تری آلن

تصویر بهشت در هنر اسلامی[1]

نقدی بر رویکرد غیرتاریخی به هنر اسلامی

ترجمهٔ امینه انجم‌شعاع[2]

نقد و نظر

مقاله با نقد تفسیری آغاز می‌شود که نویسندگان کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه «تصاویر بهشت در هنر اسلامی» از لوحهٔ کاشی‌ای مربوط به یکی از حوضها یا «سبیل»های دورهٔ عثمانی کرده و آن را نماد دروازهٔ بهشت دانسته‌اند. نویسنده معتقد است این گونه تفاسیر حاوی تعمیمهای نادرست و غیرتاریخی و اثبات‌نشدنی است. برای روشن شدن موضوع، اصول روش تحلیل تاریخی را مطرح می‌کند و پیشنهادهایی برای نظام‌مند کردن این گونه تفاسیر به دست می‌دهد. آن‌گاه نمونه‌هایی از متون دورهٔ اسلامی می‌آورد و روش برداشت اطلاعات مربوط به تاریخ هنر و معماری اسلامی از آنها را توضیح می‌دهد.

نویسنده در این مقاله به نقد رویکرد غیرتاریخی به هنر و معماری اسلامی می‌پردازد. او ضمن بررسی برخی از تصورات دربارهٔ هنر و معماری اسلامی که از نظر او متکی بر شواهد تاریخی نیست، می‌کوشد با طرح نمونه‌هایی از چنین نگرشی، مخاطبان را به استفاده از شواهد تاریخی و استدلال منطقی برای دست یافتن به هر نتیجه‌ای دربارهٔ هنر اسلامی برانگیزد و آنان را از اقوال غیرتاریخی باز دارد.

نویسنده در آغاز مقاله چنین آورده است: «با توجه به علاقهٔ الگ گرابار[1] به مباحث تازه، تصمیم گرفتم این مقاله را در گرامی‌داشت شصت‌وچهارمین سالگرد تولدش، در قالب نشر الکترونیك به او پیشکش کنم. هرچند قسمت اعظم روش استنتاج منطقی‌ای را که در این مقاله عرضه می‌شود از او آموخته‌ام، دیدگاههای من را نباید به او نسبت داد.»

(1) Oleg Grabar (1929-)

مقاله با نقد تفسیری آغاز می‌شود که نویسندگان کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه «تصاویر بهشت در هنر اسلامی»[2] از لوحهٔ کاشی‌ای مربوط به یکی از حوضها یا «سبیل»های دورهٔ عثمانی کرده و آن را نماد دروازهٔ بهشت دانسته‌اند. نویسنده معتقد است این گونه تفاسیر حاوی تعمیمهای نادرست و غیرتاریخی و اثبات‌نشدنی است. برای روشن شدن موضوع، اصول روش تحلیل تاریخی را مطرح می‌کند و پیشنهادهایی برای نظام‌مند کردن این گونه تفاسیر به دست می‌دهد. آن‌گاه نمونه‌هایی از متون دورهٔ اسلامی می‌آورد و روش برداشت اطلاعات مربوط به تاریخ هنر و معماری اسلامی از آنها را توضیح می‌دهد.

(2) "Images of Paradise in Islamic Art", Berkeley

راست؛ اما اهل این دیدگاه نوعاً از این واقعیت غفلت می‌کنند که حتی برای نشان دادن نسبت اثر هنری با حقایق ازلی، ناگزیر پای تاریخ و اوضاع مکانی و زمانی پیش می‌آید ــ همچنان که کتاب خدا را که در حقانیت و فراتر بودنش از زمان و مکان تردیدی نیست، نمی‌توان فهمید مگر آنکه زبان عربی بدانیم؛ و زبان عربی امری است که در تاریخ و در زمان و مکان محقق شده است. وقتی که حقیقت از آسمان فرود آمد و «نازل» شد، ناگزیر با عالم دنیا نسبتی می‌یابد که نمی‌توان از آن غفلت کرد. آثار هنری نیز چنین است. هر اثر هنری در قالب ماده است و بنا بر این، نسبتی با زمان و مکان دارد. برای نشان دادن نسبت آن با حقایق فراتر از زمان و مکان نیز باید از راه اوضاع زمانی و مکانی آن اثر وارد شد. عارفان به ما آموخته‌اند که خرق هیچ حجابی بدون ورود در آن ممکن نیست. خرق حجابِ صورت مادی اثر هنری هم منوط به ورود در آن و شناختن لوازم و آثار آن است.

در مقابل، گروهی دیگر شناخت اثر هنری را منحصر به شناخت صوری و شناخت نسبتهای آن اثر با اوضاع زمانی و مکانی و زمینهٔ فرهنگی و اجتماعی آن می‌دانند و نسبتهای والاتر را انکار می‌کنند. آنان معتقدند هنر اسلامی ربطی به دین اسلام ندارد و نسبت «اسلامی» در این هنر نسبت آن به «فرهنگ اسلامی» است نه «دین اسلام». آنان می‌گویند هنر دین اسلام هنر کلامی است و در هنرهای بصری نمی‌توان هنری منتسب به این دین یافت. از این جهت، می‌گویند عبارت «هنر اسلامی» با «هنر گوتیك» و «هنر رنسانس» قیاس‌کردنی است، نه با «هنر مسیحی» و «هنر بودایی». این محققان دربارهٔ اینکه چگونه ممکن است دینی فرهنگی پدید آورد و آن فرهنگ هنری پدید آورد، اما در آن هنر معنایی مربوط به دین یافت نشود توضیح نمی‌دهند. می‌توان از حقانیت روش خود سخن گفت؛ اما انکار ورای آن، خود شیوه‌ای ناپسند است. این جریان در دو دههٔ اخیر با تلاشهای الگ گرابار و اصحاب و شاگردانش به پختگی و بلوغ بیشتری رسیده و از خامیهای نسل پیش قدری پیراسته شده است. مثلاً گرابار با آنکه آراء و روش سنت‌گرایان را در بررسی هنر اسلامی مردود می‌شمارد، منکر نسبت هنر اسلامی با دین اسلام نیست؛ بلکه این نسبت را نه از نوع نماد و معنا، بلکه از نوع واسطهٔ تداعی معنا و معنا می‌داند. نویسندهٔ این مقاله از شاگردان گرابار است، اما از پختگی او برخوردار نیست. تری آلن را باید از تندروترین تاریخیگران در حوزهٔ مطالعهٔ هنر اسلامی در روزگار ما شمرد. حسن این مقاله این است که هم اصول آراء او و نقد او بر روش سنت‌گرایان ــ به قول خود او «توحیدیان» ــ را در آن روشن کرده است، و هم حاوی نمونه‌هایی ارزشمند از شیوهٔ طرح پرسشهای بجا و راههای یافتن پاسخ آن به روشی است که او آن را «روش علمی» می‌داند.

رسیدن به راهی میانه و صواب نیازمند تحکیم بنیادهای نظری از یك سو و تمرین در یافتن روشی معتدل است که هم به لوازم واقعی و بیرونی آثار هنری مقید باشد و هم معناهای فارغ از زمان و مکان را در آنها جستجو کند. اگر هنر اسلامی و آثار آن را به بنایی تشبیه کنیم، روش میانه آن است که محقق هم در درون این بنا قرار گیرد و به اجزا و تناسبات فضای آن بنگرد و هم در بیرون و از بالا به طرح کلی استقرار آن بنا در محوطه و نسبتش با پیرامون نظر کند و مدام میان این دو منظر در رفت و برگشت باشد، و از اینها بالاتر، به جستجوی معنای نهفته در آن بنا برآید. برای تحکیم بنیادهای نظری چنین روشی و نیز برای رسیدن به آن و پرداختن و پختن آن، لازم است با آراء هر دو دسته‌ای که نام بردیم به‌دقت آشنا شویم. این مقاله نمونهٔ خوبی برای آشنایی با آراء دستهٔ دوم است.

گلستان هنر

♦

در این نوشته با بررسی مبحث مضامین دینی در هنر اسلامی، به شرح و تفصیل آراء قبلی خود دربارهٔ هنر و ادبیات روایی اسلامی[۳] خواهم پرداخت. مبدأ سخن من در این مقاله نمایشگاهی است به نام «تصاویر بهشت در هنر اسلامی» که در برکلی برگزار شد. در طی بحث، به موافقان و مخالفان استدلال خود پیشنهادهایی برای تحقیق بیشتر عرضه خواهم کرد.

نمود بهشت

کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه با تصویر یك لوحهٔ کاشی‌کاری عثمانی به شیوهٔ ازنیقی آغاز می‌شود، که البته در نمایشگاه برکلی به نمایش درنیامده بود. تصویر این قطعه را در سرلوحهٔ کتابچه آورده‌اند و آن را پوشش قسمت فوقانی دیوار اطراف یك حوض فواره‌دار معرفی کرده‌اند.

این لوحه مرکب است از کاشیهای مربع و نیز کاشیهایی با اشکال خاص که آنها را به شکل محرابی مسطح نقش کرده‌اند. این محراب فرورفتگی‌ای دارد و بر بالای آن فرورفتگی روزنی با قوس تیزه‌دار واقع است. نویسندگان کتابچه نقوش گیاهی به‌کاررفته در این فرورفتگی را نمادی از «باغ بهشت» خوانده‌اند؛ همان بهشت موعودی که در قرآن وصف شده است.[۴] در ادامه، این مضمون نمادین فرضی را به بسیاری دیگر از نمونه‌های تزیینات گیاهی بناهای اسلامی و به طاقچه‌ها و کاویها نسبت داده‌اند. بهترین تعبیر برای چنین رویکردی «نگرش پوچ و ساده‌انگارانه به هنری پیچیده» است. نویسنده، بی‌هیچ شاهد و دلیلی، به تکرار عقاید متداول دربارهٔ هنر اسلامی می پردازد: محراب «نماد دروازهٔ بهشت است»؛ «پیچیدگی نامحدود هندسی عربانه[۳] یا زیبایی مکرر جنگل ستونهای مساجد اولیه شاید نمادی از بی‌کرانی ذات الهی باشد»؛ «گنبدهای بزرگی که بر تارك بناهای اسلامی است یا مظهر گنبد فلك است و یا مظهر وحدانیت تام الهی (توحید)» و «نقشهای گیاهی‌ای که در ابریشم بافته‌اند یا بر حریر گلدوزی کرده‌اند، شاید مظهر حریری باشد که قرآن وعده‌اش را به مؤمنان در جهان آخرت داده است.»[۵]

نویسندگان کتابچه هیچ دلیلی بر صحت این ادعاها نیاورده‌اند؛ هرچند که گاهی شواهدی از اشعار متضمن موضوعاتی همچون گیاه و باغ و بهشت آورده‌اند تا نشان دهند که هنرهای بصری نیز چنین مضامین نمادینی داشته است. بدیهی است که چنین روشی در بحث و استدلال نارساست. هر طاقچه و کاوی‌ای محراب نیست؛ هر اسلیمی هم نشانه‌ای از شاخ و برگ درختان بهشت نیست. هر که بخواهد به تفسیر نمادین بپردازد، یا باید آن را دربارهٔ تك‌بنای خاصی که مورد بحث اوست توجیه کند؛ یا با اقامهٔ دلایلی نشان دهد که آن مفهوم نمادین در مجموعه‌ای بزرگ‌تر که بنای مورد بحث عضوی از آن است صدق می‌کند و از این رو، صدق آن در بنای خاص نیز پذیرفتنی است.

اما نمادین شمردن بخشی از لوحه‌ای کاشی بدون تأیید آن به هیچ شاهد یا تفسیری عام‌تر از آن لوحه، فارغ از اینکه این تفسیر درست باشد یا نادرست، کاری نااستوار و بی‌پایه است. نقوش گیاهی‌ای که در طاقچهٔ مورد بحث به کار رفته تنها یکی از انواع طرحهای مختلف تزیینات گیاهی است. آیا دیگر انواع طرحهای گیاهی نماد و نشانهٔ بهشت محسوب نمی‌شود؟ اگر نه، به چه دلیل؟ از همین رو، نمی‌توان بر اساس یك نمونه نتیجه گرفت که منظور از همهٔ طاقچه‌های موجود در دیوارها دروازهٔ بهشت بوده است. باید در خود نمونه غور کرد و پرسید که چگونه و در چه اوضاع و احوالی می‌توان تفسیر خود را تعمیم داد.

ادعای غیرمنطقی کتابچهٔ راهنما دربارهٔ وجود مضامین نمادین در سایر انواع گوناگون بناهای دینی اسلامی نیز به شاهد و دلیلی مؤید نشده است. هیچ مورد واحدی، از جمله کاشیهای مذکور، به تنهایی برای اثبات

(3) arabesque

ت ۱. لوحهٔ کاشی‌کاری عثمانی به شیوهٔ ازنیقی، پوشش قسمت فوقانی دیوار اطراف یك حوض فواره‌دار

ت ۲. فرش باغی یا طرح چهار باغ

چنین ادعاهایی کافی نیست. اینکه «چون من اینجا چنین می‌بینم، پس در همه جا چنین است» نه‌تنها استدلالی نادرست است، بلکه دانشی کاذب و ساختگی نیز پدید می‌آورد. مورخان هنر، مانند دیگر عالمان علوم انسانی، ابزارهای بهتری برای تعمیم و آزمون اندیشه‌های مربوط به موضوع تحقیق خود در اختیار دارند.

نویسندگان کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه، بی هیچ تحلیل نقادانه‌ای، بحث را به معلومات موروثی نیز می‌کشانند. به کار بردن چنین شیوه‌ای، که ممکن است در زمینهٔ فرهنگی دیگری به دلیل تکیه بر تعصبات کهنه ناپسند شمرده شود، به نتایج نادرستی نیز منجر خواهد شد. می‌گویند حوضهای کاخ الحمرا «به لحاظ بصری بر بهشت دلالت می‌کند». الحمرا کاخی است در قرناطه، عمدتاً مربوط به قرون هشتم/ چهاردهم و نهم/ پانزدهم، که پنج قرن پیش، فردیناند[۴] و ایزابلا[۵] آن را از سلاطین بنی‌نصر گرفتند.[۶] تحقیقات نشان داده که تنها حوض فواره‌دار دارای جزئیات در کاخ الحمرا، [معروف به] حوض شیران[۷]، نه به بهشت، بلکه به معبد سلیمان در بیت‌المقدس دلالت می‌کند: در حقیقت، این حوض بازسازی‌شدهٔ حوضی است که در قرن پنجم/ یازدهم، [یعنی سه قرن] پیش از آنکه کاخ بنی‌نصر ساخته شود، در کاخ وزیران یهودی زیریان[۸] در همین مکان قرار داشته است.

کتابچهٔ راهنما با همهٔ نواقصش، نکات ارزشمندی هم دربارهٔ لوحهٔ کاشیِ مذکور دارد که دوباره بدان خواهم پرداخت.

عقاید متداول و توحید

نسلها پیش، مورخان هنر به تکرار این نوع عقاید متداول می‌پرداختند؛ چرا که یا معلومات بهتری نداشتند یا به عبارت دقیق‌تر، به این سبب که اصول عام و پذیرفتهٔ معدودی برای جانشینی آن عقاید داشتند.[۹] عرف علمی برای اصول مقبول عام ارزش بسیاری قایل است. چنین اصولی، درست یا نادرست، ملاکهایی برای نقد و تحلیل در اختیار قرار می‌دهد و به ما کمک می‌کند که بصیرت بیشتری به دست آوریم. با این حال، عقاید متداول ما دربارهٔ هنر اسلامی هنوز چندان نقد نشده است.

شاید تصور شود که عقاید متداول تعمیمهای بی‌ضرری است که کسی به آنها اعتنا نمی‌کند. یادآور می‌شوم که کنت بیکر[۶] در مقالهٔ خود دربارهٔ نمایشگاه بهشت در کتاب تاریخچهٔ سانفرانسیسکو[۱۰]، پس از تأیید و تکرار رئوس مطالب کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه می‌افزاید:

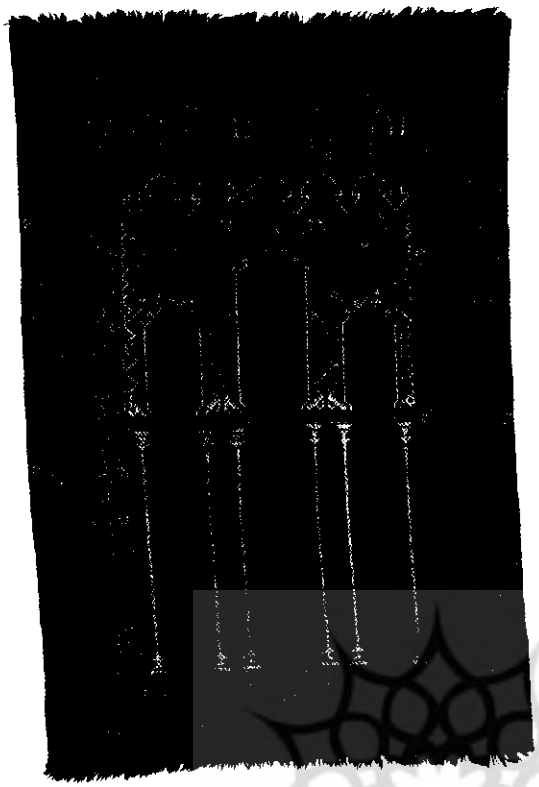
> نمایش تصویر [حضرت] محمد [ص] تحریم شده بود؛ دلیل تصوّر بهشت به صورت باغ [در اسلام] این است که اسلام در سرزمینی بیابانی پا به عرصهٔ وجود گذاشت؛ قرآن را هرگز تصویرگری نکرده‌اند؛ در همهٔ ادبیات عرب از خط عربی استفاده کرده‌اند، زیرا قرآن به زبان عربی وحی شده است. اما بیشتر این اندیشه‌ها نادرست یا گمراه‌کننده است.[۱۱]

امروزه کسانی که کتابچهٔ راهنمای نمایشگاهها را پدید می‌آورند و طرف‌داران تفاسیر نسبتاً جدید فرهنگی در تأیید اینکه «توحید» در پس همهٔ وجوه حیات و فرهنگ اسلامی نهفته است، پیوسته این عقاید متداول را تکرار می‌کنند، بی‌آنکه شاهد و دلیلی برای آنها بیاورند.[۱۲] اما این قبیل ادعاها تا قبل از دوران مدرن هیچ پیشینه‌ای در ادبیات عربی و فارسی و ترکی ندارد. به‌جز هنر خوشنویسی، یعنی هنری که طبقهٔ فرهیختهٔ دینی بدان می‌پرداختند، هرگز نظریهٔ فلسفی یا دینی خاصی دربارهٔ

(4) Ferdinand
(5) Isabella
(6) Kenneth Baker

ماهیت هنر یا معماری اسلامی پدید نیامده است (در هنر بیزانسی نیز چنین است). مثلاً با آنکه سخنان توصیفی دربارهٔ بناها به‌وفور دیده می‌شود، سخنان استدلالی دربارهٔ علل زیبایی بناها بسیار کمیاب است. در حقیقت، زیباشناسی اسلامی خاصی دربارهٔ هنرهای بصری وجود نداشته است. همین قضیه دربارهٔ کشیش اعظم سوژر[۷] نیز صادق است ــ همان سازندهٔ کلیساهای جامع گوتیک که مکتوباتی در بیان نمادین نور نوشت و در مطالعهٔ معماری دینی قرون وسطای غرب بر نوشته‌های او بیش از حد تأکید کرده‌اند. اینك نمونه‌ای بارز از وصف بنایی [اسلامی در دوران پیش از مدرن]؛ وصفی که ابن جبیر ــ سیاح اندلسی قرن ششم/ دوازدهم ــ از مسجد پیامبر [ص] در مدینه کرده است:

> روضهٔ مقدسه در منتهای شرقی جانب قبله واقع است و در جانب حیاط تا دو چشمه طاق پیش آمده و تا چهار دهانه از چشمهٔ سوم نیز گسترده است. روضه پنج ستون پنج‌گوش دارد.
>
> شکل روضه چندان بی‌مانند است که آن را تصور نتوان و به هیچ چیز دیگر مانند نتوان کرد. چهار جانب روضه از سمت قبله گردیده است؛ آن‌چنان که مشهود باشد و کسی روی بدان نماز نگزارد. ابوابراهیم اسحاق بن ابراهیم تونسی، شیخ قائد زاهد حی، رئیس العلماء و سند الفقهاء، به ما خبر داد که عمر بن عبدالعزیز درانداختن طرحی برای این بنا را در سر می‌پرورد؛ زیرا بیم آن داشت که مردمان رو بدان نماز گزارند.
>
> روضه در عرض دو چشمه طاق جانب شرقی نیز امتداد یافته است. مدخلش شامل ستونهای شش چشمه طاق است. مسافتی که مقبره رو به جانب قبله اتساع یافته بیست‌وچهار ذراع است و مسافتش در جانب شرقی سی ذراع. فاصلهٔ میان کنج شرقی تا کنج داخلی {شمالی} سی‌وپنج ذراع و از کنج داخلی تا جانب غربی سی‌ونه ذراع و از رکن غربی جانب قبله بیست‌وچهار ذراع است. در این جانب، صندوقی است از چوب آبنوس، با خاتم صندل ومذهّب به نقره. این صندوق را در جلو سر مبارك رسول نهاده‌اند و درازایش پنج ذراع و پهنایش سه و بلندایش چهار ذراع است. در جانب میان ستونهای شمالی و غربی جایی است که در آن پرده آویخته‌اند و گویند مکان نزول جبریل ملك بوده است، علیه السلام. جمع فواصل همهٔ جوانب دویست‌وهفتادودو ذراع است {کذا فی المتن}



ت ۳. سجاده با تصویری
از دروازهٔ بهشت

در پیرامون داخلهٔ روضه دیواره‌ای مرمرین است سخت نیکو تراشیده، که بلندایش ثلث بلندای دیوارهاست. ثلث دوم آن را از آمیزهٔ مشك و عطر اندوده‌اند. جایی هست بر قدر نیم‌دهانه از آن که بر رغم گذشت روزگار، همچنان باقی است؛ اگرچه تار و شکسته و آماسیده است. ثلث سوم تا به طاق حاوی مشبکی است از چوب زرد؛ زیرا بالای روضهٔ مبارکه به طاق مسجد می‌رسد. جدارهای زیرین به پرده می‌ماند، سبزرنگ است و مزین به نقوش سفید، بعضی با چهار نقطه و بعضی با هشت نقطه. در درون این نقوش، حلقه‌هایی در دایره‌هایی است و نقطه‌هایی سفید بر گرد آنهاست. صورتی بس زیبنده است؛ همچنان که طرحی لطیف است. بر فراز اینها خطی است کمابیش سپید.

زینت نیکو و اقسام رنگها در این مسجد مکرم چندان بر ما اثر کرد که ذکر و شرح آنها زمانی دراز خواهد. اما آن مکان خود شریف‌تر و آن جای خود مکرم‌تر از همهٔ زینتهای آن است.[۱۳]

ابن جبیر کمترین اشاره‌ای به معانیِ نمادین تزیینات وصف‌شده نکرده است. به جای آن، کوشیده است از مکانی که خود در آن دریافت دینی تکان‌دهنده‌ای داشته توصیف بصریِ کاملی به دست دهد تا مخاطبانش نیز بتوانند در

(7) Abbot Suger

ت ۴. الحمرا، حیاط شیران

چنان دریافتی سهیم شوند.

من هرگز نتوانسته‌ام [در متون دورهٔ اسلامی] توضیحی به دست آورم که به چه سبب مسجدی را، گذشته از ساختمان استوارش، زیبا می‌شمرده‌اند. همچنین، چه در حوزهٔ دینی و چه غیردینی، ظاهراً متون اندکی در دست است که از علت زیبایی چیزی (به جز انسان) سخن گوید.[۱۴] یکی از این قبیل متون *کتاب القیان*[۱۵] ابوعثمان جاحظ (۱۶۰-۲۵۵ق/ ۷۷۶-۸۶۹م)، ادیب برجسته در یکی از درخشان‌ترین دوره‌های خلافت عباسی است. *کتاب القیان* اثری بسیار پرکنایه و طعن‌آمیز و دوپهلوست. این متن، بخشی از کتابی مفصل‌تر است که بخشهای دیگرش ربطی به هنر ندارد؛ و می‌توان در این تردید کرد که معرف اندیشه‌های عمیق‌تر جاحظ است یا تقلیدی هجوآمیز از اثری عالمانه. اما اندیشهٔ اعتدال و توازن [که در این کتاب آمده] سابقهٔ فلسفی کافی داشته و به هر تقدیر، نمایندهٔ دیدگاهی است که در روزگار جاحظ وجود داشته است.

(8) tauhiders

> اعتدال عبارت است از تعادل چیزها؛ نه به نسبت کمیت آنها، بلکه همان که در {بیان} «تعادل زمین» می‌گویند، که عبارت است از هموازی آن. از نظر معرفت نفس، تعادل در حد واسط وجوه نفس پدید می‌شود. در تن آدمی، تعادل همانا تناسب بین فضایل جسمانی است و غلبه نداشتن یکی بر دیگری، چنان که مردی را که بینی خرد و فراخ دارد چشمی گشاده باشد، یا مردی را که چشمی تنگ دارد بینی‌ای ستبر باشد، یا آن را که زنخدانی خرد است سری بزرگ باشد، یا چهره‌ای فراخ بر تنی لاغر و استخوانی، یا تنه‌ای دراز بر رانهایی کوتاه، یا تنه‌ای کوتاه بر رانهایی بلند باشد، یا پیشانی‌ای فراخ بی‌تناسب بر فراز قسمت زیرین چهره نهاده باشد. در بنا و قالی و زُخرُف و جامه و جویهایی که در آنها آب جاری است نیز از «تعادل» سخن توان گفت. {در همهٔ اینها} مقصود از تعادل همواری طرح و ترکیب است.[۱۶]

نمونه‌ای دیگر از فقرات مربوط به زیباشناسی در *مَطالِع البُدور فی منازِل السُّرور* علاءالدین علی بن عبدالله بهائی دمشقی غزولی، متوفا به ۸۱۵ق/ ۱۴۱۲م، آمده است، که کتابی است در «ادب»[۱۷]. مطابق نظر غزولی، در وجود آدمی سه نوع نفس است که باید ارضایشان کرد. نقاشان گرمابه‌ها موضوع هریك از نقاشیهای دیوارها را چنان تنظیم می‌کردند که به تقویت و ارضای یکی از این قوا منجر شود. آنان برای ارضای قوای حیوانی، به ترسیم تصاویری از میدانهای جنگ و صحنه‌های شکار و تعقیب و گریز حیوانات با اسب پرداخته‌اند. برای ارضا و تقویت نیروهای عاطفی، به تصویر کردن عشق و عاشق و معشوق پرداخته‌اند که چگونه یکی دیگری را ملامت می‌کند یا در آغوش می‌گیرد. برای ارضای قوهٔ جسمانی، باغ و درختان دل‌پذیر و انبوه گلهای رنگارنگ تصویر کرده‌اند. تصاویری از این قبیل از آنِ گرمابه‌های مخصوص اشراف ممتاز است.[۱۸] در هیچ‌یك از این دو متن شاهدی بر اینکه هنر اسلامی دارای مضامین نمادین یا عرفانی است وجود ندارد و تفسیر نقش گرمابه آشکارا متأخر می‌نماید.

البته اینکه توانسته‌ام فقراتی دربارهٔ زیباشناسی بیابم که به توحید راجع نیست دلیلی بر ضد کسانی نیست که من آنان را «توحیدیان»[(8)] می‌نامم. اما ظاهراً توحیدیان لازم نمی‌بینند که از منابع دست اول شواهدی در تأیید دیدگاه خود، یعنی اینکه بناهای تاریخی معانی نمادین دینی دارد، بیاورند. نتیجه می‌گیرم که توحیدیان ادامه‌دهندهٔ تفسیری سنتی و اسلامی دربارهٔ هنر نیستند؛ بلکه مفهومی سنت‌گرایانه، و حتی بنیادگرایانه، در الهیات اسلامی را بسط می‌دهند تا حوزه‌ای از فرهنگ را نیز، که آن مفهوم هرگز سنتاً شامل آن نمی‌شده است، در بر گیرد. آنان فقط استفاده از الگوهای قالبی غربی در هنر اسلامی را کاری آسان می‌یابند.

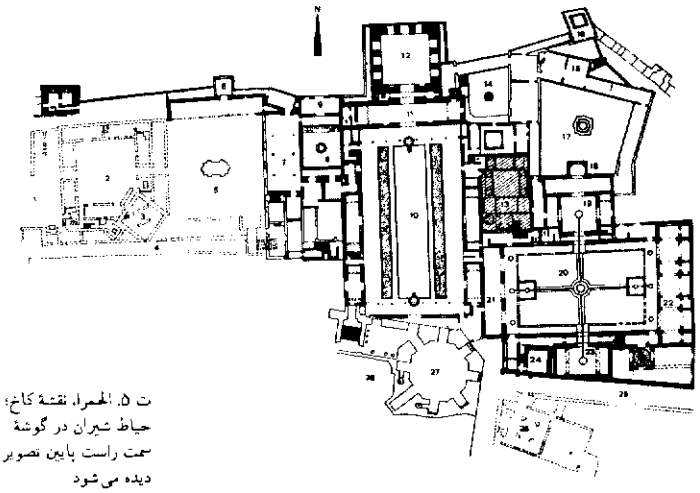
می‌توان فهمید که وقتی چنین نگرشهایی را در فرهنگهای دیگر به کار می‌برند چه روی می‌دهد. اما آنچه

طنزآمیز است این است که چرا توحیدیان عقایدی را اختیار کرده‌اند که به‌راحتی ممکن بود آنها را انکار کنند. (چگونه ممکن است هر تصویر جسمانی‌ای، فارغ از آنکه چقدر انتزاعی باشد، وحدت وصف‌ناپذیر خدای قادر و حیّ را بیان کند؟) آری، این اندیشه‌ها با اصول سنتی تحریم تصویر جاندار، یعنی اینکه هیچ چیز نباید جانشین عبادت مستقیم خدا از طریق وسایط لفظی شود، مباینت دارد. در عمل دینی، مدد گرفتن از ابزارهای بصری جایی ندارد. در هنر اسلامی هیچ «ماندالا»یی وجود ندارد.

به همین دلیل، اگر توحید عمیقاً بر هنر اسلامی تأثیر گذاشته بوده، چرا باید این تأثیر به همان طریقی بوده باشد که عقاید متداول ادعا می‌کند؟ متألهان مسلمان قرون وسطا، که بسیار به عقیدهٔ توحید علاقه داشته‌اند، قطعاً جزو نخستین کسانی‌اند که می‌گویند هنر امری است که موجب اشتغال خاطر به دنیا و غفلت از هدف حقیقی دین می‌شود. دیدگاههای متعصبانهٔ توحیدیان در تفسیر هنر اسلامی جایگاهی ندارد. آنچه «هنر اسلامی»[9] می‌نامیم، درحقیقت «هنرِ فرهنگ اسلامی»[10] بوده است ــ فرهنگی که مسیحیان و یهودیان نیز همراه با مسلمانان در آن سهیم بوده‌اند. در کلیساها و کنیسه‌ها[ی جهان اسلام] همان وسایط و نقش‌مایه‌های تزیینی‌ای به کار رفته است که در مساجد. در بناهای غیردینی نیز چنین است.

پس منبع عقاید متداول ما دربارهٔ هنر اسلامی چیست؟ این عقاید از جنبش رمانتیك به ما رسیده و در ادبیات عامه و شرق‌شناسی قرن گذشته حفظ شده است. تناقض آشکاری که در این میان هست این است که هرگاه هدف ضدیت با غرب اقتضا کند، به الگوهای قالبی شرق‌شناسان ناسزا می‌گویند؛ اما توحیدیان از همین الگوها برای چیزی که تفسیر «اسلامی» از هنر اسلامی می‌انگارند استفاده می‌کنند.[19]

البته شکل‌گیری الگوهای قالبی غربی دربارهٔ فرهنگ اسلامی به دوران بسیار پیش از جنبش رمانتیك برمی‌گردد؛ اما در طی قرون نوزدهم و بیستم، با آغاز دوران سیاستهای استعماری غرب در جهان اسلام، این الگوها گسترش یافت و با وسعت بیشتری به کار رفت. لذا این عقیدهٔ متعارف که هنر اسلامی، مانند دیگر جنبه‌های فرهنگ اسلامی، به‌نحوی مبیّن اعتقاد اسلامی یا برآمده از آن است، پاسخی ناآزموده و قوم‌مدارانه از جانب غرب



ت ۵. الحمرا، نقشهٔ کاخ؛ حیاط شیران در گوشهٔ سمت راست پایین تصویر دیده می‌شود

برای برقراری ارتباط با تمدنی دیگر است، نه دیدگاهی سنتی متعلق جهان اسلام. شاید استدلال غربیان چنین چیزی بوده باشد: ساکنان جهان اسلام و فرهنگ آنان اساساً با ما و فرهنگ ما تفاوت دارند. چرا؟ زیرا آنان مسلمان‌اند. بنا بر این، همهٔ تفاوتهای فرهنگ اسلامی و فرهنگ غربی ناشی از اسلام است.

(9) Islamic art

(10) the art of islamic culture

اما شاید...

اما شاید شما احتمال دهید که حقیقتی در این عقاید متداول نهفته باشد، یا حتی شاید توحید زیربنای همهٔ هنر اسلامی باشد. شاید فکر کنید چنین تفاسیری فرضیه‌هایی معقول است، حتی اگر تا کنون هیچ حجتی برای آنها اقامه نشده باشد. حال ببینیم چگونه می‌توان با استدلالی معقول چنین تفاسیری از هنر را آزمود و از آنها دفاع کرد.

استنتاج منطقی

برای بنا کردن استدلالها، فنی هست که می‌توان آن را جدا از هر باور دینی یا فلسفی به کار بست: «استنتاج منطقی»؛ فنی که وقتی آن را در مسائل عالم طبیعت به کار می‌برند، «روش علمی» نامیده می‌شود.

مختصر اینکه در این روش، شخص باید شواهد را بررسی کند؛ (با استفاده از فرضیه‌ای) یافته‌های حاصل از شواهد را تعمیم دهد؛ آن تعمیم را در برابر شواهد دیگر بیازماید؛ تعمیم را اصلاح کند؛ و این چرخه را تکرار کند. تعمیم معتبر به دیدگاههای تازه‌ای منجر می‌شود؛ در علم،

این را «قابلیت پیش‌بینی» می‌خوانند.[20]

این چرخهٔ استنتاجیْ ابزار تحقیقی بسیار خوبی در علوم انسانی است، و حتی زمانی که خود محقق متوجه به‌کار بستن آن نیست جریان دارد. نکتهٔ اصلی موجود در چنین نگرشی ادعای حقانیت علم نیست؛ بلکه این است که محقق به‌جای آنکه از رسیدن به هر نتیجه‌ای به‌سادگی خشنود شود، آنچه را به دست آورده است بیازماید؛ به‌جای تکرار عقاید متداول، آنها را بیازماید. مورخان هنر عموماً برای استفاده از چنین روشی آموزش نیافته‌اند؛ اما مورخان خوب آن را ــ اگر نه صریح و آشکار، باری به صرافت طبع ــ فرامی‌گیرند. به‌کارگیریِ این روش در پژوهشْ فهم این را که در مرحلهٔ بعدی پژوهش چه باید کرد آسان می‌کند. می‌توان پس از حصول نوعی نگرش با تمرکز بر گونه‌ای از مدارک و شواهد، یك بار هم با نگریستن و تمرکز بر گونه‌ای دیگر از مدارک و شواهد به تقویت مدعا و ارتقای تفسیر خود پرداخت. اگر برپایهٔ تحلیل صوری پدیده‌ای به نتیجه‌ای دست یافتید، می‌توانید برای اطمینان به منابع تاریخی رجوع کنید؛ اگر بررسی سبْکیِ سفالینه‌ای به نتیجه‌ای منجر شد، می‌توانید نتیجهٔ حاصل را با رجوع به مفاهیم کتیبهٔ روی آن سفالینه دوباره بیازمایید.

جستجوی شواهد

اگر بخواهید مانند کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه مذکور یا مانند توحیدیان، نشان دهید که همهٔ هنر اسلامی دارای مفاهیم نمادین یا مفاهیم عرفانی اسلامی است؛ یا حتی اگر بخواهید اندکی منطقی‌تر، نشان دهید که دست‌کم برخی از آثار هنر اسلامی دارای مفاهیم دینی نمادین است، چگونه باید بدان بپردازید؟

- قبل از هر چیز، به جای بیان اینکه حقیقتی عام را دریافته‌اید، لازم است تعدادی شیء یا بنا بیابید که گمان می‌کنید معانی دینی در آنها یافت می‌شود و امکان آزمون اقسام گوناگون شواهد را فراهم می‌آورد. لازم است مواردی را جستجو کنید که بتوان با استفاده از آنها به برخی اهرمها برای اثبات مدعا دست یافت؛ مواردی که نظری کلی بر آنها به فرضیه‌ای قابل تعمیم به موارد دیگر منجر شود؛ موارد دیگری که بتوان برای آنها هم به دنبال یافتن شواهد رفت.

در نوشتهٔ کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه مورد بحث برعکس عمل شده است: با استفاده از یك مثال، دربارهٔ طیف وسیعی از بناهای متعلق به سایر سرزمینها و سایر ادوار تاریخی نتیجه‌گیری کرده و در نهایت با تعمیم قانونی کلی [به همهٔ موارد] بحث را خاتمه داده‌اند. حال آنکه می‌شد با نگرشی بهتر، لوحهٔ کاشیِ مذکور را با توجه به انواع دیگری از نمونه‌های متعلق به همان زمان و مکان سنجید و سپس با آوردن نمونه‌های بیشتر، آن استدلال را توسعه داد.

حال چنانچه هنر اسلامی دارای مفاهیم دینی نمادین باشد، و همچنین از آنجا که هنر اسلامی در زمانها و مکانهای گوناگون متضمن تفاوتهایی است، می‌توان انتظار داشت که این قبیل تفاوتها، دست‌کم گاهی، با تحول عقاید دینی یا دگرگونی اعمال دینی مرتبط بوده باشد.

چند پیشنهاد

می‌توانم برخی از مواردی را ذکر کنم که فراخور چنین روش پژوهشی است. از برخی موارد کم‌مایه درمی‌گذرم. البته صورت برخی چیزها مختص مفاهیم دینی است: مناره، منبر، حتی شاید صور خاصی از خط کوفی برای کتابت قرآن.[21] اما به‌جز مورد آخر [خط کوفی قرآنی]، بررسی نمونه‌های مقارن از هنر دینی و هنر دنیوی نشان می‌دهد که هیچ تفاوت سبْکی بین آنها نیست؛ تنها تفاوت آنها تصویر نشدن انسان و حیوان در آثارِ دارای اهدافی با مفاهیم دینی است. همچنین این ادعا که چون هنر دینی و هنر دنیوی هر دو تزیینات سبکیِ مشابهی دارند، پس هر دو اساساً به‌لحاظ مفهومی با دین مرتبط‌اند، بسیار سخیف و کم‌مایه است؛ در چنین ادعایی، حکمی را که باید اثبات شود فرض می‌انگارند.

- قبة‌الصخره (۶۹۱م)، نخستین بنای دینی اسلامی که هنوز به شکل اصلی خود باقی مانده است، کتیبهٔ طویلی دارد که آن را عمدتاً از قرآن برگرفته‌اند. اما در آن فقره‌ای مسیحی هم هست که در قرآن یافت نمی‌شود: «برای پیامبرتان و خادمتان، عیسی بن مریم، دعا کنید.»[22] علت وجود چنین متنی چیست؟ مکان و محدودهٔ بنای قبة‌الصخره، جایی که قبلاً معبد یهود در آن قرار داشته است، ارتباط چندانی با زندگی [حضرت] مسیح ندارد؛ آیا در این مورد هیچ رابطه‌ای میان صورت و محتوا برقرار است؟

- در اواخر قرن دوم/ هشتم، سبك جدیدی در تزیینات دیوار در بین‌النهرین پا گرفت که به‌سرعت در سراسر جهان اسلام متداول شد، که [امروزه] به «سبك پرداخته»[11] معروف است. در اواسط قرن چهارم/ دهم در بین‌النهرین عربانه و مقرنس ابداع شد که آنها نیز در سرتاسر جهان اسلام رواج یافت. کدام تحولات در آن زمان باعث این ابداعات شد؟
- نمای مسجد فاطمی الاقمر در قاهره (۱۱۲۵م)، که تزیینات معمارانهٔ حجیم و مجسمه‌واری دارد، چهار لوحهٔ نقش کم‌برجسته دارد که سه تای آنها تصاویری آشکار دارد: یکی از آنها گلدان است؛ دیگری تصویر محراب است؛ و سومی تصویر یك در. کارولین ویلیامز[12] از نمادگان شیعی در اینجا و دیگر بناهای دینی فاطمی سخن گفته است.[23] آیا او درست می‌گوید؟ آیا می‌توان یافته‌های او را تعمیم داد؟ آیا این امری خاص مساجد شیعی است؟ آیا توجیه دیگری هست؟ کلی‌تر بگوییم: آیا هنر و معماری سنی و شیعه با هم تفاوت دارند؟ میان هنر و معماریِ مذاهب مختلف فقه اهل سنت چطور؟ میان هنر و معماری شیعیان اسماعیلی و دوازده‌امامی چطور؟
- زمانی که سلسلهٔ موحدون (۱۱۳۰-۱۲۶۹م) شهرهایی را که در مغرب و الجزایر در اختیار مرابطون بود فتح کردند، بسیاری از بناهای دینی را به دلایل عقیدتی به سبکی دیگر تزیین کردند. به نظر من، منابع مکتوب مربوط به این پدیده در متون هنری-تاریخی نقل شده است؛ هرچند که خودْ آن را دنبال نکرده‌ام. در هریك از تعمیرات جدید در این بناها مواردی یافت شده است که گچ‌بریهای به سبك مرابطون را با گچ‌بریهای ساده‌تر به سبك موحدون پوشانده‌اند. این یکی از معدود موارد در هنر اسلامی است که در آن، طرحی به جای آنکه پیچیده‌تر شود، ساده‌تر شده است. نقش‌مایه‌هایی ساده (معروف به «دکو لارژ»[13]) را جانشین تزیینات گیاهی پیچیدهٔ مرابطون کردند؛ اما طرح کلی را نگاه داشتند و با این حال، کتیبه‌ها[ی مرابطون] را از میان بردند. موحدون در این ساده‌سازی اهدافی دینی در سر داشته‌اند. این اهداف چه بوده و این تغییرات چگونه آن اهداف را برمی‌آورده است؟ آیا این کار صرفاً برای پرهیز از تظاهر و خودنمایی بوده، یا تعمدی برای بیان یك مفهوم دینی حقیقی در دکو لارژ در کار بوده است؟ آیا موارد دیگری از این دست وجود دارد؟
- ممالیك در قاهره بناهایی ساختند که در آنها چشمه‌های عمومی [سبیل] با مکتب‌خانه ترکیب شده است (سبیل ـ مکتب).[24] ظاهراً چنین بنایی در هیچ جای دیگر یافت نمی‌شود. چه جریانی در حیات دینی عصر ممالیك ظهور چنین بنایی را اقتضا می‌کرده است؟
- استفاده از عربانه و دیگر عناصر سنتی هنر اسلامی از قبیل مقرنس در پایان قرن یازدهم/ هفدهم از رواج افتاد. چنین تزییناتی جای خود را به نقش‌مایه‌های برگرفته از هنر غربی داد. آیا تحولی دینی در آن زمان باعث این تحول هنری شد؟ در مورد امواج مختلف تأثیرات هنر چینی در دورهٔ ایلخانان (قرون هفتم/ سیزدهم و هشتم/ چهاردهم) و عثمانیان (قرن نهم/ پانزدهم) چطور؟ رواج دوبارهٔ عربانه در قرن سیزدهم/ نوزدهم در تزیینات مجعول و تقلیدی به چه معناست؟
- در قرن دوازدهم/ هجدهم در ایران، سبك خاصی از نقاشی با مقیاس بسیار بزرگ رواج یافت که در آن، صحنه‌هایی از زندگی امامان شیعه را تصویر می‌کردند. این قبیل نقاشیها را اصولاً در ماههای محرم و صفر در مجالس تعزیه یا خواندن مقاتل [امام] حسین [ع] (که در سال ۶۸۰م در کربلا به شهادت رسید]، چه در بناهای خاصی که بدین منظور ساخته بودند و چه در محوطهٔ باز یا جاهای دیگر، به نمایش می‌گذاشتند.[25] آیا خود سبك این نقاشیهای نسبتاً ساده نیز متضمن معنایی دینی است، یا معنای آنها فقط در شمایل‌نگاری‌شان است؟

اذعان می‌کنم که به نظر من همهٔ این رویکردها به نتایجی خواهد رسید که در بهترین حالت، قطعیت ندارد. مطالعات شخصی‌ام در هنر و معماری اسلامی مرا به این نتیجه رسانده است که در عین آنکه مواردی هست که مفاهیمی دینی را در بناهایی خاص به کار برده‌اند، اینها رُویه‌ای بیش نیست؛ چیزهایی است که به طرحهای رسمی و معیار افزوده‌اند و آن طرحها خود بر معانی دینی روایی یا نمادین دلالت نمی‌کند. این موارد [متضمن مفاهیم دینی] نیز معرف برخی از وجوه بنیادی و عام در هنر اسلامی نیست. آثار هنر اسلامی را در بستر فرهنگی زمانهٔ خود محبوب می‌داشته‌اند، نه از آن رو که این آثار عقاید دینی را به بیان نمادین در می‌آورد، بلکه از آن رو که خوش‌ساخت است و

(11) bevelled style

(12) Caroline Williams

(13) décor large

صورتی زیبا دارد. فرهنگ اسلامی توقع نداشت که در هنر مضمونی دینی بیابد؛ بلکه توقع به مراتب بیشترش این بود که در آثار هنری جنبه‌های انسانی وجود داشته باشد.

بهتر است به‌جای معانی مفروض دینی، به جستجوی زمینه‌های دینی هنر اسلامی بپردازیم. شاید در هر زمینه‌ای معناهای ثانوی و دلالتهای جنبی‌ای لطیف‌تر از نمادپردازی تعمدی در کار باشد.

تداعیها و الگوهای مبهم

پروفسور گیتی آذرپی در زمانی که به بحث دربارهٔ اژدهای چنبرزده در هنر اسلامی و تصاویر مدور در فلزکاریهای اسلامی مشغول بودیم، یادآور شد که شاید در منابع مکتوب هیچ نشانی از تداعیهای معنایی چنین تصاویری یافت نشود؛ زیرا این تداعیها در سطحی عمیق‌تر از فرهنگ کلامی قرار داشته است.

شاید به کار بردن تصویر اژدهای چنبرزده بیشتر با تداعیهای گنگی مرتبط بوده باشد که معدودی از وجوه آن روشن است: در جهان اسلام در برخی نمونه‌ها، اژدها نماد کسوف و خسوف است؛ اما شاید بتوان بنا بر تأیید زمینهٔ فرهنگی و با تسامح بیشتری، آن را به مار و قدرت سلطنتی و امن و حفاظت نیز مرتبط کرد.[۲۶] تصور چنین تداعیهای مبهمی برای صورتهای معمارانه دشوارتر از تصور آنها برای تصاویر شمایلی است. با این حال، شاید برای امویان محراب مکانی را تداعی می‌کرده است که [حضرت] محمد [ص] در امامت جماعت در مسجد مدینه در آنجا می‌ایستاد؛ هرچند که آنان دربارهٔ این تداعی سخنی نگفته‌اند.[۲۷]

اما قوی‌ترین نوع تداعیهای مبهمْ گیج‌کننده‌تر است: خاطرهٔ بصری الگویی محترم یا محبوب. مثلاً در ناحیهٔ دمشق تا قرن نهم/ پانزدهم، مساجد جامعی شبیه به مسجد جامع شهر دمشق ساختند. در این مورد، الگوی اولیه کاملاً شناخته و موجود بود. سازندگان دیگر مساجد جامع با تقلید از صورت مسجد جامع دمشق، همهٔ معانی‌ای را نیز که آن قدیم‌ترین و بزرگ‌ترین مسجد منطقه برای ساکنان منطقهٔ دمشق تداعی می‌کرد به وام می‌گرفتند. شاید چنین تداعیهایی سلسلهٔ الگوها را [تا الگوی اولیه] بپیماید [و به الگوهای کهن‌تر برسد]. شاید الگوی اصلی از یاد رفته و تداعی نخستین دگرگون شده باشد. به هر تقدیر، این تمسک به اعتبار الگویی محترم موجب می‌شود بنا یا محصول دیگری از فرهنگ مادی که مطابق آن الگو ساخته شده است «مقبول بنماید». نتیجهٔ هشدارآمیزی که باید از چنین رفتارهای انسانی گرفت این است که گاهی صورتهایی به‌کرّات به کار می‌رود بی‌آنکه معنای خاص و روشنی داشته باشد؛ ای‌بسا تمسک به الگویی صرفاً به تداعی معناهایی مبهم منجر شود.

مطالعهٔ معماری دینی اسلامی مطالعه‌ای است در تحول صور و سپس استمرار استفاده از آن صورتهایی که تازه متداول شده است. امویان، چنان‌که از کاخهای‌شان برمی‌آید، در اواخر عهد باستان هنرهای روایی قوی‌ای داشته‌اند و شاید می‌کوشیده‌اند معماری دینی اسلامی پرداخته و روشنی هم پدید آورند. اما معنای موزائیکهای به‌کاررفته در مسجد جامع دمشق از دست رفت و اصول متکامل ساختمان قبةالصخره فراموش شد. متعاقب آن، ظرافت صورتهای بصری از ظرافت فکری اسلام منقطع شد. یکی از این دو [هنر اسلامی] عمدتاً مبهم شد و دیگری [تفکر اسلامی] کاملاً روشن.

وگر نه...

و اگر علاقه‌ای به اثبات یا رد حقانیت توحیدیان ندارید، یا اگر مایل به جستجوی تداعیهای مبهم صور هنری نیستید؛ شاید بهتر باشد به ارتقای سطح ادراک و فهم خود از هنر اسلامی از طریق مشاهدات واقعی و تاریخی هنر بپردازید، نه از طریق مسلم انگاشتن عقاید متداول.

مثلاً...

نظرتان دربارهٔ لوحهٔ کاشی عثمانی‌ای که در نمایشگاه برکلی به نمایش درنیامده بود چیست؟ نویسندگان کتابچهٔ راهنما آنچه را در نقوش گیاهیِ کاویِ این لوحه دیده می‌شود بی‌احتیاطانه تعمیم داده‌اند؛ اما در ذکر آن عنصر به نکتهٔ جالبی هم اشاره کرده‌اند. در دیگر حوضهای دورهٔ عثمانی، مانند بناهای بزرگ‌تر و کوشک‌مانندی که در استانبول و قاهره دیده می‌شود، در مکانهایی مشابه تزیینات گیاهی به کار رفته است؛ مثلاً در مشبکهای فلزی پیرامون خود حوض. ممکن است چنین تزییناتی صرفاً اشاره‌ای به جایگاه و منزلت بنا بوده باشد؛ شاید هم نشان اهداف خیر بانیان برای رساندن آب به تشنگان باشد. اما نکتهٔ جالب این است که حوضهای دورهٔ ماقبل عثمانی، از قبیل سبیل

ـ مکتبهای قاهره، چنین نقش‌مایه‌ای ندارد. مشبکهای آنها شبکه‌هایی شطرنجی است.

بدین گونه می‌توانید به چنین تعمیم معقولی برسید: معماران عثمانی تزیین گیاهی را در عنصری به کار گرفتند که پیش‌تر چنین تزیینی نداشت. این تعمیم خود نیاز به آزمونی جامع‌تر دارد. اما اگر فرض کنیم درست باشد، گام معقول بعدی‌تان طرح این پرسش است که آیا این حکم در سایر عناصر هنر و معماری عثمانی نیز صادق است (توسعهٔ تعمیم). می‌توانید به دنبال دیگر تفاوتهای چنین نظام‌مند میان حوضهای دورهٔ عثمانی و دوران ماقبل عثمانی برآیید. برای بهره بردن از نوع دیگری از شواهد، می‌توانید به مقایسهٔ محتوای کتیبه‌های حوضهای دورهٔ عثمانی با نقوش حوضهای ماقبل عثمانی بپردازید.

چرخهٔ پژوهش از طریق استنتاج منطقی به شما امکان می‌دهد که هر پدیده‌ای را که توجهتان را جلب می‌کند ــ از جمله مبحث وجود معانی نمادین دینی ــ دنبال کنید و به جای مفروض‌گرفتن چیزی به گواه گفته‌های شرق‌شناسان در طی دو قرن گذشته، وجود آن را محکم و استوار سازید.

پرسشهای بزرگ

اما بحث از لوحهٔ کاشی حوض ما را چندان به پیش نبرد. برای جلوتر رفتن، باید آن را به برخی قوانین عام در سطوح بالاتر، یا به برخی موضوعات یا پرسشهای بزرگ‌تر تاریخ هنر مرتبط سازیم. مورخان هنر اسلامی چنان که باید به چنین موضوعاتی نپرداخته‌اند. این گونه موضوعات موجب انسجام تحقیق می‌شود و در چنین حوزهٔ متکثری سخت بدانها نیازمندیم. دربارهٔ حوض مذکور، باید پرسید که چگونه از شاهد این حوض می‌توان به طرز گسترش هنر امپراتوری عثمانی در آناتولی و سرزمینهای عربی پی برد.

نمونه‌هایی که مستقیماً با حوض در ارتباط نیست دیگر قوانین کُلّی‌تر است؛ از جمله این ادعا که عربانه و مقرنس در بین‌النهرین دورهٔ عباسی ظهور یافت و به‌دلیل وجاهت فرهنگی دستگاه خلافت، در سراسر جهان اسلام رواج یافت؛ یا اینکه پس از قرن پنجم/ یازدهم، هنر و معماری مغرب ارتباط خود را با سرزمینهای مرکزی اسلام از دست داد؛ و اینکه صفت بارز هنر اسلامی «علاقه به پیچیدگی» است که به نوعی با نساجی پیوند دارد.[۲۸]

اشخاص...

دیدگاهی دیگر به تاریخ هنر اسلامی نیز که باید آزموده شود مربوط است به اشخاصی که هنر اسلامی را به وجود آوردند و سرپرستی کردند. منظور من مطالعات معمول دربارهٔ حامیان و بانیان بناها نیست، که محققان در این مورد به‌ندرت از کشف رابطهٔ میان حامیان سلطنتی و بناهایشان درمی‌مانند؛ منظور من بیشتر استخراج رگه‌های ظریف معادن غنی زندگی‌نامه‌های موجود در متون عربی و فارسی و ترکی است. متون عربی خصوصاً متأثر از رویکرد تذکره‌نویسی است. طبقهٔ فرهیختهٔ دینی، یعنی علما، با ذوق و شوق زیاد به نوشتن شرح حال روی آوردند و این شوق حتی بر نوشتنِ تاریخ به‌ترتیب زمانی هم مقدم بوده است.[۲۹]

بسیاری از مورخان هنر اسلامی با *وفیات الاعیان* ابن خلّکان آشنایند. این کتاب تذکرهٔ مشاهیری است که دست‌کم ابیاتی شعر گفته بوده‌اند. آثاری از این دست بسیار است. حتی در آثار غیرتذکره‌ای هم مطالب بسیاری دربارهٔ زندگی‌نامه آمده است. یکی از منابع برجسته دربارهٔ معماری دورهٔ ایوبیان در دمشق *الدارس فی تأریخ المدارس* ابوالمفاخر نُعیمی (ف ۹۲۷ق/ ۱۵۲۱م) است، که در آن همهٔ مدارس شهر دمشق وصف شده است. در این کتاب کم نیست مدخلهایی که حاوی دوسه سطر مطلب دربارهٔ بنا و سازندهٔ آن باشد و دوسه صفحه یا بیشتر دربارهٔ مدرسانی که در آنجا درس می‌گفته‌اند. باید از این مطلب بهره‌برداری کرد، اما چگونه؟

(14) Sheila Blair

گاهی اطلاعاتی از زندگی هنرمندان یا معماران به دست می‌آید. شیلا بلر[۱۴] به جستجوی اطلاعات دربارهٔ کاشی‌سازان و یکی از خطاطان ایرانی پرداخته[۳۰] و برنارد اوکین[۱۵] همین کار را در خصوص گچ‌بری انجام داده[۳۱] و هاوئرد کرین[۱۶] زندگی‌نامهٔ یکی از معماران عثمانی را منتشر کرده است.[۳۲] همهٔ این تحقیقها اندیشه‌های بسیاری برای تحقیقهای دیگر به بار آورده است.

(15) Bernard O'Kane

(16) Howard Crane

همچنین می‌توان از زندگی‌نامه برای پرسش از زندگی و اوضاع فرهنگی زمانهٔ کسانی استفاده کرد که آنان را حامیان ثانوی می‌خوانیم، مانند ناظران احداث بنا که نامشان در کتیبه‌های بناها آمده است. می‌توان از زندگی‌نامه برای تحقیق دربارهٔ عالَم حرفه‌ای و فکریِ بسیاری از مردان و زنان فرهیخته‌ای استفاده کرد که نه

در شمار اهل دیوان بوده‌اند و نه علما؛ زیرا این دو دسته از جامعهٔ اسلامی بیشترین متون را پدید آورده‌اند. این دو دسته مسیرهای آموزش اساساً متفاوتی در پیش می‌گرفتند؛ هرچند که اشتراکات بسیاری هم داشته‌اند.[۳۳]

[به جز مسیر علما و دیوانیان] مسیر سوم را ریاضی‌دانان، هندسه‌دانان، منجمان، طبیبان و دیگر علاقه‌مندان دانشهایی در پیش می‌گرفتند که مسلمانان از یونانیان به ارث برده بودند. در متون اطلاعات اندکی دربارهٔ این گروه یافت می‌شود؛ اما از میان همهٔ فرهیختگان، پیوند اینان با مبنای فکری هنرهایی چون معماری بیشتر بود. درخاتمه به ذکر بخشهایی از شرح حال یکی از این اشخاص می‌پردازم: مؤیدالدین حارثی، که بنجامین فرانکلین [زمانهٔ خود در] قرن ششم/ دوازدهم بوده است.[۳۴]

موفق‌الدین ابوالعباس احمد بن ابی‌اُصَیْبعه، مؤلف *تذکرهٔ اطبا* [*عیون الانباء فی طبقات الاطباء*]، از مؤیدالدین حارثی یاد کرده است:

> ابوالفضل بن عبدالکریم المهندس {هندسه‌دان}: او مؤیدالدین ابوالفضل محمد بن عبدالکریم بن عبدالرحمان حارثی بود. در دمشق بزاد و ببالید. او را مهندس خواندند زیرا پیش از آنکه مهندسی را ترک کند و به طب روی آورد، در علم هندسه و مهندسی صاحب کمال و آوازه بود. نخست نجاری و حجاری آموخت و در حرفهٔ نجاری مهارت یافت. در این کار نافذ بود و کسان بسیاری در پی آثار او بودند. کثیری از ابواب بیمارستان بزرگی را که ملك عادل نورالدین بن زنگی بنیاد کرد از اوست. سدیدالدین بن رقیقه به من گفت: «از شمس‌الدین بن مُتواء کحّال، که دوست او بود، شنیدم که آغاز علاقهٔ او به علم زمانی بود که به مطالعهٔ اقلیدس پرداخت تا بر فضل خود در درودگری بیفزاید و در ظرایف {هندسی} آن ماهر شود و دستش در اعمال آنها فراخ گردد. {شمس‌الدین} افزود که در همان ایام بود که او در مسجد خاتون، که در پایین چشمهٔ مُنَیع در غرب دمشق است، کار می‌کرد.[۳۵] هر روز که به محل این مسجد می‌رفت، مطلبی از اقلیدس به یاد می‌سپرد و در طی راه خود، بخشی از آن را حل می‌کرد. آن گاه که به کار اشتغال نداشت کتاب اقلیدس را آن قدر می‌خواند تا آن را به کمال فهم می‌کرد و در آن مهارت می‌یافت. پس آن گاه با کتاب المجسطی چنین کرد و به مطالعهٔ آن آغاز کرد و آن را نیك فهم کرد و به حرفهٔ هندسه روی آورد و در آن خجسته‌فالی یافت.»
> او به صِناعت نجوم هم می‌پرداخت و زیج می‌ساخت. در آن زمان طوسی[۳۶] عالم جلیل، به دمشق آمده بود، که در هندسه و علوم ریاضیه ممتاز بود و در آن روزگار بی‌انباز. مؤیدالدین بدو پیوست و در نزد او تلمذ کرد و از خزائن معارف او گوهرها یافت. حرفهٔ طب را نیز در نزد ابوالمجد محمد بن ابوالحکیم آموخت و همو حقیقت بقا و فنا[۳۷] را بدو تعلیم کرد. کتابهای بسیاری در علوم طب و حرفهٔ طبابت تصنیف کرد. از جملهٔ تصنیفات او شانزده کتاب دربارهٔ جالینوس است. و او اینها را در نزد ابوالمجد محمد بن ابوالحکیم آموخت... .
> همو بود که ساعت مسجد جامع دمشق را بازساخت و از قبول مزد آن سر باز زد.... .[۳۸] در کار طبابت او را حرمت وافر می‌گذاشتند... . در سنهٔ ۵۷۲ و ۵۷۳ ق {۱۱۷۶–۱۱۷۸م} به مصر سفر کرده و در اسکندریه احادیثی از رشیدالدین ابوالثناء حماد بن هبةالله بن حمّاد بن فضیل حرانی و ابوطاهر احمد بن محمد بن احمد بن محمد بن ابراهیم سیلفی اصفهانی شنیده بود. او در ادب و علم نحو هم تعلم کرده بود و شعر می‌سرود و شعرهایی نغز از او مانده است. مؤیدالدین در سنهٔ ۵۹۹ ق {۱۲۰۲–۱۲۰۳م}، قریب به هفتادسالگی، در دمشق وفات کرد.[۳۹]

مطابق با نظر تاریخ‌دان عهد ممالیك، احمدبن علی مقریزی، سال ۵۷۲ق/ ۱۱۷۶–۱۱۷۷م همان سالی است که صلاح‌الدین [ایوبی] چون از شام به مصر بازگشت، بر آن شد که بارو و قلعه‌ای در قاهره بسازد. در همان سال نیز صلاح‌الدین تصمیم گرفت بر قبر شافعی در قاهره مدرسه‌ای بسازد. مقریزی همچنین گزارش می‌کند که صلاح‌الدین با دو تن از پسرانش در ماه رمضان به اسکندریه رفت و از حافظ ابوطاهر احمد سیلفی استماع حدیث کرد و به تعمیر کشتیهای آن شهر فرمود و اموالی بر فقیهان وقف کرد.[۴۰] همچنین مشهور است که صلاح‌الدین دستور ساخت مدرسه و بیمارستان و مهمان‌سرایی را برای مغربیان در اسکندریه صادر کرد.[۴۱] می‌توان چنین نتیجه گرفت که مؤیدالدین در این سالها سفرهایی به اطراف کرد؛ هرچند که نمی‌توان تعداد و زمان این سفرها را به‌دقت تعیین کرد. شاید برخی طرحهای معماری انگیزهٔ این سفرها بوده باشد.

صَفَدی (۶۹۶– ۷۶۴ق / ۱۲۹۶– ۱۳۶۳م)، تذکره‌نویس عهد ممالیك، نیز از همین شخصی که نعیمی ذکر کرده [مؤیدالدین] یاد کرده است:

محمد بن عبدالکریم مؤیدالدین ابوالفضل حارثی دمشقی المهندس: «استاد»ی هوشمند و برجسته در ظرایف برگهای درها و پنجره‌ها {الدفّ} بود. پس بر علم اقلیدس نیز مسلط شد. آن‌گاه از نقش رخام و حجاری سر باز زد. خود را بر کار وقف کرد و بر طب و «علم الریاضیه» حاذق شد. هموست که ساعت باب مسجد جامع را بساخت. از سیلفی استماع حدیث کرد و کتابهای جلیل بسیار تصنیف و الاغانی {از ابوالفرج اصفهانی} را تلخیص کرد و این [کتاب] در {مشهد} ارواح در دست اوست. و المحروب و السیاسات {جنگها و سیاستها} و الادویه المفردة و مقاله فی رؤیة الهلال را {بنوشت}. در سنهٔ ۵۹۹ق {۱۲۰۲-۱۲۰۳م} وفات کرد.[۴۲]

توجه کنید که [در این متون] مؤیدالدین را به سبب هیچ بنای خاصی پاس نمی‌دارند؛ او را محترفی دانسته‌اند که فقط از بابت آثار چوبی و ساعتهایی که ساخته از او یاد کرده‌اند. او لابد نجار بوده است نه معمار. نسبت «مهندس» هم که به او داده‌اند شاید در اینجا به معنای «هندسه‌دان» باشد. مؤیدالدین از خانواده‌ای فرودست بوده؛ زیرا با آنکه موطنش را یاد کرده‌اند، ذکری از پدرش به میان نیاورده‌اند. اگر واقعاً به هنگام مرگ هفتاد سال قمری داشته، پس در سال ۵۲۹ق/ ۱۱۳۴-۱۱۳۵م به دنیا آمده و احتمالاً تا سن دوازده‌سالگی نجاری و حجاری آموخته بوده است. می‌توان نتیجه گرفت که در اواخر دههٔ ۱۱۴۰م در دمشق، در زمان حکومت آخرین امرای سلسلهٔ بوریان، این دو حرفه را با هم می‌آموختند؛ شاید به این سبب که آن دو را در صنعت ساختمان باهم به کار می‌بستند. عقیده بر آن است که معماران غرب در قرون وسطا همچنان که بنّا بوده‌اند نجار هم بوده‌اند. شاید در دمشق بسیاری از چنین صنعتگرانی، هم با سنگ و هم با چوب کار کرده و سقف ساختمانها، قاب در و پنجره و کارهای چوبی پیوسته به بخشهای سنگی بنا را (یعنی تیرهای چوبی‌ای را که از میان بسیاری از دیوارها می‌گذرد) ساخته باشند.

به هرحال مؤیدالدین در انتخاب یکی از دو حرفه [حجاری یا نجاری] مختار بود و او آشکارا حرفهٔ نجاری را برگزید که آسان‌تر بود. بنا بر این، گویا این دو حرفه را، دست‌کم در غایت امر، از نظر مواد تفکیک می‌کرده‌اند. کارهای چوبی‌ای که شهرت او به سبب آنهاست ــ درهای مزین به گره‌چینی و نوارهای برنجی ــ کارهایی است ظریف و تمام که می‌توان جدا از روند احداث قسمت اصلی ساختمان آنها را ساخت. او حجاری را رها کرده و در حرفهٔ خود [نجاری] استاد بود. با وجود این، هر روز برای کار به محل مسجد عزیمت می‌کرد. شاید کارگاهی در محوطهٔ ساختمان داشته است. شاید کارگاهی دیگر نیز در خود شهر داشته و تک‌قطعه‌ها را در کارگاه داخل شهر می‌ساخته و آنها را برای نصب به محل کارگاه ساختمانی می‌آورده است. در هر حال، از مراجعهٔ هرروزهٔ او به محل مسجد در حال ساخت معلوم می‌شود که کارهای ظریف چوبی ساختمان را اگر در خود محل نمی‌ساخته‌اند، دست‌کم در محل نصب می‌کرده‌اند. به‌علاوه او با فلز هم، که برای درهای بیمارستان مذکور و ساعتهای مسجد جامع لازم بوده، کار می‌کرده است. کار با فلز را به این صورت که حرفهٔ جداگانهٔ فلزکاری داشته باشد در متون ذکر نکرده‌اند (زیرا او هرروز اشیای فلزی نمی‌ساخت).

مؤیدالدین آموزش خود را در مسیر سوم، یعنی مسیر علم، آغاز کرد. تعلم را از فراگیری هندسه شروع کرد (چنان که شاید بتوان او را «خودآموز» نامید). سپس به مطالعهٔ نجوم و ریاضیات، که پیوند میان هندسه و نجوم است، روی آورد. بعدها به فراگیری علم طب پرداخت که در آن زمان به لحاظ فنی پیوندی با مباحث علوم ریاضی نداشت؛ اما به منزلهٔ بخشی از مجموعه معارف یونانی به ارث‌رسیده از دوران باستان در مسیر او قرار گرفت. اینکه ما امروز از وجود شخصی به نام مؤیدالدین خبر داریم، تنها به سبب تغییری است که در حرفهٔ خود داد و از نجاری به طبابت روی آورد.

مؤیدالدین، هم به لحاظ فکری و هم قطعاً به لحاظ ثروت، بسیار فراتر از سطح خانوادگی خود پیشرفت کرد و تقریباً در سن چهل‌ویک‌سالگی (به حساب قمری، چهل‌وسه‌سالگی) از وطن خود به مصر سفر کرد که در آن زمان کاملاً تحت سلطهٔ صلاح‌الدین بود. ابن ابی‌اصیبعه از این سفر سخن می‌گوید تا نشان دهد که تعلم در رشتهٔ مورد نظر او خارج از معارف یونانی قرار داشته و عوامل دینی زمینهٔ شکل‌گیری چنین تعلیماتی بوده است و حافظ سیلفی از معاریف بود و در سن کهولت با مؤیدالدین دیدار کرد و اندکی پس از آن درگذشت، که این نیز بر قدر احادیث او می‌افزاید (و شاید به همین سبب باشد که تاریخ این ملاقات را ذکر کرده است). صلاح‌الدین در نزد او علم آموخت و ابن خلّکان کسانی را نام می‌برد که از

حافظ سیلفی استماع حدیث کرده بودند؛[۴۳] و چون چنین کره بودند، ابن خلّکان این رویداد را درخور ذکر یافته است.[۴۴]

اما آنچه مهم است این است که هیچ تعلق یا نسبت دینی دیگری دربارهٔ مؤیدالدین ذکر نشده است و می‌توانیم نتیجه بگیریم که او در مقام معمار با سلطان سفر کرده بوده است [نه در مقام عالم دین].

در هر حال، مؤیدالدین دست‌کم در اواسط عمر خود تصمیم به تکمیل معلومات گرفت، بدین صورت که به غوصی در برنامهٔ تعلّم دو مسیر اوّل پرداخت: علوم دینی و «ادب»، نحو و شعر. [البته] نوشته‌های خود او، تا جایی‌که نُعیمی ذکر کرده، کاربردی و ادبی است، نه دینی.

شاید مطالعهٔ زندگی مؤیدالدین و دیگر اشخاص همانند او بهترین گره‌گشا برای فهم تداعیهای مبهم مرتبط با هنر و معماری اسلامی باشد. لازم است دربارهٔ چنین افرادی که نمایندگان مسیر سوم فراگیری تعلیمات اسلامی‌اند، و طرز فکر آنان دربارهٔ جهان بیشتر بدانیم. مطالعه دربارهٔ زندگی چنین افرادی به‌ویژه در بغداد قرن چهارم/ دهم که عربانه و مقرنس در آن پدید آمدمفید است. □

کتاب‌نامه

ابن ابی اصیبعه. *عیون الانباء فی طبقات الاطباء*. تصحیح اگوست مولر. کونیگسبرگ. ۱۹۷۲

ابن جبیر اندلسی. *رحلة*. بیروت. ۱۹۶۴

ابن خلّکان. *وفیات الاعیان*

ابن شدّاد، ابوعبدالله محمد عزالدین. *الاعلاق الخطیرة فی ذکر امراء الشام و الجزیره* (قسم دمشق). تصحیح سامی الدهّان.

ابن عساکر، ثقةالدین ابوالقاسم علی. *تأریخ مدینة دمشق*. تصحیح صلاح‌الدین المنجّد. دمشق. ۱۹۵۴.

ابوالفرج اصفهانی. *الاغانی*.

بهائی دمشقی غزولی، علاء الدین علی بن عبدالله. *مطالع البدور فی منازل السرور*.

جاحظ، ابوعثمان. *کتاب القیان*.

مؤیدالدین محمد بن عبدالکریم ابوالفضل حارثی دمشقی المهندس. *الأدویة المفردة*.

_____. *الحروب و السیاسات*.

_____. *مقالة فی رؤیة الهلال*.

مقریزی. *کتاب سلوک لمعارف دول الملوک*. تصحیح مصطفی زیاده. قاهره. ۱۹۳۶.

نُعیمی، ابوالمفاخر عبدالباسط علموی. *الدّارس فی تأریخ المدارس*. _____ *المختصر*

"Al-Iskandariyya", in *Encyclopedia of Islam*, 2nd Edition.

Abd al-Bâsit `Ilmawî-Abu'l-Mafâkhir Nu`aymî, "Description de Damas", transl. H. Sauvaire, in Journal Asiatique, series 9, vol. 6 (November-December 1895).

Allen, Terry. *Five Essays on Islamic Art*, Solipsist, 1988.

al-Tabbaa, Yasser. "Toward an interpretation of the use of water in Islamic courtyards and courtyard gardens", *Journal of Garden History*, v. 7, 1987, pp. 197-220.

Ardalan, Nader. *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Islamic Architecture*, Chicago, 1973.

Azarpay, Guitty. "The Eclipse Dragon on an Arabic Frontispiece-Miniature", *Journal of the American Oriental Society*, vol. 98, 1978, pp. 363-74.

_____. "The Snake-Man in the Art of Bronze Age Bactria", *Bulletin of the Asia Institute*, n.s., vol. 5, 1991, pp. 1-10.

Baker, Kenneth. *The San Francisco Chronicle*, 1992.

Blair, Sheila. "A Medieval Persian Builder", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 45, 1986, pp. 389-395.

_____. "Artists and patronage in late fourteenth-century Iran in the light of two catalogues of Islamic metalwork", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 48, 1985, pp. 53-59.

Burckhardt, Titus. *Art of Islam: Language and Meaning*, London, 1976.

Chelkowski, Peter. "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran", *Muqarnas*, vol. 6, 1989, pp. 98-111.

Crane, Howard. *Risale - i Mi'mariyye: an Early - Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture*.

Crone, Patricia. *Slaves on Horses*, Cambridge, 1980.

Doyle, A. Conan. "Silver Blaze".

Golombek, Lisa. "The Draped Universe of Islam", in Priscilla Soucek (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, University of Park, Pa., 1988, pp. 25-38.

Grabar, Oleg. "The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem", *Ars Orientalis*, v. 3, 1959, pp. 33-62.

_____. *The Alhambra*, Solipsist, 1992.

Hartner, Willy. "The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies", *Ars Islamica*, vol. 5, 1938, pp. 112-54.

Hussain Asaf, et al. (eds.), *Orientalism, Islam, and Islamists*, Brattleboro, 1984.

Ibn Jubayr, "Ibn Jubayr's Visit to al-Medina", transl. M.

2. aida_ andjomshoaa@yahoo.com.

3. Terry Allen, *Five Essays on Islamic Art*.

4. A. Kevin Reinhart et al., *Images of Paradise in Islamic Art*, pp. 37-38, 7.

5. ibid., pp. 34, 37, 38-39.

6. Oleg Grabar, *The Alhambra*.

۷. حوضی فواره‌دار در میان حیاط شیران در کاخ الحمرا. «این فواره در درون یك حوض رُخام، بر روی ۱۲ شیر مرمرین قرار گرفته است. این شیرها احتمالاً از کاخهای قرن پنجم هجری نُونه‌برداری شده‌اند و نشانگر یادبود دور از موعد، اما دقیق، از "دریاچهٔ برنجی"اند که به وسیلهٔ دوازده گاو نر حمل می‌شد و در قلعهٔ سلیمان قرار داشت... . این شیرها همچون تلمبه‌هایی عمل می‌کنند که آب را به مجرای مرمرینی که به آبراهه‌های مجاور متصل است، می‌فرستند... .» ــ رابرت هیلنبراند، *معماری اسلامی، فرم، عملکرد*، معنا، ترجمهٔ ایرج اعتصام، تهران، شرکت پردازش و برنامه‌ریزی‌شهری، ۱۳۷۷، ص ۵۴۵ــ م .

۸. زیریان یا بنوزیری نام سلسله‌ای از امرای بربر که در قرون چهارم تا ششم هجری بر قسمتی از سرزمینهای مغرب اسلامی حکومت می‌کردند.ــ و.

۹. هرچند هنوز قدیمی‌ترین منابع پیدایش چنین نظریات و روایاتی باید شناخته شود. اما من فکر می‌کنم این قبیل روایات زودتر از اواخر قرن هفدهم ظاهر نشده باشند. دربارهٔ نظریات مرتبط یا نقوش و تزیینات گیاهی و تصاویر خاورنزدیك در مکتب رمانتیك آلمانی، نك:
Frank-Lotbar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts; Karl Konrad Polheim, Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*.

10. Baker, *The San Francisci Chronicle*, "Datebook", p.54.

۱۱. مثلاً حرمت تصویر کردن به چهرهٔ [حضرت] محمد [ص] اختصاص نداشته است؛ بلکه بنا بر فتوای برخی از فقها، این حرمت شامل تصویر کردن همهٔ موجودات ذیروح می‌شود. در مورد بهشت نیز از منظر اسلامی، قرآن کلام خداوند است و در آن هیچ تصویری از بهشت به منزلهٔ باغ نیامده است. اما از منظر غیراسلامی، موضوع را می‌توان به قدیم‌تر بازگرداند: تصاویر مسیحی از بهشت به منزلهٔ باغ. [این مطلب نیز که قرآن هرگز به صورت مصور وجود نداشته صحیح نیست؛ چرا که] قسمتهایی از قرآنی که مصور به مناظر معماری است در صنعا پیدا شده است. [دربارهٔ رواج کاربرد زبان عربی پس از نزول قرآن به این زبان، باید توجه داشت که] زبان عرب به قبل از زمان [حضرت] محمد[ص] برمی‌گردد و ارتباطی با چگونگی وحی قرآن ندارد. [پیداست که آنچه مؤلف دربارهٔ نبود وصف باغ بهشت در قرآن گفته است درست نیست؛ زیرا در قرآن کریم از بهشت با لفظ جنت (باغ) یا فردوس یاد شده است؛ باغی که مؤمنان در سایه‌سارش می‌آرمند و در زیر درختانش جویها جاری است. آیا این تصویری از باغ نیست؟ــ و.]

۱۲. برای برخی از نونه‌ها، نك:
Nader Ardalan, *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Islamic Architecture*;
S. Hosain Nasr, *Islamic Art and Spirituality*;
Yasser al-Tabbaa, "Toward an Interpretation of the Use of Water in Islamic Courtyards and Courtyard Gardens";
Titus Burckhardt, *Art of Islam: Language and Meaning*; idem, other works;
Jonas Lehrman, *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam*.

۱۳. ابن جبیر اندلسی، *رحله*، ص ۱۶۶-۱۷۶:
Ibn Jubayr, "Ibn Jubayr's Visit to al-Medina", pp. 31-38.

Donaldson, in *Journal of the American Oriental Society*, vol. 50, 1930, pp. 31-38.

Ja'far Efendi. *Risâle-i Mi`mâriyye: an Early-Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture*, transl. Howard Crane, Leiden, 1987.

Jâhiz, Abû `Uthmân. *The Epistle on Singing-Girls of Jâhiz*, transl. F. L. Beeston, London, 1980.

Kahwaji, S. "'Ilm al-Djamâl", in *Encyclopedia of Islam*, 2nd Edition.

Kroll, Frank-Lothar. *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, 1987.

Lehrman, Jonas. *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam*, Los Angeles, 1980.

Miles, George C. "Mihrâb and `Anazah: A Study in Early Islamic Iconography", *Archaeologia Orientalia in memoriam Ernst Herzfeld*, Locust Valley, N.Y., 1952, pp. 156-71.

Nasr, S. Hossein. *Islamic Art and Spirituality*, Albany, 1986.

O'Kane, Bernard. "Natanz and Turhat-i Jâm: New Light on Fourteenth Century Iranian Stucco", *Studia Iranica*, v. 21, 1992, pp. 85-92.

Polheim, Karl Konrad. *Die Arabeske: Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Munich, 1966.

Reinhart, Kevin A., et al., *Images of Paradise in Islamic Art*.

Rosenthal, Franz. *The Classical Heritage in Islam*, transl. E. and J. Marmorstein, London, 1975.

Said, Edward. *Orientalism*, New York, 1978.

Thiqat al-Dîn Ahu'l-Qâsim `Alî ibn `Asâkir, *La description de Damas d'Ibn `Asâkir*, transl. Nikita Elisséeff, Damascus, 1959.

Wahdan, Sherif. "The Cairene Maktabs of the Circassian Mamluk Period", M. A. thesis, University of Michigan, 1988.

Whelan, Estelle. "Writing the Word of God: Some early Qur'ân Manuscripts and their Milieux, Part I", *Ars Orientalis*, v. 20, pp. 113-47.

Williams, Caroline. "The Cult of `Alid Saints in the Fâtimid Monuments of Cairo. Part I: the Mosque of al-Aqmar", *Muqarnas*, vol. 1, 1983, pp. 37-52.

_____. "The Cult of `Alid Saints in the Fâtimid Monuments of Cairo. Part II: the Mausolea", *Muqarnas*, vol. 3, 1985, pp. 39-60.

پی‌نوشتها

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از مقالهٔ الکترونیك:
Terry Allen, "Imaging Paradise in Islamic Art," Solipsist Press, in http://www.sonic.net/~tallen/palmtree/ip.htm.

با تشکر از خانم مهندس حمیرا شایسته بابت همکاری در تهیهٔ تصاویر مقاله. ــ و.

۱۴. دربارهٔ دیدگاههای رایج در خصوص زیبایی انسان و دیدگاههای فلسفی مربوط به زیبایی که ظاهراً از حیات دنیوی منتزع شده است، نك:

Kahwaji, "'Ilm al-Djamâl".

۱۵. قیان جمع «قین» به معنای کنیزك آوازخوان است.ـــ و.

۱۶. جاحظ، *کتاب القیان*:

Jâhiz, *Kitâb al-qiyân (The Epistle on Singing-Girls of Jâhiz)*, pp. 25-26.

۱۷. ادب در فرهنگ اسلامی نوعی از کتاب است دربارهٔ آداب نویسندگی و دبیری و مانند آن.ـــ و.

18. Franz Rosenthal, *The Classical Heritage in Islam*, p. 266.

۱۸. نسخهٔ عربی این متن در دو جلد در سال ۱۲۹۹–۱۳۰۰ق در قاهره به چاپ رسیده است. پیداست که تحقیق بیشتری دربارهٔ «ادب» لازم است.

۱۹. در این باره، نك:

Edward Said, *Orientalism*.

[این کتاب با این مشخصات به فارسی ترجمه شده است: ادوارد سعید، *شرق‌شناسی*، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.] برای دیدگاههایی تندتر در این خصوص، نك:

Asaf Hussain et al. (eds.), *Orientalism, Islam, and Islamists*.

۲۰. «هر استنتاج صحیح همواره به استنتاجهای دیگری منجر می‌شود.»ـــ

A. Conan Doyle, "Silver Blaze".

21. Estelle Whelan, "Writing the Word of God: Some early Qur'ân Manuscripts and their Milieux, Part I".

البته نتایجی که دکتر ویلن گرفته است به هیچ وجه کم‌مایه نیست.

22. Oleg Grabar, "The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem", p. 53.

23. Caroline Williams, "The Cult of `Alid Saints in the Fâtimid Monuments of Cairo. Part I: the Mosque of al-Aqmar"; "Part II: The Mausolea".

24. Sherif Wahdan, "The Cairene Maktabs of the Circassian Mamluk Period".

25. Peter Chelkowski, "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran".

26. Willy Hartner, "The Pseudoplanetary Nodes of the Moon's Orbit in Hindu and Islamic Iconographies"; Azarpay, "The Eclipse Dragon on an Arabic Frontispiece-Miniature"; idem., "The Snake-Man in the Art of Bronze Age Bactria".

27. George C. Miles, "Mihrâb and `Anazah: A Study in Early Islamic Iconography".

28. Lisa Golombek, "The Draped Universe of Islam".

۲۹. این موضوع را پاتریشیا کرون در خصوص نخستین قرون دوران اسلامی به‌خوبی بررسی کرده است:

Patricia Crone, *Slaves on Horses*, pp. 5-7.

30. Blair, "A Medieval Persian Builder"; idem., "Artists and patronage in late fourteenth-century Iran in the light of two catalogues of Islamic metalwork".

31. O'Kane, "Natanz and Turbat-i Jâm: New Light on Fourteenth Century Iranian Stucco".

32. Crane, Risâle-i Mi`mâriyye: an Early-Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture.

۳۳. ویلن این موضوع را دربارهٔ خوشنویسی بررسی کرده است:

Whelan, op. cit., pp. 122-123.

۳۴. با سپاس از عبدالرزاق معز که توجه مرا به این شخص و چند معمار و مهندس دیگر دورهٔ ایوبی جلب کرد.

۳۵. این همان مسجد بزرگ و ازمیان‌رفتهٔ زمردخاتون بوری (و نه ستّ الشّام) در نزدیکی صنعای دمشق، در حدود دوکیلومتری غرب شهر باروردار واقع در شرف جنوبی است، که ساختن آن کار مهمی بوده است. نك: ثقةالدین ابوالقاسم علی بن عساکر، *تاریخ مدینة دمشق* که منابعی را دربارهٔ این زمردخاتون نقل کرده است. مترجم کتاب به زبان فرانسه، الیزئف (Elisséeff)، بی‌جهت این مسجد را به مدرسه ترجمه کرده است)؛ نعیمی، *الدارس*، ج ۲، ص ۳۵۸؛ عبدالباسط علموی ابوالمفاخر نعیمی، مختصر (به ذکر مسجد متأخری هم که در پایین منبع واقع است، در همان‌جا توجه کنید)؛ ابوعبدالله محمد عزالدین بن شداد، *الاعلاق الخطیره فی ذکر امراء الشام و الجزیره* (که سایر بناهایی را که خانوادهٔ زمردخاتون ساختند فهرست کرده است).

۳۶. پیداست که این طوسی خواجه‌نصیرالدین طوسی (۵۹۷–۶۷۲ق / ۱۲۰۱–۱۲۷۴م) نیست؛ بلکه احتمالاً شرف‌الدین مظفر بن محمد بن مظفر طوسی است. دربارهٔ او، نك: ابن خلکان، *وفیات الاعیان*.

۳۷. مربوط به آیات قرآن.

۳۸. در قسمت محذوف، سخن از کار طبابت اوست.

۳۹. ابن ابی‌اصیبعه، *عیون الانباء فی طبقات الاطباء*. ابن ابی‌اصیبعه پس از سال ۵۹۰ق / ۱۱۹۴م متولد شد و تاریخ تألیف کتابش پس از ۶۴۰ق / ۱۲۴۲م است و در ۶۶۷ق / ۱۲۶۸م در آن اصلاحاتی کرد. [او در شهر صرخد شام وفات یافت].

۴۰. مقریزی، *کتاب سلوك لمعارف دول الملوك*. صلاح‌الدین در سال ۵۷۳ق / ۱۱۷۷–۱۱۷۸ به دمشق بازگشت.

41. *Encyclopedia of Islam*, 2nd Edition, "Al-Iskandariyya", p. 137.

۴۲. نعیمی، *الدارس*، ج ۲، ص ۳۸۷–۳۸۸.

۴۳. ابن خلکان، وفیات الاعیان.

۴۴. حافظ در مدرسه‌ای درس می‌گفت که عادل بن سلار، وزیر فاطمیان که در ۵۴۸ق / ۱۱۵۳م وفات کرد، برایش ساخته بود.