

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۱۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۲

محبوبه قدیریان<sup>۱</sup>، امیر مازیار<sup>۲</sup>

## تبیین رویکرد یاسر طبّاع نسبت به هنر اسلامی

### چکیده

پژوهشگران و نظریه‌پردازان هنر اسلامی از زوایا و دیدگاه‌های مختلف به بررسی هنر اسلامی پرداخته‌اند. برخی از آنان به مسأله‌ی معنا توجه نشان نداده‌اند و تنها سبک‌های مختلف هنر اسلامی را طبقه‌بندی کرده‌اند و برخی دیگر مانند سنت‌گرایان به معنا توجه کرده‌اند و برای این هنر تفاسیر جهان‌شناختی ارائه داده‌اند. یاسر طبّاع از جمله محققان و نظریه‌پردازان هنر اسلامی است که به روشی تاریخی‌نگرانه به مسأله‌ی معنای فرم‌های هنری اسلامی توجه کرده‌است. او رویکردهای پیشین به هنر اسلامی را در قالب رویکردهای باستان‌شناسان، شرق‌شناسان و مورخان هنر، سنت‌گرایان و تاریخی‌نگران دسته‌بندی می‌کند. اهمیت این رویکردها در پاسخ‌هایی است که آنها درباره پرسش‌هایی که پیرامون هنر اسلامی شکل گرفته است ارائه می‌کنند. هریک از این رویکردها از زاویه‌ای به هنر اسلامی می‌پردازند. طبّاع با اعتقاد به اینکه این روش‌ها در بحث از معنا ما را به فهم درست هنر اسلامی نمی‌رساند با رویکردی متفاوت به بحث از این هنر می‌پردازد.

طبّاع مدعی است شکل‌گیری فرم‌های جدید هنری و انتشار آنها در مناطق گوناگون دنیای اسلام در زمینه‌های مذهبی، سیاسی، اجتماعی و فن‌آورانه خاصی بوده است. او در بررسی تاریخی خود دو عامل اندیشه‌ی کلامی و سیاست را در شکل‌گیری فرم‌های مختلف هنر اسلامی مهم می‌داند و بر این اساس به بازخوانی دوره‌هایی از تاریخ هنر اسلامی و تفاسیر فرم‌های نوپدید در آن پرداخته است. هدف از این مقاله معرفی دسته‌بندی طبّاع از رویکردهای گوناگون به هنر اسلامی و شرح رویکرد خود او است و گردآوری داده‌ها با روشی توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام شده است.

**کلیدواژه‌ها:** هنر اسلامی، تاریخ هنر اسلامی، یاسر طبّاع، رویکرد تاریخی‌نگرانه، گرابار

<sup>۱</sup> کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: ghadirian1@gmail.com

<sup>۲</sup> استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

<sup>۳</sup> این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد نویسنده‌ی اول، با عنوان «بررسی و نقد نظرات یاسر طبّاع و نجیب اوغلو درباره‌ی خوشنویسی اسلامی» به راهنمایی نویسنده‌ی دوم در دانشگاه هنر است.

## مقدمه

در بحث از هنر اسلامی گروه‌های متفاوت رویکردهای مختلفی نسبت به درک و فهم این هنر اتخاذ کرده‌اند و هر یک به طریقی به شناخت، طبقه‌بندی یا فهم و تفسیر این هنر پرداخته‌اند. اهمیت هر یک از این روش‌ها در این است که آنها در پاسخ به پرسش‌هایی که حول هنر اسلامی شکل می‌گیرد زوایای خاصی از این هنر را برای ما روشن می‌کنند. برخی مانند باستان‌شناسان با انجام کار میدانی بیشتر کوشش خود را صرف بازیابی فیزیکی و معرفی کالبدی اشیاء می‌کند و کمک می‌کنند که ریشه‌ها شناخته شود و پیشرفت‌های این هنر مشخص گردد. برخی مانند سنت‌گراها نیز جنبه‌های اساسی وحدت در فرهنگ اسلامی را ورای زمان و مکان مد نظر قرار داده‌اند.

یاسر طبّاع یکی از نظریه‌پردازان هنر اسلامی است که از پیروان دیدگاه تاریخی‌نگرانه‌ی گرابار محسوب می‌شود. او دکترای خود را در تاریخ هنر در ۱۹۸۲م/ ۱۳۶۲ش از دانشگاه نیویورک گرفته و دروس هنر و معماری اسلامی را به مدت بیش از سی سال در دانشگاه‌های متفاوتی در آمریکا و خاورمیانه تدریس کرده است و کتاب‌ها و مقالات متعددی درباره‌ی معماری، تزیین و خوشنویسی اسلامی نوشته است. آثار او شامل کتاب‌های سازه‌های قدرت و تقوا در حلب قرون وسطی<sup>۱</sup> (۱۹۹۷)، دگرگونی هنر اسلامی در دوره‌ی جنبش احیای تسنن<sup>۲</sup> (۲۰۰۱)، نجف: دروازه‌ی حکمت<sup>۳</sup> (۲۰۱۴) و عصر ایوبیان، هنر و معماری در سوریه‌ی قرون وسطایی<sup>۴</sup> (۲۰۱۵) می‌شود. او هم‌چنین مقالاتی نظیر «دگرگونی خط عربی: خط قرآنی»<sup>۵</sup> (۱۹۹۱)، «دگرگونی خط عربی: متون عمومی»<sup>۶</sup> (۱۹۹۴)، «وابستگی مذهبی و کنترل: بنیان‌های سیاسی اجتماعی تحول ابن‌مقله»<sup>۷</sup> (۱۹۹۷) و ... دارد.

طبّاع در بحث از هنر اسلامی روشی مبتنی بر دیدگاه تاریخی‌نگرانه را پی می‌گیرد که هنر را پدیده‌ای مستقل و دارای یک ذات واحد برون از زمان و مکان نمی‌داند و از این رو سعی می‌کند عوامل تاریخی و فرآیندهای فرهنگی مؤثر در شکل‌گیری فرم‌های جدید هنری در دوره‌های خاصی از فرهنگ و تمدن اسلام را بیابد (Tabbaa, 2001: 6).

طبّاع در کتاب دگرگونی هنر اسلامی در دوره‌ی جنبش احیای تسنن قبل از ارایه‌ی دیدگاه خود درباره فرم‌های نوپدید مختلف در دوره‌های خاصی از هنر اسلامی رویکردهای پیشین نسبت به هنر اسلامی را معرفی و طبقه‌بندی می‌کند و سپس آنها را نقد می‌کند؛ پس از آن دیدگاه خود را شرح می‌دهد و پس از آن با رویکرد خود یعنی کاوش عوامل تاریخی به بررسی و درک فرم‌های جدید هنر اسلامی در بازه‌ی زمانی و مکانی خاص می‌پردازد. توجه به تقسیم‌بندی رویکردهای مختلف توسط او برای معرفی دیدگاه طبّاع درباره هنرهای اسلامی مفید خواهد بود.

## پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی بررسی رویکردهای مختلف به هنرهای اسلامی چند مقاله و کتاب وجود دارد. مقاله «نگاهی به تحولات گفتمانی حوزه‌ی هنر اسلامی در سه مقطع زمانی» از روح‌الله مجتهدزاده و مهدی سعدوندی به سه مقطع تاریخی شکل‌گیری گفتمان هنر اسلامی اختصاص دارد و بیان می‌کند که این حوزه‌ی گفتمانی در قرن نوزدهم به مثابه‌ی شعبه‌ای از مردم‌شناسی متأثر از جریان شرق‌شناسی شکل گرفت و در قرن بیستم به تدریج از یک گفتمان هویتی با بن‌مایه‌های قومی و مردم‌شناختی به رویکردی تاریخی-فرهنگی تغییر

یافت که در آن وجه فرهنگی غالب‌تر از وجه قومی و مردم‌شناختی و حتی دینی آن هنر بود. این گفتمان نیز در سال‌های اولیه‌ی قرن بیست و یک با نقدهای جدیدتری به‌خصوص در حوزه مطالعات انتقادی مواجه شد. همچنین مقاله‌ی «تحلیلی بر روش‌های فهم هنر و معماری اسلامی» از مرتضی میرغلامی، اشرف‌السادات میرفخرائی و مجتبی انصاری به بررسی رهیافت‌های تبیینی (تاریخی‌نگری و فرم محوری) و تفسیری (پدیدارشناسی، هرمنوتیک، سنت‌گرایی و حکمت‌متعالیه‌ی اسلامی) نسبت به هنر اسلامی پرداخته و در ضمن معرفی هر رویکرد و روش و نظریه‌پردازان و دستاورد هر یک به نقدهای موجود علیه آنها نیز پرداخته است. مقاله‌ی «روش‌شناسی هنر اسلامی» از سید رضی موسوی نیز به بررسی دو روش تاریخی‌نگری و پدیدارشناسی پرداخته است. نویسنده‌ی این مقاله این دوروش را به ترتیب بهره‌مند از دو جریان پدیدارشناسی هوسرل و فلسفه‌ی تاریخ هگل معرفی کرده و علاوه بر بررسی امکان شناخت هنر اسلامی از این دو منظر روش پدیدارشناسی را بر تاریخی‌نگری برتری داده است. وی پدیدارشناسی را روشی فراتاریخی معرفی می‌کند که نگاهی توصیفی و پدیداری نسبت به هنر دارد که به ارزیابی و تحلیل خود پدیده می‌پردازد و مورد استفاده برخی مفسران عرفانی از هنر اسلامی قرار گرفته است و روش تاریخی‌نگری را روشی می‌داند که هنر از جمله هنر اسلامی را امری تاریخی در نظر می‌گیرد که به بررسی زمان وقوع و عوامل پیش و پس از آن می‌پردازد و تحلیلی دنیوی و غیرعرفانی از آن ارائه می‌دهد. به نظر او در شناخت هنر اسلامی از منظر پدیدارشناسی می‌توان به سطوح عمیق‌تر و مفاهیم محوری و بنیادین در آثار هنری که ماهیتش فراتر از اقلیم، محیط و زمان خاص است دست یافت.

در مقاله‌ی دیگری تحت عنوان «مطالعه‌ی تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل‌رو نجیب‌اوغلو»، نوشته‌ی سامره کاظمی و سید رضی موسوی دو رویکرد سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری به عنوان دو رویکرد مقابل یکدیگر بررسی شده است که از میان سنت‌گرایان کیت کریچلو و در میان تاریخی‌نگران گل‌رو نجیب‌اوغلو را در نظر داشته است. در این مقاله اساس نگرش تاریخی‌نگران مستندات و تحلیل تاریخی آثار هنری عنوان می‌شود که به امری فراتر از اقلیم، محیط و شرایط زمانی و مکانی به عنوان عوامل شکل‌دهنده‌ی هنر توجه نمی‌کند؛ در حالی که رویکرد سنت‌گرایان را رویکردی تأویلی می‌داند که با توجه به مؤلفه‌های فکری و اعتقادی شکل‌گیری هنر اسلامی نسبت به آن نگاهی نمادپردازانه و مبتنی بر معنویت و روحانیت دارد.

کتاب نقد مفهوم زیبایی‌شناسی اسلامی نیز نام کتابی از پژوهشگر مصری حوزه‌ی هنر اسلامی، سعید توفیق است که به نقد نظریه‌ی سنت‌گرایی و نظریه‌ی رایج درباره‌ی مفهوم زیبایی‌شناسی اسلامی پرداخته است. با بررسی‌های صورت گرفته در زمینه‌ی تبیین رویکرد یاسر طبّاع نسبت به هنر اسلامی تا به حال پژوهشی مستقل و مفصل صورت نگرفته است. در ادامه به دسته‌بندی طبّاع درباره‌ی رویکردهای مختلف نسبت به هنر اسلامی و نقد او نسبت به هریک از این رویکردها و سپس تبیین رویکرد خود او خواهیم پرداخت.

## ۱- رویکرد باستان‌شناسان

باستان‌شناسی دوران اسلامی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم پدیدار شد و تعبیر کلی سیاحان و مورخان و فیلسوفان جای خود را به آرای متخصصانی داد که بعضی از آنان همه‌ی کار خود را به مطالعه درباره‌ی این موضوع اختصاص داده بودند. در ۱۹۷۶ اولگ گرابار<sup>۸</sup> مورخ هنر اسلامی مقاله‌ای با نام «هنر و باستان‌شناسی اسلامی»<sup>۹</sup> منتشر کرد که در آن پیوندها و تفاوت‌ها میان دورشته‌ی باستان‌شناسی و تاریخ هنر

را بیان کرد. چند سال بعد او مقاله‌ای با عنوان «تأملی در مطالعه‌ی هنر اسلامی»<sup>۱۰</sup> (۱۹۸۳) منتشر کرد که رویکردهای موجود نسبت به هنر اسلامی در آن زمان را در سه دسته‌ی باستان‌شناسی، و گردآوری و بررسی اشیاء، و شرق‌شناسی جدید جای داد (کاووسی، ۱۳۹۸: ۱۷-۱۶).

"به‌خصوص دو دانشمند به سبب تأثیر در این زمینه (باستان‌شناسی) شاخص‌اند. در ۱۸۸۶ کتیبه‌شناس، ماکس وان‌برخم<sup>۱۱</sup>، کتیبه‌های بناهای خاورمیانه را مطالعه کرد و دریافت که این کتیبه‌ها مجموعه‌ای از اطلاعات درباره جزئیات ساخت و تاریخ و معانی نمادین معماری به دست می‌دهند. یکی دیگر از پیشگامان این عرصه فردریش زاره<sup>۱۲</sup> است. او هنگامی در مسیر باستان‌شناسی دوران اسلامی قرار گرفت که کارل هومان<sup>۱۳</sup> (که پرگامون<sup>۱۴</sup> را حفاری می‌کرد) به او پیشنهاد کرد که درباره‌ی آثار تاریخی آناتولی قرون وسطا مطالعه و تحقیق کند" (ورنویت، ۱۳۸۵: ۳۸). در اوایل قرن بیستم ارنست هرتسفلد<sup>۱۵</sup> و فریدریش زاره در بین‌النهرین به اکتشاف آثار اسلامی پرداختند. در ۱۹۱۱ یک گروه آلمانی به سرپرستی هرتسفلد شروع به حفاری در سامرا پایتخت عباسیان کردند که تا ۱۹۱۴ ادامه یافت (همان: ۳۹).

طَبَّاع در مورد کار باستان‌شناسان که بیشتر کوشش خود را صرف بازیابی فیزیکی و معرفی کالبدی اشیاء نمودند معتقد است آنان با ورود به سرزمین‌های اسلامی و انجام کاوش‌های میدانی سعی کردند نگاه واقع‌بینانه‌تری به هنر اسلامی ایجاد کنند. به نظر طَبَّاع باستان‌شناسان از آنجا که در قلمرو هنر اسلامی و به ویژه در خود متون دینی اسلام سخنی اساسی درباره نقش‌ها و سبک‌ها و معانی محتمل آنها نیافتند پژوهش‌های خود را محدود به شناخت فرم‌ها و تحولات تاریخی آنها کردند. طَبَّاع می‌نویسد: "نبود وجود چنین متون و اسنادی موجب شده باستان‌شناسانی چون کرسول و راجرز<sup>۱۶</sup> و ماینکه<sup>۱۷</sup> تفسیر و معنا را مگر در شرایط خاصی محدود یا مردود بنمایند. نقش عمده‌ی این باستان‌شناسان در تفسیر فرم‌های معماری و بناها تحلیلی و طبقه‌بندی بوده است: پژوهش‌های آنها کمک می‌کند که ریشه‌ها و خاستگاه‌ها را بیابیم، تکاملات را پیگیری کنیم، فرم‌ها را تحلیل نماییم و مقایسه‌هایی انجام بدهیم. البته به‌رغم کاربرد اندک روش آنها درباره پرسش از معنا روش باستان‌شناسان نظامی را برای کنترل تفسیرهای زاید فراهم می‌کند" (Tabbaa, 2001: 4).

طَبَّاع در پژوهش‌های خود توجه ویژه‌ای به قلمرو خوشنویسی اسلامی دارد. او پژوهش‌های انجام گرفته در این حوزه را عموماً دارای رویکرد باستان‌شناسانه می‌داند. طَبَّاع با مرور پژوهش‌ها در دو حوزه‌ی کتیبه‌شناسی و خط‌شناسی آنها را با این بیان نقد می‌کند:

"تحقیق در کتیبه‌شناسی به ضبط و ترجمه‌ی کتیبه‌ها در بناها و بعداً قدری تفسیر آنها محدود شده است و توجه کمی به فرم‌های خوشنویسی کرده است. این کنارگذاشتن ویژگی‌های فرمی خط و استفاده‌ی صرف از روش محدود کتیبه‌شناسان توسط مورخان هنر به عنوان یک ابزار تفسیری باعث شده که خط به اطلاعات محض کاهش داده شود و معنا و اثر نوشته‌ها را به جای غنی کردن آنها تقلیل دهد" (Ibid: 26).

طَبَّاع معتقد است در کتیبه‌شناسی عموم تلاش‌ها صرفاً به قرائت کتیبه‌ها و تلاش جهت تبیین محتوای کتیبه‌ها و کشف نسبت‌های تاریخی و فرهنگی در استفاده از این کتیبه‌ها محدود مانده است. یعنی در اینجا به مسئله‌ی محتوا و معنا توجه شده است؛ اما معنا و محتوای خطوط نوشته شده بر کتیبه‌ها و نه معنا و محتوای فرم‌های به کار گرفته شده در آنها که امری دقیقاً مرتبط با خوشنویسی و در معنای کلی هنر اسلامی است. مسئله‌ی شناخت فرم و تحولات آن بیشتر در محدوده‌ی کار خط‌شناسان بوده است.

خط‌شناسان از دیرباز به تحلیل کیفیات فرمی نسخه‌های خطی پرداخته‌اند؛ هرچند که اخیراً تعدادی از مورخان هنر هم مبادرت به طبقه‌بندی خوشنویسی عربی و تمایز میان گونه‌های مختلف آن کرده‌اند.

به اعتقاد طباع این محققان هنر به طورعموم توجهی به علل تغییرات در فرم خوشنویسی نشان نداده‌اند؛ همان‌طور که این امر در آثاری مانند اثر کری ولش<sup>۱۸</sup> به نام خوشنویسی در هنرهای دنیای اسلام<sup>۱۹</sup> (۱۹۷۹) و اثر پریسیلا سوچک<sup>۲۰</sup> به نام "هنر خوشنویسی در کتاب‌آرایی"<sup>۲۱</sup> (۱۹۷۹) و دیوید جیمز<sup>۲۲</sup> به نام قرآن‌های مملوک<sup>۲۳</sup> (۱۹۸۸) نیز وجود دارد. خط‌شناسان تلاش می‌کنند تحولات خطوط را در تنوعات منطقه‌ای و تغییرات خودکار زمانی یا پیشرفت‌های هنرمندان شرح دهند و به تحقیق درباره‌ی علل زیربنایی فرهنگی نمی‌پردازند. چنان‌که گلن لوری<sup>۲۴</sup> و آن یونه مورا<sup>۲۵</sup> در آثارشان به نبود بررسی زمینه‌ی سیاسی فرهنگی این خطاطان نقد وارد ساخته‌اند (Tabbaa, 1991: 119).

این رویکرد، مشکلاتی را ایجاد کرده است: اول اینکه بر آثار خوشنویسان مهم مانند ابن‌مقله، ابن‌بواب و یاقوت مستعصمی تأکید می‌نماید و در نتیجه گرایش‌های هنری هر دوره و آثار خطاطان دیگر را نادیده می‌گیرد. این رویکرد به عنوان نمونه درباره‌ی ابن‌مقله در دسر ایجاد کرده است که شیوه‌ی او بر روی چند نسل از خطاطان تاثیر گذاشته است؛ در حالی که هیچ نمونه‌ی خطی از او برجای نمانده است (Ibid).

مشکل دوم این است که خط‌شناسی، به تأثیر عوامل بیرونی همچون دین یا سیاست بر خوشنویسی نمی‌پردازد؛ عواملی که به طور مستقیم یا غیرمستقیم می‌توانند در تحولات خطوط قدیمی سهمیم باشند. مثلاً، به ابن‌مقله، ابن‌بواب و یاقوت مستعصمی در متونی همچون اثر یاسین صفدی به طور مکرر اشاره شده است؛ اما به بستر فرهنگی و سیاسی آنها توجهی نشان داده نشده است (Ibid).

بر این اساس همان‌طور که رویکرد کتیبه‌شناسی محدود به محتوای کتیبه‌ها شده است، رویکرد خط‌شناسی هم فقط به تاریخ‌گذاری، اصالت و مؤلف توجه نشان داده است.

## ۲. رویکرد شرق‌شناسان و مورخان هنر اولیه

شرق‌شناسی اصطلاحی است که نخستین بار در اواخر قرن هجدهم به کار رفت. اما پیشینه‌ی آن به اوایل قرن چهاردهم برمی‌گردد که انگیزه‌ی آن در آن زمان از تجارت و رقابت‌های درون دینی و منازعات قومی نشئت می‌گرفت. به تدریج در قرن هجدهم و نوزدهم شرق‌شناسی به معرفت به جوامع شرقی، مطالعات زبان‌شناسی تاریخی و کسب مهارت در زبان‌های شرقی گسترش یافت. شرق‌شناسی دارای ویژگی‌هایی چون ماهیت سیاسی و جانبدارانه به نفع فرهنگ غربی برای سلطه بر مشرق زمین، تمرکز تقریباً انحصاری آن بر اسلام، وصف شرق به مثابه‌ی جغرافیایی فاقد تاریخ، و تأکید بر بیگانگی و دیگربودگی شرق است. قوم‌شناسی و موزه‌داری در قرن نوزدهم به عنوان مهم‌ترین ابزارهای شرق‌شناسی توسعه یافت که هردو در تاریخ‌نگاری هنر و معماری اسلامی مؤثر بودند. موضوع پژوهش‌های مردم‌نگاری، مردم جوامع غیرغربی و غیرصنعتی بود و با گسترش قوم‌شناسی، هنرشناسی، گردآوری آثار هنری، رقابت برای جمع‌آوری مصنوعات اقوام گوناگون در قرن نوزدهم به وجود آمد. جریان شرق‌شناسی در شکل‌گیری شاخه‌ی تاریخ هنر اسلامی که معماری در مرکز آن قرار داشت نقشی مهم داشت. افرادی مانند پریس دوان<sup>۲۶</sup>، اوون جونز<sup>۲۷</sup>، آلبر گایه<sup>۲۸</sup> و ژول بورگوئن<sup>۲۹</sup> از مشهورترین تاریخ‌نگاران معماری اسلامی در قرن نوزدهم بودند. یکی از ویژگی‌های تاریخ‌نگاری در این دوره نگاه به معماری اسلامی چون سنتی قومی و ایستا و فاقد هرگونه پویایی و تحول تاریخی است. شرق‌شناسان غربی این دوره را فاقد تاریخ می‌دانستند و هنر آنان را نیز غیرتاریخی و جلوه‌ای از صفات قومی می‌انگاشتند. به همین خاطر نام‌هایی ناظر به ریشه‌ی قومی به این هنر اطلاق می‌کردند؛ مانند هنر عرب، هنر ساراسن، هنر مغربی و هنر بربر. این رویکرد به این نتیجه انجامید که هنر اسلامی در

همه‌ی سرزمین‌های اسلامی به‌رغم گوناگونی و تنوع هنری واحد است و تفاوت‌های قومی و منطقه‌ای در آن فرعی و عارضی است. این ویژگی که معمولاً مورخان و منتقدان تاریخ هنر اسلامی از آن با نام "جهانشمولی" هنر اسلامی یاد می‌کنند در قرن نوزدهم و تا سال‌های پایانی قرن بیستم از ویژگی‌های معماری اسلامی به شمار می‌رفت. تأکید بر تزیین و ویژگی دیگر این نگاه شرق‌شناسان در این قرن بود که "ذات‌باوری" را به عنوان مفروض بنیادی دیگری برای این نوع نگاه به معماری اسلامی باعث می‌شد؛ زیرا ایشان قائل به ذات یا ماهیتی واحد و مستقل برای هنر و معماری اسلامی بودند (مجتهدزاده، ۱۳۹۷: ۱۲-۹).

از دیدگاه طباع شرق‌شناسان و مورخان هنر نسل پیش‌تر، بر خلاف رویکرد باستان‌شناسان، به مسأله معنا در فرم‌های مختلف اسلامی توجه می‌کردند؛ اما معنای مورد نظر آنان، معنایی جهان‌شمول و سرتاسری بود که نمی‌توانست به صورت تاریخی مورد تحقیق قرار گیرد. بیشتر این پژوهندگان مقالات کلی و یکسویه‌ای درباره‌ی زیبایی‌شناسی یا روح هنر و معماری اسلامی نوشته‌اند و بدون آنکه به تمایزات جغرافیایی و تاریخی توجه کنند، فرم‌هایی را در مدت یک هزار سال تولید هنری در جهان پژوهیده و برجسته نموده‌اند که ایده‌های آنها را درباره‌ی هنر اسلامی توجیه نماید.

البته رویکردهایی هم بوده‌اند که سعی نکرده‌اند به کل هنر اسلامی پردازند؛ بلکه رویکردی منطقه‌محور اتخاذ کرده‌اند. یعنی به صورت در زمانی هنر یک دوره در یک منطقه‌ی معین را بررسی کرده‌اند و طبقه‌بندی وسیع هنر اسلامی را با اصطلاحات منطقه‌ای متمرکزتری مانند هنر ایرانی، ترک، یا مصری انجام داده‌اند. به نظر طباع پژوهشگرانی که هنر اسلامی را بر محور منطقه تحلیل می‌نمودند بر اثر توجه به ملی‌گرایی و قوم‌گرایی، دیدگاه‌های شرق‌شناسان را انکار کردند و آن را با این اعتقاد میهن‌پرستانه که هر چیز از ابتدا ترکی، پارسی، عربی بوده است جایگزین نمودند. هرچند این دیدگاه منطقه‌محور کمک کرد که هنر اسلامی با هنر شرق کهن نزدیک ارتباط پیدا کند، اما ادعاهای غیرقابل قبولی را با توجه به اصالت و اعتبار منطقه مطرح کرد (Tabbaa, 2001: 4).

### ۳- رویکرد سنت‌گرایان

سنت‌گرایان کسانی هستند که نظریاتی را درباره‌ی معنای هنر اسلامی ارائه داده‌اند. سنت‌گرایان که اصحاب حکمت خالده نیز نامیده می‌شوند با شرح مفهوم سنت به احیاء و دفاع از سنت و تمدن‌های سنتی می‌پردازند. رنه گنون، فریتیف شوان و آناندا کوماراسوامی متفکران اصلی این نحله‌اند که از دید آنها سنت صرفاً نتیجه‌ی دانش و کوشش بشری نیست؛ بلکه دارای سرچشمه‌ی آسمانی و الوهی است و دارای حقایقی ازلی و ابدی است که تجلیات متنوعی در جوامع مختلف دارد و این امر را در تکرار ادیان می‌توان دید که بیان‌های متنوع سنت هستند. به عقیده‌ی نظریه‌پردازان این نحله، ابعاد مختلف زندگی از جمله اخلاق، سیاست، علم، قوانین و... در هر جامعه‌ی سنتی تجلی خاص آن سنت واحد در آن جامعه هستند و هنر هم که یکی از وجوه زندگی در جامعه است رنگ تجلی آن سنت واحد را داراست (مازیار، ۱۳۹۱: ۸).

تیتوس بورکهارت، مارتین لینگز و سید حسین نصر از جمله‌ی سنت‌گرایانی هستند که حول موضوع هنر اسلامی نظراتی ارائه کرده‌اند. این سنت‌گرایان معتقدند که هنر اسلامی قدسی و الوهی است و منشأ آن توحید و تجلی یک حقیقت الوهی و جهان‌شمول است و بر شخصی نبودن آن تأکید دارند.

رویکرد سنت‌گرایان رویکردی کلی‌گرایانه به هنر اسلامی بر طبق دسته‌بندی شیلابلر<sup>۳۱</sup> و جاناتان بلوم<sup>۳۲</sup>

است. در این رویکرد همانطور که در دیدگاه اسلامی تنوع بی‌نهایت خلقت از وحدانیت خداوند سرچشمه می‌گیرد تمامی هنرهای تولیدی مسلمانان نیز بازتاب حقایق کلی اسلام هستند. در این رویکرد محققان مدعی هستند که هنر اسلامی دارای ویژگی‌های مشترکی است و این هنر را تجلی بیرونی واقعیت درونی یعنی معنویت اسلامی می‌دانند (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۵۹-۵۸).

اوج جلوه‌ی سنت‌گرایان در هنر اسلامی در جشنواره اسلام در لندن در سال ۱۹۷۶ بود که این نمایشگاه با واکنش اولگ گرابار روبرو شد. گرابار بر ایدئولوژیک بودن پیام این جشنواره تأکید می‌کند؛ به این معنا که آنان نتایجی از پیش معلوم را که از راه‌هایی به جز تحقیق دقیق گرفته‌اند به واقعیات بار می‌کنند. بعدها شاگردان گرابار نیز با نحله‌های فکری مختلف بارها رویکرد سنت‌گرایان را نقد کردند (مجتهدزاده، ۱۳۹۷: ۲۱).

یاسر طباع نیز نظرات سنت‌گرایان و دسته‌ای از زیبایی‌شناسان، مانند بورکهارت، لینگز، نصر، فاروقی و پادوپولو را که اصول ریشه‌ای وحدت در فرهنگ اسلامی را تشریح می‌کردند و معانی نمادین هنر اسلامی را جهانی می‌نمودند نقد می‌کند. به نظر طباع این دسته از نظریه‌پردازان زمینه‌های تاریخی و کلامی را نادیده می‌گیرند و آثار و مدارک را به صورت گزینشی انتخاب می‌کنند و بدین ترتیب هنر اسلامی را تجسم توحید و واقعیتی قدسی در زمین می‌انگارند. به نظر او هر دو گروه سنت‌گرایان و شرق‌شناسان، هنر در اسلام را بدون توجه به ویژگی‌های تاریخی و جغرافیایی و همچنین نقش آن در اجتماع در نظر می‌گیرند و دیدگاه درونی در سنت‌گرایان جایگزین نگاه از بیرون در مطالعات شرق‌شناسان گشته است. بنابراین رویکرد سنت‌گرایان در عین رد رویکرد شرق‌شناسان از لحاظ ذات‌گرا بودن به آن همانند است. به عقیده‌ی او هدف از رویکرد سنت‌گرایان فهمیدن ذات اسلام است که به قرآن و سنت مربوط است و آنان با رد کردن هرگونه امکان تحول یا تغییر در هنر اسلامی بر روی تمایز بین اسلام و تاریخش تأکید نموده‌اند و از این رو این رویکرد نمی‌تواند موضوع یک نقد خارجی یا تحقیق تاریخی قرار بگیرد (Tabbaa, 2001: 5).

طباع معتقد است این گروه با ادعاهای غیرتاریخی بی‌دلیل و مدرک، داده‌ها و استدلال‌های خود را برتر می‌دانند؛ حال آنکه مورخان نمی‌توانند به این نگاه و گفتمان بیرون از تاریخ سنت‌گرایان اهمیت بدهند. بلر و بلوم نیز معتقدند هنرمندان تجسمی مایل هستند مفاهیم و بن‌مایه‌هایی را که از بستر تاریخی خود جدا شده‌اند، آزادانه و بی‌دغدغه‌ی پیشین تاریخی آنها در آثار خود به کار بگیرند، در حالی که برای مورخان هنر که می‌خواهند تغییرات و روند تکامل را بفهمند ارزش چندانی ندارند (بلر و بلوم، ۱۳۸۷: ۵۹).

نجیب‌اوغلو نیز بر این نظر است که هیچ تفسیر یگانه‌ای از اسلام و از اصل مهم آن یعنی توحید وجود نداشته است و یک نظریه و جهان‌شناسی واحد و یکتا نبوده که باعث شده باشد که در کل جهان اسلام وحدت بیان هنری وجود داشته باشد. بلکه روش‌های متفاوت بیان در محیط مملکت‌های مختلف وجود داشته است که ناشی از مجموعه‌ی متنوعی از نظریه‌ها و جهان‌شناسی‌های رقیب بوده است (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۵۰-۱۴۹). به نظر طباع ابعاد و پیچیدگی‌های جغرافیایی و تاریخی فرم‌های مختلف هنر اسلامی در تحقیقات پیشین به صورت منظم بررسی نشده است تا بتوانند اثبات کنند که این فرهنگ ماهیت واحدی فرای مکان و زمان داشته است.

#### ۴- دیدگاه تاریخی‌نگری

یک دیدگاه نسبت به هنر اسلامی که نسبت به رویکردهای دیگر جدیدتر است دیدگاه تاریخی‌نگری است که

یاسر طبّاع نیز پیرو آن است و بر این اساس به نظریه پردازی درباره‌ی فرم‌های مختلف هنر اسلامی همچون خوشنویسی اسلامی پرداخته است.

الگ گرابار با پرسش درباره‌ی نحوه‌ی شکل‌گیری هنر اسلامی در صدد جست‌وجوی عوامل تاریخی، فکری، فرمی، کارکردی و ... بر می‌آید که در خلق هنر اسلامی تأثیر گذاشته‌اند. او بر این باور است که نبود هیچ منبعی که به صورت عالمانه و نه در حد کلیات به این هنر پرداخته باشد باعث در پیش گرفتن روش‌های قبلی شده است. گرابار معتقد است این امر قطعی است که اصلاحاتی مهم، از نظر زمان و منطقه، در این هنر شکل گرفته است. بنابراین باید پژوهش به دوره‌ای خاص معطوف گردد و از این طریق راه برای پژوهش‌های بیشتری باز شود که بر اساس تمایز زمان و مکان قرار دارد (گرابار، ۱۳۷۹: ۷).

گرابار بر این عقیده است که افزون بر تک‌نگاشت‌های درباره‌ی اسناد و مدارک منفرد بایستی به بستر کلی فرهنگی هر دوره توجه کرد تا بدین ترتیب اسناد موجود را تفسیر نمود. این رویکرد را طبّاع در پیش می‌گیرد و با توجه به تاریخ و جغرافیا به بررسی فرم‌های خاص هنر اسلامی همچون نقوش گیاهی و هندسی، خوشنویسی اسلامی و مقرنس می‌پردازد.

گفتنی است گرابار در پژوهش خود به یک نظریه‌ی واسطه‌ای رسید و بر این مبنا تفسیر سمبلیک فرم‌های اسلامی همچون نقوش هندسی یا خط را رد کرد و این فرم‌ها را همچون واسطه‌ای مناسب می‌دانست که توجه را به مواردی غیر از خود یا عملکردهایی دیگر معطوف می‌سازد (Grabar, 1992: 151).

چنانکه گفته شد به عقیده‌ی طبّاع در بحث از معنا در فرم‌های هنری اسلامی کاستی‌هایی وجود داشت و محققانی چون گرابار و گلرو نجیب‌اوغلو دانشی گسترده از بناها و درکی ژرف‌تر از اهمیت متون و همچنین رساله‌ها و اسناد داشتند و برای درک معنای هنر اسلامی کوشش‌های جدی‌تر و عالمانه‌تری انجام دادند. آنها رویکردهای ذات‌گرایانه یا رویکردهایی که به معنا توجه چندانی نمی‌کنند را کنار گذاشته و تفاسیر کلامی، جامعه‌شناختی و نشانه‌شناسانه‌ای را برای مخاطبان این هنر عرضه می‌کنند (Tabbaa, 2001: 6).

## ۵- رویکرد یاسر طبّاع

طبّاع رویکرد ذات‌گرایانه و دیگر رویکردهای مورد اشاره را رد می‌کند و معتقد است که هنر اسلامی در معرض تحولاتی قرار گرفت که به جهت دو عامل مهم عقاید کلامی و سیاست در دنیای اسلام صورت پذیرفت و بر این مبنا فرم‌های بصری و معماری خاص خود را شکل داد (Ibid).

چنانکه پیشتر گفته شد رویکرد تاریخی‌نگرانه‌ی طبّاع، رویکرد غیرتاریخی ذات‌گرایان را زیر سوال برده و رد می‌کند. در عین حال او دیدگاه گرابار به خصوص درباره‌ی معنای نقوش و تزئینات اسلامی را نیز مورد سوال قرار می‌دهد. طبّاع معتقد است که تزئینات اسلامی نقشی واسطه‌ای و غیرنمادین و به دور از عوامل جغرافیایی و تاریخی نداشته است؛ بلکه فرم‌های خاص تزئینی و معماری در گفتمانی بخصوص به وجود آمدند و افزون بر اینکه ابزارهای واسطه‌ای در ادراک بودند در بردارندگان و انتشار دهندگان پیام‌های بخصوصی بودند. این اشکال در زمان خود فرم‌های نمادینی بودند که قسمت‌های متفاوت جهان اسلام را از یکدیگر متمایز می‌کردند (Ibid: 7).

به عقیده‌ی طبّاع، هنر مانند فرهنگ‌ها و مذاهب خودش را در برابر حریفانش تعریف می‌کند و هرچه این تعارض بیشتر باشد تصویر از خود قوی‌تر است. هنر اسلامی در تعارض میان بیژانس و اسلام اولیه و یا در

برخورد بین امویان و مسیحیان اسپانیا شروع به شکل‌گیری کرد؛ این در حالی است که پژوهش‌های کمی درباره تحولاتی که جهان اسلام را در دوران اولیه بخش‌بندی می‌کردند مانند تحولات سیاسی و فرقه‌ای صورت گرفته است. او بر این باور است که هرچند که این تعارضات داخلی به اندازه‌ی تعارضات و اختلافات مسلمانان با مسیحیان شدید نبود، اما برخی از آنها مانند تعارض میان سلجوقیان و زنگیان سنی با فاطمیان اسماعیلی بسیار شدت داشت. این تعارض و برخورد از جنبه‌ی سیاست و کلام و تبلیغات هم وجود داشت و این نیروهای پویا و تحولات و تعریف‌های گوناگون از هویت بود که در تحولات هنری بروز داده می‌شد و باعث شکل‌گیری فرم‌های مختلف می‌شد و نه تعریفی واحد از اسلام (Ibid).

روش طَباع در این بررسی و کاوش عوامل تاریخی سنت نبیه عبود<sup>۳۲</sup> را دنبال می‌کند و برای پاسخ به پرسش‌ها، اسنادی چون نسخ قرآنی و کتیبه‌های عمومی و هم‌چنین زندگی‌نامه‌ها و رساله‌های مربوط به خوشنویسی و خوشنویسان را در کنار هم مورد بررسی قرار می‌دهد. بسیاری از این منابع توسط نبیه عبود به منظور شناسایی قلم خوشنویسان به کار گرفته شده‌اند. به نظر طَباع بایستی با شیوه‌ای جامع و نقادانه‌تر از قبل متون ادبی را استفاده شد که می‌توانند به صورت نقطه‌ شروع حرکت و چهارچوبی برای تحقیق درباره نمونه‌های باقی مانده باشند. به نظر او باید به دنبال ارتباط برقرار کردن بین این متون تخصصی و بین آنها و آثار هنری بود تا به یک تصویر منطقی از یک اثر هنری یا فرهنگی برسیم (Tabbaa, 1991: 120). بنا بر ادعای طَباع شکل‌گیری فرم‌های متنوع هنری و انتشار آنها در مناطق مختلف از دنیای اسلام را نمی‌توان به ذات اسلامی و یا به نبوغ یک گروه خاص نژادی نسبت داد. آنها در بسترهای سیاسی، مذهبی، اجتماعی و فن‌آورانه‌ی ویژه‌ای تولید شدند که فرهنگ اسلام قرون میانه را شکل می‌داد. طَباع از دو عامل تاریخی کلام و سیاست به عنوان عواملی یاد می‌کند که در شکل‌گیری فرم‌های نوپدید هنر اسلامی تأثیر داشته‌اند.

طَباع بر این مبنا شکل‌گیری خطوط کوفی شرقی و مستدیر، هم‌چنین فرم‌های رایج در معماری مانند عربانه<sup>۳۳</sup>، مقرنس و ... را تحلیل می‌کند. بر این اساس او معتقد است ظهور فرم‌هایی مانند خط خوانای کوفی شرقی و خط خوانا و به هم پیوسته مستدیر در قرون چهارم تا هفتم ق در اثر و پیوند با پذیرش اندیشه‌ی کلامی اشعری توسط خلافت عباسی و سلسله‌های سنی بیعت‌کننده با عباسیان و چالش‌های سیاسی (ورشدهنده به واسطه‌ی این دو عامل) در این قرون بوده است و شکل‌گیری و انتشار این فرم‌ها را به واکنش اعراب سنی در برابر شیعیانی چون فاطمیان اسماعیلی در مصر مرتبط دانسته است (Ibid: 143). عباسیان قبل از پذیرش کلام اشعری، اندیشه‌ی معتزله را قبول کرده بودند که اندیشه‌ی کلامی شیعیانی بود که به قرآن مخلوق در طول تاریخ و قابل تأویل اعتقاد داشتند. او بحث می‌کند که اصول عقیده‌ی کلام اشعری همچون طبیعت غیرمخلوق و ظاهری قرآن که آن را غیرقابل تأویل می‌انگاشت به‌طور مستقیم بر روی تحولاتی در فرم‌های مختلف هنر اسلامی شامل خوشنویسی در نسخه‌های قرآنی، کتیبه‌های موجود در آثار معماری و سکه‌ها و ... نقوش هندسی و اسلیمی و هم‌چنین طاق‌های مقرنس تأثیر گذاشته است. به عنوان مثال بر اساس همین اعتقاد به محوریت کلام به عنوان یکی از دو عامل مهم در شکل‌گیری فرم‌های مختلف هنر اسلامی در مورد خوشنویسی اسلامی او مدعی است که نگاه اشعری که به قدیم بودن قرآن و طبیعت غیرمخلوق و ظاهری و غیرقابل تأویل کلمه‌ی خدا باور دارد در به کارگیری خطوط مستدیر خواناتر در نسخه‌های قرآنی و زیاد شدن این خطوط در کتیبه‌های یادمانی نقش اساسی داشته‌اند؛ چرا که این خطوط نیز

همچون عقیده‌ی اشعری درباره‌ی قرآن دارای یک پیام واضح و خوانا و ظاهری و غیر مبهم بودند. نه همچون عقیده‌ی شیعیان که قرآن را کتابی ذوبطون و دارای دو معنای ظاهری و باطنی و قابل تأویل می‌دانستند. همچنین طباع بر این اساس که مدعی است که عوامل سیاسی نیز در پشت رشد و انتشار فرم‌های تازه خلق شده قرار دارد به توضیح شکل‌گیری و انتشار فرم‌هایی همچون مقرنس، سبک‌های جدید خوشنویسی در قرآن و کتیبه‌ها و... می‌پردازد؛ در این دوره خلافت عباسی و سلسله‌های بیعت‌کننده با آنان در چالش سیاسی با فاطمیان اسماعیلی قرار داشتند. فرم‌هایی که در بغداد آفریده شدند، مانند خطوط متناسب<sup>۳۴</sup> و طاق‌های مقرنس، به سرعت به نشانه‌ی بیعت با خلافت عباسی و مرکز تسنن یا همان کلام اشعری توسط سلسله‌های حامی خلافت عباسی در سوریه و آفریقای شمالی و با حمایت دربار و صادر کردن فرامین و رسالاتی به منظور به دست آوردن قدرت در مقابل نیروهای سیاسی مقابل منتشر شدند.

بر استدلال یاسر طباع درباره‌ی ارتباط جنبش سیاسی و کلامی احیای تسنن با شکل‌گیری فرم‌های جدید در هنر اسلامی نقدهایی وارد شده است که یکی از این منتقدان شیلا بلر است. مثلاً، او معتقد است که دامنه‌ی پژوهش آرای طباع درباره‌ی خوشنویسی نُسَخ محدود به نسخه‌های قرآنی است؛ در حالی که خطوط جدید برخلاف خط کوفی منحصر به قرآن نبود و متون متعدد دیگری نیز با این خطوط نوشته می‌شدند که محتوایی متفاوت از نظام اعتقادی حاکم داشتند و این‌ها لزوماً برای سنی‌ها نوشته نمی‌شدند (بلر، ۱۳۹۷: ۲۱۱).

### نتیجه‌گیری

محققان مختلف هر یک نسبت به هنر اسلامی رویکرد خاصی را در پیش گرفته‌اند. بعضی از این رویکردهای متفاوت اصلاً به بحث معنا توجه نشان نداده‌اند و صرفاً به طبقه‌بندی سبک‌ها پرداخته‌اند و برخی همانند سنت‌گرایان به مسئله‌ی معنا توجه نشان داده و برای آن تفسیرهای جهان‌شناختی و فراگیری بر مبنای شکل‌گیری این هنر بر اساس یک ذات واحد عرضه کرده‌اند. یاسر طباع تفسیرهای جهان‌شمول سنت‌گرایان درباره‌ی فرم‌های مختلف هنر اسلامی همچون اسلیمی، مقرنس و خوشنویسی را نقد می‌کند. وی همچنین خوانش‌های نژادی و ملی را در فهم این هنر ناقص ارزیابی می‌کند. به نظر او نظریه‌پردازان دیگر رویکردها از بحث معنا در هنر اسلامی به عنوان پدیده‌ای دارای زمان و مکان که در تاریخ و مجموعه‌ی مدارک و اسناد و متون تاریخی برجای مانده است غافل بوده‌اند.

طباع تلاش می‌کند برای چگونگی و چرایی خلق فرم‌های جدید و چگونگی و چرایی نسبت دادن معناها به این فرم‌ها پاسخی پیدا کند و نشان دهد که این فرم‌های بامعنی از نظر سیاسی و مذهبی چه الزاماتی را در بردارند. او تلاش می‌کند نقش عوامل و زمینه‌ی تاریخی در شکل‌گیری فرم‌های هنر اسلامی را بیابد. طباع در رویکرد خود از دیدگاه تاریخی‌نگرانه پیروی می‌کند که با استفاده از منابع و متون و آثار مختلف هنری و ادبی، در صدد یافتن عوامل تاریخی، فکری، فرمی، کارکردی و... است که در خلق هنر اسلامی تأثیر داشتند.

طباع معتقد است که تحولات هنر اسلامی به خاطر چالش‌های موجود در زمینه‌ی آن در دنیای اسلام در عقاید کلامی و سیاست صورت پذیرفت که فرم‌های خاص خود را در هنرهای مختلف پرورش داد. به ادعای او به وجود آمدن فرم‌های جدید هنری همچون خطوط کوفی شرقی و خط مستدیر و طاق‌های مقرنس در قرون چهارم تا هفتم ق در نتیجه و پیوند با دو عامل اندیشه‌ی کلامی و سیاست بوده است.

1. Constructions of Power and Piety in Medieval Aleppo
2. Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival
3. Najaf, The Gate of Wisdom
4. The Ayyubid Era: Art and Architecture in Medieval Syria
5. The Transformation of Arabic Writing: Part I, Qur'ānic Calligraphy
6. The Transformation of Arabic Writing Part 2 the Public Text
7. Canonicity and Control The Sociopolitical Underpinnings of Ibn Muqla's Reform
8. Oleg Grabar

۹. مشخصات این مقاله چنین است:

Oleg Grabar, "Islamic Art and Archaeology," in Leonard Binder (ed.), *The Study of the Middle East* (New York, 1976), pp. 229-263.

۱۰. مشخصات این مقاله چنین است:

Oleg Grabar, "Reflections on the Study of Islamic Art," in *Muqarnas*, V.1 (New Haven and London, 1983), pp. 1-14.

11. Max Van Berchem
12. Friedrich Sarre
13. Karl Humann
14. Pergamon
15. Ernst Herzfeld
16. Rogers
17. Meinecke
18. Stuart Cary Welch
19. Calligraphy in the Arts of the Muslim World
20. Priscilla Soucek
21. Islamic Calligraphy in the Arts of the Book
22. David James
23. Qur'ans of the Mamluks
24. Glenn lowry
25. AnnYonemura
26. Prisse d'Avennes
27. Owen Jones
28. Albert Gayet
29. Jules Bourgoïn
30. Sheila Blair
31. Janathan Bloom
32. Nabia Abbot
33. Arabesque

۳۴. خطوط متناسب یا خط المنسوب خطی بود که بر قواعد طراحی هندسی مبتنی بود. دستگاه تناسب هندسی را ابن مقبله ابداع کرد که مبتنی است بر استفاده از مدول نقطه لوزی شکل نوشته با قلم نی که در آن اندازه‌ی هر حرف را بر اساس حرف الف که به شکل خط مستقیم است معلوم می‌کنند.

## فهرست منابع

- بلر، شیلا (۱۳۹۷). خوشنویسی اسلامی. ترجمه‌ی ولی‌الله کاووسی. تهران: مؤسسه‌ی متن‌فرهنگستان هنر.
- بلر، شیلا و جان‌اتان بلوم (۱۳۸۷). «سراب هنر اسلامی: تأملاتی در مطالعه‌ی حوزه‌ی سیال». (فرزانه طاهری)، مجله‌ی باستان‌شناسی و تاریخ. سال بیست و سوم، (شماره‌ی ۴۵)، ۹۲-۴۸.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). اصول و روش‌های هنر مقدس. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: سروش.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۶). مبانی هنر اسلامی. ترجمه‌ی امیر نصری. تهران: حقیقت.
- توفیق، سعید (۱۳۹۵). نقد مفهوم زیبایی‌شناسی اسلامی. ترجمه‌ی ندا خوشقانی و سوسن عباسیان. تهران: زندگی روزانه.
- شیمیل، آن ماری (۱۳۸۲). خوشنویسی و فرهنگ اسلامی. ترجمه‌ی اسدالله آزاد. مشهد: به‌نشر.
- کاظمی، سامره و سیدرضی موسوی گیلانی (۱۳۹۸). «مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل‌رو نجیب‌اوغلو». مطالعات تطبیقی هنر. دوره‌ی ۹، (شماره‌ی ۱۷)، ۹۳-۱۰۵.
- کاووسی، ولی‌الله (۱۳۹۸). «سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بوته‌ی اشتراق، استعمار و مجموعه‌داری». نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی. دوره‌ی ۲۴، (شماره‌ی ۴)، ۲۴-۱۵.
- گرابار، اولگ (۱۳۷۹). شکل‌گیری هنر اسلامی. ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی.
- لینگز، مارتین (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی. ترجمه‌ی مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: نشر گروس.
- مازیار، امیر (۱۳۹۱). «نسبت هنر اسلامی و اندیشه‌ی اسلامی از منظر سنت‌گرایان». کیمیای هنر، سال اول، (شماره ۳)، ۸-۱۲.
- مجتهدزاده، روح‌الله (۱۳۹۷). «تاریخ تاریخ معماری اسلامی». در معماری ۱ از مجموعه‌ی هنر در تمدن اسلامی. زیرنظر مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: سمت.
- مجتهدزاده، روح‌الله، و مهدی، سعدوندی (۱۳۹۶). «نگاهی به تحولات گفتمانی هنر اسلامی در سه مقطع زمانی». مطالعات هنر اسلامی. دوره‌ی ۱۳، (شماره‌ی ۲۸)، ۷۵-۵۵.
- موسوی، سیدرضی (۱۳۹۴). «روش‌شناسی هنر اسلامی». قیسات. سال بیستم، (شماره‌ی ۷۸)، ۸۶-۱۱۳.
- میرغلامی، مرتضی، اشرف‌السادات میرفخرائی و مجتبی انصاری (۱۳۹۹). «تحلیلی بر روشی‌های فهم هنر و معماری اسلامی». فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی. سال پنجم، (شماره‌ی ۱)، ۳۷-۵۲.
- نصر، سیدحسین (۱۳۸۹). معنویت و هنر اسلامی. ترجمه‌ی رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.
- نجیب‌اوغلو، گل‌رو (۱۳۷۹). هندسه و تزیین در معماری اسلامی. ترجمه‌ی مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه.
- ورنویت، استیون (۱۳۸۵). «ظهور و رشد باستان‌شناسی اسلامی». (پروین مقدم). گلستان هنر. دوره‌ی دوم، (شماره‌ی ۴)، ۳۵-۵۰.
- Grabar, Oleg. (1992). *The Meditation of ornament*. New Jersey: Princeton University Press.
- Tabbaa, Yasser. (2001). *Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*. Seattle: University of Wahington press.
- Tabbaa, Yasser. (1991). "The Transformation of Arabic Writing: Part I, Qur'anic Calligraphy". *Ars Orientalis*, (Vol. 21), 119-148.

Received: 2021/09/01

Accepted: 2022/01/02

## Description of Yasser Tabbaa approach to Islamic Art

**Mahboobeh ghadirian**, Art study, art university, Tehran, Iran

**Amir maziar**, Philosophy of art, art university, Tehran, Iran

### Abstract

Islamic Art scholars and theorists investigated Islamic art with different perspectives. Some of them have not paid attention to the meaning and they just classified styles of Islamic art and some others have paid attention to the meaning like traditionalists and have presented cosmological interpretations for it. Yasser Tabbaa is one of the theorists of Islamic art who has paid attention to the subject of meaning of Islamic art forms with an historical approach from the school of Grabar. Yasser Tabbaa classifies theories about Islamic Art in the archaeologists, orientalist and art historians, traditionalists and historicists. Importance of these approaches is in the answers which they give about questions which formed around Islamic art. They turn on some special perspectives about this art. Some of them like archeologists with limiting interpretation and rejecting meaning help us to know roots and highlight developments of this art and some of them like traditionalists consider unity in the Islamic culture beyond time and place.

Yasser Tabbaa discusses about Islamic art with a different trend with this belief that we don't truly understand Islamic Art with their trends. He criticizes the interpretation of the forms of Islamic art, for example calligraphy, as a global Islam with out time and place. He also criticizes racial and national readings and evaluates them imperfect in the understanding of this art. In his opinion other theorists in the meaning discussion in the Islamic Art were unaware about that as a phenomenon in the time and place which stayed in the history and historical documents, references and texts. He tries to check out different aspects of relationship between form and meaning in the Islamic Art and find answers for how and why new forms created and how and why meanings are related and he tries to understand which political and religious requirements this meaningful forms show. He tries to find the role of historical factors and conditions in the Islamic Art formation. He follows Grabar historical approach who searched historical factors in the Islamic art creation.

Tabbaa claims that formation of new Art forms and their propagation in the different regions of Islamic world were in the special religious, political, social and technological background. He thinks that two factors, theology and politics, were significant in the formation of Islamic art forms and he accordingly paid attention to readout periods of Islamic art history and interpretation of new forms. In his claim creation of new artistic forms, for example readable semi kufic calligraphy, cursive calligraphy, arabesque and muqarnas in the fourth until seventh centuries were the consequence of and related with two factors: theology and politics.

In this article we introduce classification of Tabbaa about different approaches to the Islamic art and description of his approach.

**Keywords:** Islamic art, History of Islamic art, Yasser Tabbaa, Historicism approach, Grabar