بررسی نحوه استیلیزه شدن نقش‌مایه‌های کهن بیزانسی و ساسانی در تزیینات معماری سده‌های اولیه هنر اسلامی[۱]

مهدی کتابفروش[۲]، مهتاب مبینی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۷ □ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۱۹ □ صفحهٔ ۱۲۹-۱۴۵
Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

چکیده

در منابع مرتبط با تاریخ هنر از هنر اسلامی به عنوان هنری استیلیزه‌شده یاد شده است؛ به این معنی که هنرمندان این هنر ضمن وام‌گیری بسیاری از مؤلفه‌ها از هنرهای پیشین، سعی داشته‌اند تا آنها را مطابق رویکردها و نگرش‌های دینی خود متحول و به‌روز نمایند. این فرایند، که نشانه‌های آن در آثار هنری به‌جای‌مانده از سال‌های اولیه حکومت مسلمانان نیز مشهود است، در مسیر استیلیزه شدن یا گذار از طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی به یک فرم انتزاعی منحصربه‌فرد بوده است. اما مسئله‌ای که در این‌باره وجود دارد کمبود مطالعات کافی درباره ماهیت این روند تحولی است. به نظر می‌رسد به‌استثنای چند منبع انگشت‌شمار مابقی چندان به مفهوم و درون‌مایه استیلیزه شدن هنر اسلامی نپرداخته‌اند و تنها به بیان اشاراتی اکتفا شده است که این خود ضرورت مطالعات بیشتر را ایجاب می‌کند. تردیدی نیست که پایه‌های هنر اسلامی با تأثیرپذیری از هنرهای پیشین منطقه به‌خصوص هنر بیزانس و ساسانی شکل می‌گیرد. اما سبک اجرای مؤلفه‌های برگرفته از گذشته به مرور دستخوش تحولاتی چشمگیر می‌شود. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، شیوه گردآوری کتابخانه‌ای و روش تجزیه‌وتحلیل کیفی، و با هدف مطالعه دقیق‌تر روند تحول نقش‌مایه‌های بیزانسی و ساسانی به‌کاررفته در تزیینات معماری سده‌های اولیه اسلام صورت گرفته و در آن تلاش شده است تا به این پرسش‌ها به‌طور مشخص پاسخ داده شود که استیلیزه شدن نقش‌ونگاره‌های گذشته در تزیینات معماری سده‌های اولیه هنر اسلامی چگونه آغاز شد و چگونه به تکامل رسید؟ از مطالعه نگرش‌های اندیشمندان اسلام و مبانی حکمت هنر اسلامی و بررسی تصاویر انتخابی از نقش‌مایه‌های هر دوره می‌توان نتیجه گرفت که تفکرات فلسفی و عرفانی در بطن فرایند استیلیزه شدن مؤلفه‌های هنر اسلامی بوده‌اند. در واقع این پژوهش نشان می‌دهد که هنر و معماری اسلامی خصوصاً در حوزه هنرهای تزیینی اگرچه میراث‌دار سنت‌های هنری پیشین خود بوده، اما توانسته است با بهره‌گیری از فلسفه و عرفان اسلامی اصلاحاتی سنجیده را در مؤلفه‌های برگرفته وارد کند و به سبکی یگانه در تاریخ هنر بدل شود. در این سیر تحولی، کاربرد گسترده نقوش هندسی در کنار نقش‌مایه‌های انتزاعی گیاهی، که به‌تدریج با خیال‌پردازی هستی‌شناسانه‌ای همراه می‌شود، نقش اساسی داشته است و در نتیجه ترکیبی را پدید می‌آورد، که با بهره‌گیری از برخی از مؤلفه‌های کلاسیک زیبایی‌شناسی همچون انسجام، تکرار یا تقارن، می‌تواند بازنمودی معنادار از کمال و وحدت موجود در پس کثرت آفرینش باشد.

کلیدواژه‌ها: هنر اسلامی، تزیینات معماری، هنر بیزانس، هنر ساسانی، استیلیزه شدن

---

۱. این مقاله مستخرج از پایان نامه نویسنده اول با عنوان «بررسی نحوه استیلیزه شدن نقش ونگاره های بیزانسی و ساسانی در تزئینات معماری سده‌های اولیه هنر اسلامی» به راهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه پیام نور تهران است.

۲. کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. Email: mehdi.ketabforoush@gmail.com
۳. دانشیار گروه هنر، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: m.mobini@pnu.ac.ir

استناد: کتابفروش، مهدی و مبینی، مهتاب. (۱۴۰۴). بررسی نحوه استیلیزه شدن نقشمایه های کهن بیزانسی و ساسانی در تزئینات معماری سده های اولیه هنر اسلامی. رهپویه حکمت هنر، ۴ (۱)، ۱۲۹-۱۴۵.
Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097
https://rph.soore.ac.ir/article_722692.html

مقدمه

آنچه از مطالعات و یافته‌ها در عرصه تاریخ هنر منطقه برمی‌آید بیانگر این واقعیت است که پایه و اساس هنر اسلامی بر زمینه‌های هنری به جای مانده از تمدن‌های پیشین منطقه شکل گرفت. در زمان ظهور اسلام ساسانیان در شرق و بیزانسی‌ها در غرب بر فضای فرهنگی و هنری احاطه کاملی داشتند و با داشتن تاریخی پربار در این زمینه، هر یک مکتب هنری ویژه‌ای را برای خود خلق کرده بودند. با گسترش اسلام به سرزمین‌های مجاور، امکان و فرصتی مناسب برای استفاده از این دو گنجینه هنری گرانبها برای مسلمانان فراهم آمد و آنان توانستند با برداشت ترکیبی از مؤلفه‌های موجود مکتب هنری جدیدی را پایه‌گذاری کنند. در این رابطه به جرئت می‌توان گفت که نقش پیشینه فرهنگی کهن متعلق به امپراطوری‌های ساسانی و بیزانس در شکل‌گیری هنر اسلامی در سده‌های اولیه بسیار پررنگ و چشمگیر بوده است. با این وجود، مسلمانان که در آغاز با بهره‌گیری از هنر صنعتگران و هنرمندان سرزمین‌های تسخیرشده توانسته بودند آثار مختلفی را بر مبنای الگوهای پیشین بسازند، با گذر زمان کوشیدند تا ایده‌ها و نگرش‌های جدیدی را نیز در اجرا به کار گیرند. در نتیجه به‌تدریج هنری شکل گرفت که درونمایه‌های تازه را در دل مؤلفه‌های ساختاری گذشته جای داده بود. درواقع تفاوت عمده‌ای که در مقایسه آثار سده‌های اولیه مسلمانان با قبل مشاهده می‌شود ایجاد تحول ساختاری چشمگیری از جنس «استیلیزه شدن» در عناصر مختلف به‌خصوص نقش‌مایه‌ها است که به نظر می‌رسد مبنای فکری مشخصی داشته و رفته‌رفته هنر اسلامی را به فرم ایدئال و منحصربه‌فردی می‌رساند.

«استیلیزه شدن» در هنر به معنی ایجاد تغییراتی در سبک و فرم اجرای آثار به‌خصوص در جهت پرهیز از بازنمایی واقع‌گرایانه است. برای این منظور اشکال و الگوها متناسب با نگاه هنرمند تا حد امکان از فرم طبیعی و شناخته‌شده خود فاصله گرفته و به فرم‌های ساده‌تر یا انتزاعی درمی‌آیند. معمولاً هدف از این کار پررنگ نمودن ابعاد دیگری از اثر برای بیان یا انتقال مفهومی متفاوت است. در تعاریف مربوط هنر اسلامی بارها به استیلیزه شدن نقش‌مایه‌ها به عنوان یکی از ویژگی‌های مهم اشاره شده است که در واقع عبارت از تغییر فرم نقوش عمدتاً طبیعت‌گرای کهن برای خلق مکتب هنری جدید بوده است. اما مسئله و نقطه‌ضعفی که در رابطه با آن بسیار به چشم میخورد کمبود مطالعات عمیق‌تر درباره جزئیات و ماهیت این سیر تحول است. شکی نیست که هنری رشد یافته بر بستر پیشینه هنری منطقه‌ای وسیع، از جنوب اروپا و شمال آفریقا گرفته تا محدوده‌های دوردست آسیای مرکزی و هند، دارای عناصر و مؤلفه‌های وام‌گرفته زیادی است که برای بروز ایده‌ها و اندیشه‌های جدید متحول شده‌اند. شناخت درست این عناصر و سیر تحول آنها در سده‌های ابتدایی شکل‌گیری هنر اسلامی نیاز به واکاوی و بررسی تطبیقی دقیق‌تری دارد که تاکنون چندان به آن پرداخته نشده است. در این پژوهش با توجه به نقش سنت‌های هنری پیشین تلاش شده تا روند استیلیزه شدن نقش‌مایه‌های برگرفته از آنها در سده‌های اولیه هنر اسلامی (تا پایان قرن چهارم هجری) مورد مطالعه قرار گیرد. این پژوهش به‌طور مشخص به دنبال پاسخ این پرسش است که استیلیزه شدن نقش‌مایه‌های گذشته در تزیینات معماری سده‌های اولیه هنر اسلامی چگونه آغاز شد و سپس چگونه به تکامل رسید؟

هنر تزیینات معماری که از پرقدمت‌ترین و ماندگارترین جلوه‌های هنر اولیه مسلمانان است به‌خوبی می‌تواند برای شناخت ریشه‌های شکل‌گیری و تحول هنر اسلامی مورد مطالعه قرار گیرد. بخش‌هایی از تزیینات معماری بناهای سده‌های اولیه اسلام طبیعتاً به همراه سازه‌ها تخریب شده‌اند، اما بخش‌های باقی‌مانده از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. موزاییک، گچبری، حجاری و نقاشی از جمله رشته‌های هنری هستند که با ظهور اسلام برای تزیین بناها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در دل این تزیینات از نقش‌مایه‌های متعددی استفاده شده، که در ابتدا با تأثیرپذیری از گذشته بوده است. اما به مرور دستخوش تحولات تازه‌ای می‌شوند تا به شکل و فرم منحصر به خود در هنر اسلامی درآیند.

این پژوهش از این جهت اهمیت دارد که با تمرکز بر تزیینات معماری سده‌های اولیه حکومت مسلمانان به مطالعه روند این تحولات تا پدید آمدن نقش‌مایه‌های استیلیزه‌شده می‌پردازد و باعث روشن‌تر شدن ابعادی از هنر اسلامی می‌شود که تا پیش از این همراه با ابهاماتی بودند. این پژوهش می‌تواند تا اندازه‌ای ضعف و کمبود مطالعات در این زمینه را پوشش دهد و کمک خواهد کرد تا مبحث استیلیزه شدن نقش‌مایه‌ها در هنر اسلامی که بخش مهمی از آن در همان سده‌های اولیه رخ داده است دارای تعریف و توضیحات جامع‌تری شود.

پیشینه پژوهش

همانطور که گفته شد به‌طورکلی مطالعات چندان دقیقی با تمرکز بر استیلیزه شدن نقش‌مایه‌های هنر اسلامی صورت نگرفته است و محققین این حوزه بیشتر از آن فقط به عنوان یکی از ویژگی‌های این هنر یاد کرده‌اند. در پژوهش‌های داخل که به‌طور ویژه به موضوع شکل‌گیری هنر اسلامی پرداخته‌اند اشاراتی به این مفهوم دیده می‌شود که فاقد جزئیات بیشتری در خصوص ماهیت و روند آن در ابعاد وسیع‌تر و عمیق‌تر است.

سجادی (۱۳۶۷) در مقاله‌ای به نکته استیلیزه شدن نقوش برگرفته از هنرهای گذشته به‌خصوص هنر گچبری ساسانی اشاره می‌کند. او عنوان می‌کند که این پدیده تحت نگرش فرهنگی جدید

Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

دین اسلام برای پرهیز از شبیه‌نگاری رخ داده است.

مصباح اردکانی و لزگی (۱۳۸۷) نیز در مطالعه نقوش گچبری قرون اولیه اسلامی ضمن بررسی میراث‌های هنر ساسانی عنوان می‌کنند که نقوش خصوصاً گیاهی اگرچه از الگوهایی کهن برداشت شده‌اند، اما جهت کاربردهای تازه به شدت استیلیزه شده‌اند.

تولایی خوانساری (۱۳۸۸) در مطالعه تأثیر معماری بیزانس و ساسانی بر معماری دوره اموی اشاره می‌کند که هنرمندان آن دوره در تزیینات به‌کاررفته از الگوهای سنت‌های هنری پیشین به‌خوبی بهره برده‌اند؛ لیکن در این کار به صرف اقتباس و برداشت بی‌واسطه اکتفا نکرده و مؤلفه‌هایی را بر اساس نگرش خود به آنها افزوده‌اند که نتیجه‌ای در خور توجه داشته است.

مشبکی اصفهانی و صفایی (۱۳۹۵) سیر پیدایش و تحول نقوش گیاهی در هنر اسلامی را مورد بررسی قرار داده و بیان می‌کنند که برخی نقوش هنرهای دوران باستان تحت تأثیر مفاهیم دین اسلام از اشکال طبیعی فاصله گرفته و انتزاعی می‌شوند.

منتشری (۱۳۹۶) با بررسی تأثیر هنر گچبری ساسانی بر تزیینات معماری قرون ۱تا ۵ هجری به تحول نقش‌مایه‌ها در طی آن سالیان تحت تأثیر باورهای مذهبی اشاره کرده است.

مشبکی اصفهانی و صفایی (۱۳۹۸) در مقاله دیگری با موضوع بررسی تطبیقی نقوش گیاهی در صدر اسلام و پیش از اسلام بر نکته تأثیرگذاری تعالیم اسلامی بر روند انتزاعی و آبستره شدن این دست نقوش در سده‌های اولیه شکل‌گیری هنر اسلامی بار دیگر تأکید می‌کنند.

مبینی و شاکرمی (۱۳۹۹) هم در مطالعه تطبیقی نقوش گچبری‌های مسجد سیمره با نقوش هنر ساسانی، ضمن بیان شباهت‌های چشم‌گیر، به تحول نقوش بر اثر فضای فکری و فرهنگی سده‌های ابتدایی هنر اسلامی اشاره می‌کنند.

خسرویانی و جوادی (۱۴۰۰) در مقاله خود درباره بررسی ریشه اسلیمی‌ها در تزیینات معماری اسلامی، آنها را شکل تکامل‌یافته برخی نقوش گیاهی دوره ساسانی می‌دانند.

نظری ارشد، قاضی‌زاده و حیدری (۱۴۰۳) در پژوهشی به بررسی روند تحولی برخی نقوش ایرانی و ساسانی تا رسیدن به فرم انتزاعی مناسب در گچبری‌های سامرا پرداخته‌اند. آنها با تشریح جزئیات تحول یا همان استیلیزه‌شدن نقش‌مایه‌های کهن در این گچبری‌ها، که از مهم‌ترین آثار سده‌های اولیه هنر اسلامی هستند، خاطرنشان می‌کنند که این استفاده هوشمندانه در جهت پاسخ به مقاصد فرهنگ اسلامی بوده است.

در برخی دیگر مطالعات صورت‌گرفته در این زمینه بر مبحث تأثیرپذیری تمرکز بیشتری شده و تأثیر سنت‌های هنری پیشین به‌خصوص هنر ساسانی بر هنر سده‌های اولیه اسلام مورد بررسی قرار گرفته است. در این مطالعات اشاره چندان زیادی به مبحث استیلیزه شدن نشده است. برای مثال انصاری (۱۳۶۶) به تکرار برخی نقش‌مایه‌های هنر ساسانی در گچبری‌های دوره امویان و عباسیان اشاره می‌کند. زارع ابرقویی، موسوی حاجی و روستا (۱۳۹۳) نیز در مقاله‌ای به بررسی برخی تأثیرات هنر ساسانی بر هنرهای تزیینی اسلامی در سده‌های اولیه پرداخته‌اند. همچنین، حیدرنتاج و مقصودی (۱۳۹۸) در مقاله خود از مضامین مشترک نقش‌مایه‌های گیاهی به‌کاررفته در آرایه‌های معماری پیش از اسلام ایران و دوران اسلامی یاد کرده‌اند.

روش تحقیق

در این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی، شیوه گردآوری کتابخانه‌ای و روش تجزیه‌وتحلیل کیفی سعی می‌شود تا با استناد به نمونه‌های باقیمانده از تزیینات معماری بناهای سده‌های اولیه مسلمانان، ارزیابی دقیق تری از نقش و نگاره‌های به‌کاررفته صورت گیرد تا از طریق آن هم با نمونه‌های قدیمی‌تر در بناهای ساسانی و بیزانسی تطبیق داده شود و هم روند استیلیزه شدن آنها به‌طور جزئی مورد مطالعه قرار گیرد. روش کلی کار به این صورت بوده که عکس‌هایی به صورت غیرتصادفی از نقش‌مایه‌های شاخص به‌کاررفته در تزیینات معماری سده‌های اولیه حکومت مسلمانان انتخاب و به میزان وام‌گیری آنها از نمونه‌های پیشین اشاره شده است. سپس استیلیزه شدن آنها نسبت به نمونه‌های قبلی مورد بررسی قرار گرفته و جایگاه آنها در سیر تحولی تشریح می‌گردد.

ماهیت شکل‌گیری هنر اسلامی

هنر اسلامی از جمله مفاهیم بحث‌برانگیز در حوزه مطالعات دین و هنر است که تعاریف متعددی از آن ارائه شده است. گسترش خیره کننده دین اسلام در مدت زمانی کوتاه مسلمانان را با مهارت‌ها و هنرهای مختلفی آشنا ساخت و در واقع مؤلفه‌های هنر سرزمین‌های تسخیرشده خصوصاً مناطق شام، بین‌النهرین و ایران با پیشینه رومی، بیزانسی و ساسانی بود که تحت نظارت مسلمانان باعث شکل‌گیری پایه‌های هنر اسلامی شد (پرایس، ۱۳۹۳، ۹).

اما آنچه این پدیده جدید با خود داشت نوعی رویکرد تحول‌خواهانه بود تا در چرخه تقلید و تکرار صورت‌های گذشته باقی نماند. از این رو باید گفت که مرحله شکل‌گیری هنر اسلامی نه صرفاً رجوعی صوری و زیبایی‌شناسانه به هنرهای دیگر، بلکه استفاده عملی مسلمانان از آنها به عنوان منابعی ارزشمند برای بیان هنری نگرش‌های خود بود. نگرش‌هایی که به صورت روحی تازه در فرم و صورت‌های پیشین دمیده شد و مکتب هنری جدیدی شکل گرفت (گرابار، ۱۳۹۶، ۷۱). در واقع اسلام شرایط معنوی

خود را بر هنر تحمیل نمود و شکل هنری ویژه‌ای با مبادی عقیدتی جدید پدید آورد که نتیجه تمدن، عقیده و عامل جغرافیایی‌اش بود (البهنسی، ۱۳۸۷، ۴۲).

نگره کلی به تأثیرپذیری و تحول هنر اسلامی

از آنچه تا به اینجا با اشاره به موارد و نشانه‌های متعدد بیان شد می‌توان با صراحت اذعان کرد که هم در انتخاب عناصر و جزئیات و هم در به‌کارگیری الگوها و قالب‌ها هنرمندان سده‌های ابتدایی ظهور اسلام نگاه ویژه‌ای به دو میراث فرهنگی ساسانی و رومی-بیزانسی از دو تمدن کهن داشته‌اند. اما این نگاه از همان ابتدا با نگرشی برگرفته از دین اسلام همراه شده تا استفاده از عناصر و الگوهای پیشین در ساخت و اجرای آثار هنری به طرح ایده‌های نو نیز منجر شود.

الهام‌بخش این حرکت تحولی معنویت نهفته در آموزه‌های دینی بود که هنرمندان سده‌های اولیه ظهور اسلام را واداشت تا با الگو قرار دادن زمینه‌های هنری موجود به شکل‌دهی سبکی جدید اهتمام ورزند. رویکری که شاید بتوان به‌طور خلاصه آن را روند استیلیزه شدن هنر اسلامی دانست. این تحول اگرچه تا اندازه‌ای نامحسوس و در طول سالیان متمادی رخ داد، دارای ویژگی‌هایی است که نشانه‌های آن را در بسیاری از جزئیات آثار هنر اسلامی آن دوره دیده می‌شود. نکته اساسی در این رابطه این است که نگرش دین اسلام با مضامین جاری در بسیاری از مظاهر هنری خصوصاً غربی چندان هماهنگی نداشت و لازم بود تا خصوصیات ظاهری عناصر کابردی برای استفاده در آثار هنر اسلامی به گونه‌ای مورد بازنگری قرار گیرند که از واقعیت بیرونی فاصله داشته باشند. از این‌رو، تصاویر دوبعدی، یکدست، گسترده (روی سطح) و پُرشده با عناصر هندسی و متقارن که همخوانی بیشتری با نگرش جدید داشت در اولویت قرار گرفتند.

عربانه (عربسک) یا نقش عربی و هنر تجریدی دو مفهوم تعریف‌شده در ارتباط با هنر اسلامی هستند که تا اندازه زیادی می‌توانند ابعاد این مسئله را روشن نمایند. نوع تزیینات معروف به عربانه که شامل انواع الگوهای به‌کاررفته از نقوش ترسیمی و هندسی گرفته تا اسلیمی‌ها می‌شود، همانطور که انتظار می‌رود از ارزش‌های معنوی دین سرچشمه می‌گیرد. به این صورت که با انصراف از به تصویر کشیدن واقعیت، به روشی برای ستایش و تمجید خداوند نزدیک می‌شود. عربانه نتیجه یک دوره گذار از تشبیه به تجرید است و بلحاظ مفهومی دربرگیرنده همه معانی فلسفه هنر اسلامی می‌شود. به بیان دقیق‌تر، آینه تمام‌نمای تحولی است که رفته‌رفته از واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی صرف فاصله گرفته و به سمت نوعی انتزاع خیال‌پردازانه با محتوای آسمانی سیر می‌کند (البهنسی، ۱۳۷۸، ۱۱۲-۶۳).

درمجموع اینگونه به نظر می‌رسد که نقش عربی و هنر تجریدی برای تعبیر و نمایش مطلق که همان زیبایی محض و جوهر خداوندی است با یکدیگر تلاقی می‌کنند، که نتیجه آن بروز مظهری از هنر است که از بازنمود پدیده‌های طبیعی می‌گریزد و به جای آن تصویری ارائه می‌کند که متشکل از الگوها و اشکال تکامل‌یافته، بی‌نقصان و به بلوغ رسیده است. در حقیقت تلفیق نقوش هندسی و تعمیم‌یافته با ایده‌های ذهنی و عرفانی هنر تجریدی که همگی برآمده از جهان‌بینی دین اسلام است، منجر به شکل‌گیری الگویی انتزاعی می‌شود که مفاهیمی فراتر از جهان دیده‌ها را به تصویر می‌کشد.

بررسی تحول نقش‌مایه‌های تزیینات اسلامی در مسیر استیلیزه شدن

مطالعه تطبیقی تزیینات معماری اسلامی با نقش‌مایه‌های ساسانی و بیزانسی

از آنجا که فرایند استیلیزه شدن هنر اسلامی اتفاقی یا تصادفی نبوده و در یک بازه زمانی طولانی رخ داده است، پرداختن به یک دوره زمانی خاص و کوتاه چندان برای رسیدن به برداشتی صحیح از آن راهگشا نیست. تصور می‌شود بهترین راه برای درک و تشریح درست مفهوم استیلیزه شدن در اینجا تجزیه‌وتحلیل برخی آثار شاخص اولیه هنر اسلامی با رعایت ترتیب زمانی خلق هرکدام باشد، که در واقع می‌تواند تصویری کلی از سیر تحول الگوها و نقش‌مایه‌ها در بستر تاریخ را به‌خوبی آشکار نماید. در ادامه این پژوهش سعی شده تا با انتخاب و سپس تحلیل دقیق ویژگی‌های هنری تزیینات معماری چند بنای مهم سده‌های اولیه حکومت مسلمانان، روند استیلیزه شدن هنر اسلامی مورد بررسی قرار گیرد. آثار شاخص انتخاب‌شده بر اساس اهمیت ویژه آنها در دوره‌های مختلف در «جدول ۱» عنوان شده‌اند.

پنل‌های موزاییکی گلدان و تاک از قبه الصخره

تزیینات داخلی بنای قبه الصخره، اولین بنای مهم ساخته‌شده توسط مسلمانان، از نوع موزاییک است که شامل نقوش زیبای مختلفی از گیاهان گرفته تا برخی اشیاء است. در میان این موزاییک‌ها که تقریباً تمام سطوح داخلی بنا را پوشانده‌اند چند پنل موزاییکی مختلف با نقوشی از گلدان و درخت تاک دیده می‌شوند که از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. بیشتر آنها بر بالای سرستون‌ها نقش بسته‌اند که امتداد شاخ و برگشان به بالای طاق‌های کناری می‌رسد (تصویر ۱). چند پنل دیگر (تصویر ۲) نیز که بیشتر سطح آنها با گسترش آرایه‌های تاکی پوشانده شده است بر روی دیوارها دیده می‌شوند. نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در این دست موزاییک‌های قبه الصخره خصوصیت هلنی دارند (رایس، ۱۳۹۳: ۸). اما فضای

Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

جدول ۱. آثار شاخص انتخاب‌شده از تزیینات معماری بناهای سده‌های اولیه هنر اسلامی.

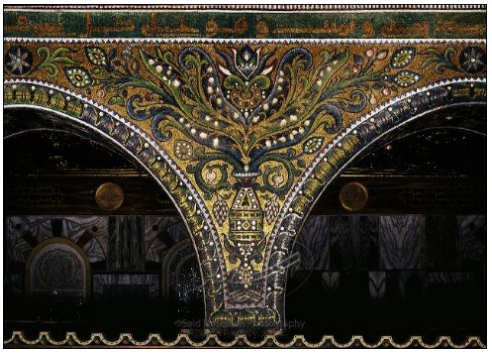
ردیف	اثر شاخص	بنای مرتبط	مکان	دوره	تاریخ اجرا (ه.ق.)
۱	پنل‌های موزاییکی گلدان و تاک	قبه الصخره	اورشلیم	امویان	۶۵
۲	پنل‌های موزاییکی شهر و طبیعت	مسجد جامع دمشق	دمشق	امویان	۹۳
۳	نقاشی دیواری شش پادشاه	قصیر عمره	امان	امویان	۹۳
۴	کفپوش‌های موزاییکی ترکیبی	خربه المفجر	امان	امویان	۱۲۲
۵	کفپوش موزاییکی شکار	خربه المفجر	امان	امویان	۱۲۲
۶	حجاری‌های نمای بیرونی	کاخ المشتی	امان	امویان	۱۲۲
۷	کفپوش موزاییکی هندسی	کلیسای مریم عذرا	امان	احتمالاً عباسیان	۱۴۰
۸	گچبری‌های واسطه	مسجد سیمره	ایلام	عباسیان	۱۴۵
۹	گچبری‌های سه‌گانه	جوسق الخاقانی	سامرا	عباسیان	۲۱۴
۱۰	گچبری‌های متنوع	مسجد نه گنبد	بلخ	عباسیان	۲۲۸
۱۱	گچبری‌های تلفیقی	مسجد ابن طولون	قاهره	عباسیان	۲۵۷
۱۲	گچبری محراب	مسجد الازهر	قاهره	فاطمیان	۳۴۸

کلی کار کاملاً شرقی است (رایس، ۱۳۹۳: ۱۰). در واقع پیشینه نقوش تاکی به هنر روم و بیزانس بازمی‌گردد. اما جدای از نقش‌مایه دوباله که بر بالای پنل‌های موزاییکی دوم نقش بسته است و اساساً از نمادهای امپراطوری و هنر ساسانی محسوب می‌شود، نحوه گسترش قرینه‌ای و اشکال متحول‌شده گیاهان و اشیاء از ویژگی‌های سبک هنر ساسانی هستند.

با این وجود، تالبوت رایس (۱۳۹۳) برای توصیف گلدان‌های نقش‌شده در قبه الصخره از صفت «استیلیزه‌شده» استفاده می‌کند که احتمالاً اشاره‌اش به شکل و شمایل ساده‌شده آنها است که به عمد به اصل و نمونه واقعی شبیه نیستند. باید گفت که کلیت این دسته از پنل‌های موزاییکی قبه الصخره در سایه این رویکرد کار شده‌اند که ترکیبی از نقش‌مایه‌ها و ویژگی‌های هنرهای پیشین در قالبی تازه جمع شوند تا شروعی متفاوت برای هنر اسلامی باشند. ویژگی بارز این قالب تازه بهره‌گیری غیرواقعی از اشکال واقعی و ترکیب غیرعادی از اشکال طبیعی است که نشان از عمق تخیل در تصاویر دارد (آتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۶، ۲۴؛ گرابر و دیگران، ۱۳۹۱، ۵۹). درواقع آنچه در پرداختن به این آثار به‌خوبی به چشم می‌آید نوعی تصویرسازی از طبیعت همراه با تخیل است که در آن تلاش شده ضمن پرداختن به زیبایی‌های طبیعی از واقعیت فاصله گرفته شود.

پنل‌های موزاییکی شهر و طبیعت از مسجد جامع دمشق

مسجد جامع دمشق، از مهم‌ترین بناهای سده‌های اولیه اسلام، دارای تزیینات معماری بسیار نفیسی از نوع موزاییک است که جزء شاهکارهای تاریخ هنر اسلامی محسوب می‌شوند. در میان موزاییک‌کاری‌های متنوع دیوارهای مسجد، پنل‌های مربوط به تصاویر بناها و خانه‌ها که در کنار مناظری از طبیعت نقش شده‌اند (تصویر ۳) بسیار چشمگیر و تأمل‌برانگیز هستند. آنچه در همان نظر اول توجه را به خود جلب می‌کند سادگی و بی‌تکلفی اشکال به‌کاررفته در آنها است. تصور می‌شود که طراحان و هنرمندان

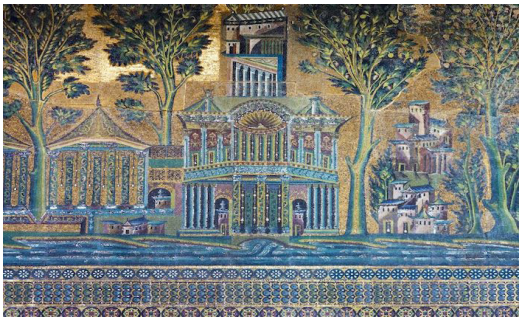


تصویر ۱. موزاییک‌کاری در قبه الصخره با نقش گلدان و تاک (URL1).

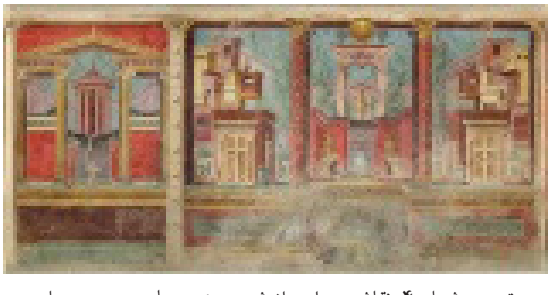
تصویر ۲. موزاییک‌کاری قبه الصخره با نقش گلدان، تاک و دوباله (URL2).

سعی داشته‌اند تا آنجا که ممکن است از تصویرسازی دقیق و بی‌واسطه اجتناب کنند. تصویر بناها و خانه‌ها بیشتر از آنکه به واقعیت بیرونی شباهت داشته باشند، به اشکال هندسی منظمی می‌مانند که کنار هم چیده شده‌اند. نقش‌مایه‌های گیاهی پیرامون آنها نیز از الگوهای قبه الصخره پیروی می‌کنند. بسیاری از ترکیب‌بندی‌ها و عناصر تزیینی این پنل‌ها به نقاشی‌های شهر پمپئی (تصویر ۴) متعلق به دوره امپراطوری روم شباهت دارند (رایس، ۱۳۹۳، ۱۲؛ هیلن‌برند، ۱۳۹۴، ۲۸). همچنین آنها را با برخی از موزاییک‌کاری‌های دوره بیزانس مقایسه کرده‌اند (فن‌لوهویزن، ۱۹۹۵، ۱۹۹-۱۹۶)؛ که همه تصویرسازی‌هایی تخت و هندسی از بناها و مناظر طبیعی دارند.

در اینجا هم مشابه موزاییک‌های قبه الصخره ضمن اهمیت دادن به زیبایی‌های طبیعت، سعی شده تا از فرم واقعی فاصله گرفته شود. این نکته از این نظر اهمیت ویژه‌ای دارد که به نظر می‌رسد وجه مشخصه تصویرسازی این بناها به نوعی ارائه بازنمودی احساس‌گرایانه و فراواقعی بر مبنای گرایش هنر هلنی از سوژه‌های شهر و طبیعت بوده، و احتمالاً از این جهت مورد توجه هنرمندان سده‌های اولیه اسلام قرار گرفته که بتوانند تصویری از ذهنیت آرمانی خود از جهانی دیگر و یا شاید بهشت را بر دیوارهای مسجد جامع دمشق نقش کنند.



تصویر ۳- موزاییک‌کاری دیوار مسجد جامع دمشق (URL3).



تصویر شماره ۴- نقاشی دیواری از شهر پمپئی متعلق به دوره رومیان (URL4).

نقاشی دیواری شش پادشاه از قصیر عمره

نقاشی شش پادشاه (تصویر ۵) شاید شاخص‌ترین و جدی‌ترین نقاشی دیواری در قصیر عمره (یکی از کاخ‌های امویان) و یکی از بحث‌برانگیزترین آثار هنری سال‌های اولیه حکومت مسلمانان باشد. تلفیقی از رویکردهای سیاسی و فرهنگی همراه با جزئیات پردازی قابل قبول در به تصویر کشیدن پادشاهانی از سرزمین‌های مختلف این نقاشی را به اثری مهم و تاریخی بدل کرده است.

نکته پُراهمیت در آن نمود چشمگیر مناسبات و نمادهای شاهانه در مؤلفه‌های هنری و تزیینی دوره امویان است (آتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۶، ۱۹).

در این نقاشی دیواری تصویری از شش فرد ایستاده با رداهای بلند دیده می‌شود که یک دست خود را به جانب راست دراز کرده‌اند. آنها در واقع پادشاهان شش سرزمین یعنی روم، اسپانیا، ایران، حبشه و احتمالاً چین و ترکستان هستند، که یا خود از سپاه اسلام شکست خورده‌اند یا نمادی از قدرت‌های شکست‌خورده هستند (گرابار، ۱۳۹۶، ۷۶-۷۴).

درباره خاستگاه نقاشی شش پادشاه نظرات متفاوتی ارائه شده است. تأثیر مؤلفه‌های هنر غرب بر فرم و ساختار این نقاشی به دلیل شباهت‌های فراوانی که با برخی از نقاشی‌های دوره قرون وسطای بیزانس دارد انکارناپذیر است (فاودن، ۲۰۰۴، ۲۲۱-۲۱۴). اما برخی بر این نظر هستند که کلیت محتوایی نقاشی برگرفته از یک رخداد دوره ساسانیان است که طی آن جمعی از پادشاهان برای تصمیم‌گیری و رایزنی درباره سازوکار جهان در مکانی معروف به دکان جمع می‌شده‌اند (کرسول، ۱۳۹۳، ۱۱۵).

نکته‌ای که در خلال این گمانه‌زنی‌ها اهمیت ویژه خود را نمایان می‌سازد باز هم زمینه تخیلی و واقعیت‌گریزانه این نقاشی است که اساساً ایده اصلی آن را شکل داده است. از یک‌سو، به نظر مجمع پادشاهان خود یک افسانه است و در واقع هیچگاه این

تصویر ۵. نقاشی دیواری شش پادشاه از قصیر عمره (URL5).

Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

شش پادشاه در جایی کنار هم قرار نگرفته‌اند. از سوی دیگر، نحوه ایستادن و قرار گرفتن دست آنها به سمت فضای بیرونی نقاشی که رو به محوطه تخت یا نشیمن‌گاه خلیفه یا شاهزاده بوده، به نوعی ارتباطی غیرواقعی را میان درونمایه نقاشی و جهان بیرونی برقرار ساخته است. به بیان دیگر، کلیت نقاشی از ترکیب و تلفیق ایده‌های مختلفی به وجود آمده که یکسره زاییده خیال نقاش است؛ خصوصیاتی که اگرچه آن را برگرفته از تخیل و ذهنیت موجود در هنر ساسانی می‌دانند، اما دیگر باید آنها را از مؤلفه‌های اصلی هنر اسلامی نیز محسوب کرد.

کفپوش‌های موزاییکی ترکیبی از خربه المفجر

خربه المفجر از معروف‌ترین کاخ‌های بیابانی دوره امویان است که به شدت تخریب شده است، اما کفپوش‌های موزاییکی آن کماکان به شکل مطلوبی در جای خود باقی هستند (تصویر ۶). در ارتباط با نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در موزاییک‌های این کاخ که ترکیبی از نقوش گیاهی و هندسی هستند باید گفت هم از جهاتی به نمونه‌های دوره بیزانس شبیه هستند، و هم شباهت‌هایی نیز با تزیینات چشم‌نواز ویلاهای رومی دارند (گرابار، ۲۰۰۷، ۱۶؛ هیلن‌برند، ۱۳۹۴، ۳۰).

نکته ای که در اینجا اهمیت فراوانی پیدا می‌کند در این مسئله نهفته است که علی‌رغم همه وام‌گرفتن‌های انکارناپذیر، تفاوت‌هایی میان موزاییک‌کاری‌های خربه المفجر با آثار بیزانسی و رومی وجود دارد که بسیار تأمل‌برانگیز است و باید گفت که ریشه در نوع نگرش متفاوت ایده پردازان آنها دارد. این تفاوت‌ها بیشتر شامل طرح‌ها و نقوشی می‌شود که زمینه اصلی موزاییک‌ها را تشکیل داده‌اند. در این دسته موزاییک‌های خربه المفجر به جای پرداختن به تصاویر انسان، حیوانات و حتی درختان است، سعی

تصویر ۶. بخشی از کفپوش موزاییکی با نقوش ترکیبی از بنای خربه المفجر (URL6).

شده تا نقش‌مایه‌های تزیینی و نوارهای حاشیه‌ای به‌طور زنجیروار به‌هم گره‌خورده و ضمن تلفیق با برخی از نقش‌مایه‌های گیاهی ساده‌شده روی سطح گسترش یابند.

ازاین‌رو باید سبک یا رویکرد جدیدی را در این رابطه تعریف کرد که اساساً مربوط به پله‌های اولیه روند تحولی و استیلیزه شدن هنر اسلامی است. در خربه‌المفجر این نقوش هندسی هستند که بافت و ترکیب اصلی موزاییک‌ها را شکل می‌دهند و دیگر نقوش گیاهی که دیگر از شکل طبیعی و ارگانیک خود فاصله گرفتند درون آنها قرار گرفته‌اند. تفاوتی که در این‌جا در مقایسه با دیگر بناهای اولیه امویان مشاهده می‌شود همین تکیه به کارکردهای زیبایی‌شناسانه نقوش هندسی است. دسته نقوشی که به مثابه قاب‌های اندازه‌گیری شده برای دیگر نقش‌مایه‌ها عمل می‌کند و منجر به بروز نظم و تناسب مثالزدنی و دقیقی در گستره کار می‌شوند. با نگاهی از این منظر به موزاییک‌کاری‌های خربه المفجر می‌توان به این نکته پی برد که این جزئیات هندسی و ترسیمی رفته‌رفته از اولویت و اهمیت دوچندانی برخوردار شده و شکل‌دهنده الگوهای اصلی تزیینات معماری اسلامی می‌شوند. اشکال گیاهی نیز با ظاهری تخت و مسطح به سمت انتزاع بیشتر سوق پیدا می‌کنند و در میان فضاهای خالی ایجاد شده از موقعیت و اهمیت جدیدی برخوردار می‌شوند. در واقع ترکیبی شکل می‌گیرد که در جزئیات به نوعی سادگی و انتزاع گرایش دارد، اما کمال و شکوه را در نظم تکرارشونده و مهندسی‌شده نقوش جست‌وجو می‌کند؛ این خود به تعبیری می‌تواند نمایانگر همان رویکرد کمال‌جویانه در خلق اثر باشد، که متأثر از نگرش معنوی دین به هنر است.

کفپوش موزاییکی شکار از خربه المفجر

در کنار موزاییک‌های با بافت ترکیبی هندسی-گیاهی بنای خربه المفجر که سطح وسیعی از کف آن را پوشانده، کفپوش موزاییکی متفاوت شکار (تصویر ۷) به‌طور برجسته‌ای خودنمایی می‌کند. ازآنجاکه در مقایسه با فرم‌های خاص به‌کاررفته در آن موزاییک‌ها، این پنل به‌شدت طبیعت‌گرایانه و واقع‌گرایانه جلوه می‌کند، با کلیت کار همخوانی نداشته و باید به‌طور جداگانه به آن پرداخته شود. شاید در ابتدا به دلیل وجود عناصر طبیعی در آن تصور شود که یک بازنمایی ساده از یک درخت و حیوانات پیرامون آن است. اما در نگاهی دقیق‌تر و با توجه به ارجاعاتی که به نقوشی از این‌دست در هنرهای کهن دارد، می‌توان پی‌برد که چندان خالی از مفاهیم ضمنی نیست.

از بابت ریشه نقوش حیوانی به طرح‌های شکار ایرانی خصوصاً بر دیوارهای بنای تخت‌جمشید از دوره هخامنشیان و برخی آثار هنری ساسانیان (تصویر ۸) اشاره شده است (زمانی،

۱۳۹۶، ۵۵). همین‌طور نامی از نقش‌مایه‌های کهن سکایی برده شده است (کرسول، ۱۳۹۳، ۱۹۰). در موزاییک‌های غربی از دوره بیزانس و روم نیز این نقش‌مایه به‌کاررفته است و اساساً ریشه‌ای تاریخی دارد.

حال چه این نقش برگرفته از پیشینه رومی-بیزانسی منطقه شام باشد و چه از فرهنگ و هنر ریشه‌دارتری مثل ایران یا بین‌النهرین سرچشمه بگیرد، به نظر می‌رسد که معنا و مفهوم دیگری را در خود حمل می‌کند. در منابع به چندین برداشت و تفسیر مختلف برمی‌خوریم که هر یک بیانگر زوایای دید متفاوت تحلیل‌گران است. یک برداشت ناظر به نمایش قدرت و شوکت امپراطوری اسلام است که چندان دور از ذهن نبوده و در دیگر تزیینات معماری بناهای اولیه اسلام دیده می‌شود. برداشت دوم که از ره‌گیری نقش درخت در تزیینات قبه الصخره و سپس مسجد جامع اموی نشأت می‌گیرد، اشاره به امکان تصویرسازی بهشت دارد (برن-ابوسیف، ۱۹۹۷، ۱۵و۱۶). برداشت سومی که مطرح است به نظر پا را از این‌هم فراتر گذاشته و درخت را تشبیهی از خلیفه می‌داند که در

تصویر ۷. پنل موزاییکی شکار از بنای خربه المفجر (URL7).

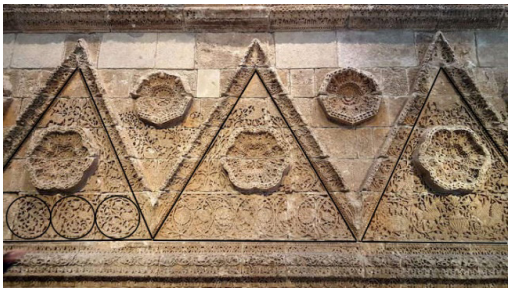
تصویر ۸. نقش شکار توسط شیر بر بشقاب نقره ساسانی (URL8).

سمت راست خود بخشش و پاداش را برای دینداران به ارمغان آورده و در سمت چپ او عقوبتی سخت در انتظار کافران است (هیلن‌برند، ۱۳۹۴، ۳۱). آنچه از تأمل بیشتر در این برداشت‌ها و تفاسیر به ذهن خطور می‌کند این نکته پنهان است که عنصر اصلی برای خلق این پنل موزاییکی زیبا تمثیل است. تمثیلی که تصادفی نبوده و در ادامه و امتداد همان تخیل اولیه در نگاه به هنر از دیدگاه دینی قرار می‌گیرد. این تمثیل نمادین رفته‌رفته در تاروپود نقوش دیگر هنر اسلامی نیز رسوخ می‌کند و آن را به یک هنر تجریدی و معناگرا نزدیک می‌کند.

حجاری نقوش در هم تنیده نمای کاخ المشتی

تزیینات حجاری دیواره‌های بیرونی کاخ نیمه‌تمام المشتی از معروف‌ترین آثار به جای مانده از دوره امویان است که دیگر از سبک کار بناهای اولیه آن دوره پیروی نمی‌کند و آنها را می‌توان مدخلی برای ورود به هنر دوره عباسی دانست. در اصل می‌توان این‌گونه بیان کرد که ویژگی‌های این اثر به نوعی است که می‌تواند روند تحولی آغازشده در هنر اموی را به هنر عباسی پیوند بزند. از بابت نقوش گیاهی باید گفت که اگرچه کماکان هنوز شباهت‌های فراوانی به الگوهای هنری پیشین خصوصا هنر ساسانی دیده می‌شود، اما کلیت کار در ادامه مسیر تحولی هنر اسلامی قرار دارد. به این معنی که از طرفی به اشکال ساده‌شده نزدیک‌تر شده و از طرف دیگر به نسبت نمونه نقوش گیاهی در دیگر آثار دوره اموی، بسیار پیچیده و رمزآمیز گشته‌اند. این ویژگی در آن‌جا اهمیت بسزایی پیدا می‌کند که همه این پیچ و تاب‌ها در قالب یک فرم ترکیبی خیره‌کننده به هم گره می‌خورند و تشکیل یک کل منسجم را می‌دهند. این انسجام و تناسب برگرفته از فرم هندسی منحصربه‌فردی است که نقوش مثلثی و دایره‌ای تودرتو (تصویر ۹) را به صورت یکنواخت و متقارنی در سطح گسترش داده است.

تفاوت و پیشرفت عمده‌ای که در اینجا مشاهده می‌شود، رنگ باختن کامل نظم‌های درونی و ناپیدای پیشین و شکل‌گیری قالب و ترکیب‌بندی استوار به اشکال هندسی است، که دیگر نقش اساسی در کلیت آثار تزیینی معماری آن دوره را بازی می‌کند. اگر



تصویر ۹. ترکیب‌بندی با نقوش هندسی در نمای کاخ المشتی (URL9).

Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

در میان نقوش هندسی به‌کاررفته در موزاییک‌های خربه المفجر هنوز پایبندی نمونه‌واری به برخی از نوارهای بیزانسی دیده می‌شود، در این‌جا هنرمند محدودیتی برای رفتن به سوی انتزاع بیشتر و به‌کارگیری اشکال دقیق هندسی نداشته، و آنها را به‌طور چشمگیری در پهنه اثر به نمایش گذاشته است. تفاوت دیگری که با در نظر گرفتن نقوش گیاهی خود را نشان می‌دهد، نوع گسترش افراطی و درهم‌تنیده آنها است (تصویر ۱۰)، که تمامی فضاهای خالی پدید آمده را پر کرده است.

گرابار (۲۰۰۷) در توصیف کاخ المشتی به عنوان واسطه‌ای میان هنر اموی و عباسی به این نکته اشاره می‌کند که حجاری‌های تزیینی این کاخ به‌جهت نوآوری با سبک کار گچبری‌های سامرا قرابت بیشتری دارد تا با فرم‌های به‌کاررفته در تزیینات گچی خربه المفجر یا قصرالحیر غربی. در این رابطه او نیز به سیطره فرم هندسی و اهمیت ترکیب‌بندی‌های قطری و مثلثی در نمای کاخ المشتی اشاره می‌کند.

کفپوش موزاییکی هندسی کف کلیسای مریم عذرا

موزاییک‌کاری کف کلیسای مریم عذرا (تصویر ۱۱) در اردن از هر نظر اثری مهم و باارزش در تاریخ هنر اسلامی محسوب می‌شود. ساخت بنای اصلی این کلیسا به دوره حکومت بیزانسی‌ها بر شام بازمی‌گردد. اما پوشش موزاییکی کف صحن آن مربوط به آن دوره نیست و درباره زمان حدودی اجرای آن تخمین‌های مختلفی وجود دارد. در منابعی به زمان بازسازی بنا در دوره امویان اشاره شده (پیچیریو، ۱۹۹۳: ۶۵). در حالیکه بعضی منابع سالهای میانی سده هشتم میلادی را عنوان کرده‌اند که دوره حکومت عباسیان بوده است (الاسد و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۰۶؛ دی سگنی، ۱۹۹۲: ۲۵۶). در هر صورت، مسلم است که این کفپوش در دوره حاکمیت مسلمانان به تزیینات کلیسا افزوده شده است و علاوه‌بر داشتن ظرافت و زیبایی خاص، می‌تواند متعلق به مرحله مهمی در روند تحول هنرهای اسلامی باشد.

به بیان دقیق‌تر، این کفپوش موزاییکی شکل تکامل‌یافته‌تری از روندی است که در نمونه‌های قبلی جلوه‌های خود را نمایان کرده بود و از این نظر می‌توان آن را نقطه پایان و اوج هنر موزاییک سده‌های اولیه حکومت مسلمانان دانست. به‌جرأت می‌توان گفت که پنل موزاییکی کلیسای مریم عذرا به هیچکدام از سبک‌ها و نمونه‌های پیشین موزاییک شباهت ندارد و در نوع خود سبکی تازه و یگانه دارد. در این کفپوش قاب‌بندی‌های هندسی به‌وضوح چشمگیرتری خود را نشان می‌دهند و تقریباً بافت اصلی کار را شکل داده‌اند. اشکال دایره و مربع تودرتویی که با دقت فراوان نقش بسته‌اند، و به شکل کامل‌تری دیگر عناصر گیاهی و حتی کتیبه‌های تاریخی کف را هم در بر گرفته‌اند. در نتیجه ترکیبی شکل‌گرفته که ساختار اصلی آن را نقوش هندسی تشکیل می‌دهند و دیگر نقش‌مایه‌ها به‌صورت‌های ساده‌تری در فضای خالی میان آنها جای گرفته‌اند. در این‌جا آنچه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، نه جزئیات پردازی پرتکلف، بلکه ترکیب‌بندی دقیق و کمال‌یافته است، که دقیقاً با هدف و انگیزه‌های معنوی فلسفه هنر اسلامی طراحی شده است.

گچبری‌های واسطه مسجد سیمره

با گذر از تزیینات معماری دوره امویان، شاید مسجد سیمره بهترین و نزدیک‌ترین بنا میان آثار اولیه دوره عباسی برای رهگیری ادامه این مسیر تحولی باشد. این مسجد که بنای آن دچار آسیب‌های زیادی شده، دارای گچبری‌های بسیار زیبایی (تصویر ۱۲) بوده است که می‌توانند به‌خوبی نقش حلقه واسطه میان آثار پیشین و پسین خود را بازی کنند. مقایسه قطعه‌های بدست‌آمده از تزیینات مسجد سیمره با نقوش گچبری ساسانی نشان می‌دهد که این آثار به روشنی وام‌دار هنر آن دوره است (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۹۲؛ مبینی و شاکرمی، ۱۳۹۹: ۹۳). از طرفی تزیینات گچبری مسجد سیمره نشان از تأثیرپذیری فراوان هنرمندان آن از الگوی هنر و معماری سوریه عصر امویان نیز دارد، که در استفاده از چارچوب‌های هندسی، تنوع نقش‌مایه‌ها و گرایش به پوشش سطح دیوارها به چشم می‌آید. در واقع آنها سعی کرده‌اند تا آمیزه‌ای از این دو گنجینه هنری را در آثار خود به کار ببندند (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۹۲و۱۹۳).

تصویر ۱۰. نقوش گیاهی فرم گرفته با الگوی دایره‌ای تکرارشونده (URL10).

تصویر ۱۱. پنل موزاییکی کف کلیسای مریم عذرا در اردن (URL11).

اما نکته بسیار مهم در اینجا ارتباط نزدیک گچبری‌های مسجد سیمره با گچبری‌های مشهور سامرا از آثار سال‌های بعدی است. این ارتباط و نزدیکی را می‌توان در نقوش روی نوارها، ریزنقش‌هایی گیاهی، طرح‌های مرواریدگون و نخستین اسلیمی‌ها مشاهده کرد. درواقع باید گفت که با توجه به تقدم تاریخی تزیینات این مسجد نسبت به سامرا این گچبری‌ها به گونه‌ای سرمشق آثار سامرا و شروعی برای هنر عباسی بوده‌اند (لک‌پور، ۱۳۸۹: ۱۹۳و۱۹۴).

به بیان دیگر، تزیینات معماری مسجد سیمره با ایفای نقش واسطه و میانجی میان آثار دوره امویان و دوره عباسیان به مانند پلی تجربه‌های پیشین را به اجراهای جدید پیوند می‌دهد و نظم و انسجام خیره‌کننده در گچبری‌های سامرا را پایه‌ریزی می‌کند.

گچبری‌های سه‌گانه از بنای جوسق الخاقانی

گچبری‌های سامرا را می‌توان از مرغوب‌ترین و اصیل‌ترین نمونه‌های تزیینات معماری داخلی در سده‌های اولیه اسلام دانست. در ارتباط با اهمیت هنری آنها باید اذعان کرد که اگر زمینه هنری بسیار گویایی برای تعریف عربانه یا نقش عربی را بتوان در میان هنرهای اسلامی جست‌وجو کرد، آن گچبری‌های سه‌گانه سامرا است، که البته نمونه‌های متعدد آن را در برخی از بناهای بعدی و حتی دیگر هنرهای ظریف اسلامی نیز می‌توان یافت. به بیان دیگر، ره‌گیری روند تحولی تزیینات معماری در سده‌های اولیه اسلام به شکل دسته‌بندی شده و قابل ملاحظه‌ای در مسیر تغییرات این گچبری‌ها ممکن می‌شود و از خلال آن می‌توان حلقه‌های بعدی این تحول و دگرگونی را مورد بررسی و مطالعه قرار دارد. مسیر تغییرات گچبری‌های سامرا به نظر با سبک A به عنوان سبکی متصل به نقش‌مایه‌ها و الگوهای هنری پیشین آغاز می‌شود، سپس به سبک B با برخی اشکال پیچیده‌تر می‌رسد، و در نهایت به سبک C (تصویر ۱۳) با یک ماهیت یگانه و تازه‌تعریف می‌انجامد. اگرچه که باید گفت شواهد کافی از این‌که این مسیر به‌لحاظ تاریخی نیز قابل استناد است وجود ندارد و این استدلال دلیلی بر توالی زمانی آنها نیست. اما آنچه در ابتدا در مطالعه این تزیینات به چشم می‌آید این واقعیت است که اقتباس و تأثیرپذیری از نقوش و طرح‌های هنری گذشته رفته‌رفته جای خود را به نگرش خلاقانه‌ای در اجرا می‌دهد که در نوع خود بی‌شباهت است و تا اندازه‌ای می‌توان گفت که این روند تحولی مانند رشته‌ای نامحسوس این سه سبک را به هم متصل می‌کند.

در منابع و مطالعات تطبیقی صورت گرفته به وام‌گیری نقوش گچبری‌های سامرا از نمونه‌های بیزانسی و ساسانی بارها به اشاره شده است (رایس، ۱۳۹۳، ۳۴؛ سبا، ۲۰۱۵؛ مکی‌نژاد، ۱۳۹۷، ۱۵۰؛ هیلن‌برند، ۱۳۹۴، ۴۵). اما آنچه در حتی نگاهی گذرا به این آثار جلب توجه می‌کند، تحولی عمیق و گسترده در امر بازنمایی است که باعث شده تا با وجود تأثیرپذیری شباهت چندانی به نمونه‌های قدیمی نداشته باشند. اشکال و نقوش گیاهی به‌طور غیرمنتظره از صورت و ظاهر واقعی خود فاصله گرفته‌اند و انتزاعی بودن دیگر به بخشی از ماهیت کار بدل شده است. این انتزاع نه‌تنها در جزئیاتی مانند لبه‌های دالبری و شاخ‌وبرگ‌های پرپیچ و تاب وارد شده است، بلکه به‌وضوح تا درون کلیت ترکیب‌بندی نامحدود نقوش کشیده شده است (هیلن‌برند، ۱۳۹۴، ۴۵و۴۶). به نظر می‌رسد دیگر پرداختن به جزئیات دقیق ملاک نبوده و به مرور تلاش شده تا تنها ساختار اولیه از نقوش به صورت ایده‌هایی کلی باقی بماند، سپس ترکیب نهایی به سمتی حرکت کند که خطوط و اشکال غیرطبیعی و همین‌طور هندسی نقش اصلی را در شکل‌دهی کلیت اثر بازی کنند. نکته‌ای که در این‌جا پرداختن به آن ضروری به نظر می‌رسد رویکرد تازه‌ای است که در طراحی کلیات و جزئیات کار اثر چشمگیری گذاشته است و آن سعی در پر کردن فضاهای خالی میان نقوش است (کرسول، ۱۳۹۳، ۳۶۴)، که نه از سر اتفاق یا تصادف بلکه در مسیر روند تحولی با دقت فراوانی انجام شده است. برای این منظور کلیه

تصویر ۱۲. قطعه گچبری مسجد سیمره (URL12).

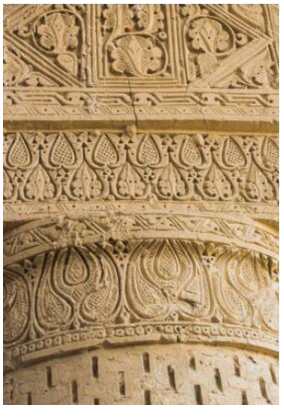
تصویر ۱۳. پنل گچبری عباسی از سامرا (URL13).

Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

نقوش گیاهی به اندازه‌ای استیلیزه می‌شوند که بتوانند همه فضاهای خالی ایجادشده در فرم و ساختار هندسی تکرارشونده را پر کنند. از همین جهت است که صورت طبیعی این نقوش دیگر از اهمیت چندانی برخوردار نبوده و بازنمایی آنها به شکلی صورت می‌گیرد که متناسب با اشکال پدید آمده از گسترش ساختار هندسی باشد. این موضوع در پژوهش صورت‌گرفته توسط نظری ارشد، قاضی‌زاده و حیدری (۱۴۰۳) در ارتباط با نقوش گچبری‌های سامرا به‌خوبی تشریح شده است.

گچبری‌های نوآورانه از مسجد نه گنبد

هر اندازه که سامرا در شکل‌گیری و شکوفایی سبک‌های گچبری دورهٔ عباسیان نقش کلیدی داشته، پیشرفت و تکامل آنها را باید به نوعی در شرق ایران و ماوراءالنهر جست‌وجو کرد. اینگونه به نظر می‌رسد که پیمودن یک مسیر مکانی تاریخی و گذر از کنار فرهنگ‌های رنگارنگ یک تمدن کهن، طرح‌های به‌کاررفته در این هنر را با ایده‌های پیچیده‌تری روبه‌رو می‌سازد و آن را به مرحله تازه‌ای می‌رساند. حتی می‌توان از این نیز پیش‌تر رفت و آماده‌سازی بستر تحول از سبک نیمه طبیعت‌گرای A به سبک کاملاً انتزاعی C را به کار هنرمندان این منطقه نسبت داد (گلومبک، ۱۹۶۹، ۱۸۴؛ گلومبک، ۲۰۱۵، ۳۷). اگرچه که شواهد کافی برای این‌موضوع به دلیل از بین رفتن بسیاری از آثار قدیمی این خطه در دست نیست، اما در دل همین آثار کم اما ارزشمند باقیمانده مانند گچبری‌های مسجد نه گنبد بلخ (تصویر ۱۴) ارجاعات و نوآوری‌هایی دیده می‌شود که در جای خود تأمل‌برانگیز است. درواقع یکی از دلایلی که تزیینات این مسجد را از اهمیت ویژه‌ای برخوردار ساخته، وجود نقش‌مایه‌های متفاوت و برگرفته از فرهنگ‌های هنری گوناگون است، که ورود و هم‌نشینی آنها در یک ترکیب‌بندی واحد را می‌توان زمینه‌ای برای رخداد تحول در آینده دانست. مطالعات صورت گرفته بر روی نقوش گچبری‌های



تصویر ۱۴. نقش‌مایه‌های متنوع در گچبری مسجد نه گنبد (URL14).

مسجد نه گنبد نشان از تمایل چشمگیر به استفاده از الگوهای هنری متنوع‌تر از هلنی و ساسانی گرفته تا سامرایی را دارد.

از مهم‌ترین ویژگی‌های تزیینات گچبری مسجد نه گنبد می‌توان به مشهود بودن حرکت از واقع‌گرایی به سمت انتزاع و رعایت اصل تقارن و تکرار اشاره کرد که در امتداد روند تحولی و نمونه‌های گچبری سیمره و سامرا می‌باشند (مبینی، شاکرمی و شریفی‌نیا، ۱۳۹۷، ۷۱). اصل تقارن را که پیش‌تر نیز از آن نام برده شد باید در اینجا به عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی استیلیزه شدن نقوش ثبت کرد. نحوه تقارن چشمگیری که در طراحی نقش‌مایه‌های گیاهی این گچبری‌ها دیده می‌شود، گسستی از سنت هنر ساسانی و ظهور ایده‌ای از هنر اسلامی محسوب می‌شود (گلومبک، ۲۰۱۶، ۶۷).

در توضیح بیشتر تنوع نقوش به‌کاررفته در تزیینات مسجد نه گنبد، باید اذعان‌داشت که خلاقیت و نوآوری مثال‌زدنی و گیرایی در استفاده از الگوهای مختلف تزیینی در گچبری‌های این مسجد صورت‌گرفته است. به اینگونه که همه این الگوها و نقش‌مایه‌ها با آنکه هر یک به طریقی با سنت‌های هنری پیشین و همچنین گچبری‌های سامرا در ارتباط است، اما به‌طورکامل به آنها شبیه نیست. آنچه در این‌جا از اهمیت بسیار ویژه‌ای برخوردار است وجود هر دو نوع گچبری طبیعت‌گرا و انتزاعی در کنار هم است، که در میان بناهای دیگر آن دوره کم‌نظیر است.

گچبری‌های تلفیقی مسجد ابن طولون

اگر مسجد نه گنبد بلخ را شاخصه و نماد اشاعه هنر عباسی به سوی شرق بدانیم، مسجد ابن طولون قاهره همین نقش را در سرزمین‌های غربی جهان اسلام بازی می‌کند. خط سیر ساختاری تحول نقوش برگرفته از دوره‌های پیش از اسلام که روند تجربه‌گرایانه‌ای را در هنر اموی پشت سر می‌گذارد، در گچبری‌های سامرا و بلخ معنا و مفهوم می‌یابد، و در تزیینات مسجد ابن طولون به کمال و اوج خود می‌رسد. درواقع هنرمندان و طراحان این گچبری‌ها تبحر و مهارت خیره‌کننده‌ای را از خود به جا گذاشته‌اند و آثاری خلق کرده‌اند که اگرچه برگرفته از نمونه‌های پیشین و خصوصا گچبری‌هایی سامرا است، اما در نوع خود بی‌نظیر و بی‌تکرار هستند. این یگانگی نتیجه این رویکرد است که هنرمندان هیچ عنصر یا الگویی را پیش از آنکه بازبینی و بروزرسانی کنند، در اثر خود به کار نبرده‌اند. برای مثال اگر از برخی از الگوهای هندسی رومی بهره برده‌اند، نقش‌مایه‌های گیاهی را به آنها افزوده‌اند. از نقوش طبیعت‌گرایانه گیاهی و باز هم هندسی بیزانسی استفاده شده است، اما این دو را با هم تلفیق کرده‌اند. از همه مهم‌تر، هر سه سبک گچبری سامرا را الگو قرار داده، اما برخلاف آنجا، ترکیب و آمیزه‌ای از آنها را به‌طور متداخل به کار برده‌اند (کرسول، ۱۳۹۳، ۳۹۲). گفته می‌شود

که مصر آن زمان پذیرای هنرمندان ماهری از سوریه، فلسطین و عراق بوده و این تنوع مشهود در تزیینات مسجد ابن طولون نتیجه همکاری هنرمندان مختلف است (بلوم، ۱۹۹۳، ۲۳). این همکاری به این گونه بوده که حتی با وجود استفاده از الگوهای مشترک در ترکیب‌بندی پنل‌ها، هر پنل با پنل دیگر متفاوت است (تصویر ۱۵).

نکته‌ای که در ارتباط با گچبری‌های مسجد ابن طولون اهمیت ویژه‌ای دارد، نظم، تناسب و انسجامی مثال‌زدنی با وجود تنوع و تکثر است، که به آن زیبایی چشم‌نوازی را بخشیده است. با نگاهی عمیق‌تر به مجموعه این ویژگی‌ها می‌توان بیان کرد که این تزیینات اساساً محل تبلور غایت و هدف نهفته در فلسفه هنر اسلامی است، که به نظر از اولین مرحله خود عبور می‌کند. به بیان دیگر، این نظم و انسجام خیره‌کننده در اصل ماحصل همان تلاش‌ها و رویکردها برای رسیدن به گونه‌ای کمال و شکوه فرمی و معنایی در کلیت یک اثر است، که خود اشاره به ماهیت معنوی جای گرفته در تفکرات و نگرش‌های اولیه مسلمانان به مقوله هنر دارد. مسجد ابن طولون به تعبیری نقطه اوج سیر تحول و تطور اولیه و ایستگاه پایانی یک مسیر هویت‌ساز برای هنر اسلامی است. آثاری که در ادامه و توسط هنرمندان دوره‌های بعدی به مجموعه این هنر افزوده می‌شود، هریک تا اندازه‌ای بر بلندای این سکوی مستحکم بنا شده است.

گچبری محراب مسجد الازهر

هنر فاطمیان را به‌طورکلی باید در راستای سنت‌های هنری اموی و عباسی برشمرد که هم توانست حافظ و نگهدارنده‌ای برای جلوه‌های هنری این دو دوره باشد و هم زمینه‌ای برای پدید آمدن جهش‌های تازه در مسیر هنر اسلامی را فراهم سازد. هنرمندان فاطمی اگرچه تمایل زیادی به استفاده از میراث‌های فرهنگی خود را داشتند، در ایجاد ترکیب‌های بی‌بدیل تلاش‌های مهمی را از خود نشان دادند. آنها به گزینش‌های متفاوتی از عناصر مختلف تزیینی روی آوردند. این‌گونه بود که هنری تحت نگاه آنها شکل گرفت که در اجزایش عناصر و نقش‌مایه‌های پیشین خودنمایی می‌کردند، اما کلیت آن شباهت زیادی به گذشته نداشت. از این نظر شاید محراب گچبری‌شده مسجد الازهر بهترین مثال برای نمایش آنچه در سال‌های ابتدایی حکومت فاطمیان در هنر به وقوع پیوست باشد. تزیین اطراف محراب این مسجد (تصویر ۱۶) به نظر به سبک گچبری‌های سامرا کار شده، اما به‌طورکامل به آن شبیه نیست و با پیچک‌های برگ نخلی بیزانسی ترکیب شده است (برن-ابوسیف، ۱۳۹۱: ۹۲). این ویژگی را در گچبری‌های مسجد الحاکم نیز می‌توان دید که ترکیبی از سبک‌های بیزانس و سامرا است (برن-ابوسیف، ۱۳۹۱: ۱۰۲).

تصور می‌شود با تمرکز بیشتر روی ترکیب‌بندی از تکرار بیشتر نقوش پرهیز شده و تلاش شده است تا با نگاهی به‌روزشده به ادوار گذشته رجوع شود. این دست تزیینات دوره فاطمیان دقیقاً مانند پلی عمل می‌کند که فرهنگ و هنرهای وام‌گرفته از دوره‌های قبل را به‌هم ارتباط داده و از دل آنها به نتیجه تازه‌ای می‌رسد. در واقع نه صرفاً به هنر اموی و عباسی وابسته است، و نه به هنرهای ساسانی و بیزانس. بلکه از هر یک از آنها به عنوان گنجینه‌ای برای دستیابی به ایده‌ها و ترکیب‌های متناسب‌تر استفاده می‌کند.

بحث پیرامون روند استیلیزه شدن هنر اسلامی در تزیینات معماری

به‌جرئت می‌توان گفت که از همان بدو شروع به فعالیت هنری در سرزمین‌های تحت سلطه مسلمانان، نوعی میل و تلاش قابل توجه به خلق نه‌فقط یک یا چند اثر خاص، بلکه یک گفتمان هنری

تصویر ۱۵. گچبری‌های تلفیقی و متفاوت مسجد ابن طولون (URL15).

تصویر ۱۶. گچبری محراب مسجد الازهر (URL16).

Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

متفاوت دیده می‌شد، که در ادامه باعث پدید آمدن و شکل‌گیری هنری شد که در همه ابعاد و خصوصیات با نمونه‌های دیگر در تاریخ هنر متمایز است. درواقع پویایی و سرزندگی هنر اسلامی که از اقسام متفاوت آن در طول سال‌های متمادی برداشت می‌شود، نتیجه تحول‌خواهی و نوگرایی در رویکرد اندیشمندان و هنرمندان هنر اسلامی است، که تنها در پی دنباله‌روی و تقلید از هنرهای پیشین و حتی دوره‌های قبلی خود نبودند و همواره ایده‌ها تازه‌تری را برای اهداف فکری خود در نظر داشتند. از آنجایی‌که مسلمانان بر سرزمین‌هایی حاکم شدند که از پیشینه فرهنگی و هنری پرباری برخوردار بودند، زمینه‌ها و الگوهای هنری متنوعی که مورد استفاده بود در اختیار آنان قرار گرفت. اما میل به خلق یک سنت هنری منحصر به خود باعث شد تا از همان سالهای نخستین در وام‌گیری از آنها دست به اعمال اصلاحات و تغییراتی بزنند. درصورتی‌که بخواهیم مفهومی دقیق را برای این رویکرد در نظر بگیریم، بدون‌شک آن مفهوم «استیلیزه‌شدن» است. استیلیزه شدن در هنر درواقع به عمل و رویکردی گفته می‌شود که مؤلفه‌ها و عناصر قدیم را با سبک و سیاق جدید تطبیق می‌دهد. می‌دانیم که در سال‌های اولیه بن‌مایه تحول‌خواهی هنرمندان نه نگرش‌ها و اندیشه‌های فلسفی، بلکه برخی از احکام و تصمیماتی بوده که کم‌وبیش در انتخاب مؤلفه‌ها و عناصر هنری تأثیر گذاشت. اما رفته‌رفته با آمیخته شدن نگرش هنرمندان به مبانی فکری و فلسفی دین اسلام و شکل‌گیری مفهومی به نام حکمت هنر اسلامی، نوعی معناگرایی و تجرید به محتوا و ساختارهای این هنر افزوده شد. در نتیجه باید گفت که فرایند استیلیزاسیون در هنر اسلامی از همان بدو امر با نگاهی سطحی‌تر کار خود را آغاز می‌کند و در ادامه به پختگی چشمگیری می‌رسد. «جدول ۲» شامل برخی ویژگی‌های اولیه و بنیادی است که توانستند مؤلفه‌های هنر اولیه مسلمانان را شکل داده و آن را به مسیر متفاوتی نسبت به گذشته سوق دهند.

اما همانطور که گفته شد این نگرش‌ها در سطح سلیقه و ایده‌های ابتدایی باقی نمانده و آن اشتیاق به گفتمان هنری جدید با تفکرات سازنده‌تری همراه می‌گردد. این موضوع را می‌توان به‌وضوح در تمایل به استفاده گسترده‌تر از نقوش هندسی در آثار دید، که هنر تزیینی در معماری اسلامی را وارد مرحله‌ای تازه و شگرفی می‌کند. در واقع می‌توان گفت که این رویکرد اساساً ریشه در دو عامل مختلف داشته است: یکی اهمیت یافتن فرم و ساختار در هنر اسلامی که می‌توانست هویتی منحصربه‌فرد را برای آن رقم بزند؛ و دیگری رشد و پیشرفت مباحثات و تفکرات فلسفی در بستر دین اسلام با گذر زمان. اگرچه که از همان ابتدا حاکمان سرزمین‌های اسلامی و البته هنرمندان مسلمان سعی در شکل‌دهی هنری یگانه تحت عنوان نگرش اسلامی بودند و در این راه دست به تجربیات متفاوت و برداشت‌های گوناگونی از هنرهای رومی-بیزانسی و ساسانی می‌زدند، اما نگاه ویژه آنها به نقوش هندسی بود که اساساً مبحث جدیدی را در عرصه تاریخ هنر برای هنر اسلامی گشود. درواقع نقش هندسی می‌توانست همان مؤلفه و عنصر مطلوب هنرمند مسلمان برای نمایش کمال شکوه و معنوی باشد. چونکه ترکیب هندسه و ریاضیات، آن‌هم به‌طور دقیق و حساب‌شده خودبه‌خود، نمایانگر گونه‌ای زیبایی، کمال و بی‌کرانگی در کنار یکپارچگی و وحدت است، که همگی از صفات دستگاه الهی نیز برشمرده می‌شوند. نقش هندسی برای هنرمند مسلمان آن‌طور که تیتوس بورکهارت، دین‌پژوه برجسته، در کتاب هنر مقدس می‌نویسد «مطلوب‌ترین صورت ذهنی برای بیان وحدانیت خداوند در پس کثرت بی‌حد عالم» است.

در این‌جا نباید از وجود ریزنقش‌های گیاهی استیلیزه‌شده نیز غافل شد که خود بخش مهمی از تزیینات معماری اسلامی را تشکیل می‌دهند. به بیان دقیق‌تر ترکیب همگون و به‌روزشده نقوش هندسی و گیاهی است که با گذر زمان فرم منحصربه‌فردی به خود گرفته و به هنر تزیینات اسلامی هویت ویژه‌ای می‌بخشد. این ترکیب در شکل تکامل‌یافته خود همان ترکیبی است که از آن به عربانه یا عربسک یاد می‌شود. بورکهارت در کتاب خود دراین‌باره می‌نویسد که عربانه متشکل از دو عنصر اساسی است؛ یکی نقوش هندسی، که به صورت بافتی متشکل از اشکال درهم‌تنیده و بیکران، ساختار اصلی کار را شکل داده و نمادی ژرف از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت به حساب می‌آیند. دیگری نقش‌مایه‌های گیاهی، که با ظرافت‌های به صورت انتزاعی خود درآمده‌اند. عربانه در اصل مرحله رشدیافتگی همان نگرش واقعیت‌گریزانه ابتدایی بود که با نوعی طبیعت‌گریزی در تصویر گیاهان همراه شده و به انتزاع کامل می‌رسید. انتزاعی که هم با مبانی زیباشناختی همخوانی داشت و هم حاوی درونمایه‌های عمیق و حتی صوفیانه بود. الفاروقی، از صاحب‌نظران هنر اسلامی، بر همین اساس انتزاع طبیعت‌گریزانه عربانه را نشانی از نامحدودی و وصف‌ناپذیری خداوند تفسیر می‌کند (بورکهارت، ۱۳۹۸، ۱۴۰-۱۳۷؛ نجیب‌اوغلو، ۱۳۹۸، ۱۱۰-۱۰۶).

بسیاری از محققان این مرحله بلوغ را متعلق به سبک دوره عباسی و گچبری‌های سامرا دانسته‌اند. مرحله‌ای که در آن برآیند برداشت‌های هنرمندان مسلمان از هنر بیزانس و ساسانی با تجربه‌های هنری از دوره اموی درآمیخت و به نقطه باشکوهی از مسیر تحولی و تکاملی خود رسید. آثار به جای مانده از این دوره درخشان که در محدوده وسیعی از بلخ تا قاهره گسترده شده‌اند نشان از یک سبک هنری جدید را دارند که با همه نمونه‌های معمول پیشین متفاوت است. در این سبک، عناصر تزیینی متحول‌شده‌ای که پیوسته به یکدیگر متصل می‌شوند،

جدول ۲. برخی ویژگی‌های بنیادی استیلیزه شدن هنر اسلامی.

ردیف	ویژگی‌ها		توضیحات
۱	واقعیت گریزی	شمایل‌گریزی	– ابتدا برای بناهای مذهبی در نظر گرفته شده اما به‌مرور به بناهای غیرمذهبی و همینطور زمینه‌های دیگر هنر و معماری اسلامی تسری یافته است. – هدف اصلی تأکید بر یکتایی خداوند در آفرینش و حذف شباهت با آفریده‌های او بوده است. – در میان بناهای اولیه مسلمانان مانند قصیر عمره از دوره امویان و یا جوسق الخاقانی از دوره عباسیان نقاشی‌های دیواری با تصاویر انسان دیده می‌شوند و در بناهای دیگر مانند خربه المفجر نیز چندین مجسمه گچی از انسان و حیوان یافت‌شده است. اما این آثار تنها به همین نمونه‌ها محدود مانده و دیگر در تزیینات معماری تکرار نمی‌شوند.
		دوبعدی سازی	– از راه‌های دور شدن از واقعیت در خلق آثار هنری حذف مؤلفه‌ها و عناصری است که به نوعی ایجاد حس تجسم و بعد سوم را می‌نمایند. برای مثال حذف پس‌زمینه که می‌تواند باعث ایجاد عمق در تصویر شود بسیار مؤثر است. – تزیینات معماری بناهای اسلامی بکلی فاقد پس‌زمینه هستند. حتی در موزاییک‌های مسجد جامع دمشق، مناظر شهر و طبیعت نیز تخت و بی عمق تصویر شده‌اند. هدف از این کار در اصل جلوگیری از ایجاد فضای سه‌بعدی در اثر بوده است. – بی‌توجهی به نور و سایه، که می‌تواند به دو بعدی شدن اثر کمک کند، نیز مدنظر قرار گرفته است. با نگاهی به تزیینات معماری بناهای اولیه مسلمانان می‌توان دریافت که در هیچ‌یک نشانی از توجه به‌جهت تابش نور و به واسطه آن ایجاد سایه وجود ندارد و به‌کلی به آنها بی‌اعتنایی شده است.
		تحریف و ساده‌سازی اشکال	– از روش‌های دیگر مورداستفاده در هنر اسلامی برای گریز از واقعیت‌گرایی تحریف شکل طبیعی و ساده کردن فرم مرسوم آنها است. – برای مثال شکل اشیاء نقش‌شده در تزیینات داخلی بنای قبه الصخره نظیر تاج، زره و گلدان تا حد پیش‌پاافتاده‌ای ساده شده و تنها طرحی از آن باقی‌مانده است. – این فرایند که خود به منزله شروع پیشروی به سمت انتزاع و دوری از هرگونه شبیه نمایی است، انتظار و تلقی از واقعیت را به کمترین سطح فرو می‌کاهد.
۲	خیال‌پردازی و تخیل	خیال‌پردازی در صورت	– استفاده از تخیل از اولین ویژگی‌هایی است که در تزیینات معماری اسلامی به‌خصوص در بازنمایی نقش‌مایه‌های گیاهی نمود پیدا می‌کند، که در ادامه مسیر واقعیت‌گریزی قرار می‌گیرد. – اشکال متفاوتی از گیاهان در میان تزیینات بناهای اولیه از قبه الصخره گرفته تا جوسق الخاقانی و مسجد الازهر دیده می‌شود که چندان شباهتی به شکل طبیعی آنها نداشته و برآمده از تخیل هنرمند در طراحی است.
		خیال‌پردازی در معنا	– این ویژگی را شاید بتوان به تفکرات موجود در حکمت هنر اسلامی وابسته دانست، که خود سرآغازی برای ورود بیشتر نگرش‌های فلسفی به تاروپود این هنر می‌شود. – اشاره احتمالی به بهشت در موزاییک‌های مسجد جامع دمشق و یا ایجاد تصور فرمان‌روایی بر بخش وسیعی از جهان در نقاشی دیواری شش پادشاه از جمله چشمگیرترین نمونه‌های کاربرد خیال و ذهنیت در تزیینات معماری سده‌های نخستین حکومت مسلمانان است.
۳	تمثیل یا استعاره		– با پیشروی و تعمیق تخیل در تصاویر بازنمودی، رفته‌رفته اشکال نیز مفاهیم و معانی فراتر از خود پیدا می‌کنند. این روند که در هنر اسلامی یک مسیر پلکانی دارد در گذر زمان به بخشی از کلیت یک اثر هنری بدل می‌شود. – پنل زیبای شکار از بنای خربه المفجر در نگاه اول یک اثر واقع‌گرایانه جلوه می‌کند، اما از تحلیل دقیق‌تر آن می‌توان دریافت که حاوی مفاهیم تمثیلی خاص خود بوده است.

انسان را به یاد حالت بینابینی ماده در ازل، که حالتی است میان شکل و بی‌شکلی می‌اندازد. در این سبک نوعی احتراز از ترسیم شکل‌های واضح و شناخته‌شده دیده می‌شود، که به نظر می‌رسد حاصل پرهیز عمدی از تقلید طبیعت باشد. گفته می‌شود که این تحول در اثنای مجادلات کلامی و فلسفی آن دوره درباره ماهیت ناپایدار ماده در عالم طبیعت پدید آمد. از بانیان و پیش‌برندگان این مجادلات، اندیشمندان مکتب معتزله بودند که به تقدم عقل و اختیار انسان و تنزه خداوند از تشبیه به صفات بشری باور داشتند.

Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

جدول ۳. برخی ویژگی‌های تکمیلی استیلیزه شدن هنر اسلامی.

ردیف	ویژگی‌ها	توضیحات
۱	نظم و انسجام	– از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی دوره کلاسیک است که باعث ظهور عناصری به‌طور نظام‌مند در اثر می‌شود، بطوریکه با ساختارهای نامنظم طبیعت تعارض پیدا می‌کند. شاید از همین جنبه هم باشد که به شدت مدنظر هنرمندان و اندیشمندان اسلامی در خلق و ایده‌پردازی آثار قرار می‌گیرد. – با نگاهی به معماری بناهای دوره اسلام حتی سده‌های اولیه، وجود نظم و انسجام را در همه مؤلفه‌ها از طراحی و پیکربندی گرفته تا تزیینات و آرایه‌های آن می‌توان دید.
۲	تناسب	– از کاربرد گسترده ریاضیات و هندسه در طراحی اولین ویژگی که بروز آن در ساختارهای اثر انتظار می‌رود تناسب است. – تناسب هم در همه اجزاء معماری و تزیینات اسلامی دیده می‌شود و با گسترش آن در بعد مادی به به نوعی تناسب در بعد معنوی می‌انجامد که تداعی کننده اصل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است.
۳	تقارن	– شاید چشمگیرترین ویژگی هنر و معماری اسلامی در مسیر استیلیزه شدن است که در آرایه‌های تزیینی معماری اسلامی نقشی کلیدی پیدا می‌کند. – تقارن در ابتدا بیشتر در الگوها و ترکیب‌بندی تزیینات بناهای اولیه مسلمانان دیده می‌شود، اما به‌تدریج به نقش‌مایه‌های و آرایه‌ها نیز راه می‌یابد و توازن و زیبایی را به کلیت کار می‌بخشد.
۴	تکرار	– تکرار نیز از مهم‌ترین ویژگی‌های تزیینات معماری اسلامی است که به آن ظاهری خیره‌کننده و متفاوت می‌بخشد. – تکرار در اصل نتیجه امتداد و گسترش الگوهای هندسی به همراه ریزنقش‌های گیاهی است که به‌طور پیوسته در راستای دو محور افقی و عمودی سطح در هم گره می‌خورند و پیش می‌روند. – تکرار قطعا" می‌تواند منعکس کننده مفاهیمی معنوی همچون شکوه، کثرت و عدم تناهی باشد.
۵	نوآوری در ترکیب و تلفیق	– تلفیق و ترکیب نقوش مختلف در هنرهای پیشین قبل از اسلام نیز کاربرد داشته است. اما در تزیینات معماری اسلامی جنبه‌های نوآورانه‌ای پیدا می‌کند. – برای مثال نقش‌مایه‌های گیاهی مختلف با هم ترکیب می‌شوند، نقش‌مایه‌های طبیعی و انتزاعی در کنار هم قرار می‌گیرند، یا نقوش هندسی با اشکال جدید با نقش‌مایه‌های گیاهی در هم می‌آمیزند. – نکته حائز اهمیت معناگرا بودن این نوآوری است که به نوعی در جهت بازنمایی محتوای دینی مورد نظر بوده و در واقع به وجود وحدت در تنوع و کثرت اشاره دارد.
۶	پرکردن فضاهای خالی	– از بسط و گسترش الگوهای هندسی طبیعتا" فضاهای به صورت اشکال چندضلعی یا ستاره‌ای پدید می‌آیند که هنرمند مسلمان همواره سعی داشته تا این فضاهای ایجادشده خالی نمانده و با نقوشی متناسب با آنها پر شوند. این ویژگی‌های که به نظر یک ویژگی حاشیه‌ای در هنر و معماری اسلامی است در جای خود از اهمیت ویژه‌ای نیز برخوردار است. – در واقع بی‌کاربرد ماندن فضای خالی در اثر با توجه به درونمایه معنوی و عرفانی هنر اسلامی به نوعی یک نقصان و کمبود محسوب می‌شود، در حالیکه هنرمند در تلاشی کمال‌جویانه برای تصویر صورتی الهی است. از طرفی هم باعث بر هم خوردن توازن و تعادل میان نقوش و فواصل بین آنها می‌شود. از این جهت، شکل و فرم طبیعی و شناخته‌شده عناصر ساختاری مختلف از نقش‌مایه‌های گیاهی گرفته تا حروف و کلمات را می‌توان تا حد انتزاع تغییر داد تا متناسب با فضای خالی پدید آمده شده و در آن قرار گیرند.

در نتیجه، آثار برآمده از آرای آنان در حوزه هنر اسلامی تحولی را در نمایش صورت‌های طبیعی ایجاد کرده بود (نجیب‌اوغلو، ۱۳۹۸، ۱۳۵-۱۳۱).

از تفاسیر مطرح‌شده برمی‌آید که از مقطعی تمرکز کلیه اندیشمندان و هنرمندان مسلمان علاوه‌بر فلسفه و اندیشه‌ورزی، بر تحول مؤلفه‌های ساختاری نیز قرار گرفت. این رویکرد روند استیلیزه شدن را نیز به مسیر فکرشده و حساب‌شده‌تری هدایت کرد و باعث شد تا تقریباً تمامی عناصر و الگوهای موجود با توجه به نگرش‌های تازه دست‌خوش تغییرات فرمی شوند و نقش‌مایه‌ها با سرعت و جسارت بیشتری از فرم طبیعی به سمت انتزاع حرکت کنند. دریک جمع‌بندی کلی چندین تعریف دیگر را می‌توان از این منظر مطابق «جدول ۳» به تعاریف قبلی نیز اضافه کرد.

نتیجه‌گیری

مفهوم هنر اسلامی در مقایسه با بسیاری از مکاتب هنری حتی هنر مسیحی مفهومی به‌مراتب پیچیده‌تر و بحث‌برانگیزتر است. از

جمله مباحث مرتبط با هنر اسلامی که به دلیل همین پیچیدگی‌ها کمتر مورد مطالعه قرار گرفته مبحث استیلیزه شدن است که در طول سالیانی طولانی با رویکردهای مختلفی رخ داده است. این پژوهش با هدف بررسی و شناخت بهتر روند استیلیزه شدن نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در تزیینات معماری اسلامی سده‌های اولیه اسلام (از ابتدا تا پایان قرن چهارم هجری) صورت گرفت. در پاسخ به پرسش‌های این پژوهش می‌توان گفت:

۱. شکی نیست که روند شکل‌گیری هنر اسلامی به‌خصوص در حوزه تزیینات معماری با بهره‌گیری از هنرهای بیزانس و ساسانی آغاز شد، اما در محدوده این میراث‌های هنری باقی نماند. این امر نتیجه رویکرد مستمر و مصرانه اندیشمندان و هنرمندان مسلمان برای ایجاد تغییر و خلق مؤلفه‌های هنری منحصربه‌فرد بود که با گذشت سالیان در یک مسیر تحولی نتیجه داد و به ثمر نشست.

۲. اما در ادامه آنچه جان‌مایه تکامل این سیر تحولی شد، روند گذار از طبیعت‌گرایی خیال‌پردازانه ابتدایی به سمت نوعی انتزاع و سپس تجرید بود. جوهره این روند معناگرا عمیق‌تر شدن مباحث نظری و فلسفی دین اسلام بود که رفته‌رفته جایگاهی ویژه میان اهالی فرهنگ و هنر پیدا کرد. درواقع، استفاده حساب‌شده از نقوش هندسی در کنار نقش‌مایه‌های گیاهی انتزاعی، تحت تأثیر حکمت هنر اسلامی، ساختارهای اصلی یک سنت هنری تازه را شکل داد. آنچه در نهایت در این عرصه پدیدار شد صورتی آرمانی و کمال‌گرا داشت که می‌توانست نمودی چشم‌نواز برای مضامین فلسفی و عرفانی باشد.

فهرست منابع فارسی

- البهنسی، عفیف (۱۳۸۷)، *هنر اسلامی*، ترجمهٔ محمود پورآقاسی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- انصاری، جمال (۱۳۶۶)، گچبری دوران ساسانی و تأثیر آن در هنرهای اسلامی، فصلنامه *هنر*، شماره ۱۳، ۳۷۳-۳۱۸.
- آتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ (۱۳۹۶)، *هنر و معماری اسلامی (۱)*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات سمت.
- برن-ابوسیف، دوریس (۱۳۹۱)، *معماری اسلامی در قاهره*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر (متن).
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۸)، *هنر مقدس، اصول و روشها*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.
- پرایس، کریستین (۱۳۹۳)، *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- تولایی خوانساری، حسین (۱۳۸۸)، تأثیر معماری بیزانس و ساسانی بر معماری دوره اموی، *کتاب ماه هنر*، ۱۳۸، ۹۵-۸۶.
- حیدرنتاج، وحید؛ مقصودی، میترا (۱۳۹۸)، مقایسهٔ تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقش‌مایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران و آرایه‌های معماری دوران اسلامی (با تأکید بر دورهٔ امویان و عباسیان)، *باغ نظر*، ۱۶ (۷۱)، ۵۰-۳۵.
- خسرویانی، نگین؛ جوادی، شهره (۱۴۰۰)، معرفی و بازشناسی نقش اسلیمی در تزیینات دوران اسلامی بر اساس نقد کتاب «اسلیمی و نشان‌ها»، *هنر و تمدن شرق*، ۹ (۳۴)، ۲۸-۱۵.
- رایس، دیوید تالبوت (۱۳۹۳)، *هنر اسلامی*، ترجمهٔ ماه ملک بهار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- زارع ابرقویی، احمد؛ موسوی حاجی، سید رسول؛ روستا، جمشید (۱۳۹۳)، تأثیر نوارهای ساسانی بر هنر اسلامی از آغاز تا پایان دوره سلجوقی، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۴ (۷)، ۱۰۶-۹۵.
- زمانی، عباس (۱۳۹۶)، *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، تهران: انتشارات اساطیر.
- سجادی، علی (۱۳۶۷)، هنر گچبری در معماری اسلامی ایران، *اثر*، ۲۵، ۲۱۴-۱۹۴.
- کرسول، کپل آرچیبالد کمرون (۱۳۹۳)، *گذری بر معماری متقدم مسلمانان*، ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر (متن).
- گرابار، الگ (۱۳۹۶)، *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی، تهران: نشر سینا.
- گرابر، الگ و دیگران (۱۳۹۱)، *معماری اسلامی*، ترجمهٔ اکرم قیطاسی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- لک‌پور، سیمین (۱۳۸۹)، *کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی دره شهر (سیمره)*، تهران: انتشارات پازینه.
- مبینی، مهتاب؛ شاکرمی، طیبه (۱۳۹۹)، تداوم نقش‌مایه‌های گیاهی و هندسی ساسانی در تزیینات گچبری مسجد سیمره، *نگره*، ۱۶ (۶۰)، ۹۵-۷۷.
- مبینی، مهتاب؛ شاکرمی، طیبه؛ شریفی‌نیا، اکبر (۱۳۹۷)، بررسی تطبیقی تزیینات گچبری مسجد سیمره با مسجد نه گنبد بلخ و سامرا از دوره عباسی، *هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)*، ۲۳ (۱)، ۷۲-۶۱.
- مشبکی اصفهانی، علیرضا؛ صفایی، نرگس (۱۳۹۵)، سیر پیدایش نقوش گیاهی در هنر صدر اسلام (بارویکرد ویژه به نقوش اسلیمی و ختایی)، *نگارینه هنر اسلامی*، ۳ (۱۰)، ۴۰-۳۲.
- مشبکی اصفهانی، علیرضا؛ صفایی، نرگس (۱۳۹۸)، بررسی تطبیقی گیاهان مقدس و اسطوره‌ای در هنر صدر اسلام و پیش از اسلام (هخامنشی و ساسانی) با تأکید برنقش برجسته‌ها، *معماری‌شناسی*، ۱۲، ۶۶-۵۴.
- مصباح اردکانی، نصرت الملوک؛ لزگی، سید حبیب‌الله (۱۳۸۷)، مطالعه تأثیر نقش‌مایه‌های گچبری دوره ساسانی بر نقوش گچبری دوره اسلامی، *نقش‌مایه*، ۱ (۲)، ۵۰-۳۷.
- مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۹۷)، *تزیینات معماری*، تهران: انتشارات سمت.
- منتشری، مهران (۱۳۹۶)، بررسی تأثیر هنر گچبری دوره ساسانی بر

Doi: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

تزیینات گچبری معماری قرون ۱ تا ۵ هجری، فصلنامه علمی تخصصی *معماری سبز*، ۸، ۶۸-۵۵.

- نجیب‌اوغلو، گلرو (۱۳۹۸)، *هندسه و تزئین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)*، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: انتشارات روزنه.
- نظری ارشد، رضا؛ قاضی‌زاده، خشایار؛ حیدری، نفیسه (۱۴۰۳)، پژوهشی در شمایل‌های انتزاعی و نقوش جانوران ترکیبی آرایه‌های گچبری سامرا، *نگارینه هنر اسلامی*، ۱۱ (۲۷)، ۱۰۹-۹۰.
- هیلن‌برند، رابرت (۱۳۹۴)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: انتشارات روزنه.

فهرست منابع انگلیسی

- Behrens-Abouseif, D. (1997). The lion-gazelle mosaic at Khirbat al-Mafjar. Muqarnas, 14, 11-18.
- Bloom, J. M. (1993). On the transmission of designs in early Islamic architecture. Muqarnas, 10, 21-28.
- Canepa, M. (2006). The Late Antique Kosmos of Power: International Ornament and Royal Identity in the Sixth and Seventh Centuries. In Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies", London (pp. 14-15).
- Di Segni, L. (1992). The Date of the Church of the Virgin in Madaba. Liber annuus/Studium Biblicum Franciscanum, 42, 251-257.
- Fowden, G. (2004). Quṣayr ʻAmra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria (Vol. 36). Univ of California Press.
- Golombek, L. (1969). Abbasid Mosque at Balkh. Oriental Art, 15, 173-189.
- Golombek, L. (2016). The Nine Domes of the Universe. Aga Khan Trust for Culture.
- Grabar, O. (2007). Early Islamic Art, 650-1100. Ashgate.
- Piccirillo, M. (1993). The Mosaics of Jordan. Amman, American Center of Oriental Research Publ.
- Saba, M. (2015). Together Again, After Centuries of Time and Space. Retrieved from: https://www.metmuseum.org/blogs/ruminations/2015/together-again-after-centuries-of-time-and-space
- van Lohuizen-Mulder, M. (1995). The Mosaics of the Great Mosque at Damascus: A Vision of Beauty. Babesch, 70, 193-213.

فهرست منابع اینترنتی

- URL1: https://www.studiosaid.com/te_catalogs/DOR_interior/source/9212-289-2-32.html
- URL2: http://www.studiosaid.com/te_catalogs/DOR_interior/source/9212-289-4-3.html
- URL3: https://www.khanacademy.org/humanities/art-islam/chronological-periods-islamic/islamic-art-early/a/the-great-mosque-of-damascus
- URL4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Cubiculum_ (bedroom)_from_the_Villa_of_P._Fannius_Synistor_at_Boscoreale_DP170959.jpg
- URL5: https://www.wmf.org/project/qusayr-amra
- URL6: https://bibliotecanatalie.com/f/hishams-palace-an-umayyad-splendor?blogcategory=Arab
- URL7: https://www.archaeology.org/issues/232-1611/features/4939-khirbet-desert-castle art_page3
- URL8: https://www.pinterest.com/pin/379991287312016554/
- URL9: https://www.egypttoursplus.com/qasr-al-mshatta-the-winter-retreat-of-a-short-reigning-caliph/
- URL10: https://artsandculture.google.com/asset/façade-of-the-mshatta-palace-detail-unknown/MAFjiBD83uTKYw
- URL11: https://universes.art/en/art-destinations/jordan/madaba/archaeological-park-1/church-of-virgin-mary-2
- URL12: https://sites.uci.edu/sasanika/seymareh/
- URL13: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448170
- URL14: https://www.imago-images.com/photos/haji-piyada
- URL15: http://www.touregypt.net/featurestories/itulun.htm
- URL16: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File: Al-Azhar_Mosque_interior_DSCF4432.jpg

Studying the Stylization of Ancient Byzantine and Sasanian Motifs in the Architectural Ornaments of the Early Centuries of Islamic Art[1]

Mehdi Ketabforoush[2], Mahtab Mobini[3]

Type of article: original research
Receive:16 - 1 - 2025, Accept Date: 8 - 4 - 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2050826.1097

Extended abstract

In art history sources, Islamic art is referred to as stylized art. This means that borrowing many components from previous arts, artists have tried to transform and update them according to their approaches and attitudes from the first centuries of Islam. The problem here is the lack of sufficient studies about the details of this evolutionary process. It seems that the related sources and studies have not focused enough on the concept and content of the stylization of Islamic art. This necessitates further studies to avoid misunderstandings and wrong perceptions. There is no doubt that the foundation of Islamic art was formed with the influence of the previous arts of the region, especially Byzantine and Sassanid art. However, some of its elements have been changed over time based on the new religious approaches.

To be precise, the spread of Islam to the surrounding lands, which had rich cultural backgrounds, faced the Muslims with many precious monuments and art pieces, and they tried to take the useful elements to improve their culture. The point is that the Muslim artists did not just copy the elements and transform them step by step but rather stylized them. This process has been a stylization and is one of the main characteristics of Islamic art. This research employs the qualitative analytical method to study more precisely the evolutionary process of the Byzantine and Sassanid motifs, which have been used in the architectural ornaments of the early centuries of Islam. This research was carried out in a descriptive-analytical way, and its data has been collected through the study of library documents.

Respectively, it has been tried to answer these questions clearly: How did

1. This article is derived from the first author's dissertation titled "Studying the Stylization of Byzantine and Sasanian Motifs in the Architectural Ornaments of the Early Centuries of Islamic Art" and supervised by the second author.

2. MA in Art Research, Payam-e Noor University, Tehran, Iran.
Email: mehdi.ketabforoush@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Art, Payam-e Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author).
Email: m.mobini@pnu.ac.ir

the stylization of past motifs in the architectural ornaments of the early centuries of Islamic art begin? And how did it evolve? For this purpose, some photos were selected from each period as the non-random samples and their features were discussed accurately. Generally, it can be concluded that Islamic art and architecture, especially in the field of decorative arts, has inherited a series of motifs from the previous. However, these motifs have been stylized over time using the contents of Islamic philosophy. Finally, the created monuments, which have been formed by the smart combination of geometric patterns and floral motifs, have been able to represent profound meanings such as the perfection and unity in the multiplicity of the Creation.
The basis of Islamic art was established on the artistic foundation left by the region's earlier civilizations, according to research on art history. Because of their long history in this area and their unique artistic style, the Sassanians in the East and the Byzantines in the West had a significant impact on the cultural and artistic landscape at the time of the founding of Islam. Muslim artists had a fantastic opportunity to use the elements of these two priceless artistic sources to produce a new artistic approach as Islam developed.
The cultural contribution of the Sassanids and Byzantines to the formation of Islamic art in the early centuries is undeniable. However, Muslims did not stick to the taken components and features and tried over time to apply new ideas and attitudes in their works. As a result, an art gradually emerged that incorporated new themes into the structural components of the past. In fact, there was a significant difference between the works of the early centuries of Islamic art and the previous ones, which was a structural transformation or stylization in various elements. In this regard, the motifs can be referred to in particular, which seem to have a specific intellectual foundation and gradually transformed Islamic art into an ideal and unique form.
Stylization in art refers to making changes in the style and form of the works in order to avoid realistic representations. For this purpose, shapes and patterns, in accordance with the artist's perspective, distance themselves as much as possible from their natural and recognizable forms and transform into simpler or abstract ones. Usually, the goal here is to emphasize other dimensions of the work to express or convey a different concept. In definitions related to Islamic art, the stylization of motifs has often been mentioned as one of the important characteristics, which essentially involves the transformation of predominantly naturalistic ancient motifs to create a new artistic school. The art of architectural ornaments, which is one of the oldest and most enduring manifestations of early Muslim art, can well be studied to understand the roots of the formation and evolution of Islamic art. These ornaments contain different forms of motifs that have been stylized over the years.
It seems that the initial stage of stylization of the motifs appeared in the distortion of shapes and two-dimensional images, which can be seen in the simplified shapes of vases or crowns in the ornaments of the Dome of the Rock or flat and shallow images of landscapes in the Great Mosque of Damascus. At this stage, the role of the imagination and conceptual ideas for designing and creating the new components is significant. There are some

combinations of different motifs, which are imaginative and unrealistic. Then, the use of geometric patterns for forming the composition came up with a great change in Islamic art.

These motifs, which were often used for ornamental borders and margins, especially in Byzantine art, gradually found a wider use to form the main structure of Islamic architectural ornaments. In addition, floral motifs were the other main elements that were placed in the empty spaces created by the expansion of geometric patterns. In primary years, floral motifs were depicted with an imaginative naturalistic approach, but these motifs gradually took on an unrealistic appearance. This is an updated combination that creates a special identity for Islamic art over time and is called *arabesque* in the related references. Referring to the decorations of some Umayyad palaces like Khirbat al-Mafjar or Al-Mushatta, the different forms of this combination can be seen clearly.

Relatively, the evolution of Islamic art and ornaments enters the maturity stage during the Abbasid period, the important stage in which Muslim artists' perceptions of Byzantine and Sasanian art merged with artistic experiences from the Umayyad period and reached a glorious point. The surviving works of this brilliant period, such as stucco panels of Samarra or the decorations of the Ibn Tulun Mosque in Cairo, reveal a new artistic style that is different from all previous examples. In this style, stylized and distorted motifs constantly connect to each other and create a unique form that is almost abstract.

It appears that all Muslim artists have, since a certain time, concentrated on the development of structural elements in accordance with Islamic theological ideas in order to produce a particular artistic style. This was the primary concept behind the stylization, which was a methodical and elegant approach to transforming all of the current patterns and motifs from organic shapes to abstract ones. To make the artwork semantically rich and thought-provoking, the stylization of themes in the supplementary stage actually involved a shift from imaginative naturalism to abstraction.

This evolutionary process was influenced by the progress of theoretical and philosophical discussions under the Islamic attitudes. However, it benefited from many classical aesthetic attributes that were used to represent the considered theological thoughts and meanings. Some of these attributes are orderliness, coherence, symmetry, proportion, simplicity, and repetition. These aesthetic attributes, along with some major contents such as iconoclasm, imaginary, or metaphor, make up the definition of the stylization of Islamic art.

Keywords: Islamic Art, Ornaments of Islamic Architecture, Byzantine Art, Sassanid Art, Stylization

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)