جمال‌الدین اکرمی

عناصر دیداری در هنر ایران

تاریخ هنر در ایران، با سرنوشتی بسیار متفاوت از اروپا روبه‌رو است. هم‌زمان با پیدایش تمدن رومی (رومانسک) و گسترش مسیحیت در اروپا، درخشش تمدن‌های باستانی و مستقل مصر و یونان به دوره‌های پایانی خود نزدیک شد. از سوی دیگر پیدایش اسلام در قلمرو خاورمیانه، تمدن‌های ایران و بین‌النهرین را دگرگون ساخت و تنها تمدن‌های خاور دور، به ویژه هند، چین و ژاپن توانستند راه طبیعی خود را در ویژگی‌های گذشته ادامه دهند. هر چند تا پیش از پیدایش اسلام، همگرایی نسبی میان هنر نخستین ایرانی و هنر باختر زمین، و عمدتاً هنر یونانی (هلنی) و هنر رومی (رومانسک) به ویژه در زمینه‌ی معماری و پیکره‌سازی وجود دارد، پس از آغاز سده‌های میانه و گسترش اسلام در ایران، هنر نقاشی در ایران تنها در تصویرگری (نقاشی روایتی) حضور می‌یابد و هنر پیکره‌سازی و نقش‌های نیم برجسته به کلی کنار گذاشته می‌شود. هنر معماری در ایران این دوره با ساختن مسجدها و عبادتگاه‌های اسلامی همراه است و جلوه‌های پیشین خود را در شکل ظاهری و جایگاه موضوعی از دست می‌دهد. هر چند هنر نگارگری از ویژگی‌های شرقی برخوردار است و شگفتی‌های فراوانی در زمینه‌ی گرایش به ساخت و ساز، رنگ، فرم، و نیز عرفان و ادبیات تصویری می‌آفریند، با این همه دور بودن فرم و درونمایه‌های تصویری از زندگی روزانه مردم، و نیز پدیده‌های علمی ـ تاریخی، واقع‌گرایی مورد نیاز در ارتباط میان هنر و مردم، تنها به میدانه‌های اندکی از نیازهای هنر و هنرمند پاسخ می‌دهد و امکان رسیدن به تجربه‌های گوناگون در آن وجود ندارد. خط و فرم در هنر نگارگری تنها به انعطاف و نرمش در اندام‌های انسانی، ساخت و ساز هندسی در ساختار معماری، و گرایش هنرمندانه به رنگ (هم ارزش با نگرش امپرسیونیست‌ها) محدود می‌ماند و ساختمان طراحی شخصیت‌های انسانی تنها به نوعی انتزاع ساده، کودکانه و تزیینی پاسخ می‌دهد.

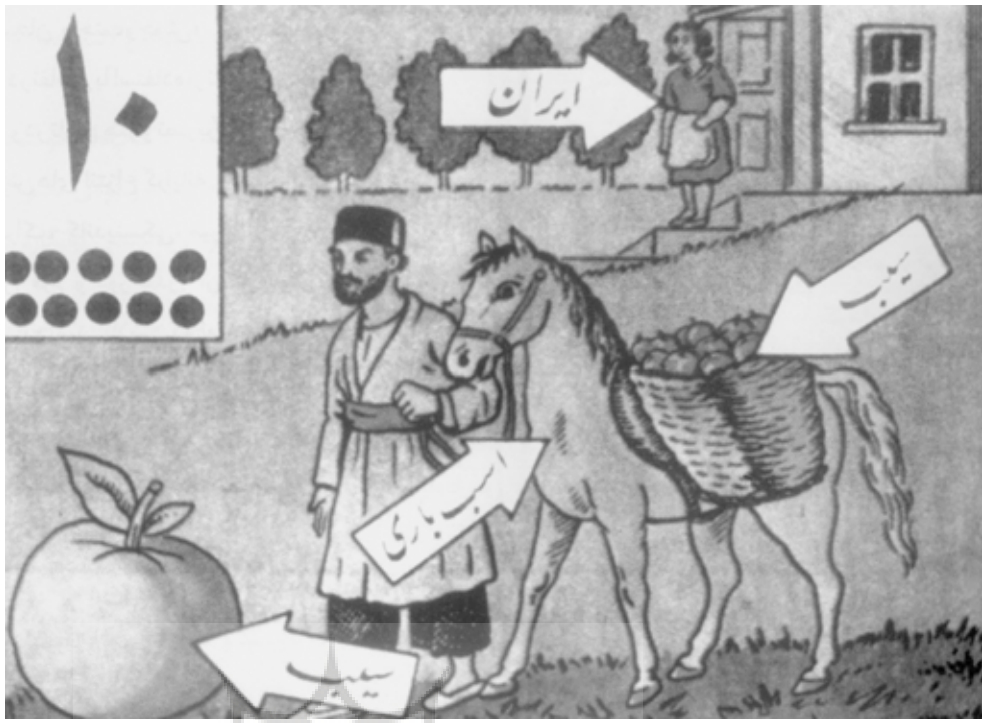
حضور همیشگی داستان در هنر نگارگری، اشکارترین ویژگی هنر نقاشی (اگر بتوان نام نقاشی بر آن نهاد) در ایران است که نمونه‌ی آن را در هیچ تمدن دیگری نمی‌توان یافت. به این ترتیب می‌توان مدعی شد که هیچ تمدن دیگری از چنین پیشینه‌ی غنی در تصویرگری برخوردار نیست، هر چند دوری از واقعیت‌های روزمره و فرم‌های واقع‌گرایانه هرگز نتوانست کمبود جدی هنر نگارگری را در نزدیک شدن به ارتباط میان هنرمند و مردم، و در نتیجه ادبیات و علم ـ اگر ژرف‌تر به ان بیندیشیم ـ جبران کند.

به این ترتیب هنر نقاشی در ایران آن هم از نوع تصویرگری‌اش، همواره ارتباط ژرف خود را با ادبیات پاس داشته و آن را به عنوان ویژگی تاریخی خود حفظ کرده است. آشنایی هنرمندان ایرانی با هنر باختر زمین تنها در دوران مکتب اصفهان (دوران صفویه) و پس از آن در آثار نگارگرانی چون رضا عباسی و محمد زمان جلوه می‌کند و از آن پس هنر نقاشی، جدا از هنر تصویرگری و نگارگری، به درونمایه‌ی انسان و زندگی پیرامون او می‌پردازد و به این ترتیب گونه‌ای واقع‌گرایی ضمنی و ساده شده در تصویرها راه می‌یابد.

نمادهای تصویری در نقاشی‌های محمد زمان (از جمله در تصویر قربانی کردن اسماعیل) برگرفته از هنر اروپایی است و تلاش‌های او و دیگر هنرمندان آن دوره، هم چون صنیع‌الملک و کمال‌الملک نیز نمی‌تواند هنر بومی را در عرصه‌ی هنر نقاشی پایه‌ریزی کند و از آن پس نه تنها هنر نقاشی دنباله‌روی دگرگونی‌های اروپایی قرار می‌گیرد، بلکه درخشندگی پیشین خود را در هنر نگارگری نیز ازدست می‌دهد و تلاش‌های نوگرایانی چون حسین بهزاد و محمود فرشچیان نیز نمی‌تواند آن را به جایگاه اصلی خود بازگرداند.

به کارگیری فرم‌های نرم، شاعرانه و تلطیف شده‌ی شخصیت‌های انسانی و جانوری در هنر نگارگری، در مکتب قاجار و دوران چاپ سنگی، جای خود را به خط‌ها و فرم‌های خشن می‌سپارد که به دلیل ویژگی‌های چاپ سنگی، از سادگی، کودکانگی و تا اندازه‌ای نمادهای خام‌دستانه برخوردار است.

آثار این دوره از یک سو متأثر از هنر نگارگری و از سوی دیگر به هنر باختر زمین گوشه چشمی دارد. آثار تصویرگری محسن تاج‌بخش که

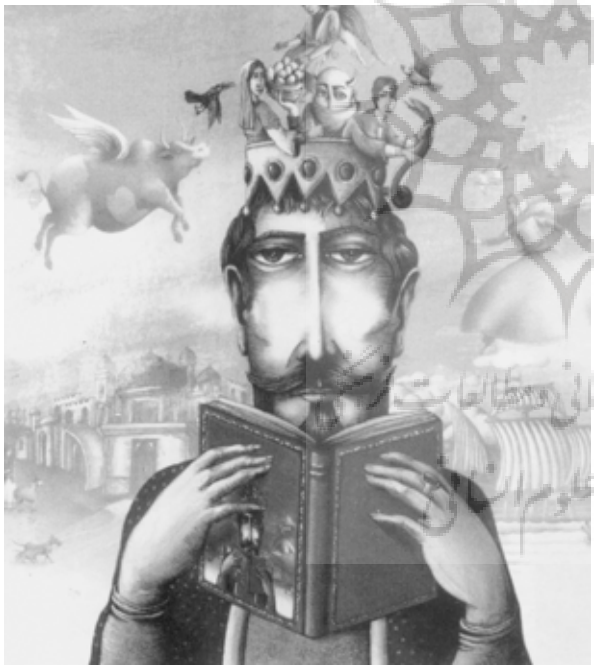


از پرکارترین و عامه‌پسندترین تصویرگران آن دوره است و نیز آثار علی قلی خویی، محمد صانعی، میرزا کاظم‌نقاش و برخی هنرمندان دیگر از ویژگی هنر نگارگری (بدون رنگ) برخوردار است. هم‌چنین آثار ابراهیم عکاس‌باشی و میرزا علی‌خان نقاش‌باشی (مزین‌الدوله) به دلیل آشنایی با هنر عکاسی و نقاشی اروپایی در کتاب‌های مصور، از ویژگی هنر باختر زمین در به‌کارگیری خط و شکل بهره‌مند است. این دوگانگی از آن پس تا امروز در میدانه‌ی هنر نقاشی و تصویرگری ایرانی به چشم می‌خورد. افزون بر آن گرایش به انتزاع، که آن هم برگرفته از دگرگونی‌های نوگرای اروپایی است (جدا از تلاش‌های انتزاع‌گرایانه و پیشروانه‌ی محمود خان ملک‌الشعرا) گونه‌های تازه‌ای در استفاده از خط و فرم پدید آورده است.

ساختار خط و فرم در آثار تصویرگران پسین، و در آغازه‌ی نخستین دهه‌های سده‌ی چهاردهم، در تصویرهای لیلی تقی‌پور، محسن وزیری مقدم، رضا شهابی، محمدناصر صفا، ابراهیم بنی‌احد، محمود جودی‌پور و دیگران، دوگانگی نگاه به هنر نگارگری و هنر اروپایی را هم چنان نگه می‌دارد در دوره‌های پسین و از دهه‌ی ۴۰ به بعد، نگاه انتزاعی جای تازه‌ای در کنار این ویژگی دوگانه برای خود باز می‌کند.

جایگاه تصویرهای داستانی (روایی) در تاریخ هنر

رویکرد به زبان داستانی و روایتی، از همان نخستین نگاره‌های انسان نخستین بر دیواره‌ی غارها و نقش‌پردازی بر روی ظرف‌ها و آرایه‌ها آشکار است. داستان شکار، داستان رقص‌های موضوعی، و داستان‌های آیینی، هر چند ممکن است از درونمایه‌های غنی و اصلی در زبان تصویری برخوردار نباشد، اما همیشه وجود داشته است. در مقدمه‌ای بر کتاب رنگ ایتن چنین می‌خوانیم: «نکته اساسی که هنرمند می‌کوشید به آن دست یابد و به تابلوهایش زندگی ببخشد، تنها رنگ و طرح و خط و جهت و موقعیت آنها نبود؛ بلکه می‌بایست داستانی نیز به وسیله‌ی رنگ‌ها و خطوط بیان گردد.»[۱]



بیان داستانی، از همان نخستین دوره‌ی شکل‌گیری تصویر، از نوعی نگاه افسانه‌ای و خیال‌انگیز در شخصیت انگاری جانوران و کنش‌های انسان انگارانه‌ی حیوانات در نقاشی برخوردار است. پیکره‌ی رنگی بز نر و درخت، که ۴۵۰۰ سال پیشینه دارد و بازمانده‌ی هنر سومری‌ها در شهر اور است، از دیریافته‌ترین نمادهای افسانه‌ای جانوری است که در پیکره‌ها، آرایه‌ها و نمادهای ایرانی پیش از اسلام با عنوان درخت خرما و (درخت آسوریک)[۲] از آن نام برده می‌شود. نقش جانوری فراگیرترین نقشی است که در تمدن کهن ایران به چشم می‌خورد. «عموم آثار سفالینی که از مراکز حفاری مانند

تخت‌جمشید و شوش و نهاوند و تپه‌ی سیلک به دست آمده [...] در موارد بسیار مهارتی شگرف را در به نمایش درآوردن خصوصیات جانورانی تیزتک چون بز و میش کوهی و انواع پرندگان که در کوه‌ها و باتلاق‌ها شکار می‌شد، اشکار می‌سازند. [...] مهارت دیرین ایرانیان در نمایش جانورانی طرح‌انگیزی شده و در عین حال کاملاً قابل شناسایی هم‌چنان دوام یافت و پس از گذشت سال‌ها به خصوص در مفرغ‌کاری‌های ناحیه‌ی لرستان جلوه‌گر شد.[۳]»

درباره‌ی حضور جانوران با کفش‌های انسانی در ارایه‌های تمدن سومری و بر تصویری منبت‌کاری شده بر کاسه‌ی یک چنگ، از شهر اور مربوط به ۴۶۰۰ سال پیش چنین می‌خوانیم: «در قسمت‌های پایینی این اثر جانورانی در حال اجرای انواع کارهای آدمیان، با زنده‌نمایی و دقتی شگفت‌انگیز،

نقش شده‌اند: گرگ و شیر غذا و نوشیدنی به محل ضیافتی که در تصویر دیده نمی‌شود، می‌برند در حالی که خر و خرس و آهو به نواختن موسیقی مشغولند.»[۴]

در ادامه‌ی همین موضوع می‌خوانیم: «این قدر می‌دانیم که هیکل‌های مزبور نخستین نیاکان شناخته شده‌ای هستند که حکایت‌های جانوری مغرب زمین را ـ از ازوپ گرفته تا لافونتن ـ به وجود آورده‌اند. دست کم یکی از اینها که تصویر خر در کنار چنگ باشد، به طور ثابت و دست نخورده بر جای ماند تا آنکه قریب به ۴۰۰۰ سال بعد بار دیگر در پیکره‌سازی قرون وسطایی اروپا ظاهر گشت.»[۵]

انسان انگاری[۶] جانوران در شکل ظاهری و پرداخت افسانه‌ای به کنش‌های آنان در تمدن‌های بین‌النهری، ایران و خاور دور از اشکارترین و درخشان‌ترین گونه‌های آن برخوردار است و به شکل‌های دیگر در تمدن‌های مصر، و تمدن‌های کناره‌ی دریای اژه (کرتی، سیکلادی، مینوسی، میسنی و بعدها تمدن یونانی و رومی) دیده می‌شود و پربسامدترین شخصیت‌های داستانی ـ تصویری را در افسانه‌ها تشکیل می‌دهد. شرح داستان‌های تاریخی در زمینه‌ی پیروزی‌های جنگی، در تمدن‌های مصری، بین‌النهری، خاور دور و ایران به چشم می‌خورد و تنها تمدن پیش یونانی و یونانی در کنار دریای اژه است که بی‌نشان از پیروزی‌های فرمانروایان، تصویرهایی از زندگی روزانه‌ی مردم و رویدادهای اسطوره‌ای در میان خدایان اسطوره‌ای را بازگو می‌کند.

در سده‌ی پنجم میلادی که دیگر اثر چندانی از تمدن‌های مستقل مصر، یونان و بین‌النهرین پیشین به چشم نمی‌خورد، داستان‌های دینی از زندگی مسیح(ع) در هنر اروپا موضوع کار نقاشان و هنرمندان قرار می‌گیرد و در تمدن ایرانی نیز فراهم‌سازی تصویر برای متن‌های ادبی، هم‌چون شاهنامه فردوسی، خسر و شیرین نظامی، حکایت‌های جامی در زمینه‌ی نگارگری به مصورسازی داستان‌هایی می‌پردازد که به بخشی از نیازهای کودکانه نیز پاسخ می‌دهد. چنین فرآیندی را باید درخشان‌ترین رویکرد در گرایش از نقاشی به تصویرگری در جهان هنر دانست و نگارگری ایرانی، برجسته‌ترین تاریخی‌ترین و ادبیاتی‌ترین رویکرد هنر نقاشی به تصویرگری است که البته به ناگزیر بدون راه سپردن در میدانه‌ی نقاشی به صورت تابلوهای مستقل، راه خود را سپری کرده است. چنین پیشینه‌ای در راه‌یابی داستان به درونه‌ی تصویر، آن هم چند تصویر پی در پی در هنر و تمدن هیچ سرزمینی دیگر نمی‌توان یافت.

در تمدن‌های خاور دور، هم چون هند، چین و ژاپن نیز آماده‌سازی تصویر برای متن‌های داستانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. کاریکاتورهای حیوانی بر تومار افقی نسبت داده شده به هنرمندی به نام توبا سوجو در هنر ژاپن سده‌های دهم تا دوازدهم میلادی[۷] از ویژگی‌های بسیار کودکانه‌ای برخوردار است و تصویرهایی از داستان‌های جانوری در حرکات انسانی در آن تصویر شده است. این تصویرها به عنوان نمونه‌هایی از نخستین تصویرهای فراهم شده از طنز، سادگی و کودک پسندی فراوانی برخوردار است. «در قسمتی از تومار، میمونی که لباس کاهنان به تن کرده، در برابر بودایی که با قیافه‌ی قورباغه بر تختی از جنس کنار نشسته و هاله‌ای از برگ‌های بزرگ موز پشت سرش ظاهر شده، زانو زده و اظهار کرنش می‌کند.»[۸]

حضور داستان و عناصر دیداری تنها همانندی‌های میان نقاشی کلاسیک اروپایی با تصویرگری کتاب نیست. فراهم‌سازی تصویرهای یک داستان در چند تابلوی پی‌درپی نیز از ویژگی‌های خاص تصویرگری است و فرآیندی دیگر در جدا شدن تصویرگری از نقاشی به شمار می‌رود که در هنر نگارگری ایرانی به فراوانی دیده می‌شود. رد پای این ویژگی تصویرگری را گاه در میان نقاشی‌های کلاسیک اروپایی، از جمله در تابلوی باغ خوشی‌ها[۹]ی هیرونیموس بوش، نقاش هلندی، می‌توان یافت. تصویری که در سه بخش جداگانه فراهم شده و در هر تابلو، بخشی از موضوع خوشی‌های انسانی مورد توجه نقاش قرار گرفته است. به خاطر بیاوریم که پیش از این نیز از این تابلو به عنوان یکی از انتزاعی‌ترین آثار نقاشی کهن نام برده‌ایم.

افزون بر تلاش‌های هنرمندانی چون میکلانژ، که داستان‌های دینی

را در تابلوهای مربوط به هم بر دیواره‌ها و سقف نمازخانه کلیسای سیستین نقاشی کرده، فرآیند پی در پی بودن تصویرها، در تلاش‌های پیتر بروگل، از جمله نقاشی عروسی روستایی[10] و ماکس بکمان نقاش آلمانی در تابلوی عزیمت[11] می‌توان دید. نقاشی‌های روایتی پیتر بروگل که به فراوانی زیر تأثیر آثار هیرونیموس بوش قرار داشت، به اثار تصویرگری کودکانه‌ی امروز نزدیک است و بسیاری از هنرمندان تصویرگر کتاب‌های کودکان از ویژگی‌های طنز، تحرک و کودکانگی این نقاش دوران رنسانس سود جسته‌اند.

ماکس بکمان، نقاش المانی نیز موضوع عزیمت را در سه قاب جدا از هم تصویر کرده و در هر کدام بخشی از نگاه روایتی خود را به تصویر کشیده است.

فراهم‌سازی تصویرهای مرحله به مرحله از ماجراهای پی در پی یک داستان، یک افسانه، یا تاریخ در میان زندگی بومیان، از جمله سرخپوستان، نیز دیده شده است و بازتاب نگاه روایی آن‌ها، بسیاری از تصویرگران را متأثر ساخته است.

نوجویی‌های هنرمندانه در آثار نقاشان پساکوبیسم، هم چون میرو، پل کله و شاگال به ویژگی‌های نقاشی کودکانه که سبب می‌شود آنان را در گروه هنرمندان کودک‌گرا (آنفانتیلیست) قرار دهیم، فرآیند دیگری است که بسیار مورد توجه تصویرگران کتاب‌های کودکان قرار گرفته است. ویژگی آثار این گروه از هنرمندان به فراوانی در آفرینش تصویر روی کتاب‌های کودکان استفاده شده است و دلیل آن را نیز باید در سادگی فرم و رنگ، نگاه کودکانه، و خیال‌گرایی گسترده دید.

جدایی تصویرگری از نقاشی، هر چند در گذشته‌های دور در هنر نگارگری ایرانی اغاز شده بود، اما این فرآیند هنر اروپایی به سده‌ی ۱۵ میلادی بازمی‌گردد. نخستین تصویرگران حرفه‌ای کتاب‌های کودکان در اروپا، هم‌چون: والتر کرین، راندولف کالدکات و کیت گرنیاوی در نخستین سال‌های سده‌ی هجدهم پدیدار شدند و آثار آنان که در کمال هنرمندی با رویکرد به طراحی‌های خطی و بدون رنگ آفریده شده بود، پیوندی نزدیک با هنر نقاشی روایی در دوران خود دارد.

ارتباط نقاشی و تصویرگری در دوران معاصر ایران

نخستین تصویرگران حرفه‌ای و نوگرای کتاب‌های کودکان ایران، هم زمان با پیدایش کتاب‌های درسی مستقل برای کودکان و افسانه‌ها و داستان‌های کهن بازنویسی شده برای آن‌ها در نخستین دهه‌های سده‌ی چهاردهم صورت گرفت. تصویرگران برجسته هم چون لیلی تقی‌پور، محسن وزیری مقدم، محسن دولو، محمود جوادی‌پور که پرکارترین تصویرگران دهه‌های ۲۰ و ۳۰ به شمار می‌روند، درست از میدانه‌ی نقاشی نوین به زمینه‌ی تصویرگری روی آوردند. هر چند آثار این گروه از تصویرگران در حوزه‌ی نقاشی کم و بیش با فرآیند انتزاع و نوگرایی در نقاشی مدرن روبه‌رو است، در تصویرگری بیشتر به روند نگارگری توجه دارند تا بازنگری‌های نوجویانه و این نیز به دلیل نزدیکی‌های فرم (شکل) در نگارگری با علاقه‌مندی‌های کودکان در آن دوره است. حضور گرافیست‌هایی چون محمود جوادی‌پور، محمد بهرامی و مرتضی ممیز نیز بخش دیگری از ویژگی‌های نقاشی معاصر را در شکل‌های نشانه‌شناسی و ساده‌سازی عناصر تصویری فراهم آورد. همین فرآیند را در آثار تصویرگران برجسته دهه‌های ۴۰ و ۵۰ هم‌چون فرشید مثقالی، پرویز کلانتری، علی‌اکبر صادقی، زمان زمانی، نیکزاد نجومی و

نفیسه ریاحی می‌توان یافت که بدون شک وام‌دار تلاش‌های آنان در میدانه‌ی نقاشی و گرافیک است.

در میان تصویرگران دهه‌های ۶۰ و ۷۰ و سال‌های دهه‌ی هشتاد نیز می‌توان ردپایی هر چند اندک از رویکردهای همزمان نقاشی ـ تصویرگری را در آثار هنرمندانی هم‌چون بهرام خائف، محمدعلی بنی‌اسدی، کریم نصر، احمد وکیلی، وحید نصیریان، پرویز حیدرزاده و هم‌چنین هانیبال الخاص و منوچهر صفرزاده (با تصویرگری‌های اندک) دید. اما باید به این نکته نیز توجه کرد که هم‌چنان جای پای نقاشی در تصویرگران امروز ناچیز و زودگذر است و طیف گسترده‌ای از تصویرگران جوان، پرکار و خلاق کتاب‌های کودکان امروز بدون کند و کاو جدی در میدانه‌ی نقاشی به زمینه‌ی تصویرگری روی آورده‌اند و این رویکرد را شاید بتوان نتیجه‌ی این فرآیند دانست که تصویرگران امروز، تصویرگری را بیشتر زیرمجموعه‌ی گرافیک می‌دانند تا نقاشی و این آسیب‌شناسی ژرفی است که بر تصویرگری کتاب‌های کودکان امروز سایه افکنده است.

جلوه‌هایی از تاریخ هنر در آثار تصویرگران

هر چند تأثیرپذیری از نقاشی در روند تصویرگری، اصلی آشکار و انکارناپذیر است، گاه سلیقه‌ها و نگاه‌های هنرمندانه در تصویرگری به رویکردهای خلاقانه‌ای می‌انجامد که ماهیت هنر تصویرگر و تفکر و فلسفه‌ی او را نسبت به حرفه‌ی تصویرگری رقم می‌زند.

توجه موشکافانه به دوره‌های گوناگون تاریخ هنر و سبک‌ها، تکنیک‌ها، نگاه‌ها و اندیشه‌های هنرمندان بزرگ، رویکرد ژرف‌نگرانه‌ای است که به درستی باید نمونه‌های درخشان آن را در آثار تصویرگران امروز به چشم دید. تأثیرپذیری تصویرگران از حس‌گرایی رمانتی سیست‌ها، واقع‌بینی رئالیست‌ها، رنگ‌اندیشی امپرسیونیست‌ها حالت‌پذیری عاطفی اکسپرسیونیست‌ها، شتابزدگی، آینده‌جویی و تحرک فوتوریست‌ها، خیال‌ها و رؤیاهای شیرین و وهم‌انگیز سورئالیست‌ها و کودک‌اندیشی‌های کوبیست‌ها و انتزاع‌گرایان، اصلی است که همواره باید مورد توجه هنرمندانه قرار گیرد.

پانوشت‌ها:

۱. یوهانس ایتن. کتاب رنگ. ص ۸.

۲. محمد هادی محمدی و زهره قایینی، تاریخ ادبیات کودکان ایران (جلد اول)، تهران: نشر چیستا، ۱۳۸۰، صص ۱۸۸ و ۱۹۷.

۳. ترجمه‌ی رضا مرزبان، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، هـ . و. جنسن ، تاریخ هنر، ص ۵۹.

۴. همان جا. ص ۵۱.

۵. همان جا. ص ۵۱.

6. Personification

۷. تصویر شماره ۸۸۹، ص ۷۳۲، «هنر در گذر زمان» هلن گاردنر و هم‌چنین تصویر شماره ۸۶۵، ص ۵۵۲، کتاب «تاریخ هنر» هـ . و. جنسن

۸. هلن گاردنر. هنر در گذر زمان، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۷۰، ص ۷۳۲.

۹. هـ . و. جنسن. کتاب تاریخ هنر، ص ۳۰۴.

۱۰. همان جا. تصویر شماره‌ی ۴۸، ص ۳۸۴.

۱۱. همان جا. تصویر شماره ۷۴، ص ۴۹۶.

تاریخ هنر و معماری اسلامی تا دوره‌ی مغول

عباسعلی تفضلی

انتشارات سخن‌گستر و معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، ۱۳۸۶

همان‌طور که می‌دانیم هنر و معماری اسلامی با تکیه بر هنرهای موجود سرزمین‌های فتح شده‌ای چون ایران و روم شرقی، شکل گرفته و توانست جایگاهی رفیع به دست آورد. هر بنا و هر اثر هنری که در سرزمین‌های اسلامی پدید آمد، در کل تلفیقی از روش‌ها و شیوه‌های محلی و سنتی و گاه سبک‌های وارده توسط فاتحان و پیشه‌وران بوده است. کتاب ابتدا به هنر معماری اسلامی پرداخته و بسیاری از هنرها همچون «گچبری، حجاری، کاشی‌کاری، نقاشی ساختمان، آیینه‌کاری و...) را به معماری مساجد ، کاخ‌ها، کاروانسراها و... وابسته دانسته‌است.

نویسنده بخش‌ها و فصل‌های کتاب را به شیوه‌ی دوره‌ای مرتب کرده است و در هر دوره پس از بررسی روش معماری و نوع مصالح، به عناصر مهم آن و تزیینات ساختمانی به هنرهای ظریفه و صنایع دستی مهم رایج در آن منطقه از جمله نقاشی، پارچه‌بافی، سفال‌سازی، فلزکاری، و تذهیب و... پرداخته است.

تفضلی ابتدا با تعاریفی از هنر و انتشار اسلام و پدید آمدن هنر اسلامی و راه و روش معماری اسلامی مسجد مدینه و قبا نخستین مسجدهایی که در سرزمین‌های مفتوحه بر پا شد، می‌پردازد و آن گاه هنر و معماری بنی‌امیه و عباسیان در سرزمین‌های مختلف را مورد توجه قرار می‌دهد. دولت‌های نیمه مستقل و مستقل ایرانی چون سلجوقیان و کشورهای مصر و سوریه و اسپانیا و اندلس که دارای سبک‌ها و مکتب‌های متفاوتی در هنر و معماری اسلامی می‌باشد، ارائه گردیده است. کتاب در ده بخش با این عناوین آمده است:

مقدمه

مقدمات تاریخی

بخش اول شامل دو فصل : معماری اسلامی تا دوره‌ی بنی‌امیه

بخش دوم شامل سه فصل: هنر و معماری در دوره‌ی بنی‌امیه

بخش سوم شامل دو فصل : سبک هنر امویان اندلس

بخش چهارم شامل چهار فصل: هنر و معماری در دوره‌ی عباسیان

بخش پنجم شامل پنج ۵ فصل : هنر ایران در دوره‌ی اسلامی تا دوره‌ی سلجوقیان

بخش ششم شامل هفت فصل: هنر و معماری در دوره‌ی سلجوقیان

بخش هفتم شامل دو فصل: هنر و معماری سلجوقیان روم (ترکیه کنونی)

بخش هشتم شامل سه فصل: هنر و معماری اسلامی در مصر و سوریه در دوره‌ی فاطمیان

بخش نهم: هنر و معماری در دوره‌ی ایوبی‌ها

بخش دهم شامل سه فصل: سبک هنر مغربی؛ اسپانیایی