به نام خدا

تبیین چلیپا در هنر اسلامی با رویکرد تاریخی‌نگری گرابار

افسانه درویش، علی اکبر جهانگرد، ابوالفضل داودی رکن آبادی

۱- پژوهشگر دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر ، واحد بین الملل کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، کیش، ایران
afsanedarvish@yahoo.com
۲- استادیار و عضو هیأت علمی گروه هنر، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران(نویسنده مسئول)
ali.jahangard@gmail.com
۳- استاد و عضو هیأت علمی گروه هنر، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
davodi@gmail.com

چکیده

نمادها از عناصر گوناگونی تشکیل شده‌اند که بر پیچیدگی آن‌ها افزوده است، اشکال نیز از دیرباز در زمره نمادهای رایج محسوب می‌شدند. اشکال هندسی که بر ساخته‌های انسانی و اغلب با تأثیرپذیری از طبیعت‌اند، ویژگی‌هایی دارند که به نمادپردازی آن‌ها بسیار کمک می کند. علاوه بر اشکال هندسی، خطوط نیز در نمادپردازی و انتقال پیام‌ها بسیار مؤثرند. خطوط صاف و خطوط منحنی هر کدام نمادپردازی خاص خود را دارند، هم‌چنین جهت خطوط نیز احساس و دلالت‌های مخصوص به خود را انتقال می‌دهند.

نقوش چلیپا در دوره‌های پیش از اسلام برای تزئین هنرهای مختلف به‌کار می‌رفت و پس از اسلام نیز هنرمندان متفکر دوران اسلامی از همان ابتدا به نمادگرایی و زیبایی‌شناسی این نقوش پی بردند. مورخان و اندیشمندان هنر اسلامی آثار فراوانی از هنر اسلامی را از نقطه‌نظر تاریخی آن‌ها سنجیده و نمادهای به جا مانده در میان اقوام مختلف را محصول شرایط، زمان، مکان یا موقعیت تاریخی می‌دانند که در طول زمان تغییرات محسوسی در آن‌ها صورت گرفته است.

پژوهش حاضر سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری را به عنوان گفتمان در نظر گرفته و با روش تحلیلی – توصیفی در صدد پاسخ به این پرسش است که آیا نظریه تاریخی‌نگری گرابار بر همه آثار هنر اسلامی تأویل‌پذیر است. در این میان چلیپا به عنوان نمونه این پیش فرض مورد بررسی قرار گرفت و داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و به صورت میدانی گردآوری شده است. نمونه‌ها از میان انواع تزئینات، سفال، سنگ و بناهای مختلف انتخاب شدند و در نهایت مشخص شد که تاریخی‌نگری در همه ابعاد یک هنر نمی‌تواند مفاهیم و یافته‌های نوینی داشته باشد و برخی از هنرها از همان آغاز پیدایش خود؛ به دلیل عمق و ریشه معنایی آن کامل هستند و در طی تاریخ فقط ابعاد آن گسترش پیدا کرده و در واقع همان مفاهیم را که از ابتدا داشته تا عصر حاضر هم به مخاطب خویش، منتقل کرده است.

واژگان کلیدی: هنراسلامی، گرابار، تاریخی‌نگری، چلیپا، نماد

مقدمه

آغاز پیدایش هنر اسلامی در سده‌های هفتم تا نهم میلادی و هم‌زمان با فتح سرزمین‌های جدید توسط سپاهیان اسلام صورت گرفت اگرچه همه این هنرها تاکنون به حیات خود ادامه داده‌اند اما تکوین و به روز شدن هنر اسلامی گستردگی بسیار زیادی دارد؛ در اصل، این قلمرو مبتنی بر دسته‌بندهایی از جمله: نقاشی، خطاطی، شمایل‌نگاری، چلیپا، مجسمه‌سازی، طراحی و ... است، اگرچه به دلیل یکپارچه بودن هنر اسلامی، از آغازِ توجهات نظری به این هنر زمان زیادی نمی‌گذرد چرا که این هنر ابتدا منطقه‌ای نامگذاری می‌شد؛ مثلاً: هنر اسلامی ایرانی، شامی، یمنی و... و نخستین فردی که تاریخ هنر اسلامی را مورد بررسی قرار داد الگ گرابار بود. وی علاوه بر ارائه مبانی نظری تاریخ هنر اسلامی، آن را با نظریات معاصر روانشناسی، جامعه‌شناسی و زبان‌شناسی در کنار تحولات فکری، جهان‌شناختی، مذهبی و ذوقی درآمیخت و البته از رویکردها و تحقیقات علمی رایج آن روزگار در ارائه هر چه بهتر نظریات خود نیز بهره برد. گرابار در تحلیل تاریخ هنر اسلامی به عوامل زمینه‌ای توجه فراوانی داشت. موضوع این پژوهش در بررسی ظرفیت محدود چلیپا با توجه به نظریه تاریخی‌نگری گرابار است؛ اگرچه نقوش چلیپا در حال حاضر کاربردهای تزئینی فراوانی در اجسامی همانند کیف، ساک دستی، لباس، چتر، جلد کتاب، تبلیغات بزرگراه‌ها و ... دارد.

در مطالعه هنر اسلامی دو روش شناخته شده وجود دارد که هر کدام از آن‌ها با محوریت قرار دادن برخی عوامل به تجزیه و تحلیل هنر اسلامی به طور عام، و عناصر آن به طور خاص پرداخته‌اند. در روش اول (سنت‌گرایی) بر حقایق فرازمانی و فرامکانی اسلامی تأکید می‌شود و آثار هنر اسلامی بازتاب این حقایق تلقی می‌شود. در روش دوم (تاریخی‌نگرانه) به جای تأکید انحصاری بر اعتقادات دینی بر عوامل مختلفی چون جغرافیا، فرهنگ بومی یا تأثیر از هنر تمدن‌های دیگر تأکید می‌شود و بر همین اساس اعتقاد بر آن است که هنر در سرزمین‌های اسلامی در اشکال گوناگون و متناسب با شرایط اقلیمی و فرهنگی آن مناطق شکل گرفته است. مسئله اصلی این نوشتار ارزیابی دیدگاه تاریخی‌نگری در مورد چلیپا است.

برخی از هنرها از همان آغاز پیدایش خود؛ به دلیل عمق و ریشه معنایی آن کامل هستند و در طی تاریخ فقط ابعاد آن گسترش پیدا کرده و در واقع همان مفاهیم را که از ابتدا داشته تا عصر حاضر هم به مخاطب خویش، منتقل کرده است.

پژوهش حاضر از منظر رویکرد، پژوهش کیفی است که مبتنی بر شیوه گردآوری کتابخانه‌ای و تمرکز بر محتوای متون از طریق روش توصیفی تحلیلی به تحلیل محتوایی و نظام‌مند آرای گرابار پرداخته است، در نهایت با توجه به اهداف پژوهش به صورت مطالعه تطبیقی بررسی شد.

در این مقاله، نظریه تاریخی‌نگری گرابار و تعامل آن با چلیپا در فرهنگ اسلامی بررسی می‌شود؛ در این راستا محدودیت چلیپا و عدم پوشش آن با نظریه تاریخی‌نگری گرابار تحلیل شد. برای بررسی این موضوع یک پرسش اساسی مطرح گردید آیا نظریه تاریخی‌نگری گرابار بر همه آثار هنر اسلامی تأویل‌پذیر است. در راستای پاسخ به این پرسش دو فرضیه مهم با رویکرد و روش‌شناسی متفاوت طرح شده است؛ یکی از آن دو به تفسیر حکمی از نظریه گرابار گرایش دارد و دومین فرضیه

درک چلیپا به عنوان هنری که رویکردی تاریخی‌نگرانه ندارد و بر خلاف سایر هنرهای اسلامی محصول شرایط، زمان و مکان یا موقعیت تاریخی نیست و اسلوب اولیه خود را حفظ کرده است.

پیشینه پژوهش

براساس مطالعات نگارندگان، پیشینه پژوهشی را می‌توان در دو دسته کلی بیان کرد؛ دسته نخست آثاری است که جزئی از نحله فکری مذکور بوده‌اند از جمله مقاله سیدعلی‌زاده و شیشه‌بری (۱۳۸۹) «وجود پیدایش چلیپا و نقش آن در معماری» به بررسی پیدایش چلیپا از آغاز پرداخته است. قائم (۱۳۸۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران» به بررسی نقش چلیپا و پیام آن در سفالینه‌های گذشتگان پرداخته است. محسنی و باستان فرد (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی گونه‌های کهن‌الگوی چلیپا در معماری ایرانی» به اهمیت معنایی چلیپا در آیین‌های ایرانی و بناها اشاره کرده است. در این آثار هر کدام به فراخور مبانی فکری‌ای که دارند صرفاً به تشریح رویکرد خویش و تبیین مبادی و ویژگی های چلیپا پرداخته اند؛ از اسامی افراد مشهوری هم‌چون کربن، شیمل، آرتون، نصر، گنون و ... که بگذریم به مقالاتی می‌رسیم؛ از فهیمی‌فر (۱۳۸۸) با عنوان «جستاری در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی» که هنر اسلامی را با دیدگاه عرفانی مورد بررسی قرار داده است، موسوی و پورجعفر (۱۳۸۱) در مقاله «تاثیرپذیری نهضت هنر و پیشه انگلستان از هنر اسلامی» به چگونگی حفظ هنر اسرارآمیز و رمز آلود ایرانی و پیشرفت‌های چشمگیر آن را در عصر تمدن و ماشینی شدن پرداخته است، پازوکی (۱۳۹۵) در مقاله «پرسش از معرفت هنری در اسلام» به این موضوع پرداخته است که آیا معرفت یا تفکر هنری در اسلام داریم؟ و دسته دوم آثاری است که تأثیر رویکرد گرابار را در هنر اسلامی بررسی کرده‌اند حسینی (۱۳۹۵) در پایان نامه با عنوان «بررسی رویکرد گرابار در تحلیل تاریخ هنر اسلامی با تمرکز بر کتاب شکل‌گیری هنر اسلامی» انجام داده که در آن گرابار با رویکرد زیست‌محیطی و بومی در صدد پاسخ به این پرسش است که هنر اسلامی چه کمکی به شناخت تاریخ هنر می‌تواند داشته باشد و کلانتر و رشیدی (۱۳۹۹) در مقاله «خوانش تحلیلی – انتقادی کتاب جستارهایی در چیستی هنر اسلامی» نگاهی نقادانه به هنر اسلامی در قلمرو جغرافیایی وسیع آن با ساز و کار فرهنگ، جامعه، گفتمان‌های سیاسی و فرآیند تغییر و تحول این هنر را مورد نقد قرار داده است.

تعریف تاریخی‌نگری

بحث هیستوریسیزم (HISTORICISM) یا تاریخی نگری به دو قرن پیش بر می‌گردد. این جریان چندی پس از آغاز پیدایش به یک جنبش فکری تبدیل شد و تحقیقات وسیعی را در غرب به خود اختصاص داد.

در ایران نیز مباحثی چون نسبیت معرفت دینی و تاریخ‌مندی دین در واقع کپی‌برداری و بازگویی بدون استناد همان مباحثی است که در غرب در این‌باره مطرح شد. از جمله اندیشمندانی که در حوزه تاریخ و تاریخ‌نگاری در ایران کار کرده‌اند؛ دکتر جعفر شهیدی است «شهیدی تلاش کرده پا را از دایره علم تاریخ فراتر نهد و به جنبه‌هایی مختلف از حیات اجتماعی انسان‌ها که در وقوع رویدادهای تاریخی اثرگذارند از منظر علوم دیگر توجه کند تا از این طریق در بستری چند ساحتی، پدیده‌های تاریخی را تحلیل کند» (پناهی و منتظرالقائم و چلونگر، ۶۸: ۱۴۰۱).

پل ادوارد Paul Edward از نظریه‌پردازان این سنت معتقد است هیستوریسیزم یعنی فهم مناسب از طبیعت و یا هر چیزی و تشخیص مناسب معیار آن، باید با ملاحظه آن شیء برحسب فضایی [زمان و مکان] که اشغال کرده و نقشی که حاصل از فرآیند توسعه و تکامل بازی است.

کارل هویسی Karl Heussi نیز از دیگر نظریه‌پرداز این سنت معتقد است با تاریخ نمی‌توان احکام قطعی رهنمون شد؛ پس از راه مطالعه درونی تاریخ می‌توان به حقایق فلسفی و الهی رسید.

از نظر هویسی، هیستوریسیزم مبتنی بر سه اصل است:

یک. انسانیت؛ ذات و طبیعت خاص ندارد؛ بلکه تاریخ دارد. به این معنا که تجربه و شناخت ضرورتاً به واسطه تاریخ، محصور و مشروط شده است.

دو. قوانینی که زندگی انسان را مشخص و معین می‌کنند، به طور طبیعی مقرر نشده‌اند؛ بلکه محصول زمینه‌های تاریخ مند خاص هستند.

سه. محتوای واقعی شناخت، وابسته به منطق مقولی نیست؛ بلکه براساس موقعیت آن در تاریخ و توجه پایدار به تاریخ است. رابرت دی آمیکو Robert D. Amico نیز معتقد است: هیستوریسیزم موضعی است در باب مرزهای دانش و اینکه چگونه فهم انسان دائماً اسیر موقعیت تاریخ‌مند اوست (عرب صالحی، ۱۳۸۷: ۱۰۱ و ۱۰۲).

«هنرمند همیشه در شرایط تاریخی ویژه‌ای محصور و محدود است» (هاوزر، ۱۳۸۲: ۱۴۹). از دیدگاه تاریخی‌نگرها، به جهت تکامل و تحول تدریجی انسان، هیچ‌گونه اصول ثابت و پایدار فراتاریخی وجود ندارد و همه پدیده ها مبتنی بر علت‌های برآمده از شرایط اجتماعی- تاریخی هستند. هر اثر و رفتاری محصول دوران، شرایط اجتماعی و جامعه خاص است و هویت انسان در آن شکل می‌گیرد. فیلسوفان ایدئالیست آلمان هم‌چون *هردر* و یا *هگل* در نگاه تاریخی نگری بسیار مؤثر بودند. در تاریخی‌نگری تلقی بر این است که اثر هنری در برهه‌ای از تاریخ خطی، تحلیل گردد، این شیوه بر این اساس شکل گرفته که آثار هنری و حتی علایق و سلیقه‌های هنرمندان و یا صور خیال آن‌ها تحت تأثیر زمینه‌های خاص دوران یا عناصر و عوامل پیشین خود به وجود آمده است؛ به گونه‌ای که بستر تاریخی تعیین‌کننده هویت اثر هنری است (موسوی، یحیایی، ۱۹۶:۱۳۹۰).

در میان مورخان هنر اسلامی افرادی هم‌چون *آندره گدار*، *الگ گرابار*، *تری آلن* و بعضی از دیگر مورخان هنر اسلامی، نگاهی تاریخی‌نگرانه به هنر اسلامی دارند و عوامل، ریشه‌ها و بسترهای تحقق هنر اسلامی را به طور تاریخی نگریسته و به دنبال این هستند که رد پای اسلوب، فرم و قالب‌های هنر اسلامی را در دیگر تمدن‌ها پی‌گیری کنند.

هنر اسلامی و گرابار

الگ‌گرابار، متخصص در هنر اسلامی و استاد تاریخ هنر دانشگاه هاروارد و محققی بود که بیش از نیم قرن از عمر خود را وقف شناختن و شناساندن هنر و فرهنگ اسلامی کرد.

گرابار از منتقدان اساسی جریان سنت‌گرایی نیز بود. از منظر گرابار مهم‌ترین ایراد رویکرد سنت‌گرایانه در مواجهه با تاریخ هنر اسلامی؛ تلاش آن برای توجیه وقایع تاریخ هنری به کمک اصولی ثابت و فراتاریخی است. بـه عقیـده گرابـار «سـنت گرایان اصول تاریخ هنر اسلامی را از درون آن استخراج نمی‌کردند؛ بلکه بقایای مادی و غیر مادی فرهنگ‌ها را بر اسـاس پیش‌فرض‌های خود از جمله غلبه روح سنتی در جامعه اسلامی و اهمیت فراوان عرفان و تصوف در شکل‌دهی به ایـن روح تفسیر می‌کردند» (Grabar,1976:۲۷۸). گراباردر مقاله‌ای با عنوان «هدف‌هایی متفاوت اما سازگار» چنین بیـان می‌کنـد که «جهان فرم‌های بصری را با واج‌های بی‌شمارش را نمی‌توان با قواعد دانش زبان‌شناسی که بسیار از حوزه تجارب بصری دور است، مطالعه کرد» (Grabar,1994: ۵۸).

به نظر جاناتان بلوم و شیلا بلر، تاریخ اسلام به سه دوره تقسیم می‌شود:

۱. دوره اولیه: ریشه‌های اسلام و ظهور جوامع اسلامی تا سال ۹۰۰ میلادی در این دوره بیشتر سرزمین‌های اسلامی زیر فرمان یک خلافت واحد بود که در عربستان، سوریه و عراق حکومت می‌کرد.

۲. دوره میانی: فروپاشی خلافت در قرن دهم و ظهور قدرت‌های منطقه‌ای متعدد با سنت‌های هنری مشخص.

۳. دوره آخر: بیشتر سرزمین‌های اسلامی تحت فرمان:

- امپراطوری عثمانی در مدیترانه
- صفویان در ایران

کاربرد واژه اسلامی در زمینه هنر، مربوط به سمت و سوی نشأت یافته از سنت‌های هنری مدیترانه و خاورمیانـه اسـت و «باید هنر متقدم اسلامی را در زمره هنرهای قرون وسطایی و از جمله وارثان غنی هنرهای عهد کلاسیک به حساب آورد» (وحدتی، ۱۳۷۹: ۲۰۰).

هنر و متغیرات و مسائل نو

گرابار در آثارش هیچ‌گاه به‌طور واضح و مشخص از رویکردی که در نوشتن آثارش در پیش گرفته اسـت، سـخن نگفتـه است. رویکرد گرابار در تقابل با شرق‌شناسی و سنت‌گرایی قرار می‌گیرد. اگرچه گرابار آغازگر نسل جدیـدی از تاریخ‌نویسـی هنر اسلامی بود که تحقق‌گرایی و ذات‌گرایی را نفی کـرد و در مقابـل از رویکردهـای جامعه‌شـناختی، الهیـاتی، ادراکـی و نشانه‌شناسانه را جایگزین نمود. یگانگی رویکرد گرابار در تشخص تاریخی آثارش است کـه بـه نفـی صـریح رویکردهـای غیرتاریخی به هنر اسلامی می‌انجامد. گرابار در آثارش به بررسی و مطالعه زمینه تاریخی و اجتمـاعی هنـر توجـه و تأکیـد می‌کند. در کتاب‌ها و مقالات گرابار توجه وی به ارتقا دادن ارزش های هنری است که این نوع دیدگاه با هنری مثل چلیپـا هم‌خوانی ندارد. به اعتقاد نگارندگان این مقاله، مواجهه گرابار با هنر اسلامی از نقطه نظر زبان‌شناسی در مقایسـه بـا نشـانه شناسی قوت خیلی بیشتری دارد. چلیپا به مثابه رمزی که دارای لایه‌های فراوانی است و با توجه به معانی گسترده این رمز، چگونه مفاهیم منطبق با جهان‌بینی و آرمان های اسلامی از آن استخراج شده و انتقال یافته است؟ بـه لحـاظ تأثیرگـذاری چلیپا بر اقوام و ادیان و آیین‌های مختلف، تاریخی‌نگری چگونه آن را بیان کرده است.

به عنوان مثال در مقاله «تأملاتی پراکنده در تاریخ هنر و تاریخ ادبیات» (گرابار ، ۱۹۷۲: ۵۵۹). از برخی تشابهات و اختلافات روش‌شناختی در مطالعات تاریخ ادبیات و تاریخ هنر و هم‌چنین دلالاتی که از تفسیر هنرهای بصری با استفاده از رسانه‌های زبانی ایجاد می‌شود، بحث می‌کند. او در این مقاله مورخان هنر را به استفاده از روش‌های زبان‌شناختی، به ویژه زبان‌شناسی ساختارگرا در تحلیل هنرهای بصری تشویق می‌کند. گرابار به این نکته خیلی خوب توجه داشته که مبدأ و مقصد تغییرپذیر است ولی این شامل همه هنرهای اسلامی نمی‌شود.

تاریخ‌مندی در آثار هنری

مطالعات نمادشناسی نه تنها از مقولات مهم تاریخ هنر به شمار می‌رود بلکه به واسطه ارتباطات تنگاتنگ با مباحث انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، دین‌شناسی و طیف وسیعی از معارف دیگر یکی از مقولات مهم تاریخ تمدن بشری است. نمادها در مرزهای تاریخ، اسطوره و دین سیر می‌کنند و چلیپا در دوران اسلامی با تأثیرپذیری از برخی فرم‌های پیشین خود هم‌چنان به حیات ادامه می‌دهد و بیشتر در رده تقسیم‌بندی هندسی خود جلوه می‌کند.

« ...چلیپا نشانه‌ای حاکی از کارکردی است که اگر یادآور اسلام باشد؛ به نماد تبدیل می‌شود، هنگامی که بر تمبری نقش بندد، نشان‌دهنده کشوری خاص است؛ به عبارت دیگر، محمول نشانه، ثابت است اما محمول نماد، بسته به وظیفه محول بدان یا بسته به احوال یا احساس ناظر (مرجع)، تفاوت می‌کند. بنابراین، نظریه ما را به شناسایی و یا مجزا کردن مؤلفه‌های سه‌گانه نشانه و نماد و مرجع وامی‌دارد» (گرابار، 1386: 18).

از نظر گرابار سنت هنری اسلام با دوران خلفای اموی و اوایل حکومت عباسیان شکل گرفت. گرابار در کتاب شکل‌گیری هنر اسلامی اشاره می‌کند که «هنر اسلامی ارتباط ویژه‌ای با دین اسلام ندارد و از سویی دیگر چون قلمرو اسلام و جمعیت مسلمانان به درستی شناخته شده نیست، نمی‌توان از آن‌ها تعریفی ثابت ارائه داد. هنر اسلامی مگر بر پایه سنت‌های هنری پیشین و با ایجاد جرح و تعدیلاتی در آن‌ها نمی‌توانست شکل گرفته باشد» (وحدتی،۱۳۷۹: ۴).

گرابار در رویکرد ساختارگرایانه‌ای که در تحلیل تاریخ هنر اسلامی دارد در درجه اول با فرض‌های ساختارگرایانه به مطالعه آثار هنر اسلامی می‌پردازد و در مرحله بعد شکل‌گیری آن را در بستر نظام جامعه نوپای اسلامی بررسی می‌کند و پس از این تحلیل، به دنبال رسیدن به نظریه‌ای عام است که قواعد ساختاری حاکم بر تحولات سایر سنت‌های هنری را نیز در بر می‌گیرد، اما این سویه در همه هنرهای اسلامی نمی‌تواند به یک دیدگاه ثابت برسد چرا که به دلیل متنوع بودن تزئینات اسلامی، می‌توان آن‌ها را از لحاظ نقش‌مایه به سه گروه گیاهی، هندسی و متفرقه (هاشور، نقطه و غیره) تقسیم کرد. ریشه‌های نقوش گیاهی در سنت‌های هنری پیش از اسلام است اما ویژگی اصلی نقوش هندسی ارتباط همیشگی آن با واحدهای هندسی کامل و شکسته است. «به عقیده گرابار امکان گسترش نامحدود طرح‌های تزئینی از یک سو و انتخاب سوژه و دلبخواهی بودن طرح نیز از دیگر ویژگی‌های تزئینات اسلامی هستند» (وحدتی، ۱۳۷۹: ۱۹۰).

چلیپا

چلیپا در ادبیات، عرفان، هنر و معماری ایران چه پیش از اسلام و چه پس از آن در آیین‌های ایرانی، مهری، زرتشتی و زروانی نمود داشته است.

چلیپا نماد چهار عنصر آب، باد، خاک و آتش است که عناصر چهارگانه به وجود آورنده جهانی که در آن هستیم به شمار می‌روند.

مفهوم چلیپا و تاریخچه اعتقادی آن در زبان آرامی به معنای صلیبا و معرب آن صلیب است.

۱.داری که عیسی بر آن مصلوب شد.

۲.چوب چهارپره که مسیحیان به نشانه دار عیسی بر گردن می‌آویزند یا با خود دارند یا در کلیسا و نقاط دیگر برپا کنند.

۳.خط منحنی، کج یا منحرف نوشته.

۴.کنایه از زلف معشوق، چلیپای فلک، شکلی که از تقاطع خط‌محور و خط معدل‌النهار حاصل گردد (معین،۱۳۱۰:۱۳۴۲).

در فرهنگ‌های لاتین چلیپای شکسته، به سواستیکا 卐 تعبیر شده است. سواستیکا یک لغت سانسکریت است که از دو واژه سو (sw) به معنای زیبا و فرخنده و استیکا (astika) به معنی هستی که بر روی هم سواستیکا، هستی نیک را معنی می‌دهد. دانشمندان آثار فراوانی که بر پایه باستان‌شناسی و مردم‌شناسی است گردآوری کرده‌اند و روشن ساخته‌اند که گرامی‌داشت چلیپا ریشه‌ای بس کهن دارد.

در کشور چین چلیپای راستگرد 卐 مظهر تکاپو، مرد، گرما، کهکشان و نیز چلیپای چپگرد 卍مظهر زیبایی زنانه، آرامش و زمین بوده است (ناس،۱۳۷۰:۲۲۴).

ایرانیان اعتقاد داشتند این چهار عنصر چهار نگهبان هستند که از سوی پروردگار «با اسامی هم‌چون چهار حامی بزرگ، چهار فرشته مقرب و ... به چهار سوی زمین فرستاده شده‌اند» (مشیری، ۱۳۸۸: ۲۳).

چلیپا و مهرپرستی از کهن‌ترین آیین‌های ایرانی بر اساس اعتقاد به ایزد مهر (میترا) به عنوان ایزد روشنایی، حامی عهد و پیمان و پشتیبان جنگجویان و راستگویان و حافظ چراگاه‌ها و نظم جهان بوده است.

چلیپا به هر گونه و در هر ساختار مظهر و نشانه گردش چرخ زمانه بیکران است و با ورود اسلام، چلیپا جزء هنرهایی بود که پیشرو و بالنده شد و در شمار والاترین سرچشمه‌های آرایش در هنر اسلامی به شمار رفت.

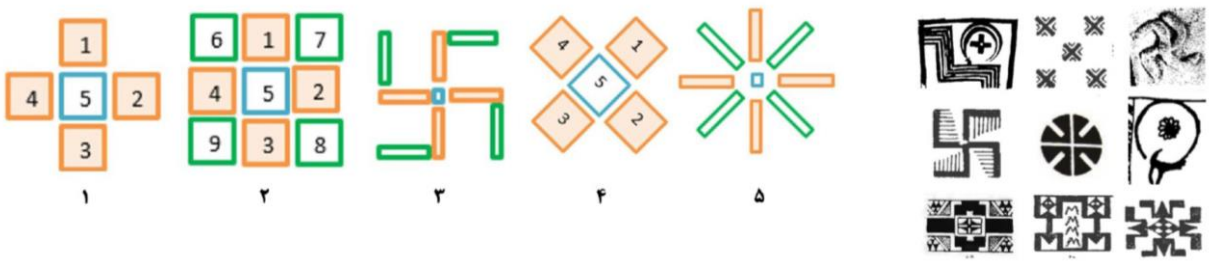
در ارتباط با تزئینات اسلامی، گرابار این مسئله را مطرح می‌کند که ممکن است این تزئینات برآمده از یک نظام کلی فکری، چیزی از جنس رابطه منطق ساختاری هنر گوتیک و فلسفه مدرسی باشند؛ بدین معنا که تزئینات اسلامی ترجمه بصری مفاهیم قرآنی و کلامی نظیر وحدت، فنا و غیره باشند. گرابار ویژگی‌های آزاد و انتزاعی بودن این نقوش را تأیید کننده این برداشت می‌داند، اگرچه گرابار اذعان می‌کند که چنین تفسیری ممکن است خام و نسنجیده باشد، می‌توان آن را تلاشی برای تبیین ساختاری تزئینات اسلامی به حساب آورد؛ بدین معنا که فضای حاکم بر دین اسلام و تزئینات اسلامی در برخی ساختارها، اشتراکاتی دارند و می‌توان آن‌ها را به یکدیگر ترجمه کرد و از این طریق به ساختارهای مشترک دست یافت .

چلیپا و کارکرد آن

گاهی چلیپا بدین شکل بوده است (+)، سفالینه‌های بسیاری از شهر سوخته، تپه حصار دامغان، هفت تپه، مارلیک و ماکو کاوش گردیده که این نگاره در آن‌جا دیده می‌شود. گاهی (+) شکستگی یافته و ساختارهایی این چنینی 卐 卍 بوجود آورده است. هم‌چون چلیپای شکسته‌ای که بر جام کلاردشت، جام مارلیک بر کپل شیرها مشاهده می‌شود. هم‌چنین این نقوش بر پارچه اشکانی مکشوفه از دشت مغان بدین شکل 卍 و نیز بر گچبری‌های کوه خواجه سیستان (قلعه سام) و نیز بر گچبری‌های خانه اربابی حاجی‌آباد فارس این نقش 卐 به چشم می‌خورد.

در سنگ‌های معبد آناهیتا چلیپای ساده + در میان دایره ⊕ مشاهده شده است. گاهی تعداد بازوهای چلیپا بیشتر شده که این نقش ⊗ بر لگام مفرغینی که به شکل حیوانی (بز) در لرستان کاوش گردیده و مشاهده شده است و گاهی نیز چلیپا به شکل پیچ در پیچ 卐 است. این نوع چلیپا در میان شاخ بز کوهی در دامغان دیده شده است. طرح اسپیرال(spiral) یا حلزونی 🌀 طرح دیگر از چلیپا است که به آن سواستیکا 卐 که دارای سه بازوست و در اشیایی در کاتاکومب مشاهده شده و قدمت آن نامعلوم است.

با پیروی از این قواعد درون‌ساختاری است که سنت‌های هنری مناطق فتح شده توسط سپاه اسلام، به نوعی خاص از هنر که با عنوان هنر اسلامی شناخته می‌شود، و نه به هنرهای دیگر، تغییر شکل دادند. از آن‌جا که برای مثال اگرچه هنر چلیپا نیز در نظام کلی هنر جای می‌گیرد «اما الگوی چلیپا از دوره‌های ماقبل تاریخ در معماری ایران دارای ویژگی‌هایی از قبیل صوری و معنایی بوده است» (محسنی و باستان‌فرد، ۱۳۹۹:۱۲۹).



تصویر شماره ۱: انواع شکل‌های چلیپایی در سفالینه‌ها و لوح‌های مکشوفه در ایران (همان: ۱۳۱)

تصویر شماره ۲: تحلیل فرمی چلیپا (همان: ۱۲۸)

رمز چلیپا، صورتی از یک حقیقت ازلی است که دارای جلوه‌های متکثّر بوده و با زبان تصویری آن درآمیخته است. صور گوناگون یک حقیقت که با دگرگونی و استحاله فرمی و در پاره‌ای موارد معنایی و محتوایی مطابق با نیاز جوامع و ادیان مختلف، خود را وفق داده است.

در واقع صفات افعالی خداوند (عدل و تعادل) کاملاً در چلیپا بازنمایی می‌کند، اگرچه نگارگری (معماری) و خوشنویسی در طول تاریخ از وابستگی به یکدیگر رها شده و هر یک هویت مستقل دارا شدند.

تصویر شماره ۳: (همان: ۱۳۱-۱۳۳)

روند شکل‌گیری چلیپا در آثار منقوش به چلیپا

در مبحثی کوتاه به اشیایی می‌پردازیم که هر یک از این نقوش 卐 + 卍 در آن‌ها وجود داشته است.

نقش زیر تکه‌ای از آمفور است که محل کشف آن شهر بت یونان و مربوط به ۷۰۰ سال قبل از میلاد است و محل نگهداری آن موزه بناکی آتن است.

تصویر شماره ۴: تکه ای از امفور

(گیرشمن، ۱۳۷۱: ۳۲۲)

در تصویر زیر که مربوط به پارچه جل اسب در چهار محال و بختیاری است چلیپای راستگرد به صورت یک رشته دو خطی دیده می شود.

تصویر شماره ۵: پارچه جل اسب

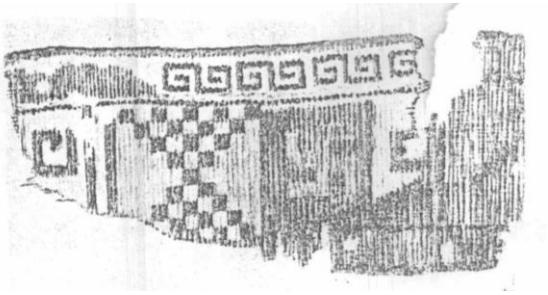
(بختورتاش، ۱۲۰:۱۳۸۰)

تصویر زیر سر پرچم است، این اثر فلزی با جنس مفرغ در تپه آلاجاهو یوک مربوط به ۱۵۰۰ قبل از میلاد در موزه آنکارا است که این سر پرچم با چلیپاهای راستگرد و چپگرد تزئین شده است.

تصویر شماره ۶: سر پرچم

(فیروزمندی،۲۵۷:۱۳۸۸)

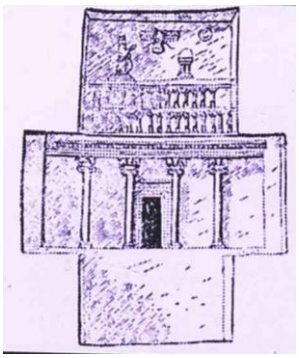
تصویر زیر مربوط است به تکه پارچه ابریشمی مربوط به تپه همت سلاله (گرمی آذربایجان)، جنس آن پشم مربوط به دوره اشکانی(۵۱-۷۷ م) در این نقش چلیپای راستگرد دیده می‌شود.



تصویر شماره ۷: تکه پارچه ابریشمی

(کامبخش‌فرد،۵۷:۱۳۷۷)

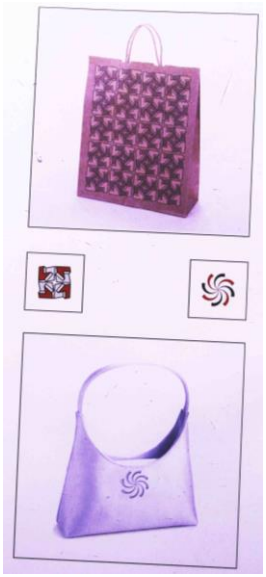
تصویر زیر نقش رستم مربوط به قرن ۵ قبل از میلاد است که آرامگاه داریوش اول در دل کوه به شکل چلیپای بسیار بزرگی ساخته شده است.



تصویر شماره ۸: آرامگاه داریوش اول

(ویلکینسون، دایسون، پرادا،۱۳۸۶:۷۳)

همان‌طور که در تصویر زیر مشاهده می‌شود چلیپا بدون هیچ تغییری نسبت به گذشته امروزه استفاده می‌شود، تصویر زیر مربوط است به نقش چلیپا بر روی ساک دستی.



تصویر شماره ۹: نقش چلیپا بر روی ساک دستی

(پایان‌نامه نظری بر چلیپا یا سواستیکا)

تصویر زیر نقش چلیپا در یکی از بزرگراه‌های تهران است که بدون هیچ‌گونه تغییری نسبت به گذشته مورد استفاده قرار می‌گیرد، این تصویر مربوط به اسفند ۱۴۰۱ است.

تصویر شماره ۱۰: نقش چلیپا در بزرگراهی در تهران ۱۴۰۱
(منبع: نگارنده)

چلیپا و تفسیر تاریخی‌نگرانه

انسان‌ها با ساخت لوازم و اسباب مورد نیاز خود تلاش کردند تا نیازهای مادی و معنوی خود را با دست‌ساخته‌های خودشان برآورده کنند.

برخی از دست‌سازها بخصوص وسایل ارتباطاتی که از ابداعات بزرگ انسانی است و تأثیر عمیقی بر زندگی انسان داشته است به مرور زمان تاکنون دستخوش تغییرات چشمگیری شد اما چلیپا این‌گونه نبود. نماد چلیپا این ساخته بشری علاوه بر اشیاء یا اشکال عمارت‌های ساخته شده، به عنوان وسیله‌ای برای معماران بزرگ نیز به کار برده شد. این نماد در هر دوره، هر دین به شکل عمومی یا به شکل فردی تکرار شد. نام و عنوان نماد چلیپا رفته‌رفته به شکل اسطوره و یا نمادهای شکلی و رنگی و شمایلی در دستان طراحان آن با تغییرات اندکی ماندگار شد. گاه آن را در پرچم کشورها، شرکت‌ها، سازمان‌ها و محصولات نیز می‌بینیم. شاید درباره خیلی از نمادها چرخه تولد، زندگی و مرگ وجود داشته باشد یعنی در شرایطی خاص متولد و با شرایطی دیگر می‌میرند و به تاریخ می‌پیوندند اما شاید بتوان گفت چلیپا تنها تغییری که در دوران تاریخ با آن مواجه شد هدایت آن توسط دنیای سرمایه‌داری به سوی مصرف بود.

چلیپا از جمله نمادهای شرقی بود که با حفظ همان شکل اولیه خود با تغییراتی به بهره‌برداری تجاری رسید. در این میان قوی بودن این نماد خود گویای مقاومت آن در طول تاریخ و دوران مختلف بوده است. فرهنگ ایرانی به دلیل اهمیت زیادش به ادبیات، هنر و حکمت برای نمادهایش نقش برجسته‌ای قائل است تا جایی که می‌توان فرهنگ ایرانی را فرهنگ نمادین و نمادپردازی قلمداد کرد و آن‌چه در این بین بسیار حائز اهمیت است هوش و اندیشه نمادپردازان ایرانی برای طراحی آن‌ها بعد از اسلام بود که این نماد را ایرانی – آریایی و اسلامی – سامی طراحی کردند چرا که این دو عنصر هویت ایرانی و اسلامی حتی در حمله مغول و در زمان استعمار غرب نیز نتوانستند از هم جدا شوند.

مردم به چلیپا هم‌چون آتش احترام می‌گذاشتند. این نماد نقشی از ابزار ابتدایی برای به دست آوردن آتش بود چون چلیپا را روی هم می‌گذاشتند و آن را سریعاً بر روی هم مالش می‌دادند، رفته رفته این ابزار مقدس شد. دو خطی که شکل چلیپا و مظهر آتش نجات‌بخش بود. از این رو ابزار چلیپا به عنوان به دست آوردن آتش، در تصور مردمان با تصویر نمادین خورشید به شکل دایره وابستگی نزدیک دارد (آتش را که می‌چرخاندند به شکل دایره می‌شد). به صلیب کشیدن انسان از همین جا نشأت می‌گرفت چون معتقد بودند مردگان به سوی آفتاب رفته و در آن‌جا می‌مانند (پازارگاد، ۱۳۴۶: ۱۲۷–۱۲۶). در هندوستان چلیپا را نماد خوشی و فرخندگی و نیز گاهی نماد خورشید می‌دانستند (بختورتاش، ۱۳۸۲ : ۹۶).

ماندگاری چلیپا در مواجهه با احکام منسوخ

از نظر گرابار در دین اسلام هنر با استفاده از عواملی از قبیل ذهن استفاده کننده و بیننده مسلمان معانی‌ای که به خلاقیت‌های هنری او داده می‌شود و شکل‌هایی که او مورد استفاده قرار داده است، پی‌ریزی شده است (گرابار، ۱۳۷۹: ۵).

چون نشانه‌شناسی هنر با تاریخ ادبیات و زبان‌شناسی در ارتباط است، به همین دلیل تاریخی‌نگری گرابار در این نشانه‌شناسی دچار دشواری شده است؛ بخصوص در جایی که درک زبانی نتوانسته پاسخگوی درک بصری باشد.

اگرچه گرابار در مقاله «تزئین اسلامی و انتزاع غربی» با کمک اصول زبان‌شناسی گشتاری چامسکی زبانی مشترک برای هنر و تجربه بصری پیشنهاد می‌کند و حتی تصور می‌کند دستور و واژگان مخصوص هنر می‌تواند گونه‌ای محلی داشته باشد و سپس اشاره می‌کند باید به فکر راهی میان‌رشته‌ای بود (گرابار، ۲۰۰۲: ۷۰) اگرچه گرابار در مقاله‌ای دیگر با عنوان «در باب جهان شمولی تاریخ هنر» اذعان می‌کند که عمده آثاری که به دنبال به عاریت گرفتن رویکردهایی از سایر حوزه‌ها از جمله زبان‌شناسی و انسان‌شناسی هستند، در آغاز راه ارائه عمیق مفاهیم متوقف شده‌اند و در همان برداشت‌های سطحی مانده‌اند. بنابراین صرف به کار بردن اصطلاحات یک حوزه‌ای از هنر، تاریخ هنر را نمی‌توان به ابزارها و روش‌های آن حوزه مجهز کرد (گرابار، ۱۹۸۲: 281).

نتیجه‌گیری

در آثار گرابار بحث وجودشناسی مطرح است در حالی که دلیل عقلی نه بر وجود هست و نه بر انکار؛ گرابار هر آن‌چه در هر فرهنگی رایج بوده و بار معنایی خاص دارد، لزوماً آن را به کار گرفته و با زمان حال یکی کرده است تا بتواند آن را بیان کند؛ اما در هنر چلیپا با وجودی که الان به آگاهی‌های انسان اضافه گشته ولی همان مفهوم پیشین را بدون تغییری چندان حفظ کرده است؛ به نظر می‌رسد چلیپا از آن دسته هنرهایی است که تمایل دارد در حالتی پایدار بماند.

با وجود آن‌که گرابار، بخش زیادی از هنر دوران پیش از اسلام و پس از اسلام را تزئینی و صرفاً دارای جنبه آرایه‌ای می‌داند، بر این باور است که بسیاری از نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در هنر معماری از جمله چلیپا، انتزاعی و غیر تصویری است. نگاهی به این آثار بیانگر این است که هنرمند مسلمان در بسیاری از این موارد، افزون بر این‌که به زیبایی و آرایش اثر هنری خود توجه داشته، می‌خواسته مفاهیم و معانی ژرف دینی و معنوی را با نقوش و خطوط به مخاطبان خود بفهماند و کاربرد نمادها و نشانه‌ها بیانگر مفاهیم درونی دیگری در درون آن‌هاست. با گذشت زمان منتج به این شد که در دوره‌ای که فرهنگ ایران باستان، اندک‌اندک در سنت اسلامی حل و به شیوه‌ای مدرن عرضه شد، چلیپا نیز مورد توجه و استفاده هنرمندان قرار گرفت، ولی کاربرد چلیپا با ابعاد بصری‌اش در معماری از همان ابتدا از آن گونه الگوها و ساختارهایی است که با نظریه تاریخی‌نگری گرابار هم‌پوشانی ندارد، و در این پژوهش تلاش شد که کامل بودن و غیر قابل تغییر بودن بعضی از هنرها از جمله هنر چلیپا را بیان کنیم.

در این نوشتار سعی در پاسخ به این پرسش بود که آیا رویکرد تاریخی‌نگری گرابار توانسته است روند گذار از لایه‌های فراوان هنر اسلامی تا عصر حاضر را در همه هنرها به خوبی بیان کند؟ در ابتدا توضیح دادیم که هنر اسلامی چیست و شامل چه مقوله‌هایی می‌شود و سپس با تورق در آثار گرابار و جست‌وجو در آثار معماری اسلامی و خصوصاً چلیپا؛ این نتیجه حاصل شد که هنر چلیپا از دوران پیش از اسلام همان معنایی را داشته که در دوران پس از اسلام از آن استفاده شده و فقط ابعاد آن گسترده‌تر و کاربرد آن وسیع‌تر شده است. در بخش نخست ابتدای مقاله به معناهای متفاوت هنر اسلامی اشاره کردیم و در قسمت بعد در تعریف نقد هنر اسلامی از نگاه تاریخی‌نگری به این نتیجه رسیدیم که هنر هنرمند مسلمان همواره در جهت تعالی و بر پایه‌های دینی بنا نهاده شده است و سپس در بخش بعدی به هنر و متغیرات آن در تقابل با

شرق‌شناسی و سنت گرایی پرداختیم و در پایان باید گفت هنر اسلامی ضمن داشتن مفهوم در اغلب فرهنگ‌های گذشته، نمی‌توان با نگاه تاریخی‌نگری با آن روبرو شد؛ به عنوان مثال سابقه چلیپا و رواج آن به قبل از میلاد می‌رسد ولی رواج آن در دوران پس از اسلام بیشتر شد تا این‌که گونه‌های مختلف چلیپا در ساماندهی فضایی ته‌رنگ بسیاری از بناهای ایرانی (آتشکده، کوشک، مدرسه، مسجد، کاروانسرا، بازار و باغ) استفاده شد.

نگارندگان معتقدند با وجود آن که دیدگاه گرابار دارای ویژگی‌های قابل ملاحظه‌ای است اما برخورد یکسونگرانه با عناصر هنر اسلامی (به طور خاص چلیپا) نمی‌تواند منطبق با آن باشد چرا که در یک چنین اثری برخی حقایق اعتقادی ممکن است در ثبات نقش چلیپا از آغاز تاکنون نقش داشته باشد.

فهرست منابع

کتاب:

– اصغری، پروین، چلونگر، محمدعلی. (۱۳۹۳). **تاریخ سیاسی، اجتماعی و مذهبی ایران از ورود اسلام تا پایان علویان**، چ اول، اصفهان: جهاد دانشگاهی واحد اصفهان.

– بختورتاش، نصرت الله. (۱۳۸۲). **تاریخ پرچم ایران از باستان تا امروز**، تهران: بهجت.

_____ . (۱۳۸۰). **نشان رازآمیز ایران**، چ سوم، تهران: فروهر.

- پازارگاد، بهاءالدین. (۱۳۴۶). **تاریخ و فلسفه مذاهب جهان**، چ سوم، تهران: بنگاه مطبوعات گوتنبرگ.
- معین، محمد. (۱۳۴۲). **فرهنگ معین**، ج ۱.
- فیروزمندی شیره جینی، بهمن. (۱۳۸۸). **باستان‌شناسی و هنر آسیای صغیر (پیش از میلاد)**، ج اول، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- گرابار، اولگ. (۱۳۷۹). **شکل‌گیری هنر اسلامی**، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند، جلد اول، تهران: پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- گیرشمن، رمان. (۱۳۷۱). **هنر ایران در دوره ماد و هخامنشی**، ترجمه: عیسی بهنام، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ناس، جان. (۱۳۷۰). **تاریخ جامع ادیان**، ترجمه: علی اصغر حکمت، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- نامور مطلق، بهمن، کنگرانی، منیژه (۱۳۹۳). **فرهنگ مصور نمادهای ایرانی**، تهران: نشر شهر

- ویلکینسون، چارلز. (۱۳۸۶). **دایسون، رابرت، پرادا، لَیِ دت، هنر لیِ ران باستان(تمدن‌های پیش از اسلام)**، ترجمه: یوسف مجید زاده، چ سوم، تهران: دانشگاه تهران.
- هاوزر، آرنولد. (۱۳۸۲). **فلسفه تاریخ هنر**، ترجمه: محمد تقی فرامرزی، چاپ سوم، تهران: نگاه.

مقاله:

– پناهی، یعقوب، منتظرالقائم، اصغر، چلونگر، محمدعلی. (۱۴۰۰).**تبیین مؤلفه‌های دینی تاریخ‌نگاری سید جعفر شهیدی**، سال سی و یکم، دوره جدید، ش ۳۷، پیاپی۱۱۲، صص ۸۴–۵۳.

– عرب صالحی، خداخواست. (۱۳۸۷). **تاریخی‌نگری و مرزهای دانش**، سال چهارم، شماره چهاردهم، صص ۱۲۴–۹۵.

- قیومی، مهرداد. (1383). **آثار و افکار اولگ گرابار**، دانشنامه، شماره 3، ص 134–69.
- گرابار، الگ. (۱۳۸۶). **روش: نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی**، ترجمه: نیر طهوری. گلستان هنر، شماره 9، صص13–25.

– موسوی، سیدرضی، یحیایی، علی. (۱۳۹۰). **مقایسه دو دیدگاه پدیدارشناسی و تاریخی‌نگری در بررسی هنر اسلامی**، سال شانزدهم، شماره ۶۰، صص ۲۱۸–۱۹۰.

- محسنی، منصوره، باستان فرد، متین. (۱۳۹۹). **بررسی گونه‌های کهن الگوی چلیپا در معماری ایرانی**، معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، شماره ۳۱، صص۱۴۳–۱۲۵.
- مشیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). **چلیپا جاودانه جهانی**، ماهنامه ایرانا، شماره ۲۸، صص ۲۳–۲۲.

- Grabar, O. (1972), **History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts**. **New Literary History**, *3*(3), pp 559–568.
- Grabar, O. (2002). **Islamic Ornament and Western Abstraction: Some Critical. Remarks on an Elective Affinity. Ornament and Abstraction: The Dialogue between Non-Western, Modern and Contemporary Art**, pp 70–71.
- Grabar, O (1982). **On the Universality of the History of Art**. Art Journal, 42(4), pp 281–283.
- Grabar, O. (1976). **Art of the Object**. Art forum, *14*(7), 36–43.
- Grabar, O. (1976) .**Islamic Art and Archaeology**. L. Binder, ed., The Study of the Middle East, pp. 229-64.

An Elaboration on Chelipa in Islamic art with Grabar Historical Approach

Afsaneh Darvish[1], Aliakbar Jahangard[2], Abolfazl Davodi roknabadi [3]

.1 Researcher of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Art Department, Kish International Unit Branch, Islamic Azad University, Kish Island, Iran
afsanedarvish@yahoo.com
.2 Professor and faculty member of the Department of Art, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran(author in charge)
ali.jahangard@gmail.com
.3Professor and faculty member of art department, Yazd branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
davodi@gmail.com

Abstract

Symbols are composed of various elements that increase their complexity. Shapes have long been considered common symbols. Geometric shapes that are human-made and often influenced by nature have characteristics that greatly help their symbolism. In addition to geometric shapes, lines are also very effective in symbolizing and conveying messages. Straight lines and curved lines each have their own symbology. Also, the direction of the lines convey their own feelings and meanings. Chelipa motifs were used to decorate various arts in pre-Islamic era, and after Islam, thoughtful artists of the Islamic era realized the symbolism and aesthetics of these motifs from the very beginning. Historians and scholars of Islamic art measure many works of Islamic art from their historical point of view and consider the symbols left among different ethnic groups as the product of historical conditions, time, place or situation which have undergone significant changes over time

The current research has considered traditionalism and historicism as a discourse, and with an analytical-descriptive method, it aims to answer the question whether the theory of historicism is applicable to all works of Islamic art or not. In the meantime, Chelipa was examined as an example of this assumption, and the data was collected from library sources, and in the form of field research. The samples were selected from various decorations, pottery, stone and buildings.

Research objectives: 1- The theory of historicism cannot be applied to all Islamic works. 2- Chelipa does not have a historical approach. Research questions: 1- Is the theory of historicism applicable to all Islamic works? 2- Does Chelipa have a historical approach?

Keywords: Islamic art, Grabar, historical, Chelipa , Symbol