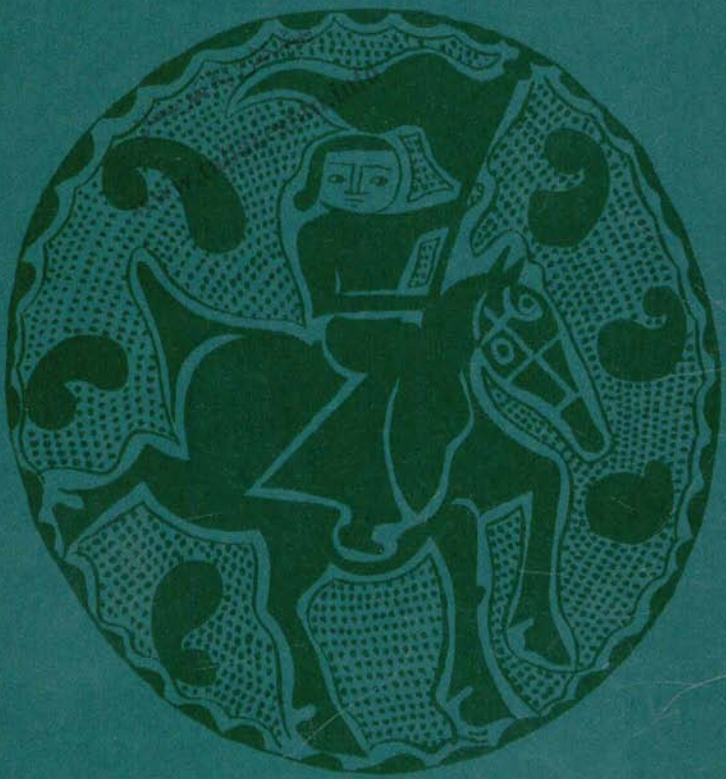
هنر در جهان اسلام

مجموعه اسلام جهان

ریچارد اتینگهاوزن
مهرداد وحدتی دانشمند

پیشکش به تبرستان
www.tabares

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info



پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

هنر در جهان اسلام

ریچارد اتینگهاوزن / مهرداد وحدتی دانشمند

سرشناسه : اتینگهاوزن، ریچارد، ۱۹۰۶ - ۱۹۷۹م.
Ettinghausen, Richard
عنوان و نام پدیدآور : هنر در جهان اسلام/ نویسنده ریچارد اتینگهاوزن ؛ مترجم مهرداد وحدتی‌دانشمند.
مشخصات نشر : تهران: بصیرت، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری : ۸۰ ص.
شابک : ۹۷۸-۶۰۰-۵۴۹۲-۳۴-۷
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : کتاب حاضر ترجمه بخشی از کتاب "The World of Islam : faith, people, culture" به ویراستاری برنارد لونیس است.
موضوع : هنر اسلامی
موضوع : معماری اسلامی
شناسه افزوده : وحدتی دانشمند، مهرداد، ۱۳۲۴ - ، مترجم
شناسه افزوده : لونیس، برنارد، ۱۹۱۶ - م.، ویراستار
شناسه افزوده : Lewis, Bernard
رده بندی کنگره : ۶۲۶۰N / الف۲هـ۸۷ ۱۳۹۰
رده بندی دیویی : ۷۹۰/۱۷۶۷۱
شماره کتابشناسی ملی : ۲۲۹۷۵۹۰

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نشر بصیرت
(مجموعهٔ جهان اسلام)
هنر در جهان اسلام
نویسنده: ریچارداتینگهاوزن
مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند
طراحی گرافیک: حمید گودرزی

نوبت چاپ: اول/۱۳۹۰
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
قیمت: ۷۵۰۰ تومان
چاپ، لیتوگرافی و صحافی: شرکت چاپ و نشر کیمیای حضور
© همهٔ حقوق این اثر برای ناشر محفوظ است.

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، ابتدای خیابان ابوریحان، شمارهٔ ۹۴
تلفن: ۶۶۴۱۵۸۷۹ و ۶۶۴۶۱۲۹۲ نمابر: ۶۶۴۰۶۵۰۵
www.hekmat-ins.com info@ hekmat-ins.com

فهرست

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه ۹
جنبه‌های جهان‌روا ۱۳
نیروهای وحدت‌بخش ۱۶
وحدت‌نمادگان: خط عربی ۲۲
نهی مجسمه‌سازی ۲۵
مسجد: خاستگاه‌ها و معنا ۲۸
مسجد ایرانی ۳۶
مسجد ترکی ۴۰
جنبه‌های غیرشرعی ۴۴
رنگ: واکنش به محیط ۴۸
شوق تزئین ۵۴
گرد و خاک، گرما و باغ‌ها ۵۶
درون خانهٔ اسلامی: بافته‌ها ۶۰
تأثیر متقابل فرهنگ‌ها ۶۲
تصاویر ۶۴

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

معرفی هنر اسلامی ناگزیر به شروع با طرح پرسشی بنیادی است: آیا پدیده‌ای به نام هنر اسلامی وجود دارد، یعنی هنری که مشخصهٔ کلیت تمدن اسلامی باشد؟ در بدو امر طرح نکاتی دربارهٔ ماهیت هنر اسلامی به‌عنوان یك كل و علل بیتایی و جهان‌شمولی آن قریب به محال به نظر می‌رسد.

انجام این مهم به دلایل بسیار گوناگون دشوار به نظر می‌آید. این سنت هنری با توالی طبیعیِ اسلوب‌های پرشمارش، در پهنهٔ زمانی‌ایِ عظیم، گسترده است؛ از پایان دورهٔ باستان متأخر در اواخر قرن یکم، سراسر دوران مهاجرت[1] تا اواخر قرن دوازدهم و اوایل قرن سیزدهم، که به‌شدت با ایده‌های اروپایی به چالش کشیده شد. این هنر در منطقه‌ای که یك سر آن اسپانیا و مراکش در غرب و سر دیگر آن آسیای مرکزی و شبه قارهٔ هند در شرق بود شکل گرفت. هسته‌های فرهنگی بسیار داشت

1. Migration Period

سوار و پرچم: بشقاب زرین‌فام قرن چهارم عراق. این بشقاب نمونهٔ خوبی از هنر پیکرنمایی (فیگوراتیو) اسلامی است که در آن موضوع استیلیزه [نقش‌پردازی] شده و تا حد طرحی سایه‌وار تقلیل یافته است.

که غالباً سرشتی منحصر به خود داشتند؛ و همین سرشت‌های منحصربه‌فرد بود که هنگام آغاز فروپاشی خلافت در قرن‌های سوم و چهارم و تبدیل آن به موجودیت‌های متعدد و مستقل سیاسی، غالباً به زعامت رهبرانی دارای سلایق و نگرش‌های گوناگون و خصم یکدیگر بیشتر نمایان شد. پس از امحای خلافت در ۶۵۶ این امر شدت گرفت. افزون بر این ساکنان این منطقهٔ عظیم دست‌کم از پنج قومیت متفاوت عرب، ایرانی، بربر، ترک و هندی تشکیل می‌شد. در خود این نژادها نیز تضادهایی وجود داشت، به‌عنوان مثال میان مسلمانان شمال هند، کشمیر، بنگال و دِکَن؛ از این گذشته از همان آغاز بخش اعظم جامعهٔ سیاسی شامل جوامع نامسلمان نظیر کلیمی‌ها و فِرَق مسیحی بود.

www.tabarestan.info

حیات هنری اسلام نیز تقسیمات طبقات اجتماعی خود را داشت: دربارهای پرشمار تجمل‌پرست، تودهٔ وسیع طبقهٔ متوسط شهرنشین که اغلب باسواد بودند و بیشتر گرایش کسب یا صناعت داشتند، قبائل بادیه‌نشین همه‌جاگیری که بستری بودند که به‌طور مثال در ایران، بیشتر خاندان‌های سلطنتی از آن برخاستند، و بالأخره تودهٔ عوام که با وجود تنگ‌دستی و اوضاع ناگوار، آگاهی زیباشناختی خود را در مواردی که معدود هم نیست به شکل منبت‌کاری تیرهای خانه‌های خود یا داشتن فرش‌هایی ساده یا ظروف مزین به ظهور رسانده‌اند؛ همچنین گروه‌های مدام در حال تغییر دینی، عرفانی و شرعی وجود داشتند که مواضعی بسیار گوناگون نسبت به تجملات زندگی، از جمله هنر داشتند. ضمن اینکه نبود هرگونه قواعد نظام‌بخش رایج یا مرامنامهٔ هنرمندان یا صناعت‌کاران جهان اسلام موجب تنوع بیان هنری شد؛ و گرچه جامعهٔ اسلامی بسیار باسواد بود هیچ‌گونه شیوهٔ مفهوم‌پردازی دربارهٔ آفرینش هنری ابداع نشد. این کمبود با موضعی تحقیرآمیز، حتی نسبت به اشکال ظریف‌تر کار یدی همراه بود. در حالی که محصولات هنری بدین‌خاطر که مادهٔ اصلی تجارت محلی و جهانی را تشکیل می‌دادند نزد عموم مردم پذیرفتنی بودند، با وجود این به خاطر اعتبار بیشتری که به فعالیت‌های دولتی، نظامی، دینی، قضایی، ادبی یا تجاری و نمایندگان آنها داده می‌شد هنرمندان شأنی به‌مراتب نازل‌تر داشتند.

پس اوضاع بنیادی هنر اسلامی نمایانگر تمدنی با انسجام کم و اندك شباهت کلی است. به نظر می‌رسد حتی بررسی اجمالی بناها و اشیاء نقاط مختلف عالم اسلام مؤید این معنا باشد. شکل و تزئینات یك بی‌درنگ محل و دورهٔ ساخت آن را نشان می‌دهد. سفال کشورها، حتی در سطح شهر به شهر با یکدیگر تفاوت دارد، ضمن اینکه قرن به قرن فرق می‌کند. تفاوت شدید منطقه‌ای و زمانی حتی در خط و نگارش

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نیز به چشم می‌خورد، خواه در یکی از خطوط یادمانی چون کوفی یا یکی از خطوط تحریری چون شکسته.

همین عوامل چندملیتی و چندمذهبی، به همان شکل که در کل تمدن اسلامی فعال بود در پهنهٔ هنر هم عمل می‌کرد؛ اعضای انجمن فلسفی اخوان الصفا در نیمهٔ در دوم قرن سوم تصدیق‌گر صریح این معنا بودند آنجا که اعلام داشتند:

انسان کامل آرمانی باید دارای خاستگاه شرقی ایرانی، ایمان عربی، تربیت عراقی، زیرکی عبرانی و در منش چون حواریون عیسی، در زهد چون راهبان یونانی، در هر یك از علوم چون یونانیان، در تفسیر رموز و اسرار چون هندیان و در نهایت و به‌ویژه در سراسر حیات معنوی خویش یك صوفی باشد.

با وجود این، نیروهایی در کار بود که عوامل نامساعد جدایی‌گرایانه را ملایم ساخت و به طریقی به آفرینش هنری والا با هویتی جهان‌روا و عموماً واحد کمك کرد.

جنبه‌های جهان روا

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

یك نمونه از چگونگی عمل این نیروهای ترکیب‌کننده با استفاده از ایوان در معماری نشان داده شده است. ایوان تشکیل می‌شود از تالاری با طاقی بلند، معمولاً در مرکز قطعه زمین ساختمانی که تمامی جلوی آن به صحنی گشوده می‌شود. این شکل معماری خاستگاه پارتی غربی و ساسانی داشت. استفاده از آن در ایران و عراق قرون وسطی و دورهٔ پس از آن و در پی این دو در سوریه، آناتولی، مصر و مراکش رواج یافت و تا قرن سیزدهم همچنان رایج بود. به همین ترتیب نوعی گورستان در قرن‌های هشتم و قرن نهم با دسته‌های نه‌چندان منظم مقبره‌هایی مکعب با گنبدهای مدور، در نقاطی دور همچون سمرقند و قاهره یافت می‌شود؛ گروه دیگری از مقابر که در اصل گنبد داشته در چلا نزدیك رباط مراکش دیده می‌شود. یا، چنانچه به بررسی آثار هنری صناعت‌کاران پرداخته شود تولید فرش در سرتاسر جهان اسلام گسترده بود، به‌ویژه در نقاطی بین ترکیه و آسیای مرکزی؛ اما در عین حال در مصر، شمال آفریقا، اسپانیا و حتی منطقهٔ بالکان نیز چنین بود. این صنعت چنان در اسپانیا و منطقهٔ بالکان فراگیر شده بود که حتی پس از بازپس‌گیری به‌دست مسیحیان به‌عنوان میراث مسلمانان به جای ماند. نمونه‌ای فنی‌تر شادروان (در هندی چادر)[1]، شرشره، است که در اشاره به شرشره‌های تعبیه‌شده در دیوار یا باغ‌های رسمی به‌کار می‌رفت و از مرمری که ابزار خیزابی[2] بر آن کنده شده بود تشکیل می‌شد. این عنصر معماری نیز تداولی طولانی و پراکندگی جغرافیایی فراوان داشت. قدیمی‌ترین نمونهٔ شناخته‌شدهٔ آن در یکی از کاخ‌های الجزایر قرن پنجم دیده می‌شود اما بی‌تردید به منطقهٔ قدیم‌تر تعلق داشته و احتمالاً از اسپانیا یا مراکش وام گرفته شده است. سپس می‌توان رد آن را در ویلایی عربی در صقلیه[3] (سیسیل) قرن ششم یافت. بعدها به یکی از عناصر زیبای باغ‌های مغولان هند در قرن یازدهم مبدل شد و در نهایت در باغ‌های قرن سیزدهم ایران به چشم می‌خورد.

---

۱. در فارسی هم یکی از معانی چادر آبشار است. م.
۲. Chevron: ابزار خیزابی، ابزار جناغی، خطوط خیزابی
۳. در کتاب *الاقالیم* اصطخری باس ضبط شده است. م.

بخش بزرگی از این تجانس مشهود ناشی از تقسیم نشدن معماری به دو شاخهٔ دینی و دنیوی بود. بدین ترتیب بناهای چهارایوانی پیرامون صحن مرکزی نه‌تنها در مسجد و مدرسه بلکه در کاخ و کاروانسرا و بیمارستان به‌کار می‌آمد. به همین ترتیب، دشوار بتوان تعیین کرد برخی شمعدان‌ها برای حرمی مقدس ساخته شده‌اند یا تالار عام شاهانه ـ درست به همان ترتیب که ممکن است قالیچهٔ سجاده‌ای با طاق نمادین مختص محرابِ مساجد در مسجد یافت شود یا اینکه صرفاً فرش یا کف‌پوشی در اندازهٔ کوچك و متناسب باشد که می‌تواند برای بسیاری استفاده‌های گوناگون بافته شده باشد. سوای نیاز به این ملزومات کوچک و منبر و محراب هیچ‌گونه اشیای عبادی یا آیینی برای کارکرد مقتضی مسجد، ضروری نبود و به علت عدم نیاز به اشیای آیینی، اسلام، برخلاف مسیحیت، هیچ‌گونه هنر مقدس مختص به خود، اعم از تزئینی یا کاربردی ایجاد نکرد.

www.tabarestan.info تبرستان

عامل وحدت‌بخش دیگر انتقال آسان یك فن یا طرح ـ اعم از مناسب یا نامناسب ـ از یك رسانه به رسانه‌ای دیگر بود. بدین‌ترتیب طرح‌های سه‌بعدی انتزاعی مرکب از خطوط منحنی مورب که نخستین بار در عراق قرن سوم برای حکاکی سنگ، گچ و چوب به‌کار گرفته شد بعدها در مصر، ایران و آسیای مرکزی نیز استفاده شد. اما در عین حال همین اسلوب برای ایجاد نقش برجستهٔ روی اشیاء نقره‌ای؛ برای نقش‌اندازی تزئینات قالبی در گچ برای برش‌دادن شیشه‌ها؛ یا به شکلی دوبعدی به‌صورت نقاشی روی ظروف سفالین به‌کار رفت. تمامی طیف این نوع نقش‌های همه‌منظوره نه‌تنها در طرح‌های انتزاعی که بسیار مناسب آن بود به‌کار می‌رفت، بلکه به شکلی نه‌چندان مناسب در بازنمایی حیوانات استفاده می‌شد. به همین ترتیب طرح‌هایی یکسره متشکل از ستاره و چلیپا و شش‌گوشه‌هایی که برای ازاره‌های گچی ابداع شده بود بعدها روی ظروف سفالی یا فلزی به‌کار گرفته شد که سطوح پیازی‌شکل این ظروف برای این منظور بسیار نامناسب بود؛ یا اصول تصویرپردازی ابداع‌شده برای نسخه‌های خطی به سفال، کاشی، شیشه، قلمدان، تجلید، صندوق‌های رنگ‌آمیزی شده و حتی فرش و بافته‌ها انتقال یافت.

ماهیت اساساً بی‌نام هنرها یکی دیگر از عوامل یکسان‌کننده بود. گرچه رقم برخی از هنرمندان اجراکنندهٔ کار وجود دارد، روی‌هم‌رفته اسامی آنها چندان اهمیتی ندارد و حاصل کار عموماً غیرفردی باقی می‌ماند. اما کیفیت تولید به آن اندازه پویا بود که به تعامل، و جذب توانایی‌های دیگران، حتی نامسلمانان جامعه پردازد. اقلیت‌های دینی یا قومی، فعالانه به بدنهٔ هنر اسلامی یاری می‌رساندند بدون اینکه بافت واقعی آن را تغییر دهند. به‌طور مثال، حفاری‌های خانهٔ اشرافی قرن دوم در خربةالمفجر نزدیك اَریحا، لوحی مرمری با حروف عبری را نمایان ساخت؛ با این حال در تزئینات وافر و ساختمان‌های قصر هیچ چیزی که رنگ و لعاب یهودی داشته باشد دیده نمی‌شود. در همین قصر ظروف سفالی ترکی و ایرانی قرن‌های دهم و یازدهم یافت می‌شود که گرچه کتیبه‌های ارمنی دارند هیچ‌گونه هویت ارمنی را نشان نمی‌دهند. همین نکته دربارهٔ فرش‌های آناتولی و قفقاز صادق است که کتیبه‌های عبری یا ارمنی دارند.

از طرف دیگر هنر این جوامع دینی نامسلمان تمامی نشانه‌های محیط اسلامی را دارند. از این‌رو نسخه‌ای از سِفر انبیاکه سال ۸۹۰ میلادی در تیبریاس نگاشته شده چندین تذهیب[1] بی‌پیکره[2] دارد که خصایص کلی آنها مشابه تذهیب‌های قرآن‌های هم‌عصر خود است و درهای منبت‌کاری قبطی دیرالبنات، نزدیك فسطاط یا درهای چوبی کنیسهٔ بن‌عذرا در قاهره از نظر خصوصیات، مشابه درهای کاخ خلفای فاطمی همان شهر هستند. تنها هنگامی که پای ضروریات آیینی و شمایل‌نگاری‌های به‌ویژه جاافتاده‌ای که کتاب‌های مقدس را مصور می‌ساخت به میان می‌آمد، جماعت‌های «اهل کتاب» بر تداوم سنت خود پای می‌فشردند؛ هر چند در همین‌جا نیز تأثیر اسلوب‌های جهان اسلامی که آنها را در میان گرفته بود به چشم می‌خورد.

به علت همین گرایش‌های یکسان‌کنندهٔ شماری از آثار و دیگر مصنوعات را که کتیبه‌های معرف ندارند نمی‌توان به شکلی قاطع تاریخ‌گذاری یا تعیین محل کرد. از همین‌جاست که به مقبرهٔ دیدنی توس در شمال شرق ایران (که ادعا می‌شود آرامگاه متألّه بزرگ، غزالی است) تاریخ‌های متفاوت قرن پنجم و قرن هشتم داده‌اند. حتی در مواقعی که دو رسانه ـ چون خوشنویسی و تذهیب ـ درکارند، مثل چندین نسخهٔ قرآن‌های قرن سوم تا چهارم دارای تذهیب، تعیین تاریخی دقیق‌تر برای آنها یا اِسناد دادن آنها به کشوری خاص میسر نبوده است. نمونهٔ دیگر شکل دادن به سنگ بلور (نوعی کوارتز بی‌رنگ) است. بیرونی گوید صناعت حکاکی این سنگ کمیاب و نیمه‌قیمتی در قرن‌های چهارم و پنجم در مصر و عراق رایج بود. با این حال و با وجود خصومت سیاسی میان دو کشور که می‌تواند به‌وجود دو اسلوب متفاوت منتهی شده باشد تاکنون هیچ‌کس نتوانسته قطعات ساخته‌شده در عراق را متمایز کند. سرانجام اینکه تعدادی فرش که تا این اواخر ایرانی و متعلق به قرن دهم دانسته می‌شد اینك ترکی و متعلق به قرن سیزدهم دانسته می‌شود و این تغییر اِسناد بیشتر مبتنی بر ملاحظات فنی است تا ویژگی‌های شیوهٔ بافت.

پس در این صورت نیروهایی قدرتمند و فراگیر که به این استحکام درونی در سرتاسر جهان اسلام منتهی شد چه بود؟

www.tabarestan.info تبرستان

1. carpet page
2. non-figural

نیروهای وحدت‌بخش

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

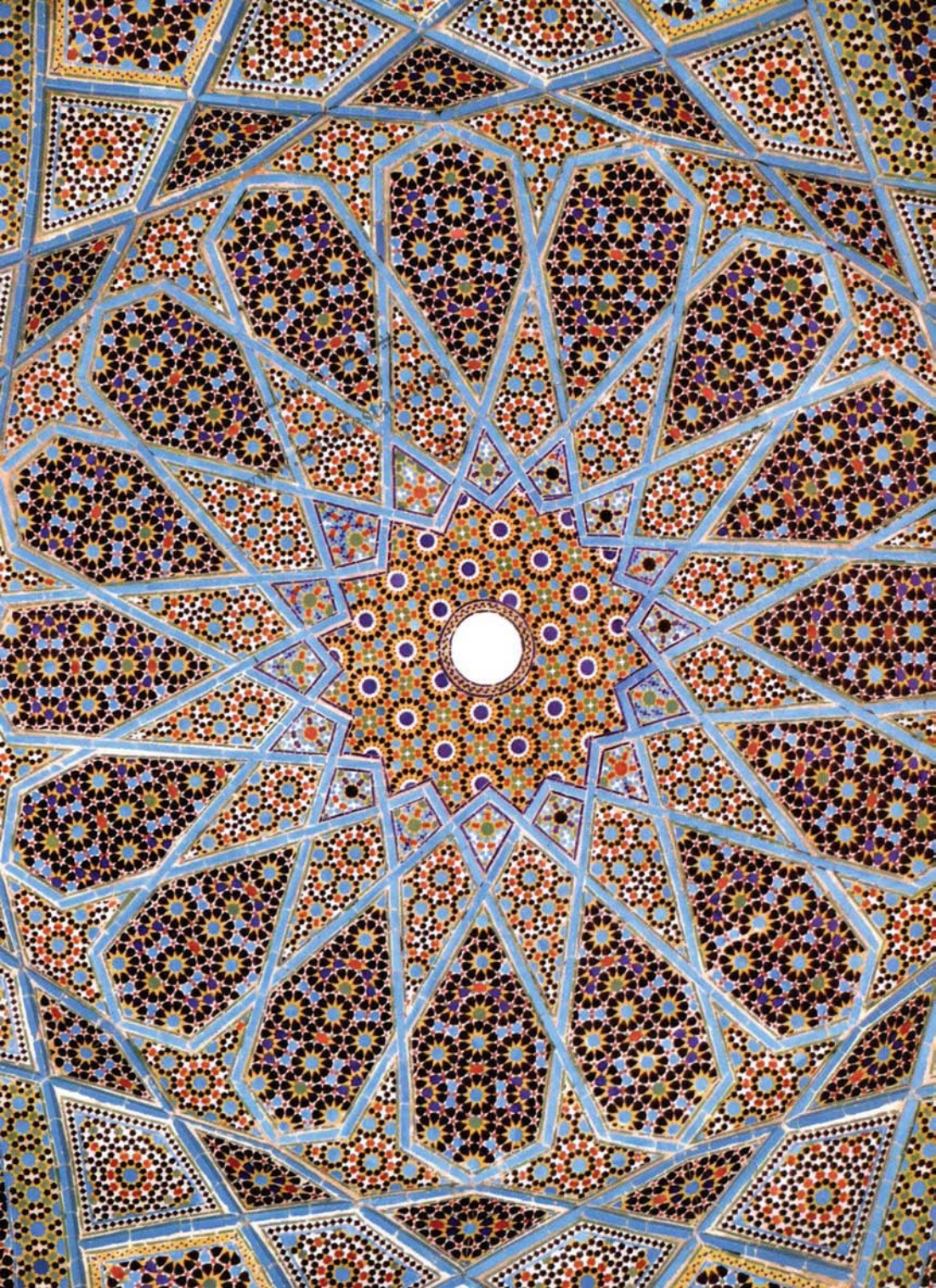
احتمالاً می‌توان سه وضعیت عمده را که به تعامل با یکدیگر می‌پرداختند تشخیص داد. بی‌تردید نخستین آنها نیروی تجویزی خود اسلام به‌عنوان مبنای این تمدن بود. دین اسلام نه از طریق توجه رسمی به هنر ـ که بسیار حداقلی بود ـ بلکه از طریق ایجاد شیوه‌ای از زندگی و دیدگاهی کلی که قرار بود پذیرش جهان‌شمول یابد بر هنر تأثیر گذارد. از سویی آگاهی شدید از تعلق به امت، یا کل جامعهٔ اسلامی وجود داشت، و از سوی دیگر غایتی مشترك که از طریق آیین‌ها و اعتقاداتی که همه در آن سهیم بودند تحصیل می‌شد. از جملهٔ این اعتقادات و شعائر ایمانی عمیق به پیام وحی قرآن، پذیرش وظایف اساسی فرد مسلمان و داشتن تصویری مشترك از کل کائنات بود. همین امر به‌نوبهٔ خود بر معماری دینی، استفادهٔ فراگیر از خط و زبان عربی به‌عنوان محمل وحی الهی، خصوصیت و انواع خوشنویسی و پرداختِ تزئینات مؤثر بود.

افزون بر این مسلمانان به نظامی تعلق داشتند که در آن دین و حکومت، اگر نه در عمل دست‌کم به لحاظ آرمانی هویتی یکپارچه داشتند. حقیقتی که به هماهنگی کلی اعتقادات و اعمال منتهی شد. در دین این هماهنگی ناشی از اصل اجماع بود، یعنی لحاظ کردن اجماع عقاید کلامی به‌عنوان معیار پذیرفتنی. همچنین همسانی از طریق این اصل که «مردم بر دین شاهان خود می‌روند»[1] افزایش می‌یافت.

عامل وحدت‌بخش دوم این بود که قلب‌های عالم اسلام ـ سوای خود عربستان ـ قرن‌ها بخشی از یك موجودیت بزرگ سیاسی و فرهنگی، امپراتوری رم؛ یا به شکلی عام‌تر جهان مدیترانه را تشکیل می‌داد. سرزمین‌های دورتر مثل ایران یا هند یا حتی جنوب عربستان دست‌کم تأثیرات جهان رومی را احساس کرده بودند. این میراث به شکلی محدود و غالباً نامستقیم بر هنر اسلامی تأثیر گذارد؛ هر چند به‌واقع جو روانی مشترکی ایجاد کرد و موجد نگرش‌های مناسب گرایش‌های تعمیم‌دهندهٔ هنر شد.

---

۱. الناس علی دین ملوکهم.



این امر ما را به بررسی تحرك فراوان تمدن اسلامی، سومین عاملی که در یکسان‌سازی هنر از اهمیتی خاص برخوردار بود می‌رساند. صرف‌نظر از قبایل بادیه‌نشینی که هنوز هم در بیشتر جهان اسلام یافت می‌شوند جماعت‌های کوچك و بزرگ، همچنین دربارها و افراد مهم، در سیر و سفر و آفرینش در مناطقی دور از خاستگاه خویش بودند. در میان مهاجرت‌های کل گروه‌های جمعیتی، مهم‌تر از همه مهاجرت سلجوقیان در قرن پنجم بود که نه‌تنها بر ایران و هلال خضیب بلکه بر آناتولی تأثیر گذارد ضمن اینکه این منطقه از این طریق بی‌درنگ به کشوری اسلامی با هنری باشکوه مبدل شد در عین حال مبنای تاریخی برای تشکیل امپراتوری عثمانی در آینده فراهم آمد. از جملهٔ دیگر مهاجران مرابطون مراکشی و موحدون و پیروان بربر آنها در اسپانیا و مغولان در سراسر جنوب غرب آسیا، شرق سوریه و فلسطین بودند.

www.tabarestan.info

علاوه بر این مهاجرت‌های توده‌ای، حکمرانان بسیاری از کشورها بیگانه بودند. از قرن دوم تا قرن چهارم، مغرب تحت حکومت بسیاری حکمرانان خارجی بود: امویان، ادریسیان، رستمیان، اغلبیان، تولونیان، اخشیدیان و فاطمیان. ایران چنان پیوسته تحت حکومت غیرایرانیان بود که اواخر قرن سوم و قرن چهارم را که استثنایی بر این قاعده بود، «میان‌دورهٔ ایرانی»[1] نامیده‌اند. مصر و هند نیز از همان اوان تحت حکومت بیگانگان درآمدند و ماندند. در واقع صحبت نکردن شاهان و سلاطین به زبان اتباع خویش، یا دست‌کم ترجیح دادن زبان خویش چیز غریبی نبود. با این حال در دربار همین شاهان هنرها رشد بسیار کردند و یکی از دلایل مهم آن اندرکنش میان تأثیرات سنتی بومی و شیوه‌های وارداتی بود.

طبقات متوسط نیز اغلب به لحاظ جغرافیایی پرتحرك بودند. طبق اسناد گنیزهٔ[2] مصر و شمال آفریقا اندکی پیش از سال ۳۹۱ شاهد ورود جریانی از بازرگانان از ایران، عراق و سوریه بودند؛ هر چند پس از آن تاریخ فشارهای سیاسی و اقتصادی باعث حرکتی متقابل به سوی شرق شد. تأثیر هنری مهاجرتِ این شهرنشینانِ متوسط‌الحال از وجود خانه‌ای ایرانی در مصر و این حقیقت که مقادیر فراوانی از سفالِ قرن چهارم عراقی (و احتمالاً ایرانی) در فسطاط یافت شده که سرانجام بر ظروف فاطمی تأثیر گذارد قابل پی‌جویی است. دیگر شواهد هنری این حرکت شرقی ـ غربی را کاشی‌های زرین‌فام مسجد کبیر قیروان ساخت حدود ۲۴۸ که احتمالاً وارداتی از بغداد بوده، یا کاشی‌های مسجد ابن‌تولون قاهره که تکنیك ساخت و تزئین آن قطعاً خصیصهٔ عراقی دارد در اختیار می‌گذارد.

مهاجرت معماران یا صناعت‌کاران به رواج ایده‌های هنری کمك کرد، صرف‌نظر از اینکه آنها جویای کار در محلی به لحاظ اقتصادی شکوفاتر بودند یا اینکه حکمرانی با گرایش هنری آنان را دعوت کرده

---

1. Iranian intermezzo

۲. Geniza: اتاقی برای نگهداری کتب، اسناد و اوراق ناقص و معیوب در کنیسه‌های یهودیان. همچنین نام شهری است در مصر. م.

بود. کتیبه‌های بناها، نوشته‌های روی اشیاء فلزی، ظروف یا کاشی‌های سفالی و ترقیمه‌های[1] نسخه‌ها جملگی گواهی است بر این تقویت متقابل. از میان نمونه‌های بی‌شمار اشاره به سه نژاد در قاهره کفایت می‌کند: نیل‌سنج یا مقیاس ساخته‌شده در ۲۴۷ به‌دست منجم و ریاضی‌دانی از فرغانه در آسیای مرکزی؛ دروازه‌های ساخت ۴۸۰ به‌دست متخصص برج و باره اهل اورفه (ادسا) در قسمت علیای فرات (در ترکیهٔ امروزی)؛ و دو منارهٔ مسجد امیر قوصون در ۷۳۰ ساخت یک معمار تبریزی. غالباً این‌گونه انتقال‌های هنری صرفاً از روی نتیجهٔ کار معلوم می‌شود؛ به‌طور مثال صنعت پررونق ابریشم اسپانیا احتمالاً به‌دست صناعت‌کارانی شرقی، به‌ویژه از سوریهٔ بزرگ، بالا گرفت. نویسندگان هم‌عصر، دست‌کم گهگاه، این‌گونه تحولات را تصدیق کرده‌اند. ابن‌خلدون در قرن هشتم گوید:

وقتی قلمرو دودمانی بزرگ و گسترده است و از ولایات و اتباع بی‌شمار تشکیل می‌شود، شمار کارگران بسیار زیاد می‌شود و می‌توان آنها را از تمامی نقاط و مناطق گرد آورد و سازمان اجتماعی و مهارت مهندسی برتر (فراهم می‌آید).

www.tabarestan.info تبرستان

مهاجرت‌های ناخواستهٔ هنرمندان نیز به انتشار آراء کمک کرد، صرف‌نظر از اینکه مهاجران پناهنده بودند، یا سربازان و صناعت‌کارانی که به اجبار به سرزمینی بیگانه کشانده شده بودند. از زمان امویان بیگاری مرسوم بود: خلیفه الولید صنعت‌گران یونانی و قبطی را در سال‌های ۹۰ـ۸۸ از سوریه و مصر برای کمک به ساخت مسجد مدینه گسیل داشت، در حالی که در فاصلهٔ ۸۷ و ۹۶ کارگران ماهر را مجبور به ساخت مسجد دمشق کردند. وجود ترتیباتی مشابه ساخت سامرا پایتخت جدید عباسیان را در کوتاه‌ترین زمان ممکن امکان‌پذیر ساخت. نمونه‌ای جالب از اجیر کردن اجباری استادکاران را تیمورلنگ به اجرا گذاشت. به گفتهٔ کلاویخو، تیمور برای ساخت تخت‌گاه خویش در سمرقند، بافندگان، کمان‌سازان، زره‌سازان، بلور و چینی‌سازان، تفنگ‌سازان و نقره‌سازان را همراه بنایان از سوریه و ترکیه به خدمت گرفت.

گاه آنکه آواره می‌شد نه صناعت‌کار بلکه حکمرانی تبعیدی بود و از قضا موجب اشاعهٔ گرایشات هنری می‌شد. به همین ترتیب عبدالرحمن اموی در میانهٔ قرن دوم علاقهٔ خویش به هنر سوریه را همراه خود به اسپانیا برد. و نتیجه تأثیری چشم‌گیر بر معماری مورها، به‌ویژه بزرگ‌ترین اثر آن، مسجد کبیر قرطبه بود: برای مثال استفاده از طاق نعل‌اسبی، ترکیب سنگ‌های سرخ و سفید، سقف‌زنی با بام دوشیب و غیره. همایون‌شاه مغول در سال‌های دههٔ ۱۵۴۰ میلادی در جریان اقامت اجباری خود در ایران علاقه‌ای خاص به نگاره‌های ایرانی پیدا کرد و نتیجهٔ این امر اقتباس‌های مشخص از اصول نگارگری ایرانی در ابداع هنر نقاشی هند و اسلامی بود.

هر چقدر هم که این تأثیرات گسترده بوده باشد، وسیع‌ترین تعامل‌های هنری احتمالاً ناشی از فعالیت‌های گستردهٔ بازرگانی بود. در این مورد، پژوهش‌های اس. دی. گویتین در اسناد گنیزه بسیار روشنگر بوده

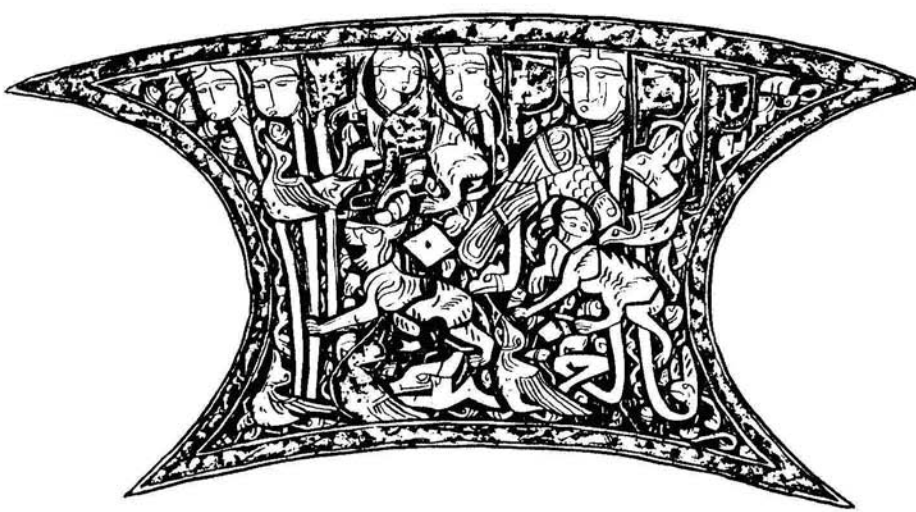
---

1. colophons

اسـت. به‌طـور مثال بازرگانـی در قاهره معمولاً به‌سـادگی و سـهولت از طریق زمین و دریا به کشـورهای دوردست سفر می‌کرد: به شمال آفریقا، صقلیه (سیسیل) و اسپانیا در غرب یا سوریه، فلسطین، عدن و هند در شرق. به نظر می‌رسد مرزهای سیاسی در راه این سفرها مانعی ایجاد نمی‌کرد؛ همین‌طور مسافت‌های طولانی با وجود بیم کشتی‌شکستگی و خطر دریازنان هراسی در دل‌ها نمی‌انداخت.

چهار عامل دیگر این تحرك را فزون‌تر ساخت. نخست، در بازار هیچ جدایی دقیقی میان تولید و فروش کالا وجود نداشـت. این امر به حصول فوری‌تر نتیجه می‌انجامید. دوم اصل جاافتادهٔ بازرگانی بردن مال‌التجاره به خارج و بازگشـت به میهن نه با پول نقد، بلکه با کالاهایی دیگر برای فروش در داخل بود. سـوم، طبقهٔ بازرگانان از طریق نفوذ فراوان و گسـترده خود غالباً به اعمال قدرت سیاسی چشم‌گیر می‌پرداختند. در واقع بعضی مواقع تجار بزرگ را قدرتمندتر از وزیران می‌شـمردند. عامل چهارم دربارهٔ همهٔ مسـلمانان صادق است: این ضرورت بنیادی که هر مسلمان دست‌کم یك‌بار به سفر حج برود (آل‌عمران (۳): ۹۷).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
www.tabarestan.info



جزئیات جامی مفرغی با ترصیع[1] نقره از اواخر قرن هفتم نمایانگر خط عربی با کله‌های انسان و تعدادی حیوان روان در میان حروف.

1. inlay

گرته‌بـرداری محلی از واردات گرانبهای بـاب روز،[1] گامی دیگر در ترکیب ویژگی‌های بومی و وارداتی بود. این نکته به‌ویژه در مورد بافته‌ها صدق می‌کرد که به‌سـهولت به نقاط دوردسـت صادر می‌شـد و شـدیداً تابع هوی و هوس و شیوه‌های پوشاك مشتریانی در اکناف جهان بود. مردان قیروان تونس پارچه‌های ایرانی به تن می‌کردند، تراز عراقی در اسکندریه فروخته می‌شد و از جمله صادرات صقلیه به مصر ترازهای تستری (شوشتری) بود که نام خود را از این شهر واقع در جنوب غرب ایران داشت. دستمال‌های رومی، پارچه‌ای که با اسلوب صقلیه بافته می‌شد تولید تانیس[2] پیلـهٔ (دلتای) نیل بود. صادرات پارچه و در پی آن گرته‌برداری‌های محلی موجبات کاهش قیمت و افزایش مصرف را پدید آورد. یك نمونه از این، استفاده از نوعی خاص از پارچه (دیبا) است که از طبرستان واقع در شمال ایران وارد می‌شد. در آغاز تنها خلفای عباسی چون المهدی (۱۵۸ـ۶۹) استطاعت استفاده از آن را داشتند. در حدود سال ۳۹۱ این پارچه چنان مایه‌ای از شـهرت به هم زده بود که گفته می‌شـد بازرگانان در طلب آن از عراق، سوریه، خراسان و سـرزمین‌های همجوار هند و آسـیای مرکزی به آمل، شهر عمدهٔ طبرستان، می‌آمدند. به احتمال زیاد همین پارچه به مقدار فراوان به مصر می‌رسید زیرا در قرن چهارم از اقلام مورد علاقه در سیاهـهٔ جهیزیهٔ نو اروسان[3] مرفه شد و سرانجام تولید این پارچـهٔ محلی طبری آغاز شد.

آثار صناعی دیگر که در سـطح جهان دادوسـتد می‌شد نیز پرشمار است، جلدهای چهارگوش آمادهٔ مصرف را از مغرب به مصر می‌فرستادند، در حالی که سفال تانیس در پیلـهٔ نیل به رام‌الله در فلسطین صادر می‌شد. ارتباط تجاری میان خاور نزدیك و هند به‌ویژه گسـترده و سـودآور بود. بنا به اسـناد گنیزه می‌توان گفت هند به صدور ظروف مفرغی و برنجی، بافته‌های ابریشمی (پرند و پرنیان)، پارچه‌های نخی و مصنوعات چرمی می‌پرداخت، در حالـی کـه پارچه، پوشـاك، ظروف و زیورهای سـیمین، برنج، بلور، فـرش و زیلو از جملـه واردات آن بود. یافته‌های باستان‌شناسی، در مقیاسی محدود مؤید این اسناد مکتوب است. در حفاری‌های مصر بسیاری قطعات پارچه‌های سده‌های میانی هند به‌دست آمده، در حالی که نقاشی عراقی نیمـهٔ نخست قرن هفتم ویژگی بسیار غریب وام‌گرفته از خارج، چشم سوم ورقلنبیده را که از نقش‌مایه‌های رایج در این دورهٔ هند است نمایان ساخته است. تفسیرهای مصری شیاطین هندی نیز به همین منبع الهام اشاره دارد. در غرب عالم اسلام نیز تبادل‌هایی صورت گرفت. در اینجا جالب‌ترین و باشکوه‌ترین نمونـهٔ گرته‌برداری در یك سرزمین اسلامی دوردست دیبایی است از قرن ششم که روی آن دو ابوالهول پشت به پشت در شمسه‌هایی دیده می‌شوند. کتیبـهٔ این دیبا از تولید آن در بغداد می‌گوید و به همین علت طبیعتاً گمان می‌رفت خاستگاه آن همان‌جا بوده باشد. هرچند بعداً براساس شیوهٔ بافت، رنگ‌آمیزی و املای مغربی واژه‌ای رایج در کتیبه ثابت شد این پارچه گرته‌ای اسپانیایی است.

---

1. fashionable

۲. صان Tinnis

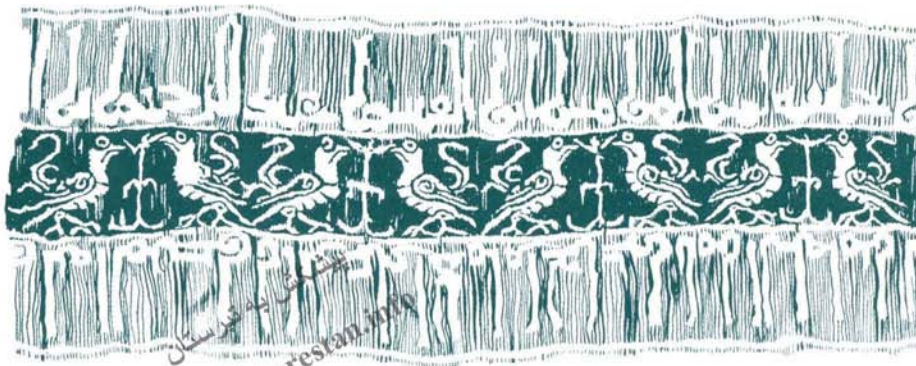
۳. عروس، معرب‌شـدهٔ اروس فارس اسـت .ترکیب پیشوندها یا صفاتی چون نو و تازهٔ فارسی با شکل عربی واژه‌ای اصلاً فارسی نه درست است و نه خوشایند. م.

وحدت نمادگان: خط عربی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

احتمالاً گویاترین و گسترده‌ترین شکل هنری با خصلت اسلامی خط عربی است که خوشنویسی شده باشد. خوشنویسی در سراسر جهان اسلام از اسپانیا تا هند، و از کهن‌ترین تا جدیدترین دوران دیده می‌شود. اجرای آن در آغاز بسیار ساده و بی‌تکلف بود اما از قرن سوم به بعد روز به روز مزین‌تر شد و معمولاً حالتی انتزاعی داشت. علت این تحول در ماهیت پیامبر اسلام (ص) و نبوت وی قرار دارد. محمد(ص) خود را اُمّی‌ای می‌شمرد که صرفاً به‌عنوان رسولی میان خداوند و بندگانش برگزیده شده است. بنابراین اسلام، برخلاف مسیحیت بر تجارب خارق‌العادهٔ زندگی پیامبری معجزه‌گر مبتنی نیست. کتاب آسمانی مسلمانان ـ قرآن ـ و پیام آن اهمیتی فراگیر دارد. کتیبه‌ها، به‌ویژه آنها که واجد بخش‌های ذی‌ربط قرآن‌اند جایگزین شمایل‌سازی شدند که در ادیان دیگر به‌کار گرفته می‌شود.

نکتهٔ مهم و جالب اینکه در قدیمی‌ترین بنای بر جای‌ماندهٔ اسلام، قبةالصخرهٔ بیت‌المقدس، خوشنویسی به‌طور گسترده به‌کار گرفته شده است. خلیفه عبدالملك (۷۲) طراح ساخت آن به‌عنوان نماد سروری نوین اسلامی و اعتقادات یکتاپرستانهٔ آن بود ضمن اینکه در عین حال یادمان پیروزی، در بزرگداشت شکست دو شاهنشاهی روم و ایران به‌شمار می‌آمد. با این حال دیری نپایید که به‌عنوان بزرگداشت معراج پیامبر که طبق احادیث با این محل مرتبط است تفسیر شد. این کتیبهٔ عظیم دویست‌وچهل متری ـ به شکل کاشی‌های مکعب زرین‌فام بر زمینه‌ای کبود، بسیار چشم‌گیر است و به احتمال فراوان به همین اندازه مهم شمرده می‌شده و ظاهر آن نشان می‌دهد نقش تزئینی نیز داشته است. اصول راهنمای تزئین با استفاده از کتیبه هم در این یادمان قدیمی و بسیاری کتیبه‌های پس از آن مشهود است. آیات گوناگون قرآن که نمایانگر کارکرد بنا است به خط خوش نگاشته شده و در پایان آن نام خلیفه (که بعدها نام مأمون، خلیفهٔ عباسی، جایگزین آن شد) همراه با تاریخ ساخت آمده است. بیشتر کتیبه‌های بعدی غایت ساخت بنایی را که روی آن اجرا شده‌اند نشان می‌دهند، یا با استفاده از آیه‌ای مناسب از قرآن یا، در بناهای غیردینی، به‌صورت نظم یا نثر؛ آنها نیز نام حکمران (یا حامیان دیگر)، تاریخ، و نیز نام فرد مسئول ساختمان، نام معمار، تزئین‌کنندهٔ بنا یا خطاط را بر خود داشتند. بنابراین ماهیت خاص کتیبهٔ بیت‌المقدس حاکی از طبیعت



خلعتی از مصر با نام خلیفهٔ فاطمی الحکیم ۴۱۱ـ۳۸۶ از سه نوار تزئینی، یکی از پرندگانی متقابل و دوتای دیگر از حرف‌نگاری رسمی موسوم به کوفی تشکیل شده است.

www.tabaresran.info

عمل‌گرای تمدنی است که بدان تعلق داشت، تمدنی که در آن کاتب و اسنادش و بازرگان و حساب‌هایش نقش‌هایی مسلط داشتند. معمولاً به این‌گونه کتیبه‌ها، مثل کتیبهٔ قبةالصخره، جایگاهی مهم، عمدتاً زیر گنبد، تاج ساختمان، گرد محراب، نقطهٔ کانونی همهٔ حرم‌های اسلامی، یا قاب درگاه ورودی دروازه‌های یادمانی داده می‌شد.

نکتهٔ مهم این است که در کتیبهٔ بیت‌المقدس خط کوفی کاهنی با کمترین اِعراب جهت تمایز حروف گوناگون بـه‌کار رفته اسـت. خواندن آن دشـوار بود، به‌ویژه از آن‌رو کـه حروف نه‌چندان بزرگ در بـالای دیوارها قرار می‌گرفت. وقتی در بناهای دیگر، کتیبه‌ها روز به روز بیشـتر به آرایه‌های توریقی (گیاهی)[1] و گلابتون[2] مزین می‌شـد و در ترکیـب با کتیبه‌هـای دیگر قرار می‌گرفت یا روی تزئینات زمینه اجرا می‌شـد دشـواری خواندن فزونی می‌یافت. وقتی کتیبه، بخشـی از بنایی واقع در سرزمینی بود که عربی، زبان مکالمهٔ عمومی به‌شمار نمی‌رفت، مشـکلات خواندن متنی غالباً پیچیده به زبان عربی پیچیده‌تر هم می‌شـد. در واقع معلوم می‌شود کتیبهٔ مؤمنانه، پس از نخسـتین کاربرد، بیشـتر به‌عنوان نمادی به‌کار می‌رفت که مخاطب آن نه مردم بلکه آفریدگار بود. بدین‌ترتیب نقش کتیبه مبدل به تشـهدی زیبا بهر دین اسـلام شـد و هدف از اجرای آن دیگر رمزگشایی توسط نمازگزاران یا رهگذران نبود.

ماهیت نمادین نوشته‌های عربی کتیبه‌ها را می‌توان از موردی خاص‌تر هم استنتاج کرد. بسیاری از کاشی‌کاری‌های بزرگ ایرانی قرن‌های هفتم و هشـتم که به صورت طاقی‌شـکل در می‌آیند نشانگر محراب هستند که برای تزئین دیوارهـای رو بـه جانب مکه به کار می‌رفتند، روی این کاشـی‌ها کتیبه‌ها ـ عمدتاً دینی و غالبـاً آیات قرآنی ـ بدون

1. floral
2. braided

www.tabarestan.info تبرستان

استثناء با حروف برجستهٔ کبود اجرا شده‌اند. به این حروف از هر طرف که بنگری کاملاً نمایانند. برخلاف اینها طرح‌های باشکوه طوماری[1] و اسلیمی[2] در پس‌زمینهٔ این کتیبه‌ها همیشه به شیوهٔ زرین‌فام اجرا شده‌اند و غالباً اشکال را به رنگ سفید در بر گرفته‌اند و از زمینهٔ زرین متمایز ساخته‌اند. برخلاف آبی پررنگ، زرین‌فام کیفیتی گریزا دارد طوری که بعضاً تغییر برخی بخش‌های محدود تنها از زوایایی معین به چشم می‌آیند؛ وقتی بیننده جایگاه خود را تغییر می‌دهد و یا صرفاً چشمان خود را حرکت می‌دهد، بخش مشهود ناپدید می‌شود و بخشی دیگر در معرض توجه قرار می‌گیرد. برای ذهن ژرف‌اندیش مسلمان، به‌ویژه کسی که با نمادگان آثار عرفایی چون جلال‌الدین مولوی پرورش می‌یافت، این تمهید بدین معناست که کلام خدا امری است ابدی در حالی که انسان و دست‌ساخته‌های او در بهترین حالت حیاتی گذرا دارد.

آنچه این غایت نمادین کتیبه را اثبات می‌کند این حقیقت است که پس از سال ۷۹ تمامی سکه‌های اسلامی، به‌جز استثناهای بسیار معدود صرفاً نوشته دارند. این نوشته‌ها همچون کتیبه‌های قبةالصخره متون قرآنی و دیگر متون پارسایانه را همراه با اطلاعات مرتبط با خلیفهٔ حاکم، مسئول ضرب، تاریخ و محل ضرب در اختیار می‌گذارد. آنچه به همین اندازه روشن‌گر است رسم مسلمانان در مفتخر کردن برجستگان با تشریف (خلعت‌بخشی) است که در آن نام و القاب خلیفه، خصوصیات کارگاه، نام‌های رؤسای کارگاه، محل و تاریخ تولید به خط کوفی رسمی یا خط شکسته ادوار بعد بافته شده است. رمزگشایی این نوشته‌ها تخصصی ویژه می‌طلبد. در واقع برخی از آنها چنان سرّی و آمیخته با عناصر تزئینی است که خواندنشان حتی برای کتیبه‌خوانان قابل دشوار است. حتی صاحبان اصلی نیز رمزگشایی این نوشته‌ها را ناممکن می‌یافتند، با این وجود از آنجا که لباس‌هایی که چنین نوشته‌هایی بر خود داشتند عملاً تنها نشانهٔ قدردانی دولتی را تشکیل می‌دادند، کارکرد نمادین آنها محل تردید و چون و چرا نیست.

---

1. scrollwork
2. arabesques

نهی مجسمه‌سازی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

یك خصیصهٔ هنری دیگر ـ هر چند سلبی ـ که در سراسر عالم اسلام رایج است و لااقل موزهٔ هنر اسلامی فوراً به چشم می‌خورد همانا عبارت است از: نبود تقریباً مطلق مجسمه. درست است که از دورهٔ اموی پیکره‌های مستقل انسان و حیوان در اینها میراث ادوار پیشین، هنر یونانی‌مآب بودند. از به احتمال بیشتر از دورهٔ چاق و چله و بعضاً خام‌دستانهٔ گچ و سنگ، وجود دارد. اما نیز به شکل پیکره‌های یعنی روایت‌های شرقی شرق دوری نیز نمایان اواخر دورهٔ سلجوقی، یا پیکرنمای سنگی از معدودی مغول نفوذ هنر چین حاشیه‌ای، به‌ویژه آناتولی و گچی با وجنات شدیداً وجود دارد، هر چند اینها نیز با است. نقش‌برجسته‌های سنخیت ندارد. دوره‌های دیگر و مناطق منطقهٔ قفقاز دورهٔ سلجوقی تمدن اسلامی به‌عنوان یك کل

آنچه به این نبود تقریباً کامل مجسمه ارتباط دارد مسئلهٔ کلی‌تر استفاده از هنر بازنمایی در اسلام است. در این زمینه طیف گستردهٔ طرح‌های پیکرنما که در موزه‌های اروپایی و آمریکایی دیده می‌شود به نوعی گمراه‌کننده است. در نظر غرب بازنمایی، سنگ محك ارزیابی هنر است؛ از این‌رو مجموعه‌داران غربی هنر اسلامی همواره طالب این نوع هنر اسلامی بوده‌اند و این کار با وجود نقش نازل بازنمایی در کل آفرینش هنری اسلامی صورت می‌گرفت.

در صدر اسلام هیچ حکم خاصی دربارهٔ هنرهای پیکرنما با این عنوان ویژه وجود ندارد، اما موضع کلی نسبت به آنها را می‌توان از قرآن و خود آثار هنری، به‌ویژه آثار قرن‌های آغازین به‌دست آورد. از معدودی

آیات قرآن (مائده (۵): ۹۲ و انعام (۶): ۷۴) معلوم می‌شود پیامبر اسلام(ص) مجسمه را هم‌عرض اصنام مشرکان می‌گیرد. مصوّر راستین خداوند است (حشر (۵۹): ۲۴)؛ صرفاً اوست که برخلاف مصوّر انسانی، معمولاً نقاش، می‌تواند به مخلوق خود جان بخشد (آل‌عمران (۳): ۴۳). حدیثی از قرن دوم در شرح این معنا گوید در روز جزا از انسان هنرمندی که در بادسری خویش جرأت تصویرسازی کرده است خواسته می‌شود آثار خود را زنده کند؛ طبیعتاً از عهدهٔ این کار برنمی‌آید و بر همین اساس محکوم می‌شود. این طرد طرح‌های پیکرنما به نسخه‌های قرآن هم سرایت کرده است، هر چند برخی ماجراهایی که در آن پیامبر اسلام(ص) و شخصیت‌های کتاب مقدس حضور دارند دارای این قابلیت هستند که به تصویر کشیده شوند. تنها از قرن هشتم به بعد است که این‌گونه شخصیت‌های مقدس به تصویر کشیده شده‌اند و حتی در آن وقت نیز بیشتر حالت شخصیت‌های تاریخی و شاعرانه داشتند تا مذهبی. به همین ترتیب بازنمایی‌های پیکرنما از کلیهٔ تزئینات دیوار، دیوارنگاره‌ها و کاشی‌کاری‌های مساجد حذف شده است. بنابراین در حالی که حیوانات برای مثال روی نمای بخش‌های غیردینی قصر اموی مشاطه دیده می‌شوند در بخشی که مقابل مسجد قرار گرفته غایب‌اند. این طرز فکر در عین حال بر جایگاه اجتماعی هنرمندان دست‌اندکار هنرهای پیکرنما حاکم بود؛ ایشان از نظر دینی در پایین‌ترین سطوح جامعه قرار می‌گرفتند که معمولاً به رباخواران، خالکوبان و خریداران سگ‌های غیرشکاری داده می‌شد. در میان صنوف قرن یازدهم استانبول، تنها صنفی که نمی‌توانست لاف برخورداری از حمایت قدیسی زند صنف هنرمندان پیکرکش بود.

نتیجهٔ این رویکرد این بود که به مدت چندین قرن، از قرن سوم تا ظهور هنر سه‌بعدی اروپایی هنرمندان آن کشورها و ادوار که طرح‌های پیکرنما را دوست داشتند سعی می‌کردند حیوانات را به سبک سایه‌نما، بدون کیفیت جسمی زیست‌پذیر نشان دهند که به شکل سایه یا نماد صرف موجود واقعی بود. بعدها، وقتی شکل حیوان و انسان به‌صورت واقع‌نمایانه روی قالی اجرا می‌شد معمولاً آن را ماهرانه در منظرهٔ انبوه پنهان می‌کردند. علاوه بر این، از فقه وحدیث چنین برمی‌آمد که چون روی قالی می‌نشینند و راه می‌روند قدر و احترام این نقوش پایین می‌آید.

طبیعتاً مخالفت سنتی با طرح‌های پیکرنما، دیگر اَشکال بی‌ضرر را قوت داد. از این‌رو هنر مسلمانان، به‌ویژه در بخش عمومی و دینی سرشار از تزئینات گیاهی، هندسی، خوشنویسی و حتی مناظر فاقد پیکره است. تمامی توان بالقوه‌ای که در فرهنگ‌های دیگر پراکنده بود در فرهنگ اسلامی به مجرایی واحد، آنچه به‌اصطلاح هنرهای فرعی[1] تزئینی نام گرفت هدایت شد. و نیازهای بسیار اندك آیینی مساجد چاره‌ای جز این باقی نگذاشت که هنرها عمدتاً غیردینی شوند، حتی اشیایی که برای استفادهٔ دینی ساخته می‌شوند، برخلاف غرب نوعاً تفاوتی با اشیاء غیردینی ندارند.

---

۱. minor arts: هنرهای فرعی، صنایع دستی

با این حال، با وجود تمامی ملاحظات بالا طیف محدودی از دیوارنگاره‌های پیکرنما و حجم به‌مراتب بزرگ‌تری از تذهیب نسخه‌های خطی وجود داشت. چگونه چنین چیزی ممکن شد؟ می‌توان به دو عامل استناد کرد. نخست سنت‌های تصویری پیش از اسلامی هنوز هم گهگاه فعال بود. یکی از آنها میراث کلاسیك بود، هم نوع یونانی‌مآب سرزنده و هم اشکال شدیداً استیلیزه‌شدهٔ سنت بیزانسی؛ عامل دیگر هنر ایران ساسانی بود، به‌ویژه در پرداخت مضامین شاهوار؛ و نیز سنت‌های هنری آسیای مرکزی و هند. این سنت‌ها چنان نیرومند بودند که نه‌تنها مدتی مدید تداوم یافتند ـ برای مثال هنر کلاسیك تا قرن هشتم ادامه یافت ـ بلکه می‌توانستند صادر شوند تا اشکال و فعالیت‌های تازه‌ای را برانگیزند. نقاشی بیزانسی عربی از سوریه به مغرب رفت در حالی که در صقلیه یك سبك التقاطی از شیوهٔ هنری ایران پدیدار شد. رگه‌ای ایرانی در شکل تکامل‌یافته‌تر بعدی خود، که بسیار توانا و به‌سهولت اقتباس‌شدنی بود، به‌راحتی به ترکیه و هند منتقل شد و در آنجا با خواسته‌های محلی انطباق یافت. نخستین تأثیر نیرومند خارجی بر خود نقاشی ایرانی از شرق دور آمد. این تأثیر از پیامدهای هجوم قرن هفتم مغولان به ایران بود که بعدها با تجارت و دیپلماسی تکمیل شد. در نقاشی ترکیه نفوذ اروپایی در قرن نهم نمایان شد. این نفوذ به‌ویژه در هند تحت حکومت مغولان در اواخر قرن دهم و از میانهٔ قرن بعد از آن در ایران بسیار صریح و روشن شد.

دومین عاملی که به ارتقاء نقاشی پیکرنما گرایش داشت ناشی از موضوع آثاری بود که می‌بایست مصور می‌شد. نگاره‌ها کمك زیادی به درك متون علمی می‌کرد. کتاب‌های فارسی و عربی در زمینه‌هایی چون نجوم، گیاه‌شناسی و جانورشناسی، پزشکی و ادوات مکانیکی و نیز رسالات کیهان‌شناختی با الهام از نسخه‌های یونانی از قرن پنجم تا یازدهم از تصاویر توضیحی برخوردار شدند؛ و این تصاویر بعضاً شامل ترسیم اشخاص و حیوانات نیز می‌شد. و زمانی که ذوق هنر بازنمایی ریشه گرفت می‌شد با وجود مخالفت روحانیان در آن افراط کرد. حامیان می‌توانستند نسخه‌های مصور را در اتاق‌های خصوصی خانه‌های خود مخفی کنند در حالی که حکمرانان قدرت مالکیت یا سفارش دادن این‌گونه آثار را داشتند بدون اینکه کسی به مخالفت برخیزد. در واقع حکمرانان حامی اصلی هنرها بودند. نقاشی، به‌ویژه دیوارنگاره و نیز ثبت رویدادهای جنگ‌ها در قالب کتاب، به پیروی از سرمشق ایرانی به ابزار نمایش قدرت و شکوه شاه مبدل شدند. به همین ترتیب شیر، عقاب، و برخی پرندگان افسانه‌ای به‌عنوان نماد سلطنت به‌کار رفتند.

در حالی که نقاشی پیکرنما همچنان برای تشکیلات مذهبی رسمی ناپذیرفتنی ماند، این موضع سخت‌گیرانه به مرور زمان نرم‌تر شد. شاعر و نویسنده‌ای چون سعدی طرح‌های پیکرنمای حیوانات را دیگر عملی کفرآمیز نمی‌دید، بلکه آنها را مخلوقاتی می‌شمرد که مثل همهٔ چیزهای دیگر خدا منبع الهامشان است. عارف بزرگ، جلال‌الدین مولوی، حتی فراتر از این رفت. وی نه‌تنها با بازنمایی درون‌مایه‌هایی چون یوسف مشهور قرآنی و حوریان بهشت و اهریمنان و دیوان مخالفت نمی‌کرد بلکه معتقد بود این تصاویر واجد ارزش معنوی و درخور تفکر هستند. در واقع سرانجام قلم به‌عنوان ابزار نقاش، همان سطح از تکریم هنری و معنوی را یافت که قلم کاتبان، و در این وضعیت جدید ناقل علم الهی و حتی موضوع سوگند قرآنی (قلم (۶۸): ۱ و علق (۹۶): ۴ـ۳) شد.

مسجد: خاستگاه‌ها و معنا

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

در سرتاسر عالم اسلام کانون زندگی دینی مسجد یا سجده‌گاه بود؛ در شهرهای بزرگ مساجد عمده را مسجد جامع یا مسجد جمعه می‌گفتند. با این حال مسجد فاقد ساختاری واحد است که در همه‌جا یکسان اجرا شده باشد و چیزی با نام «مسجد اسلامی» وجود ندارد و تنها با انواع محلی گوناگون مسجد سروکار داریم ـ نوع عربی، نوع ایرانی و نوع ترکی که می‌توان مقوله‌های مهمی چون نوع مغولان هند، نوع کشمیری، نوع چینی و الخ را بدان افزود. در آغاز نقشهٔ مساجد نوع عربی به‌طور نسبی با قبول عام مواجه شد اما در نهایت معماری مسجد انعکاس معماری خانه‌های هر یك از موجودیت‌های قومی یا منطقه‌ای شد. در یکایك این موارد اشکال مساجد با ایده‌های برگرفته از معماری پیش از اسلامی منطقه تقویت می‌شد و با استفاده از برخی ملاحظات فنی خاص پیچیده‌تر می‌شد. با این همه در سیر تکاملی مسجد نیازهای دینی کمترین دخالت را داشت و تفاوت‌های ساختمان مساجد با بناهای پیش از اسلامی صرفاً در پیچیده‌تر شدن بنای مساجد بود. بنای مساجد نمایانگر شکل نهایی تجلیات معمارانهٔ پیش از خود است.

الگوی مسجد عربی خانهٔ شهری سادهٔ ساخته‌شده از خشت‌خام، یا به‌طور اخص خانهٔ پیامبر(ص) در مدینه بود. بازسازی این مسجد براساس منابع تاریخی به‌وجود چندین صحن بزرگ با چندین ورودی اشاره دارد. در یك سمت رواقی گشوده به وسعت کل عرض صحن وجود داشت هر چند عمق این ستاوند[1] تنها به اندازهٔ دو ردیف از تنهٔ درختان بود که در نقش ستون‌های نگهدارندهٔ سقف عمل می‌کردند. این بخش اصلی خانه بود که در آن پیامبر(ص) پیروان خویش را ملاقات می‌کرد. در مقابل آن، رواقی مشابه وجود داشت هر چند عرض آن کمتر از نصف پهنای صحن بود و تنها از یك ردیف ستون تشکیل می‌شد. این ستاوند دوم سرپناه پیروان فقیر دین نو بود. اندرونی این بنا صرفاً به شکل ضمائم این مجتمع اصلی و مرکب از تعدادی حجره‌های کوچك برای هر یك از زنان پیامبر بود. سرانجام بخش‌های عمومی این خانه

۱. ستاوند ـ ستون‌آوند ـ تالار ستون‌دار. م.

قسمتی از یک ظرف لعابی ایرانی متعلق به قرن ششم؛ این پرنده که پاهای آن در حاشیهٔ گیاهی کاسه قرار دارد نمونهٔ جمع شکل‌گرایی با حیات‌مندی است.

به مسجد و الگوی نیایش‌گاه مسلمانان مبدل شد: رواق اصلی نقش خود حرم را داشت در حالی که سرپناه کوچك‌تر را گسترش دادند تا گرداگرد کل صحن را بگیرد و به‌عنوان سرپناهی سایه‌دار و محل دیدار مؤمنان پیش و پس از مراسم عبادت باشد. این آرایش فضا، به‌ویژه بخش حرم، مناسب نیازهای کلی مراسم دینی بود، هر چند تعدّد ستون‌ها در راه اجرای مراسم مانعی ایجاد می‌کرد. به‌ویژه در گونه‌های بزرگ مساجد ستاوند که بعدها ساخته شد. همهٔ مساجد رو به مکه ساخته شد که کعبه، مهم‌ترین حرم اسلام، در آن قرار داشت. نمازگزاران به اقتدای امام جماعت در صفوف موازی به‌سان واحدهای نظامی به نماز می‌ایستادند، با این هدف که تا حد امکان به دیوار جانب مکه نزدیك باشند. طبیعتاً این وضع بنای مستطیل کم‌عمق را شکل مناسب مسجد می‌ساخت.

www.tabarestan.info تبرستان

در حالی که آرایش سادهٔ ستاوندی خانهٔ پیامبر برای اقامهٔ جماعت کفایت می‌کرد برای مرکز معنوی و همگانی دولتی پیروزمند شیوه‌ای یادمانی ضرورت داشت. اوضاع و احوال سیاسی و نظامی این تغییر را آسان‌تر کرد. در شهرهایی که بدون مقاومت تسلیم مهاجمان عرب می‌شدند، پیروان ادیان رسمی ـ نصرانی‌ها، یهودی‌ها و زرتشتی‌ها ـ می‌توانستند عبادت‌گاه‌های خویش را حفظ کنند. اما چنانچه مقاومت می‌کردند این معابد به مسجد تبدیل می‌شد. در آغاز این تبدیل به‌ویژه در سوریه صورت گرفت. این امر در عمل بدین معنا بود که کلیساهای عظیم صدر مسیحیت را که طولشان به‌مراتب بیش از عرضشان بود و رو به شرق داشت به مساجدی رو به مکه مبدل کردند. از این‌رو جهت طولی اولیه به عرض بنا مبدل شد و عرض اولیهٔ بسیار محدود آن شکل عمق به خود گرفت. به عبارت دیگر ساختار حرم جدید که بسیار عریض ولی کم‌عمق بود انعکاس ابعاد کلی خانهٔ محمد(ص) بود. اما ارتفاع این بناها، همراه با ستون‌ها و سرستون‌های مرمر، آنها را مجلل‌تر و بیشتر مناسب مراکز اصلی اسلامی می‌ساخت، به‌ویژه در شهرهایی که حکومت می‌خواست جماعت بزرگ مسیحیان را تحت تأثیر قرار دهد. در جاهایی که این نوع تغییر حاضرآماده امکان‌پذیر نبود از جنبه‌های کلی این‌گونه کلیساها گرته‌برداری می‌شد. معابد و کلیساهای کهن برای به‌دست آوردن ستون و سرستون غارت می‌شدند، نه‌تنها به‌عنوان روشی برای درآوردن سنگ این بناها بلکه به نشانهٔ چیرگی اسلام بر دین قدیم. در شرق سوریه، جایی که هیچ ستون مرمری در اختیار نبود جرزهای عظیم و آجری گچ‌اندود سقف‌ها را سرپا نگاه می‌داشت و همین امر فضای در دسترس نمازگزاران را تنگ می‌کرد. در همهٔ این‌گونه مساجد، ردیف‌های متعدد جرزها، به‌ویژه وقتی به شکل اریب نگریسته می‌شد حسی جالب و در عین حال گیج‌کننده ایجاد می‌کرد به‌ویژه از آن‌رو که نشانه‌های جهت‌نما بسیار محدود بود.

در حالی که واحد فضا در مسجد فرش‌انداز میان چهار رکن یا دیوار بود، عناصر فضاآفرین همانا ردیف ستون‌ها بود. می‌شد با افزودن این ستون‌ها در جهت طولی یا در دو طرف، بنای موجود را گسترش داد، همان‌طور که به‌طور مثال در مسجد قرطبه عمل کرده‌اند. این نوع اصل گسترش مشابه اصل گسترش حاکم بر شعرسرایی، به‌ویژه در انواع موسوم به مقامات است.

چندین تحول نوآورانه ساختمان سنتی را به شکلی مشخص‌تر به مسجد مبدل ساخت و بر جهت آن تأکید گـزارد. یکـی از آنها محراب بـود، فرورفتگی واقعی یا شـبیه آن در دیوار جانب مکه که دیـوار قبله نامیده می‌شـد. محراب، آن بخش از مسـجد را که می‌بایست به هنگام نماز رو به آن ایستاد مشخص می‌کند، هر چند بیشـتر به شـکلی نمادین تا واقعی، زیرا معمولاً به‌مراتب کوچك‌تر از آن است که همـهٔ مؤمنان قادر به دیدن آن باشـند و حتی در بزرگ‌ترین مسـاجد عملاً در حد اتاقی کوچك اسـت، نظیر محرابی که در مسجد قرطبه وجود دارد. ناحیـهٔ غالباً بسیار مزین نزدیك محراب که مقصوره نام دارد محل نمازخوانی شاهان بود و غالباً با قبـهٔ کوچك گنبدمانند پوشـانده می‌شـد یا با یك محوطـهٔ سلطنتی که تزئینات منبت باشکوه داشت مشخص می‌شد.

www.tabarestan.info تبرستان

امـروزه محـراب را خالی نگاه می‌دارند و برای هیچ کاری اسـتفاده نمی‌شـود. در گذشـته چراغی، احتمالاً زجاجی از تارك محراب آویخته می‌شـد، بدان صورت که معمولاً روی کاشـی‌های زرین‌فام محراب ایرانی قرن هشتم و نمونه‌های قرن نهمی آناتولی نشان داده شده است. اگر چنین باشد علت وجودی این ویژگی محراب‌ها در آیـهٔ ۳۵ سورهٔ ۲۴ (نور) قرآن است:

خدانور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی باشد. آن چراغ درون آبگینه‌ای و آن آبگینه چون ستاره‌ای درخشنده از درخت پربرکت زیتون که نه خاوری است نه باختری، افروخته باشد.

تزئینات محراب بیش از هر چیز به دوره و کشور بستگی دارد؛ یعنی محراب با سنگ حجاری‌شده یا گچ‌بری، کاشی‌های سفالی لعاب‌دار، نقاشی تزئینی، کاشی یا معرق‌کاری با سنگ پوشانده شده و گهگاه عاری از تزئین است. در ترکیه محراب‌های قرن‌های یازدهم و دوازدهم با نقشه‌هایی مشابه نقشهٔ کعبه در مکه تزئین شده است. ممکن است محراب حاوی دو شمعدان باشد یا دو شمعدان در دو طرف آن نهاده باشند. تزئینات محراب (و اطراف آن) که هیچ‌گاه پرزرق و برق نیست باشکوه‌ترین تزئینات مسجد است. به منظور تأکید بر اهمیت محراب، شبستانی پهن‌تر و بعضاً بلندتر از مدخل مرکزی حرم به سمت آن می‌رود ـ مثل مسجد کبیر دمشق. مسجدی دارای طرح T شکل که در قرن سوم در پایتخت موقت عباسیان در سامرا تکمیل شد، با عریض کردن شبستان موازی دیوار قبله بر اهمیت محراب افزود.

عنصر دیگری که در مساجد جمعه یافت می‌شود منبر است[۱]. منبر را در جانب راست محراب می‌گذارند و امام جماعت از فراز آن خطبهٔ روز جمعه و بیعت با خلیفه می‌خواند. منبر اساساً از دو لچکی بسیار مزین چوبی یا سنگی تشکیل می‌شود که شماری پله را در میان گرفته‌اند و خود به کرسی کوچکی ختم می‌شوند که غالباً قبه‌ای کوچك یا گنبددار بر فراز آن است.

---

۱. همهٔ ما می‌دانیم که در همهٔ مساجد منبر هست. منبری که در اشاره به خصوصیات مساجد جامع یا جمعهٔ قدیم از آن یاد می‌شود مرادف تخت است که گویا معنای مسجد جمعه و جامع دهد که در آن در روزهای جمعه و اعیاد دیگر خطبه کنند. «بودن منبر در شهری، به‌اصطلاح قدیم، داشتن مسجد جامع است که کنایه از شهر بودن و ده نبودن آنجاست». (*حاشیهٔ تاریخ بلعمی*، چاپ بهار و پروین گنابادی، ص ۳۷۰؛ نقل به‌اختصار از *لغت‌نامهٔ دهخدا*). م.

کارکرد صحن هم کاربردی است هم زیباشناختی. معمولاً حوضی بزرگ و پرآب دارد که برای وضو ساختن واجب پیش از اقامهٔ نماز به‌کار می‌آید. صحن از فضایی روباز تشکیل می‌شود که به احتمال زیاد به‌عنوان محل گفت‌وشنود در شهرها و شهرستان‌های پرجمعیت گرامی داشته می‌شده است. در برخی مساجد، به‌طور مثال عمدتاً در جامع‌الازهر قاهره این کارکرد گسترش یافت تا شامل تعلیماتی که در رواق‌ها داده می‌شد نیز بشود. برخی از صحن‌ها را با اشکال زیبای هندسی متشکل از مرمرهای رنگی که به‌صورت معرق‌کاری کف اجرا می‌شد تزئین کرده بودند. نمونه‌های مشهور این‌گونه صحن‌ها مسجد کبیر حلب و مدرسهٔ سلطان حسن در قاهره است. ابعاد صحن متفاوت بود. صحن‌ها در مغرب و اسپانیا به نسبت حرم کوچك بودند. از طرف دیگر مسجد بسیار بزرگ و اینك ویران‌شدهٔ رباط علاوه بر صحن متداول روبه‌روی حرم دو صحن جانبی نیز میان ستون‌های تالار بزرگ به شیوهٔ ستاوند داشت. در آناتولی طی قرن هفتم صحن مساجد نوع عربی همراه با حوض و فواره‌اش به درون و زیر سقفی باز، یا به شیوه‌ای متداول‌تر به زیر گنبدی با نورگیری روباز برده شد. یك شیوهٔ دیگر ترکی، در پیروی از الگوی کلیساهای مسیحی، چشم‌پوشی کامل از صحن بود، به‌صورت ساخت مساجد ستاوندی با ستون‌های بلند چوبی قرن‌های هفتم و هشتم.

عنصری که در نخستین نگاهِ یك بیگانه یا مسافر ساختمان را مذهبی و به‌شکل اخص مسجد نشان می‌داد برجی است که در عربی ـ ترکی (و نیز فارسی) مناره گویند. از فراز مناره مؤذن مؤمنان را به اقامهٔ پنج نماز روزانه فرامی‌خواند. در سوریه، اسپانیا، شمال آفریقا و در زمان‌های دور حتی در عراق و ایران نیز مناره را به پیروی از کلیساهای نصرانی چهارگوش می‌ساختند. اما در سامرا و فسطاط منارهٔ مارپیچ از روی سازه‌های ساسانی تکمیل شد؛ در حالی که در ایران، عراق، آناتولی و امپراتوری عثمانی ساخت منارهٔ استوانه‌ای نوك‌تیز جا افتاد. از سوی دیگر مصر دورهٔ مملوکان نوع ترکیبی مناره را می‌پسندید. در واقع احداث چیزی به نام مناره اجباری نیست؛ در آناتولی، مصر و ایران همین منظور با سکوهای کوچك سایبان‌دار بر فراز بام مساجد برآورده می‌شد. محل مناره نیز در ارتباط با موضع خود مسجد جایگاهی دقیق ندارد. می‌تواند مثل نمونه‌های دمشق، قیروان و قرطبه به مسجد چسبیده باشد، یا اینکه مستقل و نزدیك مسجد ساخته شود، مثل سامرا، فسطاط و مساجد سلجوقی ایران.

در دورهٔ سلجوقی (نیمهٔ دوم قرن هفتم) دو مناره در دو طرف دروازهٔ ورودی مسجد ساخته می‌شد، ابتدا در مسجدی در قونیه و سپس در چندین مدرسه در آناتولی. احتمالاً این عنصر یادمان‌ساز از نمونه‌های ایرانی الهام گرفته شد. به هر روی در خود ایران مناره‌های جفتی در دوره‌های مغول، تیموری و صفوی برای دروازه‌های ورودی و ایوان‌های حرم‌ها به‌طور گسترده کاربرد داشت. در دورهٔ عثمانی در مساجد مهم سه، چهار و حتی شش مناره استفاده می‌شد. از نظر برجستگی فیزیکی و کارکرد عبادی کاملاً طبیعی بود که مناره معنای خاص اسلامی بیابد چنان‌که عملاً به یك نماد مبدل شود. یك رباعی منسوب به عمر خیام با مطلعی در مقایسهٔ ویژگی‌های نصرانی و اسلامی شاهدی است بر این معنا که اِی. جِی. آربری آن را به شکل زیر به انگلیسی آورده است:

www.tabarestan.info

تا کی ز چراغ مسجد و دود کنشت	How long the incense and the cross
تا چند زمان دوزخ و دود بهشت	The mosque lamp and minaret?
بر لوح قضا نگر که از دور ازل	How long the balance-striking yet
استاد هر آنچه بودنی بود نوشت[1]	Of Heav'n for profit, Hell for loss

علاوه بر این، مناره کیفیتی نمایشی داشت، به‌ویژه در مساجد بزرگ‌تر و مساجد خلفا. وقتی سلطان احمد اول تصمیم گرفت برای مسجد خویش در استانبول شش مناره سازد (۲۵ـ۱۰۱۸) به‌ناچار شش منارهٔ حرم مکه را به هفت رساندند.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

این شکل خاص مسجد بداعتی در معماری بود و معادل‌های مهم و معنی‌دار آن را می‌توان در دیگر اشکال هنر یافت. به‌طور مثال نخستین نسخه‌های قرآن شکلی افقی داشتند که شدیداً با ستون‌های عمودی طومارهای پاپیروس یونانی، نسخه‌های خطی آکوردیونی و دستینه‌های دو لوحی قنسولی در تضاد بود. همچنین هیچ همتای رایج مسیحی برای عبادتگاه با صحن بزرگ داخلی وجود نداشت. نکتهٔ پایانی اینکه ارتفاع بیرونی مساجد اولیه (مثل بیشتر خانه‌های شرق نزدیک) کم بود. ارتفاع مسجد معمولاً دست بالا نداشت و معماران بیشتر همّ خود را مصروف داخل خانه می‌کردند تا دیوارهای خارجی. تنها گهگاه، مثل مسجد قرطبه، دروازه‌های ورودی چهارچوبی مزین‌تر دارند. سردر مساجد دیرتر و تنها از قرن‌های پنجم و ششم، با ساخت مساجدی چون مسجدالحکیم و مسجدالاقمار در مصر پدیدار شد.

آنچه مهم و معنی‌دار به نظر می‌رسد این است که همهٔ این مساجد با وجود برخورداری از سرنمون‌های نصرانی و مشرکانهٔ ریشه‌های عربی نیز داشتند. خانهٔ خدا هنوز هم یك خانهٔ عربی، با تمامی بخش‌های بیرونی آن را تداعی می‌کرد، با وجود اینکه در ابعادی بزرگ‌تر ساخته شده بود. محراب واژه‌ای بود که در متون عربی پیش از اسلام به‌کار می‌رفت و حتی نمونه‌هایی از آن در سرزمین‌های عرب وجود داشت. منبر نمایانگر سکو یا پلهٔ جلوخانی بود که شیخ یا داور قبیله احکام خود را از فراز آن اعلام می‌کرد. افزون بر این به گفتهٔ برخی مؤلفان، حتی گنبد (قبه) جلوی محراب، که نمونهٔ آن در مساجد کبیر دمشق، قیروان، قاهره و قرطبه است، می‌توانست برای اعراب از ذهن تاریخی واجد معنا برخوردار بوده باشد. در ادوار پیش از اسلام قبه عبارت بود از چادر چرمی کوچك گنبددار که بر پشت شتر می‌گذاردند و برخی قبایل سنگ‌های مقدس خود را در آن می‌نهادند. رئیس قبیله، ارباب قبه، در جنگ و صلح برای تفأل از این بتل[2] استفاده می‌کرد. از این‌رو پیش و پس از استقرار اسلام معبد متحرك گنبددار ملازم شیء مقدس و رهبری بود.[3]

---

۱. چنان‌که مشاهده می‌شود در اصل شعر خیام ـ برخلاف ترجمهٔ انگلیسی‌اش ـ اصطلاح «مناره» وجود ندارد و بنابراین نمی‌تواند شاهد ادعای نویسنده باشد. م.

۲. Betyt از واژهٔ عبری «Bethel بیت‌ایل» به معنای خدایٔ‌خانه، پرستشگاه. املای Betyl که مؤلف محترم آورده در منابعی که در دسترس داشتم نیافتم. م.

۳. نزد یهودیان نیز. م.

مسجد ایرانی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

همان‌طور که مساجد موجود در دامغان قرن دوم و نائین قرن چهارم و مسجد خفاری‌شده در شوش نشان می‌دهد در آغاز مساجد ستاوند عربی به‌طور گسترده در ایران رواج داشت. این سبك از مسجد تا دورهٔ مدرن نیز ادامه یافت و شاهد آن نمونه‌ای است متعلق به قرن سیزدهم که اخیراً در مراغه واقع در شمال غرب ایران کشف شده است. اما نوعی دیگر از مسجد مشخصاً ایرانی که کوشکی نامیده می‌شود به موازات نوع عربی به‌کار گرفته می‌شد. این نوع مسجد شکل چهارطاقی آتشکده را ادامه می‌داد که عبارت بود از بنایی چهارگوش با چهار روزن عریض طاق‌دار و گنبدی مرتفع. این بناهای غالباً بی‌صحن ابعادی بسیار کوچك داشتند و به همین علت عمدتاً در خدمت شهرها و روستاها قرار می‌گرفتند. برای رفع این عیب اغلب ستاوندهایی به کنار این سازهٔ گنبددار می‌افزودند. احتمال اینکه بخش دوم که با استفاده از آجر مستحکم ساخته می‌شد در برابر گزند باد و باران در گذر زمان جان به در برد بیشتر بود.

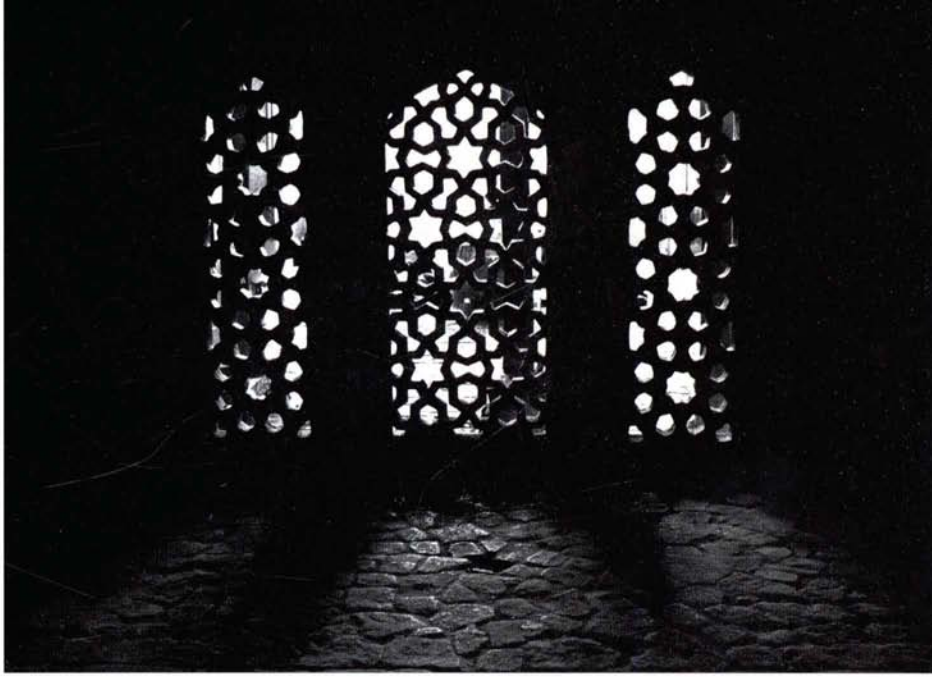
تحول اصلی دیگری که در دورهٔ سلجوقی صورت گرفت عبارت بود از درآمیختن مساجد ستاوندی گنبددار با صحن که هر یك از چهار ضلع آن ایوانی مرتفع در وسط دارد؛ نخستین ایوان ورودی مسجد بود، دومی و سومی در مرکز اضلاع جانبی قرار داشت و ایوان بسیار کم‌عمق چهارم که روبه‌روی ورودی واقع می‌شد به تالار پرابهت گنبددار روبه‌روی محراب که در جایگاه نوعی مقصوره عمل می‌کرد باز می‌شد. احتمالاً نخستین ترکیب از این دست مربوط به اواخر قرن پنجم است، هر چند قدیمی‌ترین مسجد چهارایوانی که به‌صورت یك کل واحد ساخته شده در شهر کوچك زواره است با تاریخ ساخت ۵۳۰. بزرگ‌ترین و پرابهت‌ترین بنا از این دست مسجد جمعهٔ اصفهان است، سازه‌ای مرکّب که ساخت آن در دورهٔ بوئیان آغاز شد و در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم بخش‌هایی بدان افزوده شد و بعدها دست‌خوش تغییرات فراوان شد. دیگر نمونه‌های یکپارچهٔ باشکوه در ورامین (قرن هشتم)، مشهد (قرن نهم)، اصفهان (اوایل قرن یازدهم) و نقاط دیگر است که تا قرن سیزدهم ساخته شده‌اند.

الگوی مساجد ایوان‌دار، خانهٔ ایرانی است که نمونه‌های ساده یك تا چهارایوانی آن موجود است. از نظر باستان‌شناسی قدمت این نوع خانه به دورهٔ اشکانی می‌رسد، هر چند به‌صورت خانه‌های بزرگ اشرافی که آن نیز احتمالاً نوع بزرگ‌شدهٔ خانه‌های عادی بود. به احتمال زیاد در دورهٔ سلجوقی این‌گونهٔ بزرگ از طرح چهارایوانی برای ساخت مدرسه یا محل جدید ارائهٔ تعالیم دینی به‌کار گرفته شد که با پشتیبانی دولت تعالیم سُنّی را تقویت می‌کردند. بدین لحاظ این نوع بنا بسیار تأثیرگذار بود و رواج فراوان یافت. در مدرسه، ایوان بزرگ در نقش تالار خطابه عمل می‌کرد، در حالی که طلاب در حجره‌هایی که در یك یا دو اشکوب در فاصلهٔ میان ایوان‌ها ترتیب داده شده بودند زندگی می‌کردند. ترکیب ایوان حرم با تالار گنبددار محراب از یك سرنمون ایرانی دیگر الهام گرفت که همانا کاخ‌های سلطنتی بود و همان‌طور که نمونه‌های ساسانی نشان می‌دهد از ایوان ورودی کم‌عمق استفاده می‌کردند که به تالار تخت گنبددار منتهی می‌شد. هنوز هم این تداعی و ارتباط شاهوار گهگاه به‌وضوح دیده می‌شود؛ در اصفهان کتیبه‌ای زیر گنبد جنوب غربی حاکی از این امر است. دو چیز نشان رواج فراوان نقشهٔ مدرسه‌ای است: همهٔ دستینه‌های جغرافی‌دانان و سیاحان نیمهٔ نخست قرن هشتم ایران بیشتر از مدرسه سخن می‌رانند تا مسجد؛ دو دیگر، بناهایی که اختصاصاً برای مدرسه ساخته شده‌اند، نظیر آنکه سلطان حسین در ۱۱۱۸ـ۲۶ در اصفهان ساخت از نظر گونه‌شناسی هیچ تفاوتی با مساجد بزرگ دورهٔ سلجوقی و ادوار پس از آن ندارد.

شکل ظاهری بسیار جالب مسجد ایرانی با ساخت دو مناره در دو طرف دروازه‌های ورودی و بعدها در دو سوی ایوان‌ها مؤکد شد. یکی دیگر از عناصر بسیار تزئینی مقرنس بود که آن را به‌شکلی نه‌چندان مناسب به طاق لانه‌زنبوری ترجمه کرده‌اند. احتمالاً در آغاز مقرنس را به‌عنوان عنصری تقویتی در سه‌کنج‌های منطقهٔ واسط میان دیوارهای محراب چهارگوش و قبهٔ مدور آن به‌کار می‌گرفتند و تشکیل می‌شد از ردیف‌های متناوب نیم‌طاقچه‌هایی که ردیف دوم و مرتفع‌تر روی لبهٔ بیرونی ردیف اول زیرین، و ردیف سوم بر لبهٔ بیرونی ردیف دوم قرار می‌گرفت و به شکلی تقلیل‌یابنده تا انتهای فوقانی سقف اجرا می‌شد. نخستین نمونهٔ مستند استفاده از آن در مقبرهٔ موسوم به عرب عطا در تیم، در جمهوری ازبکستان است که تاریخ ساخت آن را ۳۶۷ دانسته‌اند و نه‌تنها به ایران سرایت کرد بلکه در سراسر جهان اسلام رواج یافت و به یکی از ویژگی‌های معماری دینی و دنیوی مبدل شد. فضاهای خالی دیگر سازه‌های طاق‌دار مثل سقف ایوان‌ها را نیز به همین شیوه پر می‌کردند؛ می‌شد از مقرنس برای تزئینات گچ‌بری با پوشاندن هرگونه سطح منحنی استفاده کرد. طاقچه‌های مرتفع ورودی‌های بسیار مزین مدرسه‌های سوریه و آناتولی، لچکی‌های مقابر مصری و دیدنی‌تر از همه در مغرب ـ به‌طور مثال مسجد قرن ششمی قراوبین فاس یا قصرالحمرا قرطبه از قرن هشتم که حتی دارای نمونهٔ انبوه‌تر طاق مقرنس‌کاری شده، معروف به مقرنس گل‌فهشنگی[1] است، که در آن عنصر عمودی مقرنس‌کاری شده از تارك هر یك از طاقچه‌ها آویزان است، فرصت‌هایی طلایی برای این نوع تزئین در اختیار گذارد.

---

۱. مقرنس گل‌فهشنگی، مقرنس سقف‌آویز (استلکتیت).



شخصیت بدیع و ترکیبی مساجد ایرانی فوق‌العاده جالب و تأثیرگذار است. ایوان‌های بسیار بزرگ‌شده تأکیداتی موزون ایجاد می‌کرد و شبستان بزرگ گنبددار به‌وضوح جهت دیوار قبله را نشان می‌داد. بدین ترتیب عیب یکنواختی رواق‌ها و فقدان جهت مساجد ستاوندی عرب از میان می‌رفت. اما تحقق این مهم بهایی داشت. ایوان‌های جانبی تنها گهگاه به‌کار گرفته می‌شد، وقتی خیل بزرگی از نمازگزاران گرد می‌آمدند و این بخش خاص از مسجد پر می‌شد سرریز جمعیت از آن استفاده می‌کردند. حجره‌های واقع در دو سوی دو ایوان جانبی و دو طرف ورودی صحن به‌عنوان مسکن به‌کار گرفته می‌شد و به همین علت هیچ کارکرد آیینی در مسجد نداشت؛ و انبوه مؤمنان مستقر در ایوان‌های جانبی را جرزهای بزرگ تکیه‌گاه گنبد از محوطهٔ محراب جدا می‌ساخت. رشد توأمان واحدهای دیگر برای عبادت، مراقبه، تدریس و پذیرایی به معنای تأکید بر بخش جداکنندهٔ فضاها بود. با این همه کیفیت بسیار جالب کل مجموعه، به‌ویژه کیفیت چندمنظوره بودن آن ایرانیان را خوش آمد و به معیار ساخت مسجد و مدرسه مبدل شد. از آنجاکه نقشهٔ ساختمانی مسجد مبتنی بر خانه بود طبیعتاً آرایش آن برای ساخت کاروانسرا، و دست‌کم در آناتولی و سوریه برای ساخت بیمارستان به‌کار رفت.

این نوع مسجد در هند به ساخت گونه‌ای فرعی منتهی شد، مسجد مغولی قرن یازدهم که در آن ایوان ورودی به دروازه‌ای بلند و جالب بر فراز یك رشتهٔ پلکان مبدل شد، در حالی که حرم ستاوندی را با سه گنبد بزرگ پیازی‌شکل می‌پوشاندند. این نقشهٔ ایرانی، تحت عنوان مدرسه با دقت بسیار در سراسر عالم اسلام گرته‌برداری و اجرا شد.

مسجد ترکی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

در حالی که مسجد ستاوندی عرب و مسجد چهارایوانی ایرانی به‌زودی بسیار رایج شد، معماری مسجد در آناتولی و بعدها در استانبول (قرن ششم تا نهم) تنوعی گسترده در گونه‌شناسی پیدا کرد. تنها در قرن دهم بود که ایده‌ای بنیادی در سرتاسر امپراتوری عثمانی رواج بیشتری یافت.

پس از فتح آناتولی در ۴۶۳ مسجد ستاوندی به‌طور گسترد به‌کار گرفته می‌شد، هم با استفاده از جرزهای سنگین نگهدارندهٔ سقف، هم با ستون‌های چوبی باریک. مساجد ایوان‌دار نیز شناخته‌شده بودند هرچند چندان مقبولیت نداشتند. دو نوع مسجد دیگر نوعاً ترکی بود. مسجد تک‌گنبدی روی پایهٔ مربع و مسجد ساخته‌شده با اسلوب شبستان طولی و راهروهای جانبی کلیساهای مسیحی. آنچه در همهٔ این مساجد رایج بود استفادهٔ نمایان از گنبد در جلوی محراب و در جاهای دیگر بود. ممکن بود از تک‌گنبدی بعضاً بزرگ یا تعدادی گنبد کوچک‌تر هم‌محور استفاده شود. دو نمونهٔ خاص نمایانگر استفاده‌ای بدیع از گنبد در آناتولی است. در قرن هفتم صحن برخی مدرسه‌های چهارایوانی سلجوقی با گنبدی بزرگ در مرکز بنا پوشانده می‌شد. بعدها در دورهٔ عثمانی در قرن هشتم نوعی مسجد مبتنی بر نقشهٔ مدرسه ابداع شد که در نیمهٔ نخست قرن بعد در بورسا متحول شد: گنبدی محوطهٔ مکعب‌شکل حرم را می‌پوشاند و یکی دیگر روی حیاط مربع خارجی قرار می‌گرفت.

نخستین انگیزهٔ استفاده از گنبد، به‌ویژه به معنای فنی آن بی‌تردید از معماری بیزانس برخاست، اما به‌احتمال زیاد در دل سنت معماری ترکی نوعی آمادگی روانی برای پذیرش این ویژگی وجود داشته است. همچون مساجد دیگر قومیت‌ها، مسجد ترکی هم می‌تواند در نهایت در معماری خانه‌ها، در این مورد خاص یورت که چادر گنبدی‌شکل اجدادی بود، ریشه داشته باشد.

پس از فتح قسطنطنیه به‌دست عثمانیان در ۸۵۷ اهمیتی که به گنبد داده می‌شد بالا گرفت. یك محرك،

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

کلیسای بزرگ شاهوار ایاصوفیا[1] بود. بلافاصله پس از فتح قسطنطنیه طبق روال جاری کلیسا به مسجد تبدیل شد و با نام جدید به محراب و مناره مجهز شد. عظمت این بنا، گنبد سر به فلک‌کشیدهٔ آن همراه با دو نیم‌گنبد هم‌راستا، و زیبایی اجزای آن، فاتحان را به‌شدت تحت تأثیر قرار داد. تورسون بگ از مقامات و مؤلفان آن عصر ابتدا احساس خود را در بیت ذیل شرح داد:

ای صوفی اگر طالب بهشتی　　اعلا علیین ایاصوفیاست

و در ادامه توضیح می‌دهد:

چه گنبدی که پهلو به نُه گنبد آسمان می‌زند! این اثر استادی کامل تمامی علم معماری را به نمایش گذارده است. با گنبدهایی بر فراز یکدیگر. با زوایایی باز و بسته، با طاق‌های بی‌جرز شبیه کمان ابروی دوشیزگان دلباخته با گل‌فهشنگ‌های تزئینی و فضای داخلی چنان بزرگی که می‌تواند پذیرای پنجاه‌هزار تن باشد.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

این فراخی مکان نه‌تنها شمار بزرگی از مؤمنان را جای می‌داد ـ مساجد ستاوند سامره و قرطبه قبلاً به این مهم نائل شده بودند ـ بلکه این کار در فضای داخلی بدون مزاحمت ستون و پایهٔ ستون انجام می‌شد؛ برای نخستین بار همهٔ مؤمنان می‌توانستند به سوی محراب که نمادِ نمایش جهت قبله بود و همچون منبر مسجد و متناسب با آن بزرگ بود نماز گزارند.

سیر تحولات تکمیلی مسجد شاهوار ترکی از ۹۰۷ تا ۹۸۳ تنها تغییراتی در بن‌مایه‌ای عظیم را نشان می‌دهد. هدف، اگر نه پشت‌سر گذاردن قطر یکصدویک‌ونیم پایی ایاصوفیا بلکه دست‌کم برابری با آن بود؛ یکپارچه کردن بخش‌های جانبی زیرگنبدهای کوچک‌تر و نیم‌گنبد در درون محوطهٔ حرم اصلی و در صورت امکان ایجاد پهنای سنتی اسلامی به جای تأکید طولی نمونه‌های بیزانسی، و نمایش کل مجموعه به شکل ترکیبی متوازن که نقطهٔ اوج آن قدرت بالابرندهٔ گنبد بزرگ مرکزی بود. معمار سنان (مرگ ۹۹۶) در این راستا در ساخت مساجد بزرگ ولی همچنان ناقص شهزاده و سلیمانیه در سال‌های ۹۵۵ و ۹۶۳ تلاش‌هایی داشت اما موفقیت او در ساخت مسجد سلیم دوم در ادرنه (۸۳ـ۹۷۷) بود. بناهای عثمانی که با سنگ خاکستری بی‌تزئین ساخته شده‌اند شخص را با صِرف تودهٔ عظیم واحدهای درهم فشرده تحت تأثیر قرار می‌دهند. گنبدها و نیم‌گنبدها و پشت‌بندها، گنبد مرکزی قله‌وار را در میان گرفته‌اند و شکل‌های سنگین زمین‌آگوش[2] آنها با مهارت در تقابل با مناره‌های لاغر میانی قرار داده شده‌اند که گویی زوبین‌هایی است که اشاره به آسمان دارند. تعجبی ندارد که در سرتاسر امپراتوری عثمانی به تقلید از این سازه‌های گنبددار برخاستند، هر چند هیچ‌گاه هم‌سنگ آنها نشدند. خط آسمان شهرهای قونیه، دمشق و قاهره در

---

۱. ایاصوفیا، تحریفی از نام یونانی هاگیا صوفیا (Hagia Sophia) به معنی حکمت مقدس است و به کلیسای عظیمی که در سال ۳۶۰ میلادی به فرمان کنستیانوس در استانبول فعلی و قسطنطنیهٔ قبلی که نام خود را از او دارد ساخته شد اطلاق می‌شد. پس از افتادن قسطنطنیه به‌دست ترکان این کلیسا به مسجد تبدیل شد ولی در حال حاضر به منظور پرهیز از تحریک مسیحیان و رعایت انصاف و بی‌طرفی موزه‌ای است عظیم.

2. Earth-hugging

تسلط مساجد عثمانی است نه بناهایی که با هر درجه از شکوه و وسعت طبق سنت محلی ساخته شده‌اند.

معماران ترك در ساخت گنبدهای خود از الگوهای بیزانسی پیروی می‌کردند. با پرهیز از سه‌کنج[۱] ایرانی، لچکی[۲] مثلثی انحنادار به‌کار گرفته‌شده در ایاصوفیا و جاهای دیگر را به‌کار گرفتند. اما مشخصهٔ این لچکی‌ها این است که سلجوقیان از این ویژگی معماری بیزانسی به شکلی کورکورانه تقلید نکردندبلکه آن را به تعدادی مثلث‌های بزرگ سرنگون تقسیم کردند. یا منطقهٔ گذر از اتاق مربع به قبهٔ مدور می‌توانست به تعدادی مثلث مبدل شود که یك در میان سرنگون و سربالا می‌شوند. این نوآوری و بسیاری تغییرات دیگر معماری ترکی را به منبع غافلگیری و لذت مدام مبدل می‌کرد.

پیش از این مسجد ایرانی نقش دوگانهٔ مسجد و مدرسه را ایفا کرده بود؛ و بعضاً نقش مهمانسرا برای مسافران. دیگر نقش دوگانه این بود که مدارس سوریه و آناتولی قرون وسطی هم برای تعلیم به‌کار می‌رفت و هم مقبرهٔ خانوادگی شخص بنیان‌گذار و خانوادهٔ وی می‌شد. ایدهٔ عبادت جمعی در مساجد قرن هشتم ازنیك هم به‌کار رفت و طی قرن بعد در بورسا بیشتر بسط یافت. مسجد مراد اول خداوندگار (۸۷ـ۷۶۷) در بورسا به‌ویژه برای برآوردن اهداف سه‌گانهٔ مسجد، مدرسه و مهمانسرا یا عزلت‌کده (زاویه) ساخته شد. اما با بالا گرفتن ضرورت‌های اجتماعی در شهرها و مراکز اشتراکی آنها، گنجاندن همهٔ کارکردها زیر یك سقف روز به روز دشوارتر می‌شد. پاسخ این ضرورت ساخت کلیه (Külliyye) یا مجموعه‌ای از بناهای عمومی بود که قدیمی‌ترین نمونه‌های آنها از اوایل قرن هشتم تا قرن دوازدهم است. بایزید اول بانی مجموعه‌ای بسیار گسترده هرچند سازمان‌نیافته از بناهای متفاوت در بورسا در سال ۸۰۲ شد که پس از مرگش به سال ۸۰۶ تکمیل شد. این مجموعه دیوار دو دروازه داشت و شامل یك مسجد، یك مدرسه، یک مقبرهٔ سلطنتی، یک حوض، یک سفره‌خانه برای فقرا (اماره)، یك گرمابهٔ عمومی (حمام)، یك آبگذر، و یك کاخ شاهی بود. در نزدیکی اینها یک بیمارستان (که به پیروی از طرح مدرسه ساخته شده بود)، خانقاهی بهر درویشان و یك کاروانسرا بود. کل این مجموعه الگویی شد که همهٔ مساجد بزرگ استانبول و بورسا از آن پیروی کردند.

اما از دوران محمد دوم فاتح (۷۵ـ۸۶۷) کلیه‌ها به‌طور متقارن سازمان داده شدند. مسجد فاتح مرکز میدانی بزرگ را اشغال کرده بود، با چهار مدرسه در هر یك از دو طرف آن، در حالی که کلیهٔ بایزید دوم در ادرنه (۸۹۲) یك بیمارستان و مدرسهٔ طب بزرگ را در یك طرف مسجد جای داده بود و یك سفره‌خانهٔ فقرا، یك نانوایی و یك محل غذاهای حاضری در طرف دیگر جای گرفته بود.

---

۱. squinch: سه‌کنج یا گوشواره، طاق‌بند بر زوایای درونی چهارگوش داخل بنا برای تبدیل آن به هشت‌گوش و بعداً کثیرالاضلاع و در مرحلهٔ نهایی به دایرهٔ طوق گنبد.

۲. pendentive: در معماری اروپایی، مثلث کروی که برای برپا ساختن گنبد در زمینهٔ مربع مستطیل بر گوشه‌های آن بسته می‌شود.

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

جنبه‌های غیرشرعی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

برخی مواضع و رسوم اسلامی وجود دارد که در تقابل با دین درست است ولی دراسر اسلام مقبولیتی جهان‌روا یافته است. واضح است که اینها نیازهای عمیق مذهبی را برمی‌آورده‌اند و بعضاً به اشکال پارسایی پیشااسلامی برمی‌گردند. در معماری برجسته‌ترین نمونه از این دست فرایندهای ساخت و تکمیل مقابر است. پیامبر اسلام(ص) خود را فردی عادی بدون قوهٔ اعجاز می‌شمرد؛ و پرستش قدیسان در قرآن محکوم شده است (توبه (۹): ۳۱)[۱]. و همان‌طور که در نماز جماعت هیچ فردی امتیازی بر دیگران نداشت (به جز سلطان، با هدف حفظ جان وی)، در صدر اسلام هیچ تزئین خاصی برای محل دفن مردگان وجود نداشت؛ همان‌طور که شاعری که بلاذری (۶۸۵/۶۶) از او نقل‌قول کرده می‌گوید: «گور فقیر و غنی یکسان است». با وجود همهٔ این اعتقادات و آداب، بعضاً اسلام از شیوه‌هایی مغایر آنها پیروی کرده است.

نخستین تغییرات از طریق بزرگداشت مقابر مقدسان صورت گرفت.[۲] اولگ گرابار نشان داده است چگونه این امر در اواخر قرن سوم و چهارم به ساخت بناهای یادبود بر فراز قبور، به‌ویژه اولیای شیعی منجر شد. طولی نکشید که بناهای یادبود را، به‌ویژه در ایران و آسیای مرکزی برای حکمرانان مناطق نیمه‌مستقل یا حاشیه‌ای برپا کردند که غالباً تابع مذهبی غیرسُنّی بودند. این بناها به‌عنوان نمادهای منزلت و نشانه‌های قدرت دنیوی به شکلی بارز بلندپروازانه بود، در حالی که مقابر اولیای برخوردار از اهمیت محلی بیشتر را ساده‌تر می‌ساختند ـ هر چند با وجود سادگی نیازهای عبادی مردم را کاملاً برمی‌آوردند. در عین حال بناهای یادبود را برای بزرگداشت شخصیت‌های کتاب مقدس، اصحاب پیامبر و علما و نیز پهلوانان و غازیان در ولایات مرزی می‌ساختند. نام‌های بسیاری از مقدسان که چنین تکریم شده‌اند از یادها رفته‌اند چنان‌که اینک مقابر آنها یا ناشناس است یا به شخصیت‌های افسانه‌ای یا گمنام نسبت داده شده‌اند. از قرن ششم این

---

۱. حبرها و راهبان خویش و مسیح پسر مریم را به جای اللّه به خدایی گرفتند و حال آنکه مأمور بودند تنها یك خدا را بپرستند که هیچ خدایی جز او نیست. منزه است از آنچه شریکش می‌سازند (سورهٔ توبه، آیهٔ ۳۱، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، سروش، ۱۳۶۷).

۲. این رأی که ساخت مقابر و توجه به آنها خلاف عقیدهٔ صحیح اسلامی است، امری مورد قبول همهٔ فرقه‌های اسلامی نیست و گواهی آثار تاریخی برخلاف آن را نه حرکتی برخلاف اسلام بلکه دلیلی بر اجماعی نبودن آن و حتی دلیل تأیید آن نزد عالمان اسلامی در قرون نخستین می‌باید دانست. و.

ساخت مقابر باشکوه در سرتاسر جهان اسلام رواج یافت. قدیمی‌ترین آرامگاه‌ها بر فراز قبر اولیا بر پا می‌شد اگرچه دیری نپایید که برای خاندان حکومت‌گر نیز ساخته شد. مقبرهٔ سامانیان، بخارا، به آن دسته از بنای مقابر که بسیار رواج دارد تعلق می‌گیرد؛ بنایی چهارگوش با گنبدی بر فراز؛ با این حال، پیچیدگی طرح‌های آجری آن خارق‌العاده است.

سازه‌ها به‌عنوان مقابر دنیوی رواج فراوان یافت. این مقابر از قرن‌های چهارم و پنجم، به‌ویژه در مصر و آسیای مرکزی پرتعداد شدند؛ سپس در شمال و شمال شرق ایران و آناتولی؛ و نیز در هند و شمال آفریقا. ساخت مقبره برای رهبران روحانی و دنیوی همچنان ادامه یافته است. بناهای یادبود جدید از این دست عبارتند از آرامگاه‌های فردوسی، ابن‌سینا، عمر خیام، مرحوم آقاخان و اقبال، به‌علاوه مقابر بسیار باشکوه رضا شاه پهلوی،[1] آتاتورک و محمدعلی جناح. دو گونهٔ اساسی از مقابر وجود دارد: شکل مدور، برج‌مانند، و شکل غالباً باشکوه مربع یا چندگوش. هر دو نوع می‌تواند گنبدی مدور یا سقفی مخروطی یا هرمی‌شکل داشته باشد. غالباً مجتمع‌هایی پیچیده گرد مقابر برخی اولیا ایجاد می‌شد، مثل

---

۱. این مقبره اکنون ویران شده است. و.

مقبرهٔ شاعر عارف جلال‌الدین مولوی در قونیه، یا بایزید در بسطام (۷۱۳). ویژگی دیگر مقابر شاهانه تکثیر آنها در یك محل بود. نمونه‌های خوب از این دست عبارتند از مجموعه مقابر تیموری شاه زنده در سمرقندِ اواخر قرن هشتمی و قرن نهم، مقابر مملوکان قاهره و مقابر قرن‌های هفتم و هشتمی مرینیدان در چلّا نزدیك رباط.

قدیمی‌ترین مقابر موجود اولیاکه هر دو شیعی‌اند عبارتند از مقبرهٔ حضرت فاطمه معصومه(س)، خواهر امام علی ابن موسی‌الرضا(ع) در قم و مقبرهٔ خلیفهٔ چهارم [و امام نخستین شیعیان] علی(ع) در نجف؛ احتمالاً تاریخ ساخت این دو مقبره اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم بوده است. قدیمی‌ترین مقابر شاهان بهتر مانده‌اند و به همین علت هویت اولیهٔ خود را با وضوحی بیشتر به نمایش می‌گذارند. نخستین آنها متعلق است به خلیفهٔ عباسی، المنتصر که در سامرا به سال ۲۴۸ همراه جانشینانش خلیفه المعتز و خلیفه المهتدی در این آرامگاه دفن شده‌اند. مقبره به‌شکلِ بنای چهارگوش گنبددار محاط در غلام‌گردش[1] هشت‌گوش ساخته شده است. مقبرهٔ سامانیان در بخارا که معمولاً آن را مقبرهٔ اسماعیل می‌شمارند، پیش از ۳۳۲ ساخته شد و مرکب است از بنایی چهارگوش با یك گنبد بزرگ مرکزی و چهار گنبد کوچك در گوشه‌ها که بر فراز ایوان بالاخانه افراشته‌اند. آنچه توجهی ویژه می‌طلبد استفاده از آجر به منظور ایجاد اَشکال متفاوت در بخش‌های گوناگون بناست.

در سراسر جهان اسلام هزاران مقبره برپاست. جالب‌ترین مقبره در میان بناهای قدیم از آن سلطان زیاری، شمس المعالی قابوس ابن وشمگیر است که چهره‌های درخشان ایرانی چون ابن‌سینا، بیرونی و ثعالبی از ملازمان دربار وی در گرگان بودند. این بنای آجری بی‌تزئین مرتاضانه در سال ۳۹۷ ساخته شد و از برجی که به‌تدریج باریك می‌شود با ده جرز توکار و بامی مخروطی تشکیل می‌شود. تنها ویژگی‌های تزئینی آن عبارت است از دو کتیبه به خط کوفی ساده گویای نام سازنده، غایت و تاریخ ساخت. بی‌تردید باشکوه‌ترین مقبره‌ای که در بزرگداشت و تعظیم خود ساخته شده از آن الجایتو، سلطان ایلخانی است. این مقبره در اصل برای آن ساخته شد تا آرامگاه نهایی بقایای امام علی(ع) و امام حسین(ع) باشد و به همین علت به شکل فضایی خاص زیارت اندیشیده می‌شد. مقبره که ساخت آن در ۷۱۰ آغاز شد از هشت‌گوشی عظیم تشکیل می‌شود که روی آن ایوان بالاخانهٔ زیرطره‌ای مقرنس‌کاری شده قرار دارد که گنبد عظیم تیزی به قطر هشتاد پا از آن برمی‌خیزد، با تاجی از هشت مناره در هر یك از گوشه‌ها. داخل و خارج بنا نمایانگر تزئینات وافر متنوع است: آجرهایی که به رنگ‌های گوناگون لعاب داده شده، ترکیباتی از نوارهای بدل‌چینی،[2] گچ‌بری‌های ساده و الوان، دیوارنگاره‌های تزئینی، کتیبه و نیز، برای نخستین‌بار در ایران کاشی‌های بدل‌چینی که سطوحی کامل را در درون و بیرون پوشانده‌اند. یکی دیگر از مقابر جالب شاهانه، آرامگاه تیمور لنگ در سمرقند است. ویژگی اصلی این مقبره که پس از ۸۰۶ ساخته شد، یك گنبد بلند خربزه‌شکل تویزه‌دار است که پوستهٔ خارجی تویزه‌دار[3] آن بر فراز سقفی داخلی به ارتفاع هفتادوسه پا بالا رفته است چنان‌که ارتفاع کلی این گنبد دوپوش بیش از یکصدویازده پا است. تویزه‌های

1. ambulatory
2. faience strips
3. ribbed

مزین بیرونی، پیش از اتصال به گریو[1] مدور گنبد به نحوی ملایم به درون خم می‌شود، جایی که کتیبهٔ تکرارشونده‌ای با حروف بزرگ کوفی به بینندهٔ فانی متذکر می‌شود «تنها خداست که می‌ماند».

چهار مقبرهٔ سلطنتی مغول که در سنتی کاملاً متفاوت ساخته شده‌اند و همهٔ آنها در باغ‌هایی رسمی قرار گرفته‌اند شایان ذکرند. دوتای آنها گنبدی عظیم دارند: مقبرهٔ همایون (مرگ ۹۶۳) در دهلی، ساخته‌شده از ماسه‌سنگ سرخ و مرمر سفید، و مقبرهٔ مشهور تاج‌محل که ساخت آن از ۱۰۴۲ در آگرا به امر شاه جهان برای همسر محبوبش ممتازمحل، با مرمر سفید و ترصیع با سنگ‌های نیمه‌گرانبها (معرق فلورانسی) آغاز شد. مقبرهٔ ممتازمحل بخشی از یك مجموعه است، همراه با مسجدی کوچك و تالار اجتماعات که با ماسه‌سنگ سرخ ساخته شده‌اند و کل آنها در باغی واقع شده است که از راه دروازه‌ای بزرگ به آن وارد می‌شوند. برخلاف این دو، مقبرهٔ اکبرشاه (مرگ ۱۰۱۴) در سیکندرا بنایی است که در سه طبقه با ماسه‌سنگ سرخ ساخته شده که پهنای آنها به مرور کم می‌شود و اشکوب چهارم مقبرهٔ یادبودی ساخته‌شده از مرمر سفید را در خود جای داده است. مقبرهٔ پسرش جهانگیر (۱۰۳۷)، نزدیك لاهور، از بنایی کم‌ارتفاع با چهار منارهٔ بلند حجیم در گوشه‌ها تشکیل می‌شود و آنها نیز ماسه‌سنگ سرخ را با مرمر سفید درآمیخته‌اند.

اعتقاد عوام‌الناس مسلمان به اختربینی به همان اندازهٔ کیش آرامگاه‌سازی غیرشرعی بود. هر دو مغایر آموزه‌های قرآنی و در عین حال گسترده و بنیادی‌اند.[2] پرفسور صبرا در بخش علم همین مجموعه، راجع‌به علم اسلامی، دربارهٔ جنبه‌های کلی نجوم بحث می‌کند. در اینجا تنها می‌توان اشاره‌ای کوتاه به رایج‌ترین اشکال ظهور اختربینی در هنر داشت. بازنمایی هفت اختر و اشکال منطقةالبروج به‌وفور یافت می‌شود. قدیمی‌ترین نمونه‌های منطقةالبروج روی جامی فلزی از دورهٔ غزنوی (پنجم)؛ و بی‌شمار نمونه‌های دیگر روی اشیاء برنجی و مفرغی، در نسخه‌های خطی و گهگاه روی سفالینه‌ها یافت می‌شود. در دوره‌های سلجوقی و مغول اشکال منطقةالبروج حتی روی سکه نیز به چشم می‌خورد. جامعه‌ای سوداگر نظیر جامعهٔ اسلامی قرون وسطی که با نقاط دوردست داد و ستد می‌کرد و مال‌التجارهٔ آن در خطر راهزنان، زورگیری، باد نامساعد، کشتی‌شکستگی و دریازنان بود طبیعتاً گرایشی به یاری گرفتن از اختربینی داشت. قدیمی‌ترین نمایش اخترانی که نهایت قدرت خود را از طریق بزرگداشت نشانه‌های منطقةالبروج اعمال می‌کنند، در نقطه‌ای مهم برای گذر کالاهای تجاری بین‌المللی، پل بزرگ قرن ششمی جزیرهٔ ابن‌عمر روی دجله یافت شده‌اند.

ساخت اسطرلاب که برای اندازه‌گیری ارتفاع ستارگان یا طالع‌بینی به‌کار می‌رفت در قرن دوم آغاز شد، اگر پیش از این تاریخ نبوده باشد. قدیمی‌ترین اسطرلابی که تاریخ‌گذاری شده متعلق به سال ۳۴۸ است. ساخت اسطرلاب صناعتی بسیار جاافتاده و رسمیت‌یافته بود، افزارمندان سازندهٔ آن را نام خاص «اسطرلابی» داشتند.

---

1. drum

۲. چنان‌که پیش‌تر گفته شد آرامگاه‌سازی را نمی‌توان از دیدگاه همهٔ فرق فعلی، غیرشرعی و خصوصاً غیرقرآنی تلقی کرد. و.

رنگ: واکنش به محیط

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

گرچه سرزمین اسلام عظیم است و از اقیانوس اطلس تا دریای چین گسترده، برخی ویژگی‌ها همه‌جا دیده می‌شود. بخش بزرگی از چشم‌انداز خشك است: تك‌رنگی ملال‌آور و غالباً خالی از هرگونه ویژگی جالب. عناصر اصلی غالب مناطق صحاری، کوه‌های بی‌درخت و یکنواختی بی‌امان چشم‌اندازهای بی‌انتهایی است که در آفتاب سوزان و بادهای گرم روزها انسان را مکافات می‌دهد در حالی که در شب‌ها سرما بر خشونت زندگی می‌افزاید. انسان را یارای گریز از این اوضاع نیست اما با پذیرش مطیعانه یا انطباق موفقیت‌آمیز می‌تواند خود را با آنها سازگار کند.

بنیادی‌ترین دلیل تأثیر عوامل محیطی، یکنواختی بیرونی روستاها، شهرك‌ها و شهرها بود. چاره‌ای جز ساخت بناها با مصالح ساختمانی همه‌جاگیر نبود: خشت خام برای خانه‌های ساده‌تر، آجر برای بناهایی که کارکردهای مهم‌تری داشتند و ماسه‌سنگ‌سرخ یا خاکستری برای بناهای مهم جامعه. شهر ثروتمند و قدیمی دمشق در سیاح اروپایی قرن نوزدهمی که به آن شهر رفت، واکنش زیر را برانگیخت که نمونهٔ خوبی است از برداشت کسانی که بدان‌جا می‌رفتند.

خیابان با کاخ‌های اقاهای مهم دمشق شکل گرفته است. انها اشراف این سرزمین‌اند؛ نماهای کاخ‌های خیابان‌ها همچون دیوار زندان یا بیمارستان‌اند: دیوارهایی از گل خاکستری... (لامارتین، ۱۸۶۵).

همین معنا را می‌توان دربارهٔ شهرهای ایران یا شمال آفریقا گفت هر چند در مورد دوم تمامی دیوارها را با دوغاب سفید می‌کردند.

یکنواختی بی‌امان چشم‌انداز محیط و زمینهٔ شهری دست‌کم تسلایی روانی را طلب می‌کرد. این نیاز را پیش از هر چیز با رنگ‌آمیزی پوشاك، اشیاء مورد مصرف روزانه و تزئین خانه‌ها و بناها انجام می‌دادند.

بـا نقل قطعه‌ای به خامـهٔ اس. دی. گوتن (S. D. Goitein) براسـاس پژوهش‌های وی روی اسـناد گنیزهٔ مصری قرن‌های پنجم و ششم می‌توان تصوری از لباس‌ها و دیگر بافت‌های آن عصر به‌دست آورد:

در حالی که مردان امروزه با پرده‌هایی متفاوتی از خاکسـتری، قهوه‌ای، سـورمه‌ای، سیاه یا سفید قانع می‌شوند، مردان قرون وسطی، همچون پرندگان خوش‌آوای استوایی، علاوه بر اینها رنگ‌های سبز، سرخ، زرد تند و مهم‌تر از همه، سایه‌رنگ‌های ظریف با همه نوع رنگین‌کمان‌ها؛ نوارها، موج‌ها و شکل‌ها، درخشش و آب و رنگ را دوست داشتند. قالی‌ها، گاس‌ها[1] و آویزهای تزئین اتاق‌ها همین تنوع رنگ و پرداخت پوشاك را نشان می‌داد.

گوتن به مراتبی از رنگ پوشش‌ها اشاره می‌کند: «یکی به رنگ خون غزال، یکی بنفش ناب، یکی به رنگ مُشك (یعنی قهوه‌ای سرخ‌فام)، یکی نقره‌ای، یکی زرد تند، دوتای دیگر سفید ناب متمایل به زردی». وی همچنین می‌گوید حتی اقلام نه‌چندان مشـهود پوشاك، چون موزه می‌بایست همرنگ بقیهٔ لباس می‌بود. شـاهد این مدعا پوشـاك هر دو جنس در نگاره‌های سرزمین‌های اسـلامی قرن‌های هفتم و هشتم است. تعجبی ندارد که گوتن از «مستی رنگ‌ها» یاد می‌کند.

شاهد آگاهی فراوان از رنگ‌ها از رساله‌ای منسوب به فرمانروای زیری تونسی، معز ابن بادیس (۴۵۳ـ۴۰۶) راجع به تولید کتاب به‌دسـت می‌آید. دسـتورهای این رساله دربارهٔ تهیـهٔ انواع مرکّب به توصیفی به مراتب گسترده‌تر از مجموعـهٔ رنگ‌های سیاه، سورمه‌ای و سرخ ما غربی‌ها پرداخته است، به رنگ طاووس، ورد، پسـته، و زردآلو نیز سـرخ یاقوتی، بنفش، سـبز، زرد و سفید، علاوه بر بسـیاری مرکّب‌های مرموز دارای کیفیات ویژه‌ای که حدس زدن رنگ حاصل از آنها به‌آسانی میسر نیست.

با قالی‌های مصری قرون وسطی که گوتن بدان‌ها توجه کرده است، عمدتاً از طریق منابع ادبی آشنایی داریم اما نتیجه‌گیری‌های وی را شواهد قالی‌های ترك قرن هفتم، و انواع متأخرتر از دیگر مناطق سرزمین‌های اسـلامی کـه از گذر زمان جـان به در برده‌اند تأیید می‌کننـد. در این باره نیز مشـتریان با رنگ‌های طبیعی حیوانات خزدار ـ انواع سـفید، سـیاه و قهوه‌ای ـ راضی نمی‌شـدند بلکه خواسـتار غنی‌ترین طیف ممکن از سایه‌رنگ‌ها و طرح‌هایی بسیار متفاوت بودند.

همیـن مایـه از شـناخت رنگ‌ها در سـفالینه‌ها نیز دیده می‌شـود. از قرن سـوم طیف محـدود رنگ‌های دورهٔ کلاسـیك و ساسـانی جـای خـود را بـه مجموعـه‌ای از ظـروف سـفالین بـا لعـاب بسـیار مزیـن داد. درخشـش و جـلای مشـهود بافته‌هـای مصـری همتـای خـود را در ظـروف سـفالین زرین‌فـام و کاشـی‌های مزیـن بـه لایـه‌ای نـازك از لعـاب زرین‌فام یافـت که با کـوره بـردن (پخت) مجدد سـفالینه روی لعابـی معمـولاً سـفید تثبیـت می‌شـد. ایـن شـیوهٔ تزئیـن رواج فـراوان داشـت، از مصـر، عراق، ایـران و سـوریه گرفتـه تـا اسـپانیا. سـنت‌های گوناگـون سـفالگری جهـان اسـلام نمایانگـر اوجـی

1. couches

فنی و هنری است و بسیار طبیعی است که دامنهٔ نفوذ آن مرزهای سرزمین‌های اسلام را درنوردیده به بیزانس و ایتالیا (رم آن روزگار) رسیده باشد.

مواد صناعات دیگر نیز تأکیدات فراوان بر رنگ را نشان می‌دهند. تا قرن پنجم صناعت شیشه‌گیری مُهرکنی[1] و برجسته‌کاری[2] را به مرتبه‌ای والا رسانده بود. ظاهراً در آغاز شیشه را شکلی مصنوعی از سنگ بلور (کوارتز بی‌رنگ) می‌شمردند که در تولید آن بسیار ماهر بودند اما به همین علت به گرته‌برداری از آن در تزئین اشیای شیشه‌ای بی‌درنگ می‌پرداختند. در قرن سوم نخستین آبگینه‌های رنگی برجسته‌کاری شده از راه رسیدند. سرانجام در قرن‌های هفتم و هشتم در سوریه و مصر با زراندازی[3] و ساخت میناهای الوان بر تزئین تسلط کامل یافتند. به‌ویژه این جنبه از تزئین آبگینه بود که الهام‌بخش صناعت‌کاران ونیز شد تا جایی که سرانجام موفق به رقابتی موفقیت‌آمیز با آن شدند.

www.tabarestan.info تبرستان

فلز به نسبت آبگینه کمتر مناسب تزئین با استفاده از رنگ بود، هر چند بعضاً دوگانگی رنگ و زمینه را در دورهٔ بیزانسی با ترصیع برنج با نقره نشان می‌دادند و صنعتگران ساسانی نیز در موارد بسیار به سیاه‌قلم کاری[4] قطعات سیمین می‌پرداختند. از حدود قرن دوم تا قرن یازدهم سیاه‌قلم کاری نقره به شکلی محدود در ایران صورت می‌گرفت در حالی که ترصیع برنج و مفرغ از میانهٔ قرن ششم تا قرن هشتم در ایران، موصل، سوریه و مصر شکوفایی واقعی را تجربه کرد. با افزودن ماده‌ای سیاه که تاکنون شناسایی نشده و می‌تواند نوعی خمیر یا مرکب قلم‌زنی باشد برای مرصع‌کاری مس، نقره یا طلا طیفی از رنگ به‌دست می‌آمد که تعداد آن به چهار می‌رسد. با این همه باروح‌ترین و فامگین‌ترین شیوه‌های فلزکاری ـ یعنی مینای خانه خانه[5] ـ ظاهراً در مقیاسی کوچك در جواهرسازی مصر دوران فاطمی و اسپانیای تحت حکومت امویان؛ و دورهٔ ناصریان اسپانیا برای ساخت زیورهای ارزان، یراق اسب و سلاح به‌کار گرفته می‌شد. شاید صناعت میناکاری نیز چون ترکیب مرقع[6] با مهرهٔ موزائیك (معرق‌کاری فرنگی) بیش از آن با حامیان بیزانسی ارتباط داشت که حامیان مسلمان را به خود جلب کند.

نگارگری، به‌ویژه آنچه در ایران قرن‌های نهم و دهم بدان می‌پرداختند و در سطحی نازل‌تر، نگارگری ترکیه در قرن دهم و دوازدهم برهانی دیگر در اثبات این حساسیت نسبت به رنگ‌ها را در اختیار می‌گذارد. صلابت بسیاری رنگ‌های ناب و معدودی رنگ‌های ترکیبی در فضای محدود صفحات نسخه‌ها به‌ندرت همتایی یافته و می‌یابند. برخلاف این استفاده، طراحی خطی و نقاشی‌های دارای سایه‌رنگ‌های ظریف

---

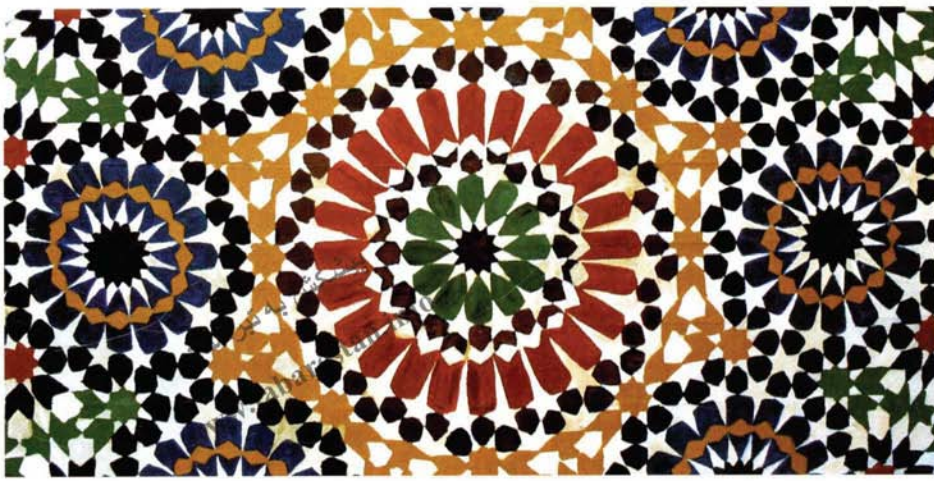
1. intaglio
2. relief cutting
3. gilding
4. niello
5. cloisonné enamelling
6. tesserae

در ادوار متقدم چندان پرورش نیافت و بعدها هم تحت تأثیر چین به‌صورت شکلی از طرح‌های چینی‌وار نشو و نما یافت. وقتی سرانجام این نوع نقاشی در ایران میانهٔ قرن دهم ظهوری عام‌تر، به شکل یک بیان هنری جدید، یافت، به‌ویژه در قرن یازدهم ، این تحول به افول این هنر در ایران منتهی شد.

استفاده از رنگ در معماری نمایانگر دستاورد ویژهٔ اسلامی است که در تقابل شدید با خودداری غربیان از به‌کارگیری رنگ در بناها قرار دارد. هر مسافر خسته در ایران این تجربه را داشته و خواهد داشت که با نزدیک شدن به شهر و حتی بعضاً روستایی به‌رنگ خاک، با مشاهدهٔ کاشی‌های آبی یا فیروزه‌ای گنبد یا بام مخروطی آرامگاه اولیا یا مسجدی محلی به‌وجد آمده یا می‌آید. موازین معماری پایتخت‌های ایرانی مستلزم تلاش‌هایی دیدنی‌تر بود. این هیجان بصری بیننده ناشی از درخشان‌ترین دیوارهای کاشی‌کاری شده در درون و بیرون بناهاست که تاکنون به‌دست بشر ابداع شده است. برای این منظور هر یک از کاشی‌های لعاب‌دار را آن‌قدر در کوره می‌پختند که به نهایت درخشش برسد. سپس با تیشهٔ کاشی‌کاری نقوش لازم را می‌کندند و مجموعهٔ قطعات تشکیل‌دهندهٔ طرح‌ها را به‌صورت «کاشی معرق» پیچیده درمی‌آوردند. پس از تجربه‌هایی دودلانهٔ تزئین قسمت‌هایی از بنا با این نوع تزئین در ایران قرن‌های ششم و هفتم، نخستین نمونهٔ پوشش کامل بنا با کاشی معرق به سال ۶۴۰ به‌دست استادی از توس، در ولایت خراسان، صورت گرفت که بدین شیوه مدرسهٔ سیرکالی قونیه، پایتخت سلجوقیان آناتولی، را آراست. در قرن‌های هشتم و نهم صناعت کاشی‌کاری برای پوشش دیوارهای داخل و خارج بناها به درجات بالاتری از کمال رسید. طرح‌های کاشی معرق عالی قرن نهم در بناهای دورهٔ تیموری هرات یافت می‌شود. در بناهای تیموری ماوراءالنهر (فراورودان)، به‌ویژه مقبره‌های اواخر قرن هشتم و قرن نهم سمرقند دیوارهای معرق رنگارنگ که با فنون مختلف اجرا شده است نهایت تنوع را دارد. واپسین شکوفایی کاشی معرق و دیگر اشکال کاشی‌کاری مربوط می‌شود به اصفهان اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم که در آن هنگام پایتخت شاه‌عباس بود. مسجد شاه و مسجد شیخ لطف‌الله در زمرهٔ نفیس‌ترین بناهای اصفهان‌اند؛ و مدرسهٔ مادر شاه اصفهان ۲۶ـ۱۱۱۸ و حتی بناهایی که دیرتر از این دو ساخته شده‌اند نشان می‌دهند که این فنون پوشاندن کل بنا در پوششی از رنگ مدتی مدید تداوم یافت.

امپراتوری ترکیه، در اوج خود در قرن‌های دهم و یازدهم شاهد شکوفایی دوبارهٔ تولید کاشی شد. در بیت‌المقدس بخش فوقانی قسمت خارجی ساختار اصلی هشت‌گوش قبةالصخره با دیواره‌ای از کاشی الوان پوشانده شد. در حالی که در مسجد رستم پاشای استانبول کاشی‌های الوان دارای طرح‌های زیبا در سطحی محدودتر در بیرون و به‌وفور در درون به‌کار گرفته شد.

گرچه سرزندگی این شیوهٔ معماری بیرون بناها هیچ‌گاه خارج از ایران، ترکیه و آسیای مرکزی تالی نیافت، گرایش به استفاده از رنگ خود را در جای دیگر نشان داد. مصر مملوکان از کاشی لعاب‌دار استفاده کرد



امـا حاضـر به پذیرش آن بـرای ایجاد دیگر تأثیرات رنگ نشـد. کاشـی‌کاری ایرانی در مسـاجد، کاخ‌ها و مقابر مغولان هند به اسـتفاده از ترکیب مرمر سـفید و ماسه‌سنگ‌سرخ و ترصیع دیوارهای مرمری سفید با سنگ‌های نیمه‌گرانبها به رنگ‌های گوناگون منجر شد.

در کشـورهای دیگر تزئینات رنگی باشـکوه در درون بناها به‌کار گرفته می‌شـد. از قرن سـوم به بعد، ایران و عـراق اسـتفاده از گچ‌بـری و قاب‌های گـچ‌کاری تزئینی دیوارها به‌عنوان نوعی پوشـش چوبـی دیوار را آغاز کردند. در اسـپانیا و شـمال آفریقا کاشـی‌های لعـاب‌دار طرح‌دار الوان برای همین منظـور به‌کار گرفته می‌شـد؛ در حالی که در آنجا شـیوهٔ استفاده از ترکیبات تزئینی پیچیده به‌صورت مقرنس رنگی برای آرایش سـقف‌ها تکمیل شـد. از قرن ششـم تا قرن هفتم صنعت‌گران ایرانی در عین حال به اسـتفاده از ترکیبات رنگارنگ کاشـی، معمولاً به‌صورت سـتاره‌های هشـت‌پر نوک‌تیز با کاشـی زرین‌فام و چلیپاهایی به رنگ کبـود یـا فیـروزه‌ای کردند. در کف‌هـا و حوض‌های کاخ‌هـا، حمام‌ها، خانه‌های شـخصی و مدرسـه‌های مصـر ممالیـک و نیـز روی دیوارهـای قبله‌ای مسـاجد و مقابر بـرای ایجاد طرح‌های هندسـی به شـیوهٔ معرق‌کاری مرمرهای الوان به‌کار گرفته می‌شـد. تا قرن سـیزدهم سـاخت کف‌هـا و حوض‌های خانه‌های اعیانی سـوریه به همین سـبک و سـیاق ادامـه یافت. برخـلاف این، کف خانه‌های اشـرافی مغـرب را با کاشـی‌های الوان فرش می‌کردند. همچنین با اسـتفاده از پنجره‌هایی متشکل از قطعاتی از شیشـهٔ رنگین کار گذاشـته شـده در پایه‌های گچی، اسـلوبی که از اوایل قرون وسـطی تا قرن سـیزدهم به‌کار می‌رفت، رنگ را به داخل بناها می‌بردند.

شوق تزئین

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تلاش‌های هنرمندانهٔ بسیاری از گروه‌های قومی یا مذهبی نمایانگر گرایشی شدید به تزئین سطوح است. در جوامع سنتی بن‌مایه‌ها معمولاً نمادین یا بازنماینده‌اند؛ و در غرب، تا دورهٔ نوزایی، کمتر ماهیت تزئینی صرف داشتند. در هنر اسلامی (عمدتاً در هنرهای فرعی) شوق تزئین بارزتر از هر جای دیگر است و نگاره‌های تزئینی محض دست بالا دارند.

برای این جنبهٔ جالب هنر اسلامی دلایلی گوناگون وجود دارد. به احتمال زیاد علت اصلی یك واکنش روانی دیگر نسبت به چشم‌انداز وسیع، خشك و بی‌ویژگی اطراف شهرها و روستاها بود. وجود سطح سادهٔ بی‌تزئین روی اشیاء زندگی روزمره، به شکلی نیمه‌آگاهانه جهان عریان پیرامونی، ناخوشایندی آن و مخاطرات ناشی از نبود آب، غذا و آسایش و حضور دائمی راهزنان و دیو و دد را تداعی می‌کرد. وقتی شیئی تزئین می‌شد این تداعی کسل‌کننده را از دست می‌داد و تصویر جهانی وهمناك و بدوی، به‌اصطلاح رام و فرهیخته و دوست‌داشتنی می‌شد.

سه عامل این نگرش را تقویت می‌کرد. نخست واژگان تزئین انتزاعی خلق شده بود که همه‌کس در همه‌جا آن را پذیرفته بود و به‌سادگی می‌شد آن را به‌کار برد. از آنجاکه بیشتر تلاش‌های هنری با این زبان عام هنری محك می‌خورد (غیر از دیوارنگاره‌ها و نسخه‌های مصور) هنر ویژهٔ بازنمایی به نسبت اندك بود و به‌ندرت تأثیری از فرهنگ عامهٔ محلی در آن دیده می‌شد. دوم، بهای کار صناعت‌کاران فوق‌العاده نازل و بیشتر بهای پرداختی به خاطر مواد خام بود. بنابراین قطعه‌ای که تزئینات فراوان داشت و حدوداً هم‌قیمت نمونه‌های ساده‌تر بود در بازار جالب‌تر بود و سریع‌تر فروخته می‌شد. سوم، شیئی که تزئینات بیشتری داشت فرصت‌های بیشتری برای خودنمایی اجتماعی فراهم می‌کرد.

بنابراین این موازین والای تزئین طبیعتاً در زمینه‌ای دینی بسیار تأثیرگذار بود. در مساجد، محراب و اطراف آن معمولاً تزئینات فراوان داشتند، هر چند به‌استثنای کتیبه و نقش چراغ، این تزئینات ماهیتی مختص مذهب نداشتند.

یکی از جنبه‌های گیج‌کنندهٔ هنر اسلامی این است که گرچه ظروف، ابزارها و سطوح داخلی دیوارها و به بیانِ دیگر عالم درون بسیار مزین بود بیرون بیشتر بناها غالباً تزئینی نداشت؛ سادگی دیوارهای خارجی مساجد کبیر قیروان و قرطبه، مدرسهٔ سلطان حسن در قاهره و مساجد بزرگ شاهوار استانبول جملگی گواه این مدعاست. بساکه دلیل این امر وجود رگه‌های قناعت و صرفه‌جویی در اسلام بوده است، ضمن اینکه عظمت ابعاد و ارتفاع این یادمان‌ها و تداعی‌های دینی گنبدها، مناره‌ها و دروازه‌هایشان ابهتی ایجاد می‌کرد که نیازی به تزئین نداشت. هر کجا ویژگی‌های تزئینی ـ به‌ویژه کتیبه ـ ضروری تشخیص داده می‌شد، بیشتر به بخش‌های مهم (گنبدها، مناره‌ها و دروازه‌ها) اختصاص می‌یافت تا پوشاندن کل بنای اصلی.

گردوخاک، گرما و باغ‌ها

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

محیط نامهربان و آب و هوای نامساعد به نوعی دیگر از بیان هنر یعنی باغ منتهی شد. باغ را با الهام دینی انعکاس زمینی بهشت می‌شمردند. این حقیقت که اوج تکامل باغ به زودهنگامی قرن پنجم آغاز می‌شود و تا قرن سیزدهم ادامه می‌یابد و به اشکال مشابه در اسپانیا، ایران، آسیای مرکزی و هند یافت می‌شود نه‌تنها نمایانگر واکنشی یکسان نسبت به محیط است بلکه بر جهان‌شمولی هنر اسلامی تأکید دارد.[۱] باغ به‌عنوان واکنشی در برابر چشم‌اندازی خشک و بی‌پایان و یکنواختی عاری از هرگونه ویژگی به شکلی اسلوب‌دار طراحی می‌شد، با مسیرهایی که به شکل هندسی آرایش یافته بود، و جوی‌هایی که گیاهان انبوه باغ، به‌ویژه درختان، و باغچه‌هایی دارای آرایش دقیق را سیراب می‌کرد. قدیمی‌ترین باغ‌های قرون وسطی آنهایی است که در اسپانیا حفاری و احیا شده است. شماری از باغ‌های قرن‌های یازدهم و دوازدهم هنوز در مغرب و نیز در پایتخت‌های امپراتوری مغولان هند و اقامتگاه‌های راجه‌های آن کشور برجاست. معدود باغ‌های ایرانی که در گذر زمان محفوظ مانده‌اند به قرن‌های یازدهم تا سیزدهم مربوط می‌شوند.

همهٔ این باغ‌های وسیع که از آب گرانبها فراوان استفاده می‌کردند در دامنه‌های شیب‌دار خارج شهرها برپا شده و نمایانگر ثروت و امتیاز فرمانروایان و بزرگان جامعه بودند. با این حال مردمان کم‌مکنت‌تر نیز نوعی ارتباط حداقلی با طبیعت برقرار می‌کردند. در حیاط‌های خانه‌های اینان درختچه، بوته، تاك و گلدان‌هایی گرد حوض یا آب‌نمای مرکزی جمع می‌شد. این باغچه‌های نقلی با وجود کوچکی، کانون تنفس خانه‌های مردم و یکی از منابع لذت آنان بود. آنها نیز همچون باغ‌های اشراف در زمرهٔ عناصر اسلامی این عالمند.

---

۱. در ارتباط با این نظریهٔ مؤلف گرانقدر، دو نکته به ذهن خطور می‌کند: نخست آیا شرایط آب و هوایی در هلال خصیب (عراق)، اسپانیا و هند هم به همین اندازه خشک و نامساعد بوده است؟ دوم، از باغ‌های معلق بابل که بگذریم پردیس‌های شاهوار هخامنشی که قرن‌ها جلوتر از پیدایش دین مبین در هلال خصیب و دیگر نقاط برپا شده نیز به دلایلی مشابه، از جمله انعکاس بهشت آسمانی، ساخته می‌شده است یا دلایلی دیگر چون علاقهٔ شاهان به نخجیر و لذت‌های دنیوی نیز دخالت داشته است؟ ضمن اینکه پردیس‌های معابد را نیز داریم که خود بحث‌هایی دیگر به دنبال دارد. م.

آیین باغ‌سازی در عین حال بر هنرهای تزئینی نیز تأثیر گذارد. گرته‌برداری‌ها از طرح باغ‌های ایرانی و استفاده از آنها در طراحی قالی‌های قرن دهم حتی از کهن‌ترین نمونه‌های برجا مانده از این باغ‌ها قدیمی‌تر و پیچیده‌ترند. از این گذشته این‌گونه بازآفرینی‌های صوری معماری منظره، به مدت دو قرن، حتی در ولایات شمال غرب ایران تداوم یافت. این سنت بازآفرینی نقش باغ در قالی جانشینی بسیار مناسب برای خود باغ نزد افراد طبقهٔ متوسط شد، نمایش باغی در درون خانه که شب و روز و در تمام فصول می‌شد از آن لذت برد.

وقتی هنرهای ترکیه در میانهٔ قرن دهم و هنرهای ایران و هند در قرن یازدهم واقع‌گراتر شدند، مجموعه‌ای غنی و متنوع از گل‌های قابل تشخیص را به سفالینه‌ها، کاشی‌ها، پارچه‌ها، فرش‌ها و تذهیب نسخه‌ها و مرقعات وارد کردند که از این طریق روح راغ را گسترشی فزون‌تر دادند.

هم معماری خانه، هم معماری بناهای مقدس علاوه بر عناصر تماشایی خود تلاش‌های دنیوی دیگری در جهت غلبه بر دشواری‌های محیط و آب و هوا به‌عمل آوردند. آب را تا سرحد امکان، حتی در آناتولی، به زودهنگامی قرن هفتم به‌صورت حوض وارد مساجد می‌کردند. خانه‌های شخصی، مدارس و خانقاه‌های مصر و سوریه ترتیباتی خاص برای تهویه داشتند، نظیر بام‌های متحرك به‌صورتی که در نگاره‌های قرن هفتمی عراق نشان داده شده است، و در مناطق شبه‌استوایی، به‌صورت نصب بادگیرهای بلند همچون دودآهنگ. فضاهای داخلی، سقف‌هایی بلند داشت، با کف‌هایی مرمری اگر نه سنگی. در مصر و فلسطین مردم از بوریا که خنك‌تر بود برای نشستن استفاده می‌کردند هر چند فرش نواحی خنك‌تر و فصل زمستان قالی پشمی بود.

البته آشامیدن، شست‌وشو و استحمام از عوامل مهم نبرد روزانه با گرد و خاك و گرما بود. در همهٔ خانه‌ها آب را در کوزه‌های گلی بی‌لعاب می‌کردند تا در نتیجهٔ تبخیر خنك بماند. این کوزه‌ها که بعضاً بسیار بزرگ می‌شد، به‌ویژه کوزه‌های قرن‌های ششم و هفتم عراق غالباً تزئینات وافر مختص به خود ـ اشکال، تزئینات و نوشته ـ داشتند که پیچیده‌ترین آنها را از طریق باسمه‌کاری یا زدن گل نرم به شیوهٔ باربوتن[1] دارای تزئینات برجسته می‌کردند که بسیار شبیه تزئین خامهٔ کیك بود. بیشتر این کوزه‌ها را برای طبقهٔ متوسط می‌ساختند و سرنخ‌های مهم در جهت درك ذوق و خواستهٔ تصویری این قشر از جامعه در اختیار می‌گذارد. ظروفی که برای آشامیدن ساخته می‌شد متنوع‌تر و بعضاً پرزرق و برق بود، به‌ویژه آنها که برای دربارها و باده‌گساری ساخته می‌شد. نفیس‌ترین نمونه‌ها، از ایران قرن‌های ششم و هفتم از سفال دارای نقش روی لعاب بود، در حالی که جام‌های سوری همین دوره به شکل جام‌های دهان‌گشاد آبگینهٔ مینایی بود و در جهان اسلامی و فراسوی آن رواج فراوان داشت. با این همه احتمالاً گرانبهاترین جام‌ها آنهایی است که در قرن نهم ایران و یازدهم هند با یشم ساخته شده‌اند.

---

۱. ظروف سفالینه‌های قدیم اروپا که با گلابهٔ دستی روی سفالینه را تزئینات برجسته می‌کردند. م.

چراغ مسجد از جنس مفرغ احتمالاً به زودهنگامی قرن چهارم یا پنجم ساخته شده است. روی زمینهٔ سوراخ‌کاری شده حروف کوفی سایه‌وار دیده می‌شود.

شست‌وشو به کمك ابریق، تاس[1] و دولچه انجام می‌شد و نفیس‌ترینشان قلم‌زنی شده و مرصع بود. حمام همه‌جاگیر که شیوهٔ گرمایش و ساختار چهاروجهی خود (سربینه، خزینه‌های سرد، ولرم و داغ) خود را از حمام رومی وام گرفته بود تزئیناتی داشت که یکسره اسلامی بود. این حمام‌ها با شیشه‌های کار گذاشته‌شده در طاق گنبدی‌شان که نقش نوعی نورگیر کوچك را بازی می‌کرد از ویژگی‌های منظرهٔ شهری اسلامی به‌شمار می‌آمدند.

---

۱. تاس به معنای تشت کلان، همان است که معرب آن طاس بیشتر دیده می‌شود. م.

درون خانه اسلامی: بافته‌ها

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

در جهان اسلام تقریباً هیچ‌گونه اثاث چوبی وجود نداشت: نه اشکافی، نه تخت‌خوابی و نه میز و صندلی‌ای، تنها از وجود مِجری (صندوق) اطلاع داریم، آن هم از روی بقایای نمونه‌های مصری قرن‌های دوم و سوم با خاتم‌کاری باشکوه با استفاده از انواع چوب و استخوان، و نیز تصاویری از آنها در نگاره‌های عراقی قرن هفتم. روی چارپایه یا گاس‌های پس‌قد پوشیده با پارچه می‌نشستند، روی زمین غذا می‌خوردند و می‌خفتند و آسایش خود را با فرش، تشک و بالشتک فراهم می‌کردند. کتاب‌ها و اشیاء دیگر خود را در طاقچه‌هایی می‌گذاشتند که نمونه‌های پرشماری از آنها را می‌شناسیم، از نمونه‌های گچ‌بری‌شدهٔ قرن سومی که در خانه‌های حفاری‌شدهٔ سامرا یافت شده‌اند تا طاقچه‌های درون‌خانه‌های دارای قاب‌بندی‌های چوبی دمشق قرن دوازدهم. پوشاک و رختخواب را در دولاب و صندوق یا صرفاً در گوشهٔ اتاق روی هم می‌گذاردند. کارهای ظریف‌تر نجاران عبارت بود از ساخت در، کرکره، تیرهای سقف و قاب‌بندی.

از این‌رو صنعت نساجی برای اسلام اهمیتی حیاتی داشت، بسیار شبیه به اهمیتی که فولاد در جهان امروز دارد؛ نساجی نه‌تنها پوشاک بلکه پرده، رختخواب، گاس، بالش، فرش، خیمه (شادروان) را تأمین می‌کرد، و آن‌طور که از نگاره‌ها برمی‌آید برای تجیرکشی گرد باغ‌ها و سایبان‌های تزئینی به کار می‌رفت. بنابراین تعجبی ندارد که اسناد گنیزه و منابع دیگر می‌گویند بخش بسیار بزرگی از جمعیت شاید اکثریت جمعیت شاغل به‌ویژه طبقات مشغول به کار توزیع دست‌اندرکار این بخش از اقتصاد بودند. صنعت بافندگی نه‌تنها در مراکز بزرگ شهری بلکه در بسیاری مراکز کوچک‌تر و حتی در میان قبایل که به‌ویژه به بافت گلیم می‌پرداختند بسیار اهمیت داشت.

این وضع بر دیدگاه‌های زیباشناختی نیز بسا تأثیر گذارد. بافته‌ها شکستنی نبودند، و به‌راحتی حمل می‌شدند. تجارت وسیع پارچه نوعی غنی‌سازی متقابل و بی‌وقفهٔ نقش‌ها در سراسر جهان اسلام را همراه آورد، فرآیندی که هنوز هم هر کجا تولید قالی ادامه دارد دقیقاً مشهود است. دو دیگر، آشنایی با بافته‌ها محرک پذیرش سریع اشکال مسطح و بی‌پایان در موارد دیگر نیز شد. به‌طور مثال، بخش بزرگی از تزئینات معماری را در حکم پوشاکی بر تن بنا

می‌دانستند. همین امر حالت پارچه‌وار بسیاری از طرح‌های معمارانه را توضیح می‌دهد، خواه به شکل گرته‌برداری سرراست از طرح‌های قالی یا به‌صورت تزئینات بافت‌مند یك یا دو سطحی، بدان ترتیب که در آجرکاری قرن پنجم ایران دیده می‌شود و تا حدودی شبیه طرح‌های برجسته‌کاری شده در زیلوبافی یا دستبافی است. گرایش به تزئین سطح صرف، از پیش در معماری بیزانس وجود داشت و بعدها در قدیمی‌ترین بنای مسلمانان که هنوز برجاست، قبةالصخرهٔ بیت‌المقدس که در سال ۷۲ ساخته شد خود را نشان داد. با تکامل هنرهای اسلامی این پارچه‌واری رواج بیشتری یافت، مشخص‌تر شد، و به‌ویژه در ادوار بعد مشهود شد. به همین ترتیب آثار فلزی نیز هیچ‌گاه به سبك سه‌بعدی تزئین نمی‌شد بلکه همیشه با طرحی سطحی پوشانده می‌شد. آثار مرصع ایرانی قرن ششم و هفتم غالباً مجموعه‌ای از شمسه‌های پیکرنما را نشان می‌دهند که منطبق بر سنت پارچه‌بافی دوره‌های ساسانی تا سلجوقی است. دیوارهای کاشی‌کاری شدهٔ اسپانیایی و ترك نیز تداعی‌گر بافته‌هاست، در حالی که تذهیب نسخه‌های ایرانی قرن نهم تا یازدهم به قالی‌های آن عصر شبیه است. با این همه طرح‌های مواد نامنسوج معمولاً به لحاظ فکری و مفهومی پیچیده‌تر و در اجرا مجلل‌ترند. این نشان می‌دهد سرشت پارچه به‌ندرت بر الگوهای معین مبتنی بوده است، بلکه بیشتر بازتاب‌دهندهٔ رویکرد زیباشناختی واحدی است.

تاثیر متقابل فرهنگ‌ها

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

ریشهٔ بسیاری عناصری که نوعاً اسلامی تلقی می‌شود به اعصار پیش از اسلام می‌رسد. همان‌طور که قرآن و کلام اسلامی پر از اشارات به ادیان متقدم است، در هنرها نیز، تمدن بالندهٔ اسلامی مستعد وام‌گیری چیزهایی بود که در سنت خویش نداشت. چنان‌که مشاهده شد نقشهٔ مساجد بر اندیشه‌های پیشااسلامی مبتنی بود، در حالی که حمام از سرنمونی رُمی پیروی کرد. در هنرهای تزئینی طرح تاك و انگوری (خوشه‌انگوری)، شیوهٔ لچك‌کاری و واحدهای مدور (شمسه) روی پارچه جملگی پیشینهٔ پیشااسلامی داشتند. همین معنا در برخی فنون نیز صادق است چون ترصیع مفرغ با نقره و سیاه‌قلم کاری نقره. حتی صناعت نوعاً اسلامی‌ای چون قالی‌بافی که مبتنی بر گره‌زنی مداوم رشته‌های پشم الوان روی جفتی تار همجوار است از پیش‌نمونه‌های ایرانی پیروی می‌کرد که قدمتشان به حدود هزار سال پیش از ظهور اسلام می‌رسد. این روش بافندگی با وجود سادگی هنوز هم به‌کار گرفته می‌شود.

در نقاشی، شیوه‌های هفت قرن اول اسلامی، به‌ویژه در سرزمین‌های عرب اقتباس از سرنمون‌های شرقی‌شدهٔ اواخر دورهٔ کلاسیك یا بیزانسی یا دست‌کم ملهم از آنهاست. با این حال باید اذعان کرد در نقاشی غالباً تفسیر شمایل‌نگاری دست‌خوش تغییر شد و صحنه‌های انجیلی اقتباس‌شده با معنایی جدید به‌کار گرفته شد تا به‌طور مثال به‌کار تصویرپردازی نسخه‌هایی از مقامات سوری قرن هفتم آید. از سوی دیگر، تصاویر منطقةالبروج در نسخه‌های اوایل قرن پنجم تا قرن دوازدهم اساساً بی‌تغییر ماند؛ اما از آنجا که معانی اساطیری کهن آنها دیگر درك نمی‌شد نام‌های جدید به خود گرفتند. هرکول به «جاثی علی رکبتیه» (راس الجاثی، مرفق الجاثی)، کاسیوپیا به ذات‌الکرسی، «زنی نشسته بر کرسی» و آندرومده به «امراه لمسلسله»، «زنی که هیچ‌گاه شوئی نداشت» و الخ مبل شدند.

با وجود تأثیرات مستقیم زیباشناختی اسلام بر تمدن‌های دیگر، معدودند آن فنون مختص اسلام که در ادوار اسلامی در شرق نزدیك تولید شده باشند. دو تا از آنها عبارت‌اند از نقش‌اندازی روی لعاب و کاشی معرق. ابداعات دیگر چون سفالینه زرین‌فام در اروپا تقلید شد. همین معنا دربارهٔ بعضی طرح‌ها صادق

است، به‌ویژه اسلیمی‌های زیبایی که پوشش سطوح به نمایش می‌گذاردند. گرچه این طرح که بیش از همه ویژگی اسلامی داشته بسیار تکامل یافته است و از قرن چهارم به بعد هزاران‌بار به‌کار گرفته شد، با همهٔ اینها سرنمون‌های مهمی در هنر بیزانسی داشت. سرانجام این نقش‌مایه به چنان تکاملی رسید که توانست در اروپای قرن دهم سبکی بسیار رایج ایجاد کند.

مثال‌های یادشده برای اثبات این معنا که نوعی اتکای متقابل فرهنگی وجود داشت و تمدن اسلامی را به جریان اصلی تاریخ غرب نزدیک کرد کفایت می‌کند. همین خویشاوندی است که باعث شده است هنر اسلامی در غرب درك شود، از قدیمی‌ترین هدایای تقدیم‌شده به کلیساهای جامع قرون وسطی تا بخش‌های هنر اسلامی موزه‌های فعلی.

www.tabarestan.info تبرستان

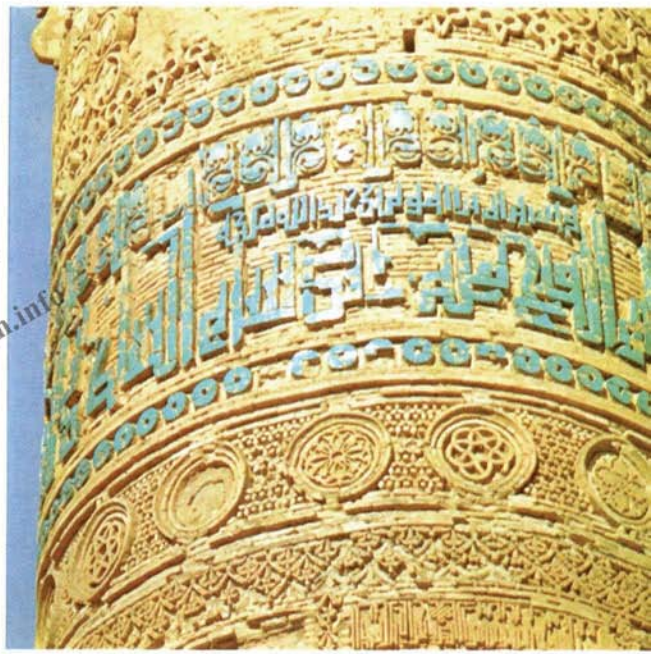
یك پرسش باقی می‌ماند: آیا در اسلام پدیده‌ای مشابه نوزایی در اروپا وجود داشت که موجب تقویت دوبارهٔ هنرهای اسلامی در لحظه‌ای حیاتی در تاریخ آن شود. دربارهٔ بخش اعظم جهان اسلام پاسخ به‌ناچار منفی است.

استثنای این قاعده ایران است، جایی که از قرن چهارم نوعی خودآگاهی شدید ملی انگیزهٔ بازگشت کمال مطلوب‌های هنری پیشااسلامی شد. این خودآگاهی به‌ویژه در حماسهٔ فردوسی، شاهنامه، متجلی شد که با سره‌ترین شکل ممکن از زبان فارسی تاریخ پیش از اسلام ایران را شرح می‌داد. اندکی پس از این رستاخیز سیاسی و ادبی سرنمون‌های معماری اشکانی و ساسانی در ساخت مساجد به‌کار گرفته شد و نقش‌مایه‌های کهن ایرانی، به‌ویژه صحنه‌های شاهوار باز پدید آمد. این تغییرجهت فرهنگی آغازگر دورانی ـ از قرن پنجم تا هفتم ـ از چیره‌دستی خیال‌آفرینانه و استادی و خبرگی شد و ته‌نقش[1] بسیار برجستهٔ خود را بر هنرهای جهان اسلام نشاند.

از قرن هفتم تا قرن یازدهم مصر، اسپانیا، ایران، ترکیه و هند ادوار دستاوردهای بزرگ هنری را تجربه کردند؛ با این حال پس از قرن یازدهم موازین هنری در این کشورها در حال نزول تدریجی بود و در قرن‌های دوازدهم و سیزدهم آهنگ نزول شتاب گرفت. احتمالاً به استثنای نقاشی دورهٔ قاجار ایران، تأثیر نیرومند اروپایی بر بخش اعظم هنر اسلامی در اواخر قرن دوازدهم و قرن سیزدهم بدفرجام بود. هر چند به‌نظر می‌رسد این اواخر ترکیب اشکال سنتی با اندیشه‌ها و فنون جدید ـ به‌ویژه در معماری ـ نشان می‌دهد نیروهای کهن آفرینش هنری فعالند و ممکن است هنوز هم به تولید یادمان‌های چشم‌گیر و دیگر اشکال هنری قادر باشند.

1. water mark

(۱)



خط عربی در میان قدیمی‌ترین و رایج‌ترین نقش‌مایه‌های تزئینی اسلامی قرار دارد. این خط که در آغاز بدان علت تقدیس می‌شد که وسیلهٔ ثبت آموزه‌های پیامبر بود، به‌سرعت به خاطر خودش تکریم شد و خوشنویسی عربی به رشته‌ای بسیار فرهیخته و غالباً چنان مزین مبدل شد که خواندن آن عملاً ناممکن شد. نمونه‌هایی که تصویرشان را در این دو صفحه آورده‌ایم از مناطق و ادوار متفاوتند. برای مسلمانان کتیبه‌ها جای شمایل‌های مقدس غربی را می‌گیرد و واژهٔ جایگزین تصویر شده است.

(۱): روی منارهٔ خرقان‌های دارای لعاب فیروزه‌ای روی منارهٔ جام، آسیای مرکزی، قرن ششم. سراسر برج پوشیده از آیات قرآنی است. اینک حروف کوفی به نسبت چهار یا پنج قرن پیش، شکل متفاوتی به خود گرفته است. فیروزه‌ای نخستین و محبوب‌ترین رنگی بود که در لعاب‌کاری اسلامی به‌کار رفت.

(۲): روی خانقاه: سردر خانقاه نطنز در ایران نمایانگر دو نوع خط در کنار یکدیگر است: خط شکسته در بالا و کوفی راست‌گوشه در پایین. خانقاه نطنز در ۷۲۵ ساخته شد.

(۳): گرد قبةالصخره در بیت‌المقدس، درون و بیرون طاقگان نواری از حروف وجود دارد که در واقع نخستین نمونهٔ یادمانی از خط اسلامی است. طول نوار ۲۴۰ متر است متشکل از معرق زرین روی زمینه‌ای آبی در بزرگداشت ساخت بنای مسجد در سال ۷۲ با آیات قرآنی فراخور حال.

(۴): روی تونشستگی محراب استفاده از کتیبهٔ قرآنی گرد سه ضلع کلاف محراب (برای نمونه نگ. محراب مسجد قرطبه) عادی بود. این کاشی که به روش قالب‌زنی ساخته شده از کاشان قرن هفتم می‌آید و کاشی محرابی را نشان می‌دهد با چراغی آویخته در میان. این آرایش اصیل نمادی است از نور الهی.

(۵): روی چراغ مسجد از سوریهٔ قرن هشتم. طرح نیلوفری گرد قسمت میانی نمایانگر تأثیر بافته‌های چینی است که واردات آن از قرن قبل آغاز شده بود.

(۲)

پیشکشی به تبرستان www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
tabarestan.info

▲ (۳)

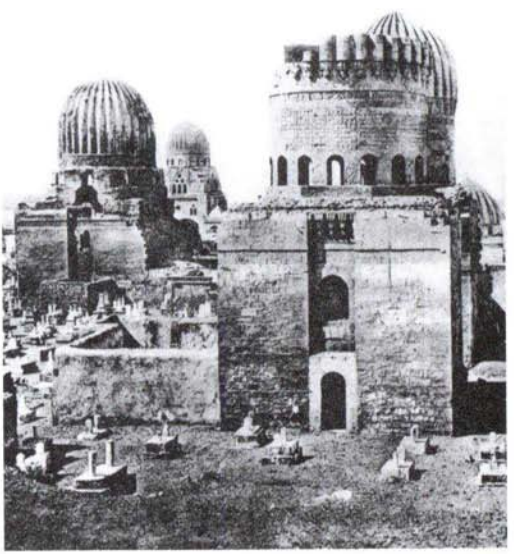
▼ (۴)

▼ (۵)

آفرینش طرح در قلب هنر اسلامی جای دارد. راست دینی اسلامی تصاویر را برنمی تافت، و همین امر مانع رشد سنت پیکرنمایی باشکوه شد؛ اما به‌نظر می‌رسد ذوق طبیعی هنرمند اسلامی حتی در صورت نبود این نهی بیشتر به سمت انتزاع گرایش داشت تا بازنمایی. حتی عناصر طراحی برخاسته از طبیعت، همچون برگ چنان نقش‌پردازی شده‌اند که به‌سختی تشخیص داده می‌شوند. هندسهٔ اشکال در رایج‌ترین شکل خود به‌گونه‌ای است که می‌تواند تا بی‌نهایت خود را تکرار کند؛ حاشیه گسستی دلبخواهی را در امتدادی بالقوه بی‌پایان ایجاد می‌کند. (۶): این سرلوح نسخه‌ای از قرآن حدود ۸۰۳ در مصر کشیده شده است. پوشش انبوه سطح، تقسیم آن به قاب‌بندی‌های جداگانه و ترکیب اشکالی از خط‌های راست و منحنی خصوصیاتی هستند که بارها در همهٔ هنر اسلامی تکرار می‌شوند.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

(۷)

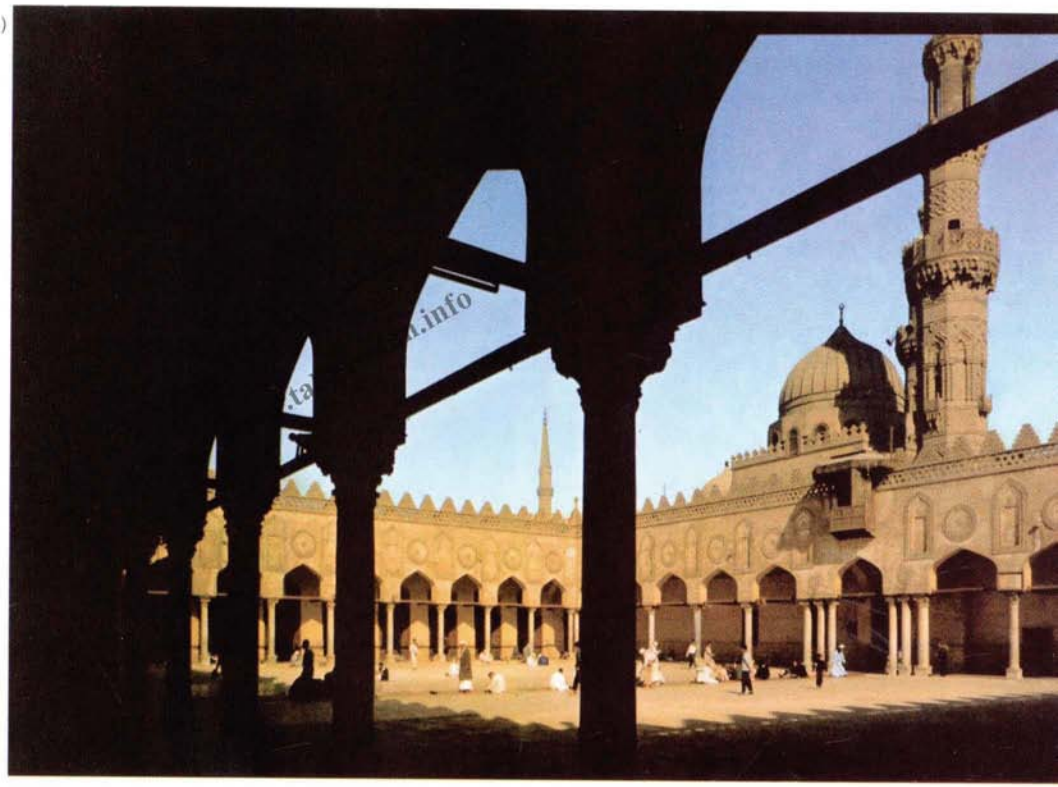


(۸)

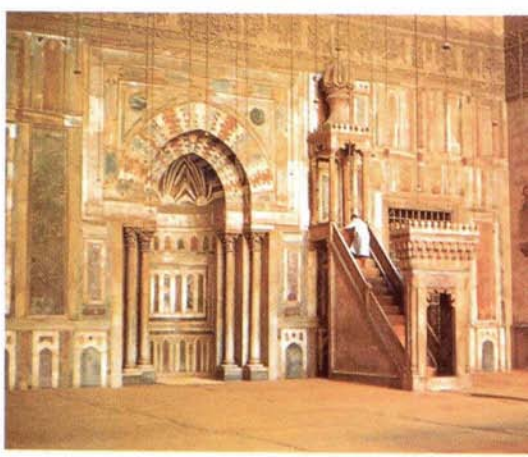
مجموعهٔ قبرها. قبرستان تشکیل می‌داد که هنوز هم از بخش‌های نمایان شهرهای اسلامی است. (۷): سه مقبره در گورستان جنوبی بیرونی قاهره که تاریخ ساخت آنها به ترتیب عبارت است از: ۷۳۶، ۹۱۰ و ۸۳۴.

در آناتولی آرامگاه‌های گنبددار را با بام‌هایی هرمی ـ که احتمالاً بازتاب معماری آناتولی گرد دریاچهٔ وان است ـ می‌پوشانند. (۸): این مقبره در اهلات، کرانهٔ غربی دریاچه، قرار دارد و یکی از بسیار مقابری است که طی قرن هشتم ساخته شد. پایهٔ چهارگوش مقبره، به هشت‌گوش مبدل شده است، و شکل نوک آن دوازده‌وجهی است. خود مقبره زیر اتاق اصلی است و تنها یك قبر دارد.

(۹)

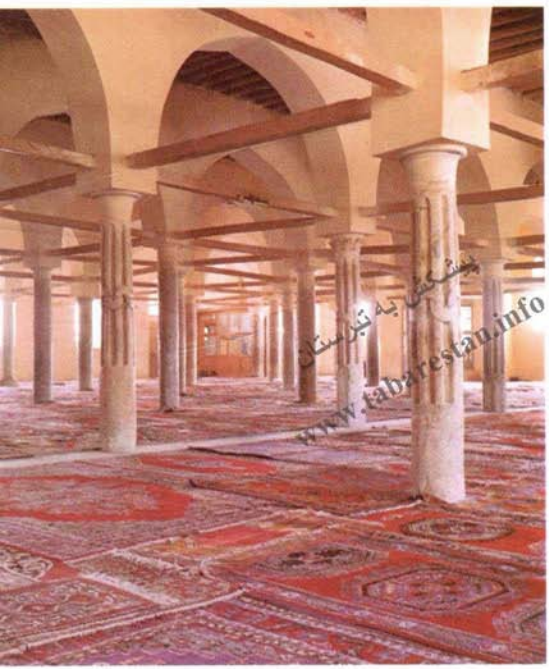


محل اجتماع جامعهٔ اسلامی را (مسجد) جامع گویند. اسلام هیچ چیز شبیه آیین عشاء ربانی دین مسیح ندارد و از همین‌روست که نقشهٔ مساجد از نیازهای آیینی که بر آرایش کلیساها حاکم بوده، رهاست.



(۱۰)

(۱۱)

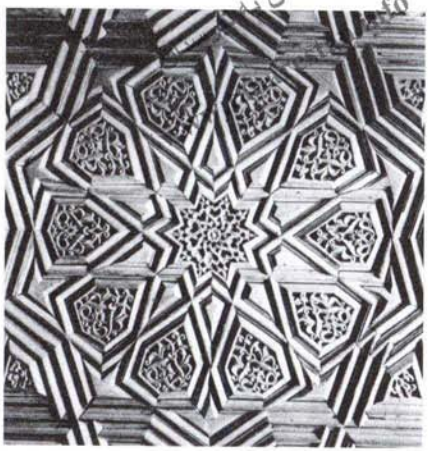


پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

(۱۲)

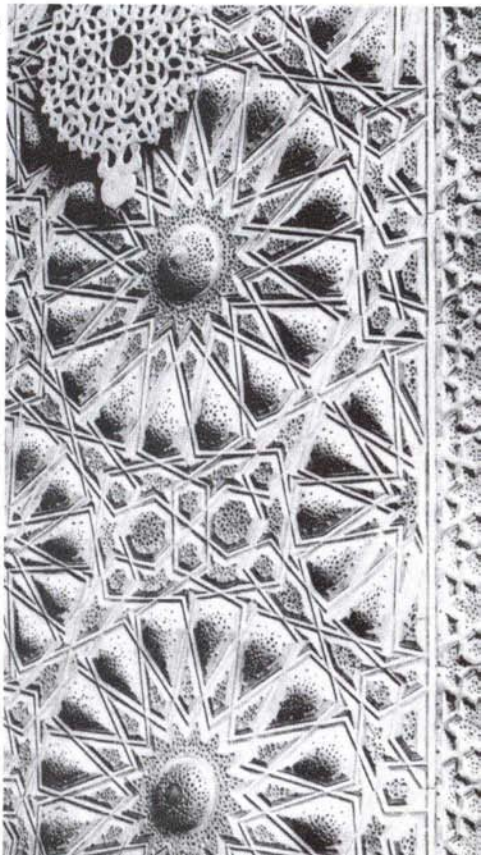
عناصر سنتی مساجد عبارتند از محراب ـ تونشستگی در دیوار که جهت مکه را نشان می‌دهد ـ و منبر واقع در کنار آن. تصویر (۱۰) محراب و منبر مدرسهٔ سلطان حسن قاهره را نشان می‌دهد. درون خانهٔ مسجد اساساً اتاقی عادی بود که بعدها بزرگ شد؛ مساجد قدیم نظیر مسجد قیروان تونس (۱۱). تالارهای ستاوندی هستند که از سرستون‌های بناهای دورهٔ کلاسیك استفاده کرده‌اند. رویه‌ای که در دورهٔ سلجوقیان نیز به قوت خود باقی بود. به‌طور مثال در مسجد علاءالدین قونیه (۱۲). همهٔ مساجد عمده صحن بزرگ دارند که مؤمنان می‌توانند در آن گردهم آیند. جایی که حوض وضو واقع است. صحن مسجدالازهر، قاهره (۹).

(۱۵)



(۱۶)

(۱۳)



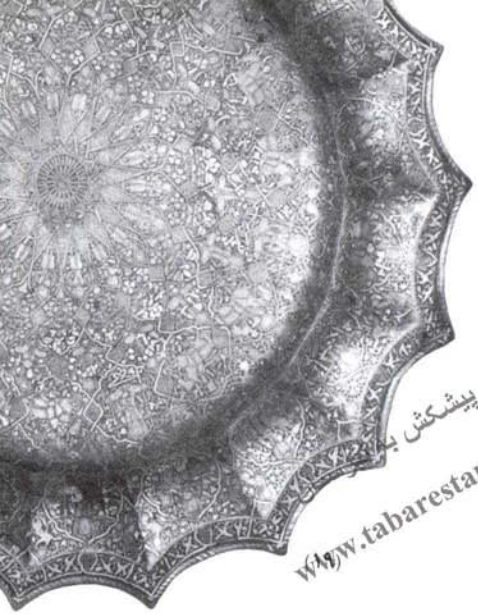
(۱۴)

ظهور همزمانِ نقشی واحد در منطقه‌ای پشت منطقهٔ دیگر و در ماده‌ای پشت مادهٔ دیگر برهانی است قاطع در اثبات وحدت فرهنگ اسلامی. هرچند انتساب آثار هنری به زمان و مکانی معین را دشوار می‌کند. مثالی از این دست، خط به‌هم پیوستهٔ تشکیل‌دهندهٔ ستاره است که در سرتاسر عالم اسلام به لباس‌های گوناگون درمی‌آید.

(۱۳): در چوب و مفرغ؛ کوبهٔ در پوئرتا دل پردُن، کلیسای جامع اشبیلیه (سویل)، قرن ششم. در اینجا اشکال منحنیِ گوشهٔ کوبه‌شکل بی‌انعطاف را که حاوی نوشته‌هایی است که به شکلی ساده اجرا شده است تهدید نمی‌کند.

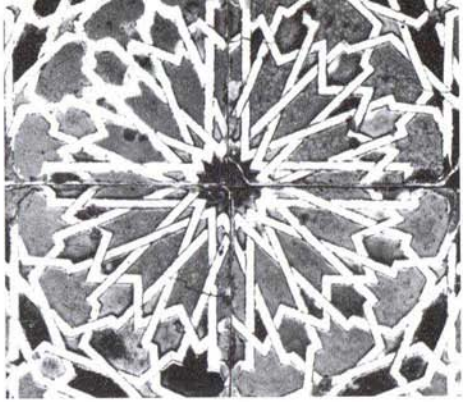
(۱۴): در مفرغ؛ بخشی از در مدرسهٔ سلطان حسن، قاهره، ۷۵۷.

(۱۵): روی کاغذ؛ برگی از قرآن در نسخهٔ مغربی قرن ششم ـ هفتم. این طرح که از دیگر نمونه‌ها کلاسیک‌تر است، مستقل است.

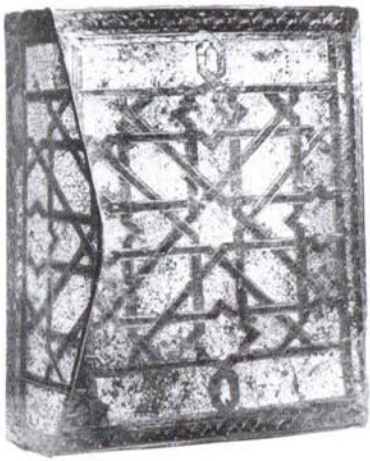


پیشکش به
www.tabarestan.info

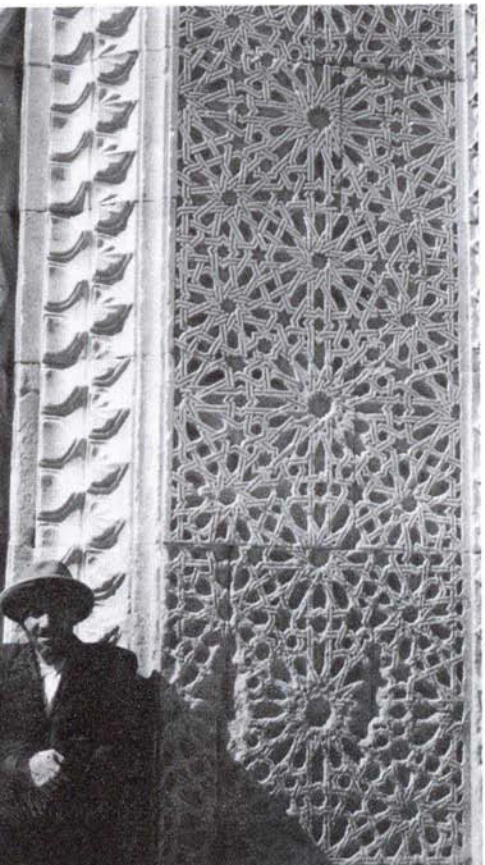
(۱۷)



(۱۸)



(۲۰)



(۱۶): روی چوب؛ بخشی از کرکرهٔ پنجرهٔ مسجد سبز (جامع یشیل) در بورسا ۲۷ـ۸۱۸.

(۱۷): روی کاشی؛ چهار کاشی مدجنی (Mudejar) در تقلید معرق، از اسپانیا؛ قرن هفتم.

(۱۸): روی چرم؛ جلدی زرکوب از مراکش ۶۵۵. پوشش سمت چپ روی نسخه خم می‌شود و زیر روی جلد می‌رود.

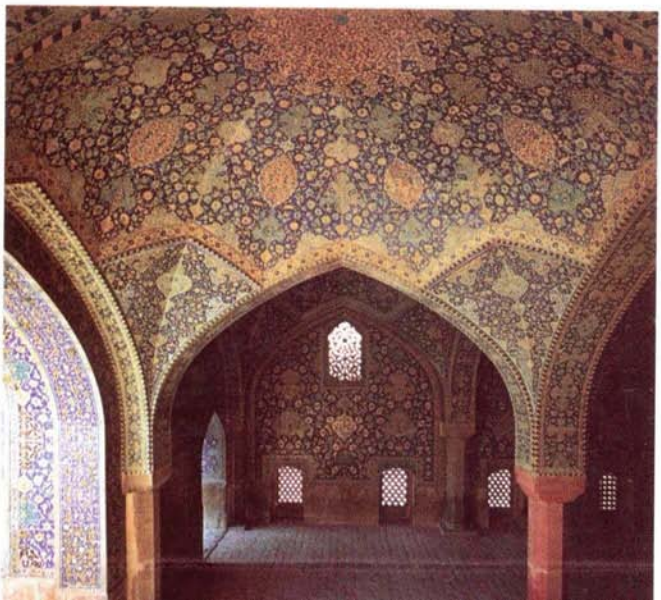
(۱۹): روی برنج؛ تأسی از قرن هشتم ایران. تزئین ترکیبی است از پیکره‌هایی نشسته، ایستاده یا سوار بر اسب، و نقش ستاره که به‌نظر می‌رسد در دالبرهای لبهٔ ظرف به انتها می‌رسد.

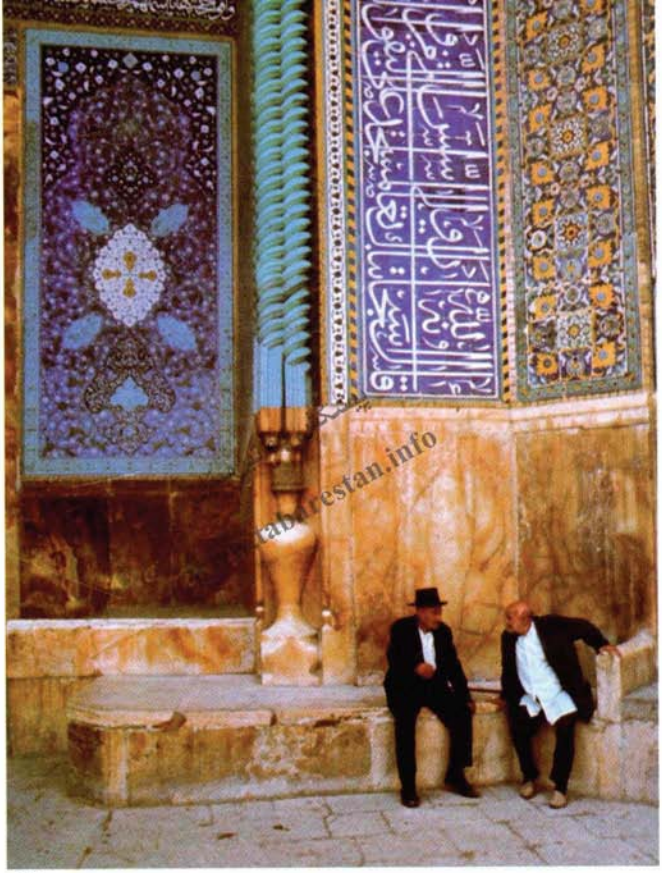
(۲۰): در سنگ؛ جزئیات تزئین کاروانسرای سلجوقی سلطان هان، شرق قونیه، آناتولی نیمهٔ نخست قرن هفتم.

(۲۱)

(۲۱): بافته‌ها بـه بهره‌برداری از اسـلوب گیاهی پرداختند. نگاره‌ای ایرانـی که در ۹۶۴ در استانبول گرته‌برداری شده است، شاه صفی را در خرگاه (شادروان) خودنشان می‌دهد. خرگاه و پوشـاك ملازمان یکسـره طرح گیاهی دارند. (۲۲): شبستان مسجد شاه اصفهان تقریباً مانندسازی چنین شـادروانی در ماده‌ای بادوام‌تر چون کاشـی‌های لعاب‌دار [معرق] است.

(۲۲)





(۲۴)

(۲۳)

(۲۳): گلزار؛ طرح‌هایی که در نهایت بر ایدهٔ باغ مبتنی بود بعدها در کتاب‌آرایی و نساجی به‌کار رفته است و با درخشش و شکوفایی وافر، دیوارها و طاق‌ها را می‌پوشاند. قالی تابناک اردبیل به طول بیش از سی‌وشش پا به سال ۹۴۶ در تبریز بافته شد. طرح توریقی (گیاهی) آن از نوعی است که در بسیاری موارد دیگر تکرار شده است و در برخی با نخستین نگاه معلوم می‌شود مناسب این کار نبوده است. (۲۴): تزئینات کاشی درگاه مزین مسجد شاه (۲۸ـ۱۰۱۰)، اصفهان. قاب‌بند تزئینی سمت چپ به همانندسازی ویژگی‌های گوناگون طرح قالی از جمله حاشیه پرداخته است.

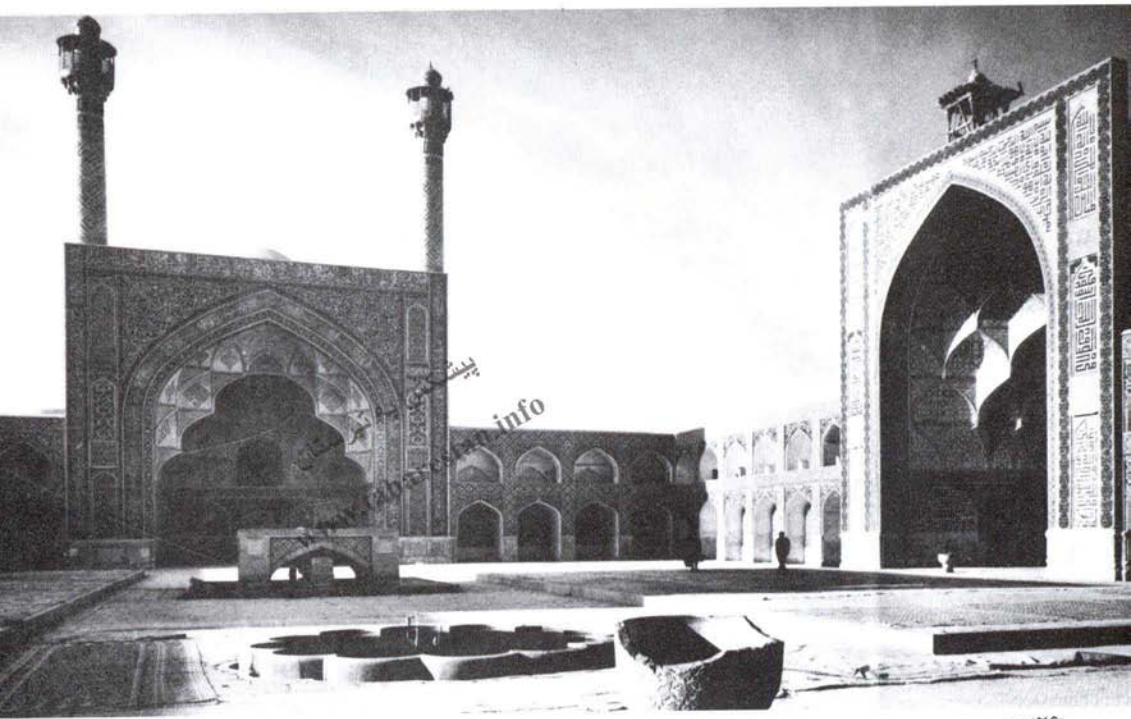
(۲۵): مسجد ترک از دل تالارهای عبادت گنبددار متقدم آناتولی سر برآورد. تکامل مسجد ترک پس از افتادن به‌دست عثمانیان توسط کلیسای هاگیا صوفیا [ایاصوفیای اسلامی پس از مسجد شدن آن] سرعت بیشتری یافت و معمار سنان در قرن دهم مساجد متقارن زیر پوشش یك گنبدِ بزرگ و قرارگرفته روی لچکی‌ها و چهار نیم‌گنبد در اضلاع آن (نه دو نیم‌گنبد مثل ایاصوفیا) را به کمال رساند با این هدف که دورن خانه‌ای مرکزی فارغ از مانع و رادع ایجاد کند. تصویر (پایین) جامع ایشکل در اشکادار از ساخته‌های وی را نشان می‌دهد.

(۲۵)

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

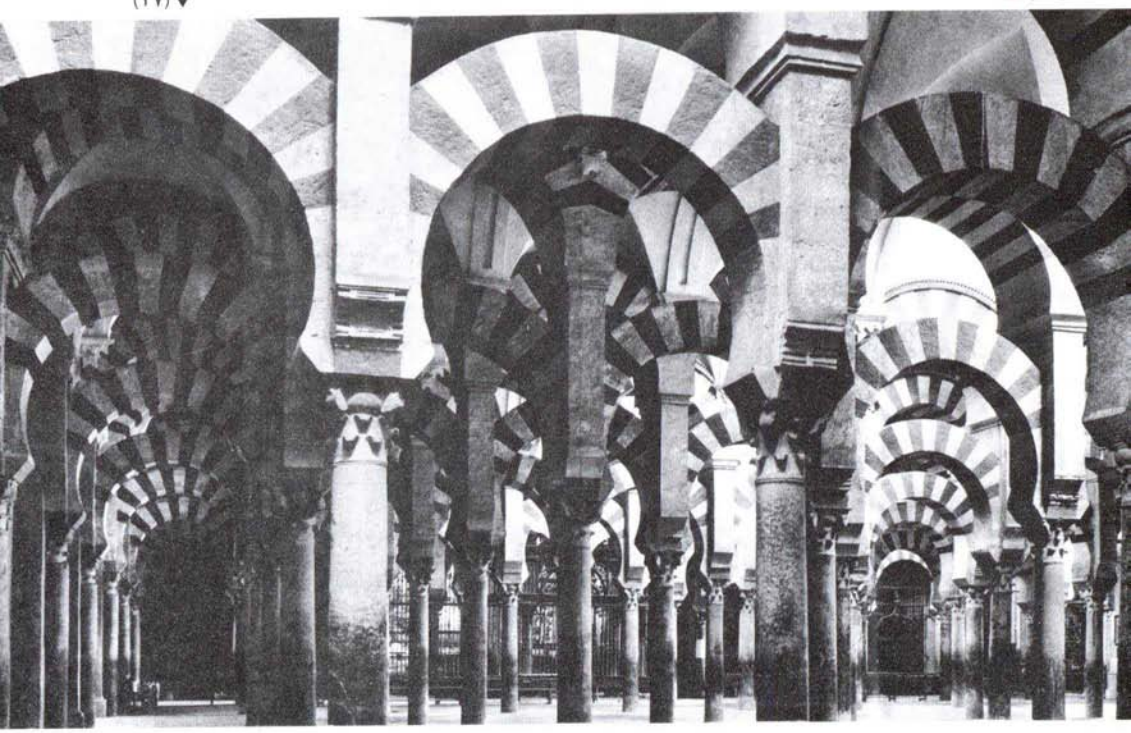
(۲۶): مسجد ایرانی با تکامل دیدنی صحن مشخص است. در وسط هر ضلع این صحن ایوانی مرتفع قرار دارد، سرسرایی پرعمق که نهایتاً با طاق‌های دارای تزئینات پیچیدهٔ لانه‌زنبوری، یا به عبارت دقیق‌تر، مقرنس تزئین می‌شد. یك ایوان ورودی صحن است، یکی به شبستان اصلی مسجد می‌رود و دو ایوان دیگر به شبستان‌های جانبی باز می‌شوند. صحن مسجد جمعهٔ اصفهان احتمالاً از همهٔ مساجد باشکوه‌تر است.

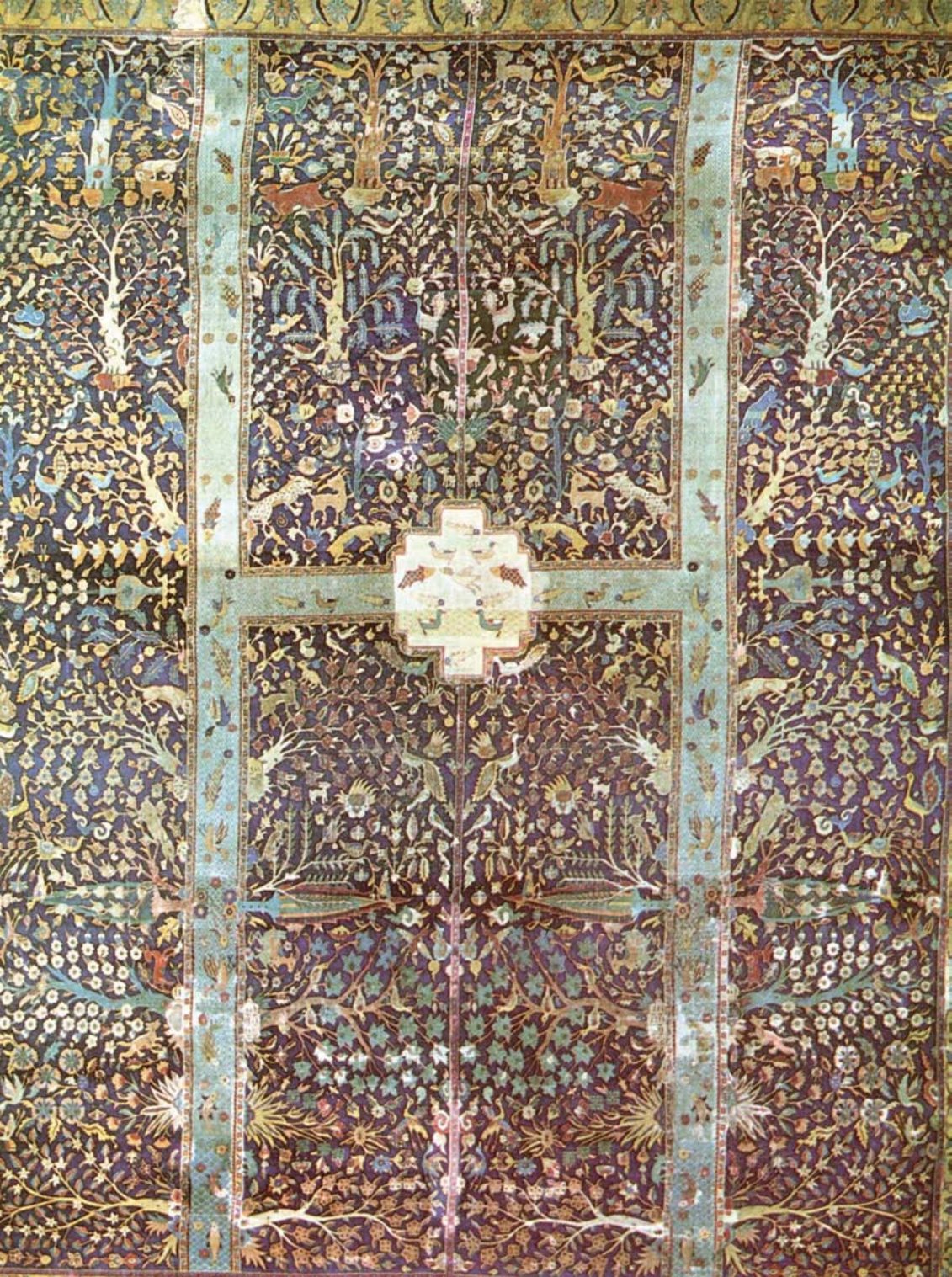
(۲۷): مسجد عرب ریشه در خانهٔ پیامبر (ص) در مدینه دارد. همهٔ مساجد رو به مکه ساخته می‌شوند و مسلمانان هنگام نماز صف‌های جماعت را رو به دیوار قبله که در جهت مکه است تشکیل می‌دهند. مسجد قرطبه چندین‌بار توسعه یافته و هر بار دیوار قبله و محراب آن عقب‌تر برده شده و در نتیجه جنگلی از ستون ایجاد شده است.



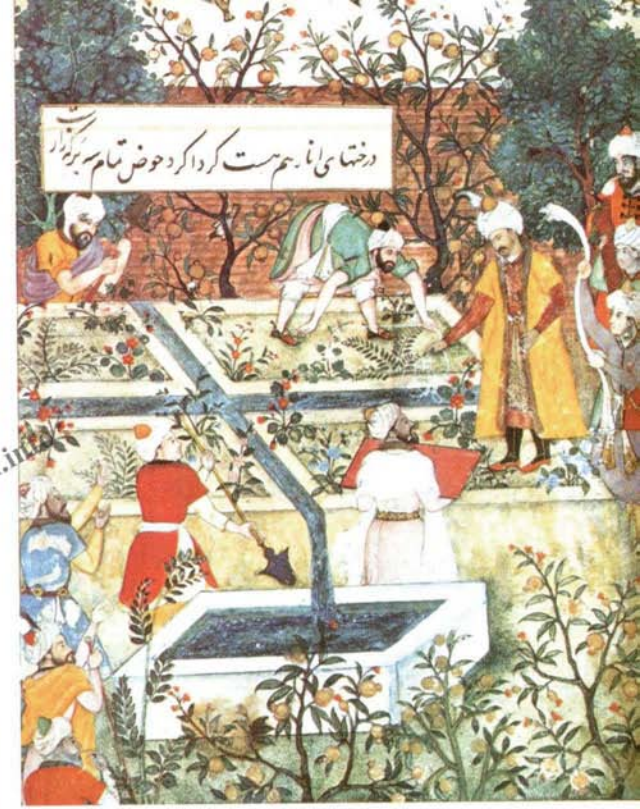
▲ (۲۶)

(۲۷) ▼



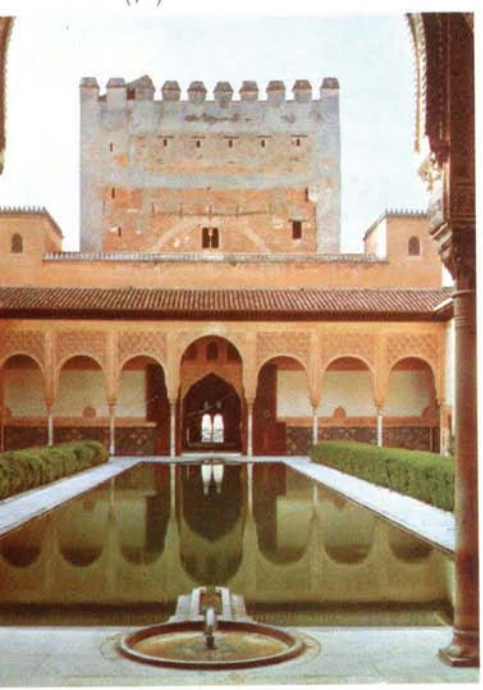


در دل گرد و خاک و گرما باغ برای اسلام به گویاترین شکل هنری مبدل شد. در حالی که تمام محیط خشک بود باغ سرسبزی داشت؛ وقتی محیط یکنواخت و ملال‌آور بود باغ آب و رنگ داشت؛ هرجا محیط بی‌شکل بود باغ اسلوب‌دار و پرشیوه بود. معدودند باغ‌های واقعی که از گذر ایام جان به در برده باشند. با این حال هنوز هم می‌توان چگونگی آنها را در نگاره‌ها و طرح‌های قالی که از آنها الهام گرفته‌اند دید. (۲۹): نگاره‌ای مغولی که بابُر را در حال سرکشی به باغ نشان می‌دهد. آبراهه‌های چلیپاوار و بزرگی همه‌جاگیر این‌گونه باغ‌هاست. (۳۰): یگانه باغ دوران اسلامی که کامل برجای مانده حیاط آیحان در الحمرا است که احتمالاً در قرن هشتم ساخته شده است.



(۲۹)

(۳۰)



(۲۸): باغ بهشت در نفیس‌ترین قالی‌های ایرانی دورهٔ صفوی بازآفرینی شده است. در این نمونه که بیش از هفده پا طول و چهارده پا عرض دارد، باغ با آبراهه‌ای به شکل حرف H انگلیسی و پر از ماهی، قطع شده است. با استخری در میان و مرغابی‌های شناور اندر آن. کنار نهرها، درختان، بوته‌ها و گل‌هایی چند روییده (که همیشه عمود بر آبند) و در میان زیررست‌ها، انواع جانوران و پرندگان در تک و تاز و پرواز. این قالی در قرن یازدهم بافته شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

جانوران هنر اسلامی با وجودی که شدیداً نقش‌پردازی شده‌اند ظاهری شرزه دارند. (۳۱): شیردال مفرغی بزرگی که اینک در پیزا [کرسی ایالت فلورانس] نگاهداری می‌شود. ساخت آن را به چندین محل گوناگون، از ایران گرفته تا اسپانیا، نسبت داده‌اند، و تاریخ‌هایی متفاوت بر آن گذارده‌اند ـ برهانی بر سهولت جذب اسلوب‌ها در سرتاسر عالم اسلام. (۳۲): عودسوز مفرغی شیرسان از ایران قرن ششم.

(۳۱)

(۳۲)

پیشکش به تبرستان
tabarestan.info

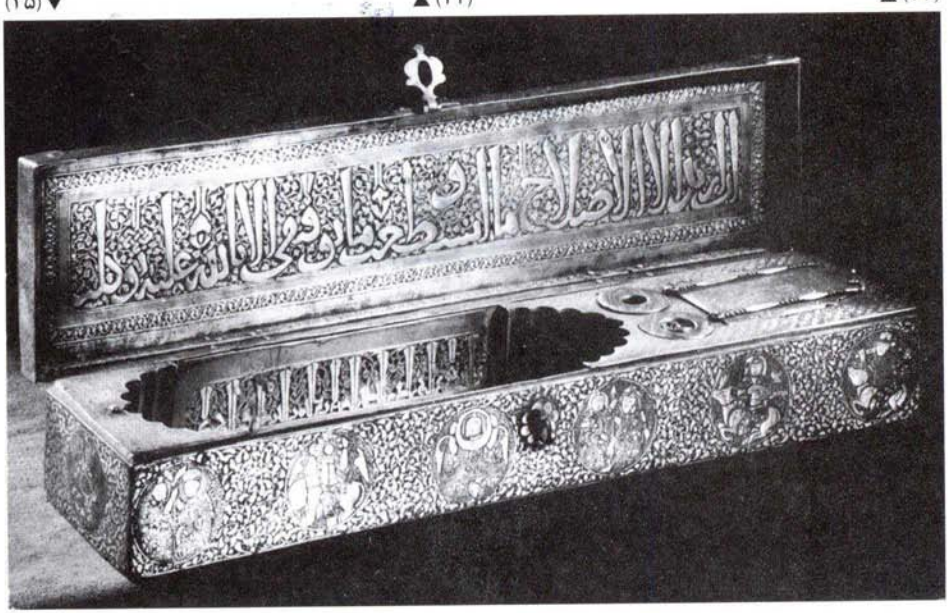
در هنر فلزکاری نبوغ تزئین‌کاری اسلامی به تجلی کامل می‌رسد و غالباً اشیای فلزی در زمرهٔ آن آثاری هستند که در تمام دوره‌ها از همه بهتر مانده‌اند.

خط و نقاشی فنون خود را به مادهٔ بیگانه‌ای چون فلزکاری وام دادند. (۳۳): ابریق برنجی از ایران قرن ششم با آذین گرهی گرد آن، اما دور قسمت بالایی ردیفی از پرندگان کار شده است. (۳۴): ظرف موسوم به «دولچهٔ بوبرینسکی» که به سال ۵۵۹ در هرات، خراسان ساخته شده است. در اینجا به‌موازات صحنه‌های شاهوار، اشکال انتزاعی و خط کوفی با آذین گرهی، «خط زنده نقش» نیز دیده می‌شود. در ردیف زبرین چنین می‌نماید که مردانی از قسمت‌های قائم حروف برخاسته‌اند؛ در قسمت زیرین جانوران در میان آنها پرسه می‌زنند.

(۳۵): قلمدان ساخت موصل اوایل قرن هفتم از جنس مفرغ با ترصیع مس و نقره است. بخش‌های داخلی برای قرار دادن قلم، مرکّب و دوات است. داخل در، کتیبه‌ای قرآنی روی زمینهٔ پیچکی که تمام سطح را پوشانده اجرا شده است؛ روی دیواره‌های قلمدان شمسه‌هایی با نقش‌های منطقة‌البروج.

▲ (۳۴)

▲ (۳۳)



▼ (۳۵)

The World of ISLAM

THE MAN-MADE SETTING

R. Ettinghausen / Mehrdad Vahdati Daneshmand

www.tabarestan.info

کتاب هنر در جهان *اسلام* بخشی است از کتاب
World of Islam ویراستهٔ برنارد لوییس که به وجوه
گوناگون فرهنگ، تمدن و تاریخ جهان اسلامی پرداخته
است. هر کدام از بخش‌های این کتاب را محققی
متخصص در موضوع مربوطه نگاشته و تصاویری
منحصربه‌فرد مباحث کتاب را مستند کرده‌اند که خود
دارای ارزش هنری و تحقیقی فراوان هستند.
معرفی هنر اسلامی ناگزیر به شروع با طرح پرسشی
بنیادی است: آیا پدیده‌ای به نام هنر اسلامی وجود
دارد، یعنی هنری که مشخصهٔ کلیت تمدن اسلامی
باشد؟ ریچارد اتینگهاوزن از سرشناس‌ترین
پژوهشگران حوزهٔ هنر اسلامی با عطف توجه به این
پرسش تلاش کرده است تا در میان سبک‌ها و شیوه‌های
گوناگون و متنوع رایج در آثار هنر اسلامی
برخی از خصایص کلی و مشترک را استخراج کند و
سپس به ویژگی‌های خاص آثار هر فرهنگ
و نحوهٔ تعامل فرهنگ‌ها با هم در حوزهٔ هنر در تمدن
اسلامی پرداخته است.

www.tabarestan.info

ISBN:9786005492347