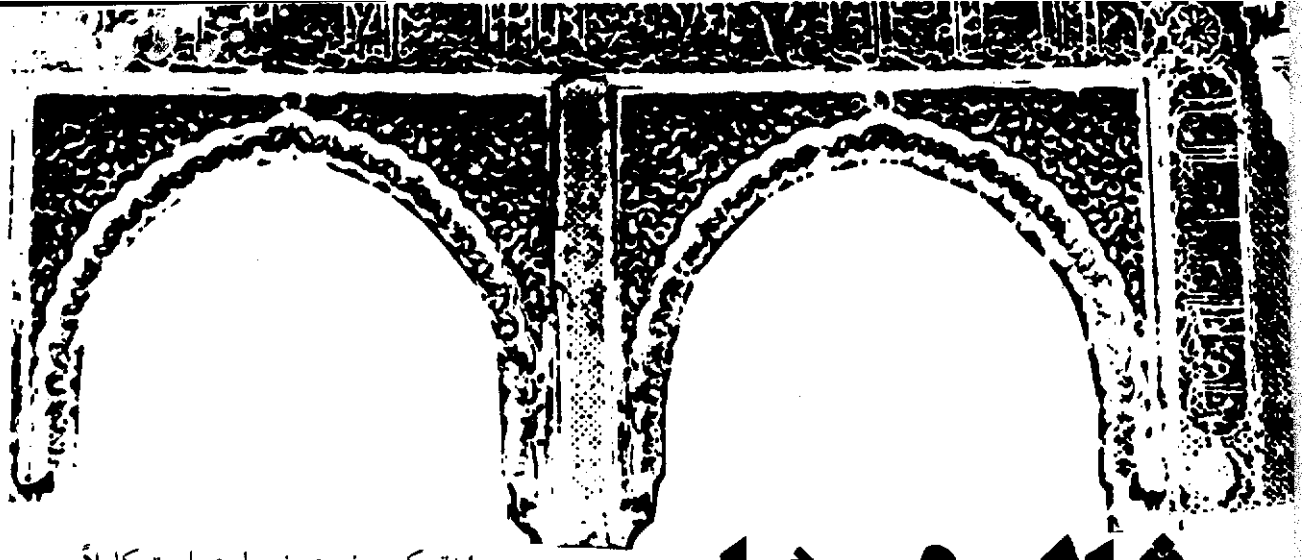


شالوده‌های هنر اسلامی

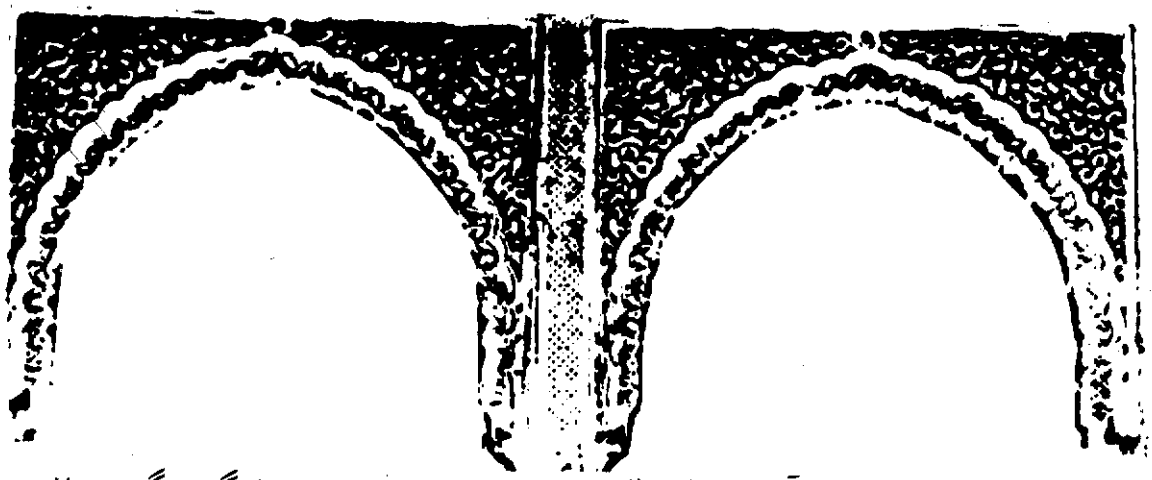
«ان اللّه جمیل و یحبّ الجمال»
(حدیث نبوی)

مهندس علی پایا

وحدت که بخودی خود امری است کاملاً انضمامی، خود را در نظر مردمان، همچون اندیشه ای انتزاعی جلوه گر می سازد. این واقعیت همراه با پاره‌ای ملاحظات مربوط به ساختمان روانی نژاد سامی، شخصیت انتزاعی هنر اسلامی را تبیین می کند. اسلام بر بنیاد وحدت بنا شده است و **وحدت** در قالب هیچ پیکر و تصویری قابل بیان نیست. با اینحال منع تصویرنگاری در اسلام امری مطلق نیست. یک پیکر یا صورت مستوی که از جمله عناصر هنر غیر مقدس به شمار می رود به این شرط که نمایانگر اللّه و یا چهرهٔ رسول خدا(ص) نباشد مجاز شمرده می شود.[1] از سوی دیگر **تصویری که سایه می اندازد** تنها در صورتی مجاز شمرده می شود که مجسم کنندهٔ یک جانور مثالی باشد، نظیر آنچه که در معماری قصرها و یا در نقش و نگار روی جواهرات دیده می شود[2]. بطور کلّی ترسیم گیاهان و جانوران خیالی (در هنر دینی) صراحةً مجاز شمرده شده است، اما در هنر اسلامی تنها صورت گیاهان مثالی پذیرفته و مقبول است.

فقدان تصاویر و پیکرها در مساجد به دو جهت است: یکی از جهت منفی یعنی حذف هر نوع «**حضوری**» که ممکنست مانع حضور نامرئی حق گردد، و به علاوه ممکنست به علت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

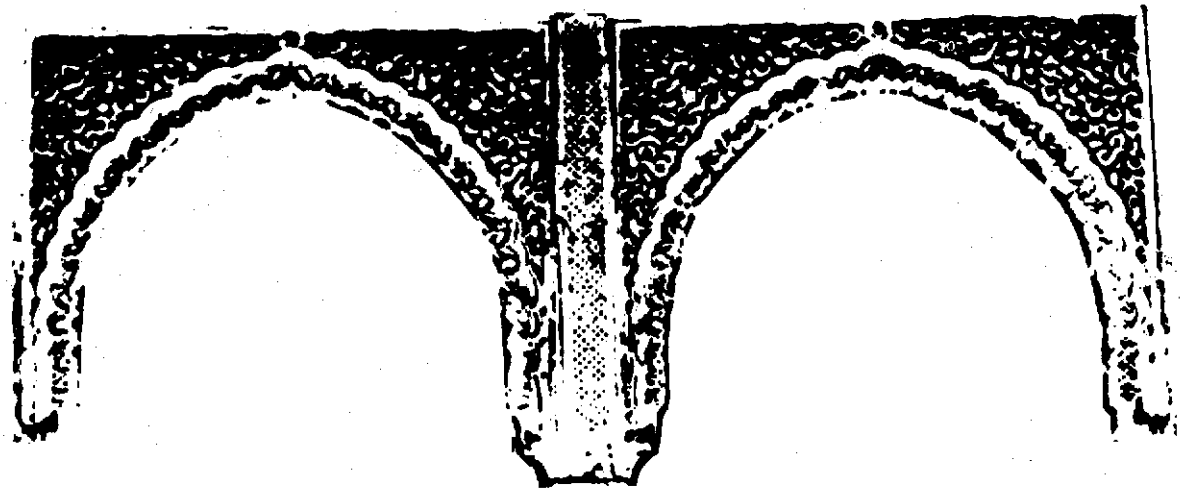


نقص ذاتی همهٔ نمادها و آیه ها، منشاء خطاء و لغزش شود، و دیگر از جهت مثبت یعنی تاکید بر متعالی بودن پروردگار چرا که ذات حق را نمی توان به هیچ چیز شبیه دانست و با هیچ چیز قیاس کرد[3]*.

اگرچه درست است که **وحدت** تا آنجا که حاصل تالیف کثرت و اصل تمثیل است واجد یک جنبهٔ اشتراک است، و از همین جنبه است که یک پیکر مقدس، **وحدت** را مقدم برهر چیز دیگر ملحوظ می دارد و به شیوهٔ خاص خود به بیان آن می پردازد، اما در عین حال **وحدت** مبنای تمایز و غیریت نیز به شمار می آید، زیرا هر موجودی به واسطهٔ وحدت ذاتی خویش و به این اعتبار که وجودی یگانه است که نه با موجود دیگری مشتبه می شود و نه موجود دیگری جای او را می گیرد، به نحوی اساسی از سایر موجودات متمایز می گردد. این جنبهٔ آخری وحدت به صریحترین وجه، متعالی بودن **وحدت علی اعلی ، لایتغیر بودن و پادشاهی مطلق**[4]* او را منعکس می سازد. بر طبق شعار اساسی اسلام یعنی **لا اله الا الله** همهٔ امور و اشیاء از طریق تمایز مراتب و درجات مختلف واقعیت است که در هرم نامتناهی[5]* **وحدت علی اعلی** جای میگیرند. هنگامیکه امر متناهی از آن حیث که متناهی است مورد توجه قرار گیرد دیگر نمی توان آنرا **همدوش و هم عنان** امر نامتناهی فرض کرد، و درست به همین دلیل، متناهی دوباره با متناهی پیوند می خورد و متحد می گردد.

از این دیدگاه خطای اساسی آنست که شخص ماهیت امر مطلق را در قالب امر محدود و مقید تصویر کند، بدینصورت که به امر مقید استقلالی را منتسب سازد که فاقد آنست: منشاء اولیهٔ این خطا قوهٔ مخیله و یا به بیان دقیقتر قوهٔ واهمه (وهم) است. بر این اساس، مسلمان در هنر تصویری نوعی بروز چشمگیر خطای یاد شده را می بیند، از دیدگاه او این پیکر یک مرتبه از واقعیت را در مرتبهٔ دیگری متجلّی می سازد(و بدین ترتیب مراتب هستی را مخدوش می کند)[6]*. تنها حصن حصین در برابر این خطا **حکمت** است که هرچیز را در مرتبهٔ واقعی خود جای می دهد. در مورد هنر معنای این سخن اینست که هر ابداع هنری می باید بر طبق قوانین قلمرو وجودی خود صورت پذیرد و این قوانین را قابل فهم سازد، برای مثال معماری می باید تعادل پایدار و حالت کمال اجسام غیر متحرک را آنگونه که در هیئت منتظم یک بلور دیده می شود، به منصهٔ ظهور برساند.

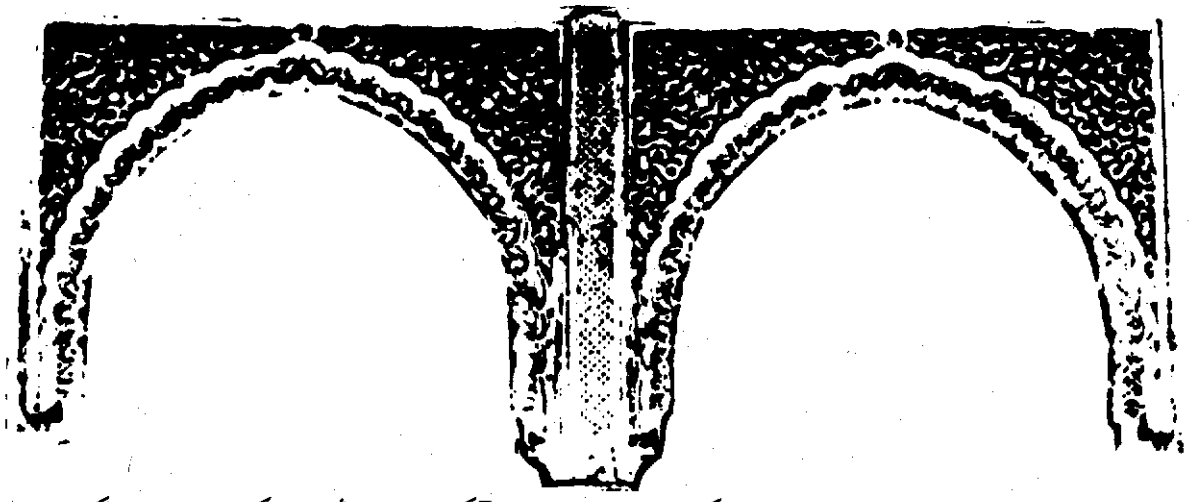
این عبارت آخری در مورد معماری نیاز به



توضیح دارد. برخی از مردم، معماری اسلامی را بدانجهت که برخلاف دورهٔ نوزایی (رنسانس) از تاکید بر جنبهٔ عملکردی عناصر یک بنا(یعنی نقش و وظیفه‌ای که عنصر مورد نظر در کل ساختمان بازی می کند) غفلت می ورزد مورد انتقاد قرار می دهند. معماری دوران نوزایش با تقویت عناصر تحت بار و خطوط کشش[۷]* ،نوعی **شعور و آگاهی ارگانیک** (زنده) به این عناصر ساختمانی منتسب می سازد. اما از دیدگاه اسلامی انجام این عمل به منزلهٔ خلط میان دو مرتبه از واقعیت و نمایانگر فقدان خلوص فکری است.

اگر ستونهای باریک و کم قطر بتوانند باریک گنبد را تحمل کنند چه لزومی دارد که کشش را تصنعاً به آن نسبت دهیم. کششی که بهرحال ذاتی مَعدِنیّات نیست و در طبیعت آنها وجود ندارد. از جنبهٔ دیگر معماری اسلامی درصدد آن نیست که با اعطای نوعی حرکت عروجی به مصالح ساختمانی نظیر سنگ، آنطور که هنر گوتیک انجام می دهد، سنگینی و وقاری را که در آنها مضمر است نادیده انگارد، تعادل پایدار نیازمند سکون و ثبات است، اما مادهٔ زمخت و شکل نگرفته به واسطهٔ حجّاری و تراش به شیوهٔ اسلیمی و به واسطهٔ حکاکی و کنده کاری به صورت مقرنس و مشبک به شیء سبک و لطیف و شفافی بدل می شود که نور را از هزاران وجه باز می تاباند و سنگ و گچ را به گوهری گرانبها بدل می سازد. برای مثال طاقهای پشت سر هم الحمراء در اسپانیا و یا برخی از مساجد شمال غربی آفریقا فضائی سرشار از آرامش را ارائه می دهد که گویی از رشته های نورانی سرشته شده است. آنها همچون بلورهایی از نور به نظر می رسند، بلورهایی که بجرأت می توان گفت مادهٔ سازندهٔ آنها نه سنگ که نور الهی است؛ عقل خلاقی که به گونه ای اسرارآمیز در همه چیز مأوی گرفته است.

این امر روشن می سازد که «عینیت» هنر اسلامی— یعنی فقدان یک انگیزهٔ ذهنی و درونی یا چیزی که می توان آنرا امری «باطنی» نامید— ربطی به راسیونالیزم— مذهب اصالت عقل و استدلال— ندارد. وانگهی مگر راسیونالیزم چیزی جز محدود کردن عقل و خرد به حدود بشری است؟ معهذا این محدود کردن عقل به حدود بشری درست همان کاری است که هنر رنسانس از طریق تفسیر ارگانیک و بشر انگارانهٔ خود از معماری و عناصر سازندهٔ آن، مرتکب شده است. فاصله میان این مذهب اصالت عقل و استدلال با احساسات و عواطف فردگرایانه و از

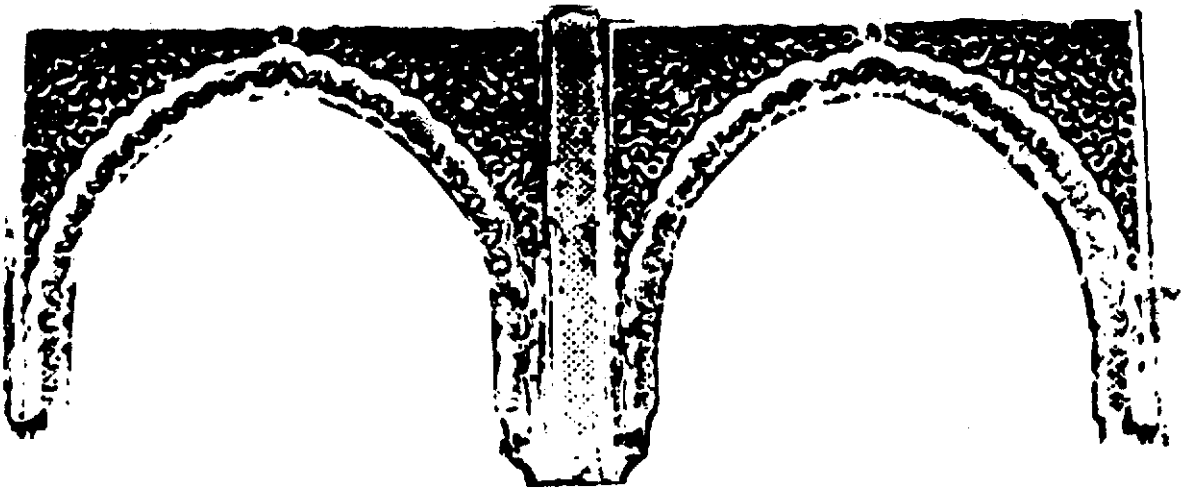


اینجا تا تفسیر مکانیکی عالم یک گام بیش نیست. چیزی از این قبیل در هنر اسلامی یافت نمی شود، ماهیت منطقی هنر اسلامی همواره غیر شخصی و کیفی باقی می ماند، در **واقع** از دیدگاه اسلامی عقل فوق همهٔ مجاری و راههای پذیرش و دریافت حقایق آشکار شده قرار دارد و این حقایق نه نامعقولند و نه صرفاً معقول. شرافت و مرتبهٔ والای عقل و بالتبع ارزش و اصالت هنر در همین امر مندرج است. بنابراین بیان اینکه هنر محصول عقل یا معرفت تجربی است— آنگونه که استادان مسلم هنر اسلامی اظهار می دارند— بهیچ روی بدین معنی نیست که هنر محدود است به حدود عقل و استدلال و می باید بکلی از حوزهٔ شهود معنوی جدا انگاشته شود، بلکه درست عکس این استنباط صادق است، زیرا در این مورد عقل الهام و درون بینی و شهود درونی رانفی نمی کند، بلکه راه را به سوی نوعی زیبایی غیر فردی باز می کند.

فصل ممیز هنر تجریدی اسلامی از هنر «تجریدی مدرن» را می توان بدینگونه مشخص ساخت: هنرمندان نوگرا در **تجربه ها و انتزاعات** خویش در جستجوی پاسخی کاملاً صریح و در عین حال سیال و نامتعین و فردی در قبال تحریکهای نامعقولی هستند که از ضمیر ناخودآگاه ایشان نشأت می گیرد، از سوی دیگر برای یک هنرمند مسلمان، هنر تجریدی، بیان یک قانون است، این هنر بالصراحه و بدور از ابهام و تعقید قانون **وحدت در کثرت** را به منصهٔ ظهور می رساند. راقم این سطور (بورکهارت) که خود تجربهٔ سرشاری درمجسمه سازی به شیوهٔ اروپایی دارد، وقتی درصدد برآمد تا در محضر یک استادمُسلّم هنر تزئینی از اهالی شمال غربی آفریقا شاگردی کند استاد از او پرسید: «اگر قرار بود دیوار بی نقش و ساده ای مثل اینرا تزئین کنی چه می کردی؟» پاسخ داد: «طرحی از جامها و بطری های شراب را بر دیوار می کشیدم و جاهای خالی را با تصاویری از غزالها و خرگوشها پر می کردم» استاد مسلمان به آرامی گفت: غزالها و خرگوشان و سایر حیوانات همه جا در طبیعت یافت می شود، چه دلیلی دارد که دوباره آنها را بازسازی کنیم؟

اما ترسیم طرح هندسی سه گل سرخ یکی با یازده گلبرگ و دوتای دیگر هریک با هشت گلبرگ، و مرتبط کردن آنها به گونه ای که تمام فضای مورد نظر را بطور کامل پرکند کاری است که میتوان بدان اطلاق **هنر** کرد.

می توان گفت که هنر— آنطور که استادان مسلمان نیز عقیده دارند، عبارتست از آراستن

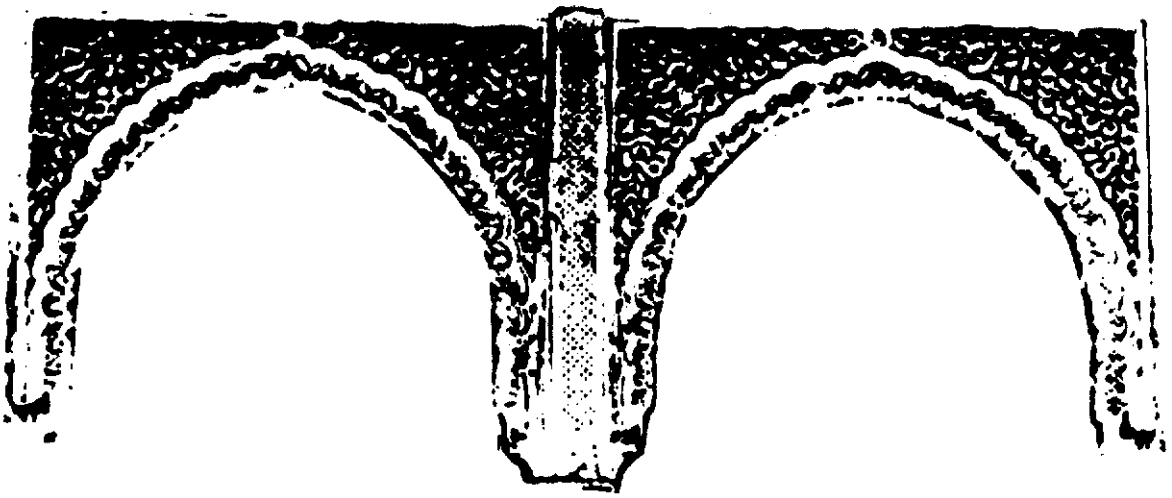


اشیاء به شیوه‌ای که با طبیعت آنها سازگار و متلائم باشد، زیرا طبیعت بدانجهت که از پروردگار نشأت گرفته است حصّه‌ای از زیبایی واقعی را به همراه دارد. آنچه هنرمند می باید انجام دهد صرفاً به نمایش گذاردن و مکشوف کردن این زیبایی به منظور متجلی ساختن آنست. بر طبق کلی‌ترین اعتقاد اسلامی هنر چیزی نیست جز روشی برای منزلت بخشیدن به ماده.

این اصل که بیان می دارد هنر می باید با قوانین ذاتی چیزهائی که با آنها سروکار دارد سازگاری و انطباق داشته باشد در هنرهای فرعی تر نظیر قالیبافی که مشخصاً به دنیای اسلام تعلق دارد، به اندازهٔ سایر هنرها معتبر است، مقید بودن به صور هندسی و انحصار در آنها— که برای ترکیب هنری روی سطح مستوی قالی بسیار مناسب است— و فقدان پیکرها و تصاویری که بتوان واقعاً آنها راتصویرنامید هیچ نوع محدودیت یا مشکلی در راه خلاقیت و باروری هنری پدید نیاورده است. بل به عکس هر قطعه قالی— صرفنظر از آنچه به قصد فروش به بازارهای اروپایی تولید شده است— نمایشگر شوق و ابتهاج خلاقانهٔ هنرمند است. قالی بافی که شگرد (تکنیک) اصلی اش گره زدن نخهاست احتمالاً منشأئی بدوی دارد و از صحرانشینان و بادیه گردان سرچشمه گرفته است. قالی وسیلهٔ اصلی تزئین محل سکونت یک بادیه‌نشین است، و شاید به این دلیل باشد که کاملترین و اصیل‌ترین آثار هنری در قالی هایی دیده می شود که به دست صحرانشینان بافته شده است. در قالی هائی که به وسیلهٔ شهرنشین ها بافته شده اغلب نوعی ظرافت تصنعی به چشم می خورد که با اصالت بدوی آن سازگار نیست و قوت و وزن رنگها و نقشه‌ها را از بین می برد، هنر قالیبافان بادیه گرد در به کارگیری مکرر صور هندسیِ کاملاً مشخص و چشمگیر و نیز تغییر دادن ناگهانی زمینه و جایگزین کردن صور متفاوت و بالاخره استفاده از تقارن قطری است. این شیوه در تقریباً همهٔ شاخه‌های هنر اسلامی بخوبی به چشم می خورد، واین امر با توجه به خُلق و روحیه‌ای که شیوهٔ فوق‌الذکر آنرا عیان می سازد بسیار حائز اهمیت است.

رابطهٔ روح اسلامی با عالم معنیٰ و مرتبهٔ معنوی نظیر رابطهٔ روحیه مردم صحرانشین با مرتبهٔ روانی وعالم نفسانی است: درک عمیق از ناپایداری و بی دوامی این عالم، اقتصار در اندیشه و عمل، و نبوغ برای فهم وزن و هماهنگی در امور، از ویژگیهای روحیهٔ صحرانشینان است.

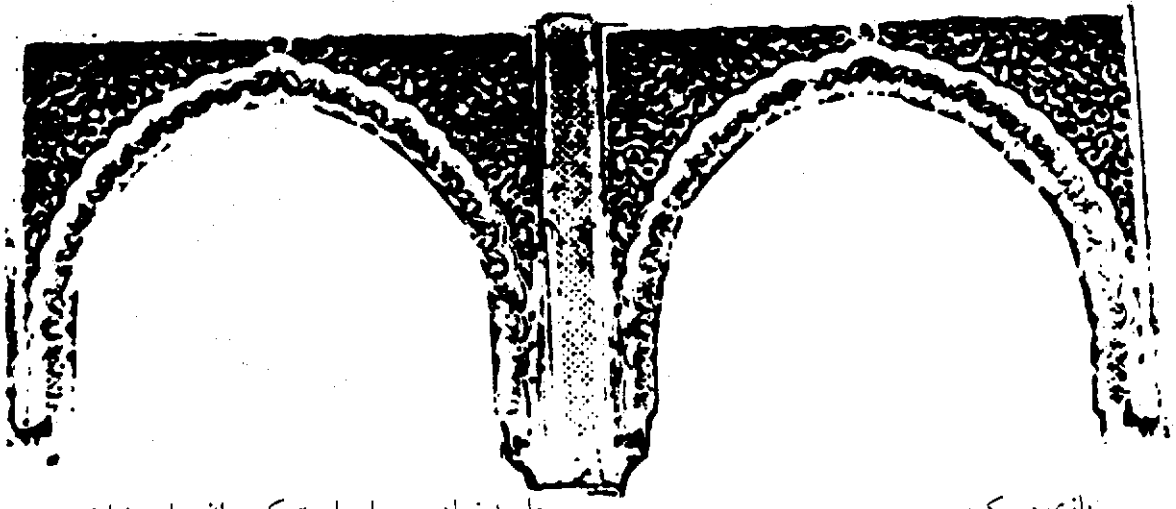
وقتی یکی از نخستین لشکرهای مسلمین



ایران را فتح کرد، سپاهیان فاتح در سرسرای بزرگ قصر سلطنتی تیسفون قالی بسیار گرانبهائی را یافتند که با رشته های طلا و نقره تزیین شده بود. این قالی بهارستان کسری نامداشت و همراه سایر غنایم به مدینه فرستاده شد و در آنجا میان اصحاب پیامبر(ص) تقسیم گردید. این عمل که به ظاهر نوعی وحشیگری و بی توجهی به هنر محسوب می شد، در واقع نه فقط در انطباق کامل با قوانین جنگ و جهاد که از سوی قرآن عرضه شده بود قرارداشت، بلکه درعین حال بیانگر سوءظن عمیقی بود که در مسلمانان نسبت به هرآنچه که مصنوع بشراست و دعوی کمال مطلق یا جاودانگی را دارد وجود داشت. از قضا برقالی تیسفون نقشی از بهشت زمینی ترسیم شده بود. بدین اعتبار است که می گوئیم تقسیم آن در میان اصحاب پیامبر(ص) خالی از معنا و مضمون معنوی و باطنی نیست.

اینرا نیز باید گفت که: گرچه جهان اسلام— که کم و بیش از حیث وسعت با امپراطوری باستانی اسکندر مقدونی قابل مقایسه است[۸]— در برگیرندهٔ اقوام وملل گوناگونی با تاریخی طولانی است، اما امواج انسانی که هر از چندگاه زندگی این اقوام را دستخوش تغییر ساخته و سلیقه ها و علائق و سلطهٔ خویش را برایشان تحمیل کرده، همواره منشاء صحرانشینی و ایلاتی داشته است: عربها، سلجوقیان، ترکها، بربرها، و مغولها همگی اقوامی بادیه نشین و صحراگرد بوده اند.

ردپای ذهنیت بادیه نشینی را حتی می توان در معماری اسلامی پیدا کرد، هر چند که معماری عمدةً به فرهنگهای غیر مهاجر تعلق دارد. بدین ترتیب عناصر ساختمانی نظیر ستونها، قوسها و سردرها صرفنظر از وحدتی که بر مجموعه حاکم است تا حدی استقلال عمل دارند، هیچ نوع پیوستگی ارگانیک میان عناصر مختلف یک بنا وجود ندارد، وقتی قرار است در حالت یکنواخت یک طرح و الگوی ساختمانی تغییری ایجاد شود و از تکرار طرح مورد نظر اجتناب گردد— بگذریم از اینکه تکرار همواره چیز بدی نیست— اینکار بیشتر از طریق اعمال تغییرات ناگهانی و چشمگیر صورت می گیرد تا به وسیلهٔ تغییر تدریجی و بطیء یک سلسله عناصر مشابه. گلفهشنگ‌ها، و آویزهای مخروطیِ گچ بری‌های داخل طاقها و قوسها، و طرحهای اسلیمی کاشیکاری دیوارها، که بی تردید خاطرهٔ شیوهٔ تزیین و آرایش صحرانشینان را زنده می کند، در واقع همان نقشی را بازی می کند که قالی ها و چادرهای بادیه گردان برای آنان



بازی می کرد.

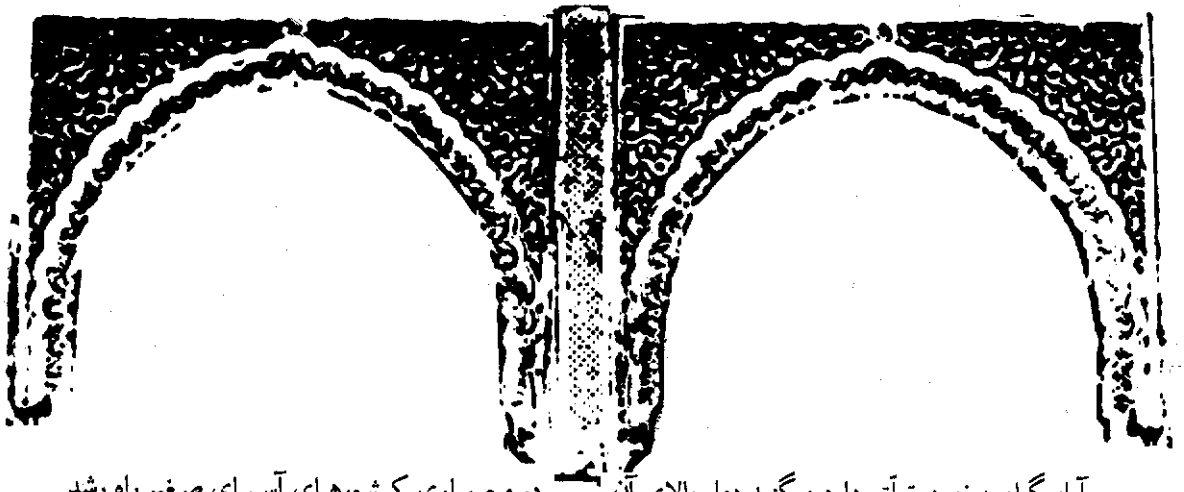
اولین مساجد اسلامی با شبستان وسیع و سقف عریض افقی که به وسیله شماری از ستونها همچون نخلهای یک نخلستان، بر پاداشته شده بود شباهت بسیار زیادی به محیط زندگی صحرانشینان و بیابانگردها داشت، حتی معماری یک بنای نسبةً جدید نظیر مسجد قرطبه با طاقهای رو یهم، خاطرهٔ یک نخلستان را در ذهن زنده می کند.

آرامگاه با گنبد بزرگ و پایهٔ مربع با فشردگی صوریش در تطابق کامل با روحیهٔ صحرانشینی و بادیه گردی قرار دارد.

در شبستان مسجد برخلاف سالن نمازخانهٔ کلیسا یا معبد، مرکزی وجود ندارد که عبادت در راستای آن صورت پذیرد. منظرهٔ دستهٔ مؤمنینی که حول یک مرکز به عبادت مشغولند که امری است که در مسیحیت بسیار رایج و معمول است در اسلام تنها به هنگام انجام مراسم حج و در حین طواف به گرد خانهٔ کعبه قابل رو یت است. در هر مصلای دیگر مومنین به هنگام نماز به سوی این مرکز دوردست— قبله— رو می آورند که خارج از چهاردیواری مصّلی واقع است، اما خود خانهٔ کعبه برخلاف معابد مسیحی نه مرکزی برای انجام آئین های مذهبی است و نه آنکه واجد نماد و سمبلی است که بتوان مراسم نیایش را در برابر آن برگزار کرد[۱]، چرا که اساساً خانه خدا خالی از این پیکرهاست.

خالی بودن خانهٔ کعبه یک جنبهٔ اساسی وضع وحال معنوی جهان‌بینی اسلامی را آشکار می سازد: در حالیکه زهد و تقوی مسیحی تمایل دارد که بر مرکزی عینی و انضمامی تکیه پیدا کند— با در نظر گرفتن این امر که کلمهٔ **متجسد** یعنی (عیسی مسیح) زماناً و مکاناً یک مرکز به شمار می رود، و با توجه به اینکه آئین عشای ربّانی بهیچوجه یک مرکز محسوب نمی گردد— معرفت مسلمان نسبت به حضور الهی بر بنیاد نوعی احساس و درک از لایتناهی استوار است، او هر نوع تعیّن در ذات حق بجز آنرا که در نظر آدمی به صورت فضای نامتناهی جلوه گر می شود رد می کند.

معهذا طرح متمرکز (دارای یک مرکز مشخص) در معماری اسلامی بیگانه نیست، زیرا چنین طرحی عیناً در بنای آرامگاه (مزار) با گنبدی بالای آن به کار می رود. نمونهٔ اعلای این طرح را می توان بخوبی در هنر بیزنطیه (بیزانس) و نیز هنر آسیایی مشاهده کرد. این طرح به نحو تمثیلی اتحاد و همبستگی آسمان و زمین را مجسم می سازد، بنای چهارگوش



آرامگاه به زمین تعلّق دارد و گنبد دوار بالای آن نمایندهٔ آسمان است. هنر اسلامی این طرح را اقتباس کرده، درحالیکه آنرا به ناب‌ترین و روشن‌ترین صورت‌بندی ممکن تحویل کرده است، میان بدنهٔ مکعب شکل آرامگاه با قبّهٔ مدور آن اغلب یک استوانهٔ هشت وجهی حائل است، صورت بغایت کامل و معقول چنین بنائی می تواند وسعت بی‌منتهای یک کویر را به بهترین نحو متجلی سازد. درست همانگونه که مزار یک قدیس، عملاً مرکزی معنوی برای عالم به شمار می رود.

نبوغ هندسی که با این قدرت در هنر اسلامی متجلی است، مستقیماً از آن اندیشه های نظری که مختص اسلام است— اندیشه هائی که انتزاعی اندنه اساطیری نشأت گرفته است. به علاوه برای نشان‌دادن پیچیدگی درونی وحدت به گونهٔ یک نظم بصری— یعنی گذر از وحدت بسیط و نامتکثر به وحدت در کثرت یا کثرت در وحدت— هیچ سمبل و نمادی بهتر از سلسله ای از اشکال هندسی منتظم محاط در دایره یا چند وجهی های منتظم محاط در یک کره سراغ نمی توان گرفت.

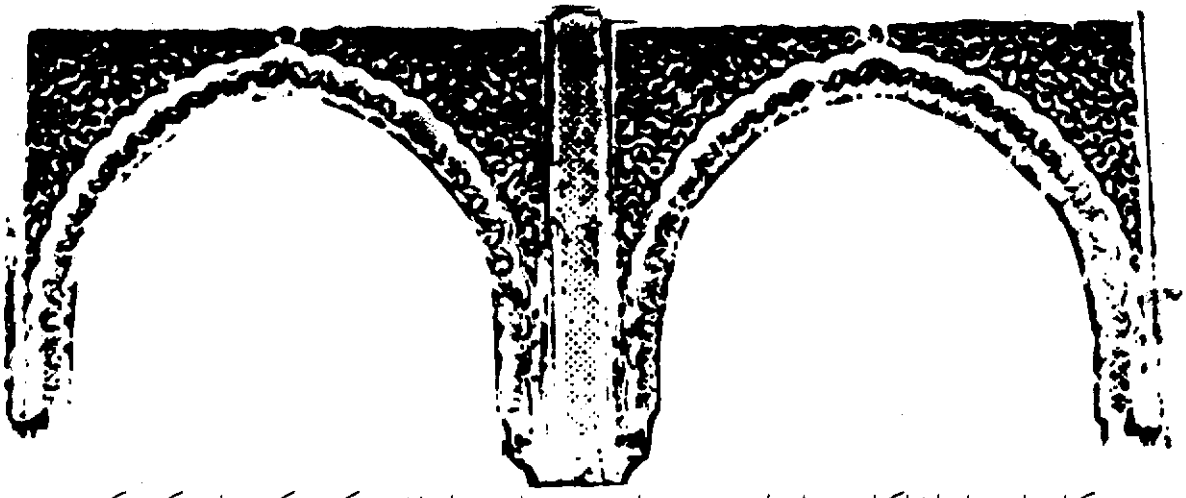
طرح گنبدی که بر یک بدنهٔ مکعب شکل تکیه دارد به اشکال مختلف و به نحوی گسترده در معماری کشورهای آسیای صغیر راه رشد پیموده است. این سبک معماری بر هنر نماسازی به وسیلهٔ آجر بنیاد شده، و احتمالاً معماری گوتیک با همهٔ جنبه های نظری آن، از این هنر سرچشمه گرفته است.

درک معنای وزن(ریتم) که جبلی اقوام صحرانشین است به همراه نبوغ برای فهم و به کارگیری هندسه، دو قطبی هستند که با تجلی در یک نظم معنوی کل هنر اسلامی را تعیّن می بخشند.

وزن گرایی به سنت اقوام صحرانشین صریحترین بیان خود را درعروض عربی بازیافت و تاثیر و نفوذ خود را در ادبیات مسیحی تا قرن یازدهم میلادی ادامه داد، حال آنکه هندسهٔ محض که میراث مکتب فیثاغورسی است بنحو مستقیم و بی واسطه در جهان اسلام مورد استفاده قرار گرفت.

هنر در نظر انسان مسلمان، «استدلالی بر وجود باری تعالی است» به این شرط که زیبایی مضمر در آن فاقد هر نوع نشانه ای از الهام فردگرایانه ذهنی باشد، زیبایی آن می باید نظیر زیبایی آسمان پرستاره غیر شخصی باشد.

درواقع هنر اسلامی به نوعی از کمال دست می یابد که مستقل از ابداع کنندگان آن است:

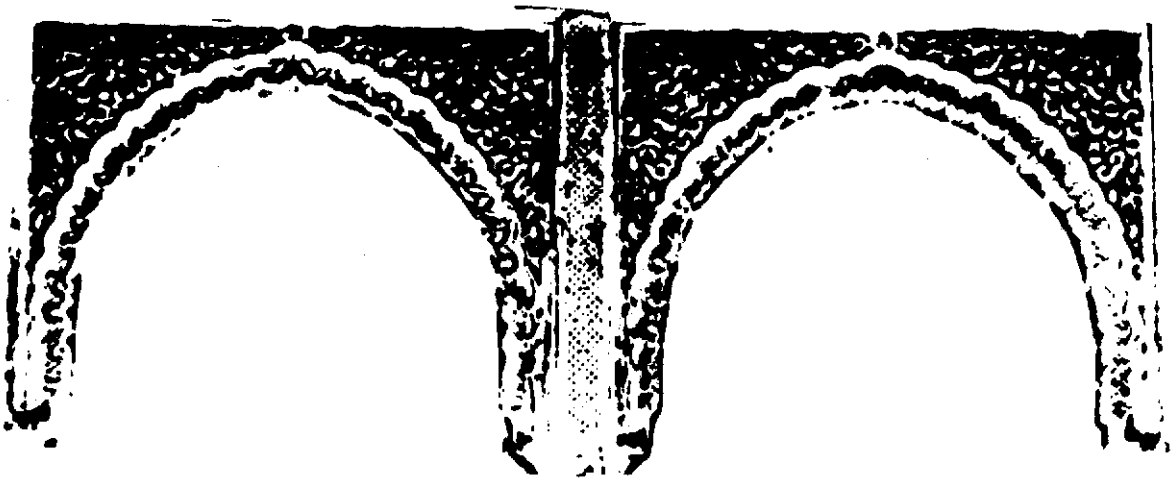


کامیابیها یا ناکامی های این هنر در برابر شخصیت عام و جهانی صور آن رنگ می بازد. هر جا هنر اسلامی یک سبک معماری کهنتر که در روم یا ایران یا هند رایج بوده اقتباس کرده است، این سبک ها در جهت کسب دقت هندسی بیشتر به صورتی کیفی— نه کمّی و یا مکانیکی— تکامل پذیرفته اند.

شاهد بارز این مدعیٰ ظرافت راه حلهائی است که هنر اسلامی برای حل معضلات معماری ارائه کرده است.

درهندوستان است که بدون شک تقابل میان معماری بومی و کمال مطلوبهای هنری مسلمانان فاتح به بارزترین نحو مشهود است. معماری هندو سرشار از ظرافت و پیچیدگی، و درعین حال بدوی و غنی است همچون کوه مقدسی با غارهای رازآمیز، درمقابل معماری اسلامی به وضوح و وقار و توازن تمایل دارد. هرگاه هنر اسلامی عناصری را بطور اتفاقی از معماری هند و به خدمت می گیرد، قوت و تشخص بومی این عناصر را دروحدت و لطافت مجموعه محو می سازد[۱۰].

در هندوستان چند بنای بسیار مشهور و دیدنی وجود دارد که درمیان کاملترین آثار موجود معماری، انگشت‌نما هستند، هیچ اثر دیگری را نمی توان یافت که توان رقابت این آثار را داشته باشد.



۱— وقتی مکه به دست مسلمانان فتح شد اولین دستور پیامبر(ص) نابود کردن بتهایی بود که بت‌پرستان عرب در خانهٔ کعبه قرار داده بودند، پس از آن، حضرت وارد خانهٔ خدا شدند. دیوارهای خانهٔ کعبه به وسیلهٔ یک نقاش بیزانسی تزیین شده بود. در میان سایر تصاویر، تصویری از حضرت ابراهیم(ع) به چشم می خورد که با تیرها(ازلام) پیشگویی می کرد و تصویر دیگری از باکرهٔ مقدس و فرزندش، پیامبر(ص) این تصویر آخر را با دو دست مبارک خود پوشاند و سایر تصاویر را دستور داد خراب کنند.

۲— یک هنرمند تازه مسلمان به عباس عموی پیامبر شکایت کرد که دیگر نمی داند چه باید بکشد (یا حکاکی و کنده کاری کند). عباس او را نصیحت کرد که جز تصویر گیاهان وحیوانات خیالی که نظیرش در طبیعت یافت نمی شود چیزی نکشد.

۳— لیس کمثله شیئ

۴— «پادشاهی مطلق» در ترجمهٔ Absolute Solitiude به کار رفته است به معنائی که از این ابیات عطار مستفاد می شود:

دائماً او پادشاه مطلق است
در کمال عزّ خود مستغرق است
او به سر ناید ز خود آنجا که اوست
کی رسد عقل وجود آنجا که اوست

۵— حکمای مسلمان مراتب هستی را همچون هرمی فرض می کنند که در راس آن هستی حق جلّ جلاله قرار دارد که فعلیت تامه است و در قاعدهٔ آن هیولای اولی که استعداد محضه است. در مراتب متوسط میان این دو حد، عقل و نفس و عالم طبیعت جای داده می شود که هریک به نوبه خود از مراتب و درجات نامتناهی متشکل اند.

۶— حکما می گویند:

هر مرتبه از وجود حکمی دارد
گر حفظ مراتب نکنی زندیقی

۷— یعنی عناصری که وزن بنا را تحمل می کند.

۸— می توان گفت که اسکندر معمار عالمی بود که اسلام آنرا تسخیر کرد، و به همین قیاس قیصر معمار عالمی بود که پذیرای مسیحیت گشت.

۹— حجرالاسود مشهور در گوشه ای از خانهٔ کعبه قرار داده شده است و مشخص مرکزی که نمازگزاران به سمت آن رو می کنند نیست، به علاوه این سنگ هیچ نقشی در اجرای شعائر دینی و مراسم مذهبی ندارد.

۱۰— هنر اسلامی از همان ابتدا عناصری از معماری هندو و بودایی را در خود جذب کرد اما این عناصر از راه هنر ایرانی و بیزانسی، به جهان اسلام وارد شد. در قرنهای بعد بود که تمدن اسلامی مستقیماً با تمدن هندی مواجه شد و به اخذ و اقتباس عناصر مورد نظر از آن دست زد.