PDF.tarikhema.org

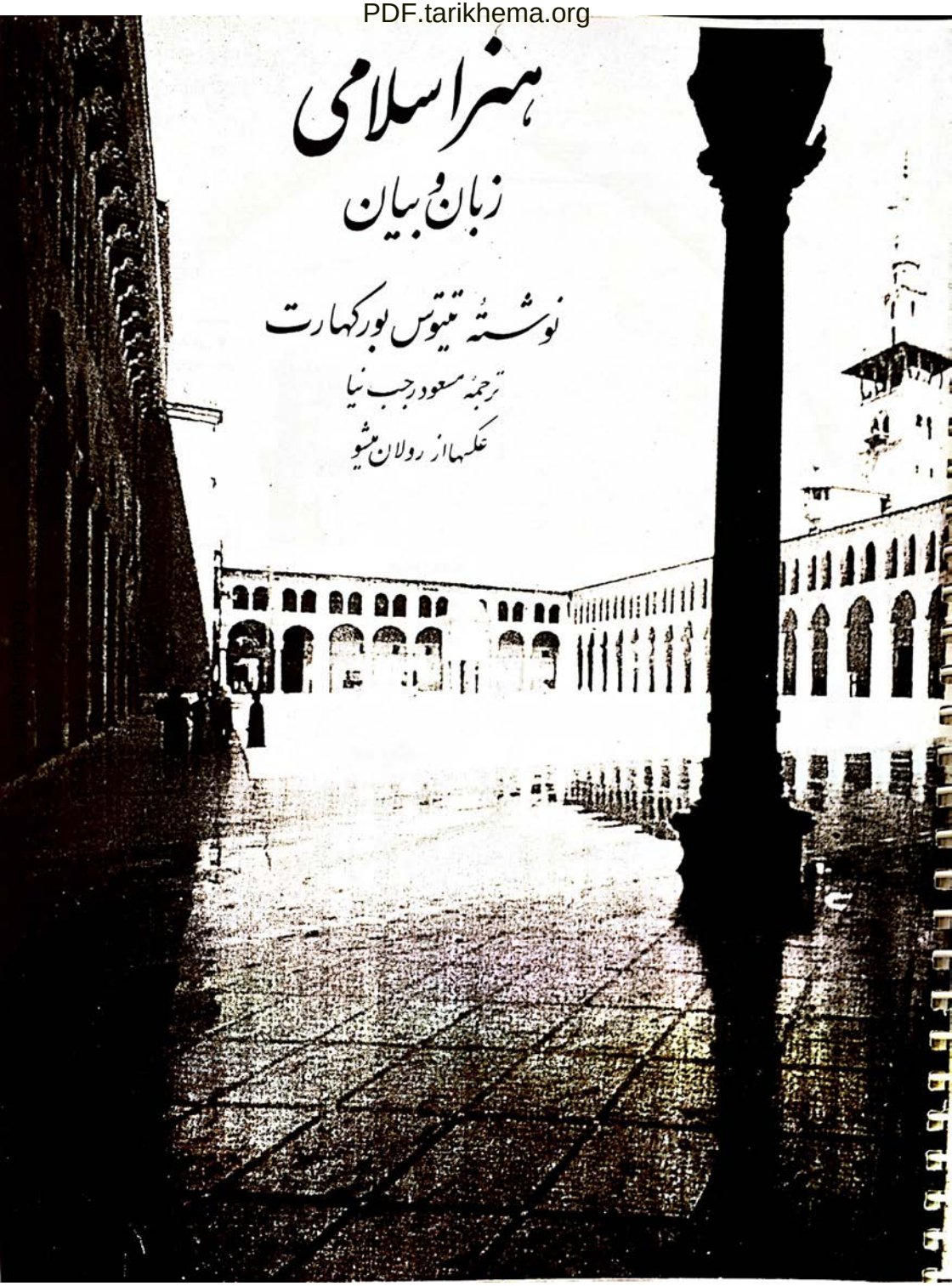
هنر اسلامی

زبان و بیان

نوشتهٔ تیتوس بورکهارت

ترجمهٔ مسعود رجب نیا

عکسها از رولان میشو



Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مجموعهٔ هنر اسلامی ۲

این کتاب ترجمه‌ای است از:

Art of Islam
Titus Burckhardt
photographs by Roland Michaud
English translation by J. Peter Hobson
World of Islam Festival Publishing Company Ltd. 1976.

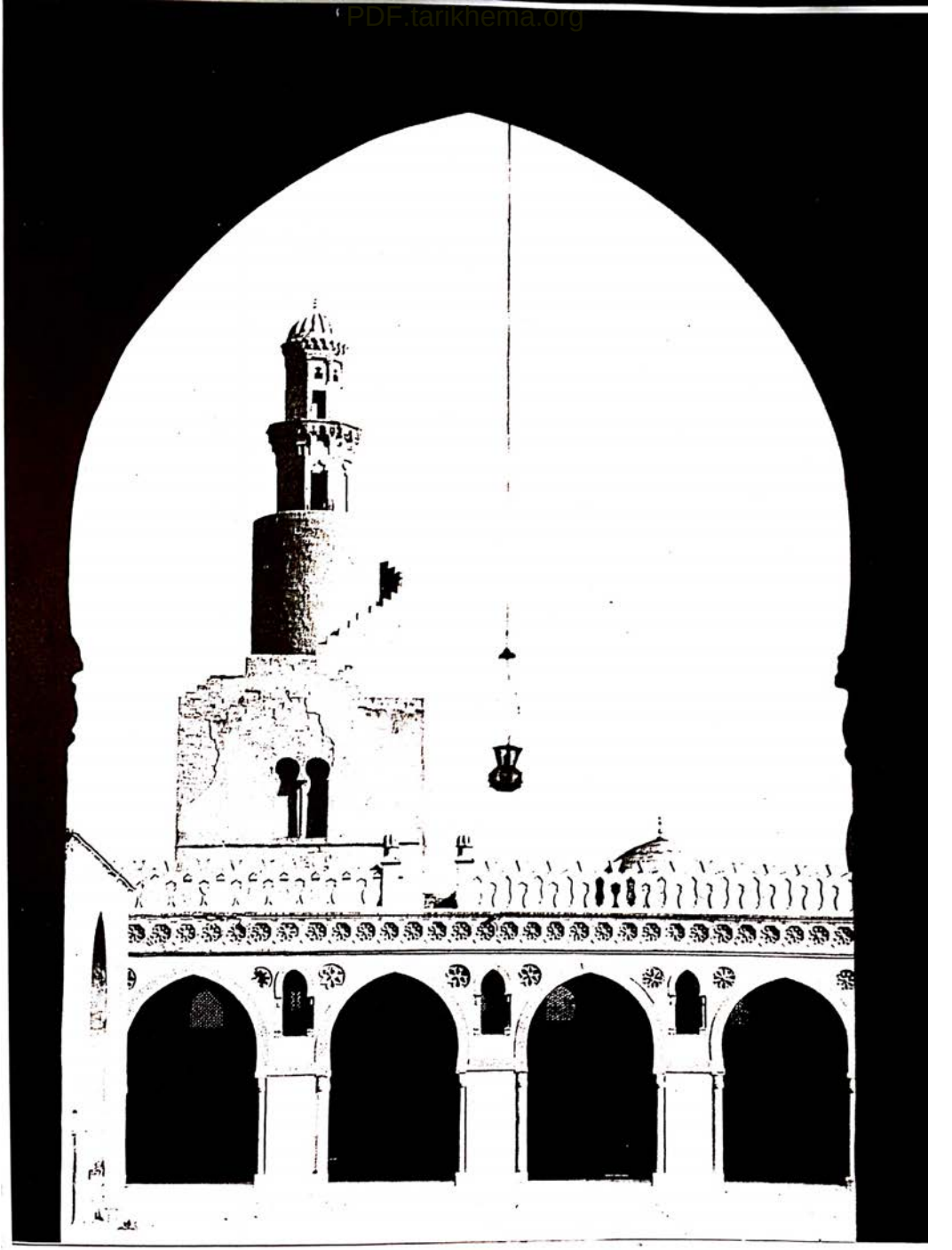
tarikhema.org

انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران
تهران، خیابان استاد مطهری، نبش خیابان دکتر مفتح، ساختمان جام‌جم
چاپ اول: ۱۳۶۵
حروفچینی: لاینوترون انتشارات سروش
این کتاب در پنج‌هزار نسخه در چاپخانهٔ افست(سهامی عام) چاپ و صحافی شد.
همهٔ حقوق محفوظ است.
بها: ۳۰۰۰ ریال

تصویر ۱. مناره و رواق شمال‌شرقی از جانب رواقهای شرقی، مسجد جامع ابن‌طولون، قاهره.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست مطالب

	فهرست تصاویر و شکلها	۸
	مقدمهٔ مترجم	۱۵
	دیباچه	۱۶
فصل اول	**سرآغاز: کعبه**	۱۷
فصل دوم	**آغاز هنر اسلامی**	۲۲
	۱ دومین الهام	۲۳
	۲ قبةالصخره	۲۸
	۳ امویان	۲۹
	٤ مشتیٰ	۳۲
	۵ مسجد جامع اموی در دمشق	
فصل سوم	**مسئلهٔ تمثالنگاری**	٤۰
	۱ مخالفت با تصویر جانداران	٤۳
	۲ مینیاتور ایرانی	
فصل چهارم	**زبان مشترك هنر اسلامی**	۵۱
	۱ هنر عربی و هنر اسلامی	۵۷
	۲ خوشنویسی در اسلام	٦۸
	۳ نقش اسلیمی	۸۲
	٤ گوی و مکعب	۸۷
	۵ کیمیای روشنایی	
فصل پنجم	**هنر و آداب دینی**	۹۵
	۱ سرشت و تاثیر هنر مقدس	۹٦
	۲ محراب	۱۰۳
	۳ منبر	۱۰۵
	٤ آرامگاه	۱۱۱
	۵ هنر تن‌پوش	
فصل ششم	**هنر آبادی‌نشینان و هنر بیابانگردان**	۱۱۳
	۱ دودمانها و گروههای قومی	۱۱۸
	۲ هنر فرشبافی	۱۲٤
	۳ هنر جنگاوری	
فصل هفتم	**هماهنگی**	۱۲۷
	۱ کثرت در وحدت	۱۳۲
	۲ مسجد جامع قیروان	۱۳۵
	۳ مسجد جامع قرطبه	۱٤۰
	٤ مسجد ابن‌طولون در قاهره	۱٤۵
	۵ مدرسه و مسجد سلطان حسن در قاهره	۱۵۱
	٦ مسجدهای عثمانی	۱۷٤
	۷ مسجد شاه اصفهان	۱۸٤
	۸ تاج‌محل	
فصل هشتم	**شهر**	۱۹۱
	۱ شیوهٔ طرح‌افکنی شهر	۱۹٦
	۲ هنر و تفکر	۲۰۸
	فهرست راهنما	۲۱٤
	کتابنامه	

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اسلامی در استانبول، نسخهٔ خطی شماره T360 (۵۷۰ × ۵۴۰ میلیمتر). ٦٤

تصویر ۲۵. کتیبه‌ای کاشی از منار مدرسهٔ سلطان حسین بایقرا در هرات، افغانستان. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی (۸۷٤ تا ۹۱۲ ه / ۱٤٦۹ - ۱۵۰٦ م.). ٦٥

تصویر ۲٦. دو کتیبه به شیوه‌های مختلف نسخ مرطوب و کوفی خشک در مدخل خانقاه نطنز، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی (۷۱٦ تا ۷۱۷ ه / ۱۳۱٦ تا ۱۳۱۷ م.). ٦٥

تصویر ۲۷. صفحه‌ای از قرانی از سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی، به سبک مملوک، شاید از مصر باشد به خط محقّق با نام سوره‌ها به کوفی تزیینی شرقی، مضبوط در British Library, Or. 1009. f75v. ٦٦

تصویر ۲۸. کتیبه‌ای کاشی از مسجد وزیرخان در لاهور، پاکستان، سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی. ٦٧

تصویر ۲۹. کتیبه‌هایی از مزار شاه اسماعیل در اردبیل، ایران، مضبوط در موزهٔ ایران باستان در تهران. ٦٧

تصویر ۳۰. بخشی از کاشیکاری شادملك آغا در شامزنده، کلیات گورهای سمرقند، ازبکستان، سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی (۷۷٤ ه / ۱۳۷۲ م). ٦٨

تصویر ۳۱. بخشی از تزیینات گنبد گورقایت‌بیك در گورستان شمالی قاهره. از دوران مملوکان. تزیینات نقشهای هندسی درهم و گلهای اسلیمی گنبد را می‌پوشاند. ٦٩

تصویر ۳۲. بخشی از کاشیکاری مسجد گوهرشاد در مشهد، ایران، سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. گلهای اسلیمی. ٧٢

تصویر ۳۳. بخشی از کاشیکاری ارامگاه درب امام در اصفهان، ایران، سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. گلهای اسلیمی. ٧٣

تصویر ۳٤. بخشی از کاشیکاری ویرانه‌های شاه مشهد نزدیك قلعهٔ نو در بادغیس افغانستان. از دوران غوریان، سدهٔ ششم - هفتم هجری؛ دوازدهم - سیزدهم میلادی. ٧٤

تصویر ۳۵. کاشیکاری در مراکش، در کاخ بدی مراکش. طرحی بر اساس هشت‌ضلعیهای منتظم. ٧٤

تصویر ۳٦. بخشی از تزیین با مرمر در مسجد جامع اموی در دمشق، سوریه. طرحی براساس شش‌ضلعیهای منتظم. ٧٥

تصویر ۳۷. کاشیکاری در مراکش، در کاخ بدی مراکش. طرحی بر اساس هشت‌ضلعیهای منتظم. ٧٦

تصویر ۳۸. کاشیکاری در مراکش، در کاخ بدی مراکش. طرحی براساس هشت‌ضلعیهای منتظم. ٧٦

تصویر ۳۹. بخشی از پنجره‌های مشبك مرمرین مزار شیخ سلیم چستی در فتح پورسیکری نزدیك آگرا، هند. ٧٧

تصویر ٤۰. بخشی از کاشیکاری مسجدکبودتبریز، ایران. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. طرحی براساس شش‌ضلعیهای منتظم. ٧٧

تصویر ٤۱. بخشی از تزیینات کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا. ٧٨

تصویر ٤۲. بخشی از کاشیکاری گنبد شاه نعمت‌الله ولی در ماهان، نزدیك کرمان، ایران. ٧٨

تصویر ٤۳. بخشی از سنگ شنی سرخ / مرمر سفید تزیین مشبك، فتح پورسیکری نزدیك آگرا، هند. ٧٨

تصویر ٤٤. بخشی از کاشیکاری مدخل اصلی مسجد جامع یزد، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ میانهٔ چهاردهم میلادی. ٧٨

تصویر ٤۵. کاشیکاری سقف مدرسهٔ بیوك کاراتای در قونیه، ترکیه. سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی (٦٤۹ ه / ۱۲۵۱ م). ٧٩

تصویر ٤٦. بخشی از پنجره‌های مشبك مرمرین مزار شیخ سلیم چستی در فتح پورسیکری نزدیك آگرا، هند. ٧٩

تصویر ٤٧. بخشی از حجّاری مسجد قطب نزدیك دهلی، هند. سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی. شده‌های نیلوفر درامیخته با حروف عربی. ٨٠

تصویر ٤٨. بخشی از کاشیکاری مسجدکبودتبریز، ایران. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. طرحی فرش‌گونه ناشی از نفوذمغول. ٨١

تصویر ٤۹. بخشی از مقرنس مدرسهٔ بوثانیه فاس، مراکش. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی. ٨٣

تصویر ۵۰. بخشی از مقرنس مدرسهٔ تیموری در خرگرد، خراسان، ایران. ٨۵

تصویر ۵۱. بخشی از دیوار و سقف شبستان مسجد جامع ورامین، نزدیك تهران، ایران، سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی. ٨۵

تصویر ۵۲. بخشی از مقرنس مدخل عمدهٔ مسجد سلطان سلیم در ادرنه، ترکیه. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی. ٨٦

تصویر ۵۳. ایوان جنوب‌غربی مسجد جامع اصفهان، ایران. ٨٧

تصویر ۵٤. بازمانده‌ای از گنبد مدرسهٔ خرگرد، خراسان، ایران، سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. ٨٨

تصویر ۵۵. مقرنس سقف دوخواهران در کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا. ٨٩

تصویر ۵٦. حیاط شیران در کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا. ۹۰

تصویر ۵۷. میرادور یا لینداراخا در کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا. ۹۱

تصویر ۵۸. بخشی از تزیینات گچکاری حیاط شیران، کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا. ۹۲

تصویر ۵۹. درون شبستان مسجد کُتوبیه در مراکش، سدهٔ ششم هجری، دوازدهم میلادی. ۹٦ - ۹۷

تصویر ٦۰. نمازگزاری در هنگام سجود. در حیاط مسجد قرویین در فاس، مراکش. ۹۸

تصویر ٦۱. محراب اولجایتو در مسجد جامع اصفهان، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی. ۹۹

تصویر ٦۲. محراب با کاشیکاری سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی در مشهد، مضبوط در موزهٔ ایران باستان، تهران، ایران. ۱۰۰

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۶۳. محراب چوبین در تاشون پاشا نزدیک اورگوب در ترکیه، مضبوط در موزهٔ قوم‌نگاری آنکارا. ۱۰۰

تصویر ۶۴. محراب گچکاری شدهٔ مدرسهٔ بن‌یوسف در مراکش. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی. ۱۰۱

تصویر ۶۵. طاقچه‌ای کاشیکاری شده در جلوخان خانقاه نطنز، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی. ۱۰۱

تصویر ۶۶. محراب مسجد نصر محمدبن قلاوون، دوران مملوکان، قاهره، مصر. ۱۰۱

تصویر ۶۷. محراب مدرسهٔ مسجد احمدیه در حلب، سوریه. ۱۰۱

تصویر ۶۸. محراب و منبر مسجد سوکولو در استانبول، ترکیه. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی. ۱۰۲

تصویر ۶۹. منبر چوبی در مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس. ۱۰۳

تصویر ۷۰. بخشی از منبر چوبی مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس. ۱۰۳

تصویر ۷۱. منبر سنگ‌اهک خانقاه و آرامگاه سلطان برقوق، قاهره، مصر. ۱۰۳

تصویر ۷۲. منبر مرمرین مسجد سلیمان در استانبول، ترکیه، سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی. ۱۰۴

تصویر ۷۳. منبر چوبی در موزهٔ ایران باستان، تهران، ایران. ۱۰۴

تصویر ۷۴. منبر مسجد مؤید در قاهره، مصر. ۱۰۵

تصویر ۷۵. تربت حلیمه خاتون، سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی در گِواس نزدیک دریاچهٔ وان، ترکیه، نمونه‌ای از آرامگاههای دوران سلجوقی. ۱۰۶

تصویر ۷۶. دورنمایی از گورستان قاهره از فراز منارهٔ خانقاه برقوق، قاهره، مصر. ۱۰۷

تصویر ۷۷. مجموعهٔ گورستانی شاه زنده در سمرقند، ازبکستان. ۱۰۷

تصویر ۷۸. آرامگاه اعتمادالدوله در اگرا، هند. سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی. ۱۰۸

تصویر ۷۹. مزار پاکان در باب فتوح در فاس، مراکش. ۱۰۸

تصویر ۸۰. مزار سلیم چستی در فتح پورسیکری، نزدیک اگرا، هند. ۱۰۹

تصویر ۸۱. زیارتگاه بابا حاتم، بلخ، افغانستان. سدهٔ پنجم ـ ششم هجری؛ یازدهم ـ دوازدهم میلادی. ۱۰۹

تصویر ۸۲. مزار شاه نعمت‌الله ولی در ماهان، جنوب کرمان، ایران. ۱۱۰

تصویر ۸۳. مزار خواجه ابونصر پارسی در بلخ، افغانستان. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. ۱۱۴

تصویر ۸۴. بخشی از تزیینات آجری منارهٔ جام، افغانستان، سدهٔ ششم ـ هفتم هجری؛ دوازدهم ـ سیزدهم میلادی. کتیبهٔ آن مشتمل است بر سراسر سورهٔ مریم. ۱۱۵

تصویر ۸۵. منارهٔ جام، افغانستان، برپا شده در حدود سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی، به دست غوریان که قبیله‌ای کوهستانی جنگاور بودند. ۱۱۶

تصویر ۸۶. منارهٔ مسجد کتوبیه در مراکش، برپا شده در حدود پایان سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی به دست موحدون، که قبیله‌ای کوهستانی جنگاور بودند. ۱۱۶

تصویر ۸۷. کتیبه‌ای آجری بر منارهٔ جام، افغانستان، سدهٔ ششم ـ هفتم هجری؛ دوازدهم ـ سیزدهم میلادی. ۱۱۷

تصویر ۸۸. خیمه‌گاه قرقیزان بیابانگرد در کوههای پامیر افغانستان. توجه خوانندگان به چادرهای گرد نمدین معمول مغولی و ترکان آسیای میانه معطوف می‌شود. ۱۱۸

تصویر ۸۹. خیمه‌گاه پشتوهای بیابانگرد افغان در کران‌رود مرغاب در شمال غربی افغانستان. توجه خوانندگان به چادرهای ساخته از پشم شتر و بز معطوف می‌شود. ۱۱۹

تصویر ۹۰. سجّادهٔ ترکی بافت گوردس. سدهٔ دوازدهم هجری؛ هجدهم میلادی. مضبوط در موزهٔ آثار ترک و اسلامی، استانبول. ۱۲۰

تصویر ۹۱. پاره‌ای از فرش ترکی آناطولی (اوشاک)، سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی از Musèe des Tissus. ۱۲۱

تصویر ۹۲. فرش سلجوقی، از مجموعهٔ Edmund de Unger، لندن. ۱۲۲

تصویر ۹۳. قالیچهٔ سارووق ترکمن، در Textile Museum Collection، واشنگتن. ۱۲۳

تصویر ۹۴. سپر و کمان ترکی سبک مغولی. سدهٔ نهم ـ دهم هجری؛ پانزدهم ـ شانزدهم میلادی. مضبوط در موزهٔ جنگ‌افزار یا اسلحه‌خانهٔ توپکاپی، استانبول، ترکیه. ۱۲۴

تصویر ۹۵. نقش برجسته نمودار دو اژدهای درهم در دروازهٔ مدخل حصار حلب، سوریه. سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی. ۱۲۴

تصویر ۹۶. بخشی از نقش برجستهٔ نمای غربی مسجد بیمارستان دیوریگی در آناطولی، ترکیه. عقاب دوسر نشان دودمان سلجوقی بود . سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی. ۱۲۴

تصویر ۹۷. سینی لعابی با تصویر اسکندر که به آسمان می‌رود بر گردونه‌ای که با دوشیردال کشیده می‌شود. عراق ۵۰۷ ـ ۵۳۸ هـ / ۱۱۱۴ ـ ۱۱۴۴ م. ۱۲۵

تصویر ۹۸. سینی کنده‌کاری با مجلسهایی از بارگاه سلطان، کار خراسان، ایران سدهٔ ششم ـ هفتم هجری؛ دوازدهم ـ سیزدهم میلادی. مضبوط در موزهٔ ایران باستان، تهران، ایران. ۱۲۵

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۹۹. بخشی از تبرزین ترکی با کتیبه‌ای از سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی، مضبوط در موزهٔ جنگ‌افزار یا اسلحه‌خانهٔ توپکاپی، استانبول. ۱۲۵
تصویر ۱۰۰. شمشیر با کتیبه‌ای از سلطان سلیمان قانونی، سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی. مضبوط در موزه جنگ‌افزار یا اسلحه‌خانهٔ توپکاپی، استانبول. ۱۲۵
تصویر ۱۰۱. منارهٔ ابن طولون، قاهره. در سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی، بر اساس بنای اصیل سدهٔ سوم هجری؛ نهم میلادی بازسازی شده است. ۱۲۷
تصویر ۱۰۲. منارهٔ مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس، سدهٔ سوم هجری؛ نهم میلادی. ۱۲۸
تصویر ۱۰۳. منارهٔ مسجد سارغتمش، سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی، قاهره، مصر. ۱۲۸
تصویر ۱۰۴. منارهٔ مسجد کتوبیه، مراکش، سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی. ۱۲۹
تصویر ۱۰۵. منارهٔ عثمانی مسجد تکیهٔ مولانا در قونیه، ترکیه. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی. ۱۳۰
تصویر ۱۰۶. منارهٔ پیچان مسجد اوچ شرفه‌لی (سه گلدسته‌ای) در ادرنه، ترکیه. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. ۱۳۰
تصویر ۱۰۷. منارهٔ مسجد سلیمان در استانبول، ترکیه. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی. ۱۳۰
تصویر ۱۰۸. منارهٔ مدرسهٔ مسجد سلطان حسن در قاهره. ۱۳۱
تصویر ۱۰۹. منارهٔ مسجد جامع هرات، افغانستان. ۱۳۱
تصویر ۱۱۰. منار ساربان، اصفهان، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی. ۱۳۱
تصویر ۱۱۱. منارهٔ ارامگاه جهانگیر در لاهور، پاکستان. سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی. ۱۳۱
تصویر ۱۱۲. منارهٔ ارامگاه اعتماد الدوله در اگرا، هند. سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی. ۱۳۲
تصویر ۱۱۳. نمای شبستان و حیاط مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس، از فراز مناره. ۱۳۳
تصویر ۱۱۴. جانب شمالی حیاط با منارهٔ مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس. ۱۳۴
تصویر ۱۱۵. دورنمای کلّی از شبستان مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس. ۱۳۴
تصویر ۱۱۶. دورنمای بخشی از مسجد جامع قیروان، تونس، از بیرون. ۱۳۵
تصویر ۱۱۷. محراب مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس. سدهٔ سوم هجری؛ نهم میلادی. ۱۳۵
تصویر ۱۱۸. کتیبهٔ کوفی بر ستونی کهن «محمد رسول‌الله»، در مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس. ۱۳۶
تصویر ۱۱۹. دورنمای داخلی مسجد جامع قرطبه، اسپانیا. ۱۳۸
تصویر ۱۲۰. گنبد نهاده بر فراز تویزه‌های درهم رفته در جلو محراب مسجد جامع قرطبه، اسپانیا. ۱۳۸
تصویر ۱۲۱. شیوهٔ قرارگرفتن جرزها در جلو محراب مسجد جامع قرطبه، اسپانیا. ۱۳۹
تصویر ۱۲۲. محراب مسجد جامع قرطبه با طاق نعلی، قرطبه، اسپانیا. ۱۴۱
تصویر ۱۲۳. منارهٔ ابن‌طولون از سوی طاقهای جنوب‌غربی، قاهره. ۱۴۲
تصویر ۱۲۴. دورنمای کلّی مسجد ابن طولون از فراز منارهٔ جنب مسجد سارغتمش، قاهره. ۱۴۳
تصویر ۱۲۵. ردیف رواق در مسجد ابن‌طولون، قاهره. ۱۴۴
تصویر ۱۲۶. طاق شمال‌غربی و تزیینات پیرامون طاقها در مسجد ابن‌طولون، قاهره. ۱۴۵
تصویر ۱۲۷. جانب جنوب‌شرقی مدرسهٔ مسجد سلطان حسن، در سوی راست تصویر مسجد رفاعی قرار دارد، قاهره. ۱۴۶
تصویر ۱۲۸. جلوخان پُر مقرنس نمای شمال‌شرقی مدرسهٔ مسجد سلطان حسن، قاهره. ۱۴۶
تصویر ۱۲۹. گنبد شبستان مدرسهٔ مسجد سلطان حسن، قاهره. ۱۴۸
تصویر ۱۳۰. حوض و ایوان جنوب‌غربی مدرسهٔ مسجد سلطان حسن، قاهره. ۱۴۹
تصویر ۱۳۱. درون مدرسهٔ سلطان غوری، قاهره: نمونه‌ای از مدرسهٔ فتال. ۱۵۰
تصویر ۱۳۲. محراب اصلی ایوان جنوب‌شرقی که بر گرداگرد دیوار آن گچکاری تزیینی معروف مدرسهٔ مسجد سلطان حسن نمودار است، قاهره. ۱۵۳
تصویر ۱۳۳. درون صحن ایاصوفیه، استانبول. ۱۵۴
تصویر ۱۳۴. دورنمایی از منارهٔ مسجد سلیمان بر فراز حیاط آن و شاخ زرین (قرن الذهب). ۱۵۵
تصویر ۱۳۵. دورنمای کلّی مسجد سلیمان، استانبول. ۱۵۶
تصویر ۱۳۶. درون مسجد سلیمان در جلو محراب، استانبول. ۱۵۶
تصویر ۱۳۷. گنبد بزرگ مرکزی با دو نیم‌گنبد در مسجد سلیمان، استانبول. ۱۵۷
تصویر ۱۳۸. دورنمای مدرسه‌های دوگانه در سمت جنوب‌غربی مسجد سلیمان، استانبول. ۱۵۷
تصویر ۱۳۹. لچکی مقرنس‌کاری شده در مسجد سلیمان، استانبول. ۱۵۹
تصویر ۱۴۰. درون مسجد شهزاده، استانبول.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱٤۱. مسجد شهزاده از فراز گوشهٔ شمال‌غربی، استانبول. ۱٦۰
تصویر ۱٤۲. گنبد اصلی و چهار نیم‌گنبد در مسجد شهزاده، استانبول. ۱٦۰
تصویر ۱٤۳. درون مسجد مهرماه، استانبول. ۱٦۲
تصویر ۱٤٤. گنبد از درون مسجد مهرماه، استانبول. ۱٦۲
تصویر ۱٤٥. دورنمای کلّی مسجد مهرماه، استانبول. ۱٦٤
تصویر ۱٤٦. گنبد مرکزی مسجد مهرماه، استانبول. ۱٦٥
تصویر ۱٤۷. درون مسجد سوکولو، استانبول. ۱٦٦
تصویر ۱٤۸. گنبد از درون مسجد سوکولو، استانبول. ۱٦۷
تصویر ۱٤۹. کتیبه‌های کاشی بر دیوار مسجد سوکولو، استانبول. ۱٦۸
تصویر ۱٥۰. حوض در حیاط مسجد سلطان سلیم در ادرنه، ترکیه. ۱۷۰
تصویر ۱٥۱. نمای بیرونی مسجد سلطان سلیم، ادرنه. ۱۷۱
تصویر ۱٥۲. گنبد مرکزی از درون مسجد سلطان سلیم، ادرنه. ۱۷۲
تصویر ۱٥۳. فضای درونی مسجد سلطان سلیم، ادرنه. ۱۷۲
تصویر ۱٥٤. دورنمای کلّی مسجد سلطان سلیم، ادرنه. ۱۷۳
تصویر ۱٥٥. دروازهٔ بزرگ و جلوخان مسجد شاه، اصفهان. ۱۷٥
تصویر ۱٥٦. دورنمای هوایی میدان نقش جهان و مسجد شاه، اصفهان. ۱۷۷ - ۱۷٦
تصویر ۱٥۷. نمای بیرونی گنبد و منارهٔ مسجد شاه، اصفهان. ۱۷۸
تصویر ۱٥۸. درون صحن مسجد شاه، اصفهان. ۱۷۹
تصویر ۱٥۹. ایوان مشرف بر حیاط مسجد شاه، اصفهان. ۱۸۰
تصویر ۱٦۰. انتهای مناره نمودی از کاشیکاری مسجد شاه، اصفهان. ۱۸۱
تصویر ۱٦۱. گنبد فراز صحن مسجد شاه، اصفهان. ۱۸۲
تصویر ۱٦۲. شبستان زمستانی مسجد شاه، اصفهان. ۱۸۲
تصویر ۱٦۳. نمای حیاطهای جانبی از حیاط بزرگ مسجد شاه، اصفهان. ۱۸۳
تصویر ۱٦٤. تاج‌محل، آگرا، هند. ۱۸٥
تصویر ۱٦٥. تاج‌محل از پهلو. ۱۸٦
تصویر ۱٦٦. تاج‌محل از باغ آن. ۱۸۷
تصویر ۱٦۷. نمای مدخل اصلی صحن داخلی تاج‌محل. ۱۸۸
تصویر ۱٦۸. دورنمای اصفهان، نمودی از ساختمانهای عمدهٔ پیرامون میدان نقش جهان. ۱۹٤
تصویر ۱٦۹. دورنمای هوایی از پل خواجو و بند زاینده رود، اصفهان. ۱۹٦
تصویر ۱۷۰. دورنمای کلّی از کاروانسرای مهیار در جنوب اصفهان. ۱۹٦
تصویر ۱۷۱. کاروانسرای اسدپاشا، دمشق، سوریه. ۱۹۷
تصویر ۱۷۲. بخشی از ستون بیمارستان مسجد دیوریگی، ترکیه. ۱۹۷
تصویر ۱۷۳. درون بیمارستان مسجد دیوریگی، ترکیه. ۱۹۷
تصویر ۱۷٤. گذری از بازار فاس، مراکش. ۱۹۷
تصویر ۱۷٥. دورنمای هوایی و بامهای بازار کاشان، ایران. ۱۹۸
تصویر ۱۷٦. حیاط خانه‌ای سنتی از سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی در شهر کهنهٔ قاهره، مصر. ۱۹۹
تصویر ۱۷۷. حیاط درونی کاخ بهیه، مراکش، سدهٔ سیزدهم هجری؛ نوزدهم میلادی. ۲۰۰
تصویر ۱۷۸. خانهٔ سنتی مراکش در فاس. ۲۰۰
تصویر ۱۷۹. دورنمای کلّی فاس، مراکش، از گورستان مرنده. ۲۰۱
تصویر ۱۸۰. شهر کوچك مولای ادریس بنا شده در پیرامون زیارتگاه، نزدیك مکنس، مراکش. ۲۰۱
تصویر ۱۸۱. دورنمای هوایی اصفهان و مسجد جامع با بامهای گنبدی بازار. ۲۰۲
تصویر ۱۸۲. کاروانسرای مملوك غوری، قاهره، مصر. ۲۰۳
تصویر ۱۸۳. فندق (کاروانسرای) مراکشی در فاس، مراکش. ۲۰۳
تصویر ۱۸٤. تنگ بلورین سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی، مضبوط در موزهٔ ایران باستان، تهران، ایران. ۲۰٥
تصویر ۱۸٥. جامی با نقش پرندگان استیلیزه، مضبوط در موزهٔ ایران باستان، تهران. ۲۰٥
تصویر ۱۸٦. کاشیکاری جلوخان مزار هارون ولایت، اصفهان. ۲۰٦

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل ۱. برش سانتا کوتانزا (Santa Contanza) در رم. ۲۵
شکل ۲. نقشهٔ سن ویتالیس (Saint Vitalis) در راون. ۲۵
شکل ۳. نقشهٔ کلیسای معراج مسیح در اورشلیم. ۲۵
شکل ٤. نقشهٔ قبةالصخره. ۲٦
شکل ٥. پرسپکتیو قبةالصخره. ۲۷
شکل ٦. نقشهٔ هندسی قبةالصخره. ۲۷
شکل ۷. نشانها و گوهرهای نگاشته در موزائیکهای قبةالصخره. ۲۷
شکل ۸. اسب بالدار در خربةالمفجر. ۲۸
شکل ۹. نقشهٔ مشبّک. ۳۱
شکل ۱۰. آرایشهای سه‌گوش در کارهای چرمی قوم افریقایی، طوارق. ۳۱
شکل ۱۱. نقشهٔ کلیسای مسیحی از درون. ۳۲
شکل ۱۲. نقشهٔ جهات اصلی کلیسا. ۳۳
شکل ۱۳. نقشهٔ مسجد النبی در مدینه. ۳۳
شکل ۱٤. نقشهٔ مسجد جامع دمشق. ۳٤
شکل ۱٥. برشی از مسجد جامع دمشق. ۳٥
شکل ۱٦. برشی از مسجد جامع دمشق. ۳٥
شکل ۱۷. طاق نعل اسبی و تیزدار. ۳۷
شکل ۱۸. نقش اسلیمی در کاروانسرای رباط‌شریف، خراسان. پایان سدهٔ پنجم هجری؛ یازدهم میلادی. ٥٥
شکل ۱۹. پنجرهٔ مشبک در خربةالمفجر. ٥٦
شکل ۲۰. نمونه‌ای از خط چینی: ٥۹
Shodo Zenshu,volume8, plate 22/23 C. H. U. Sue Liang A. D. 596/658.
شکل ۲۱. نمونه‌ای از خط عربی. مضبوط در Chester Beatty Library, Ms 1481, f. 76r، دابلن. ٥۹
شکل ۲۲. خط عربی: نسخهٔ خطی کربلا، مورخ ۷٤ه (٦۹۳ م). ٦۰
شکل ۲۳. نمونهٔ خط کوفی سدهٔ سوم هجری؛ نهم میلادی، متن قرآن کریم در کتابخانهٔ عمومی کابل، افغانستان. ٦۰
شکل ۲٤. نمونهٔ کوفی تزیینی از کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا. ٦۰
شکل ۲٥. اندازهٔ حروف بر حسب نقطه. ٦۱
شکل ۲٦. کتیبهٔ خطی کوفی درامیخته با نقش اسلیمی، از مدرسهٔ سلطان حسن، قاهره، مصر. ٦۱
شکل ۲۷ و ۲۸ و ۲۹. نمونه‌هایی از هنر جانورنگاری سکایی. ۷۰ - ٦۹
شکل ۳۰. آرایش دیواری با گچ با موتیف تاك، سامرّا. ۷۱
شکل ۳۱. آرایش دیواری با گچ با موتیف ماریچ، سامرّا. ۷۱
شکل ۳۲. جانوران پیچاپیچ در کتاب دارو (Durrow). ۷۱
شکل ۳۳. بخشی از صفحهٔ آرایشی کتاب عهد جدید لیندیسفارن. ۷۱
شکل ۳٤. یك درکوب مغربی سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی ــ نمونه‌ای از نقش اسلیمی خالص و گردش فضاهای تهی در پیرامون فلز. ۷۲
شکل ۳٥. پنجرهٔ مشبك در خربةالمفجر و طرح هندسی آن. ۷۲
شکل ۳٦. طرح پیچاپیچ بر سنگفرشی رومی. ۷۳
شکل ۳۷. طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به شش بهر. ۷٤
شکل ۳۸. طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به هشت بهر. ۷٥
شکل ۳۹. طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به پنج و ده بهر. ۷٦
شکل ٤۰. طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به هشت بهر. ۷٦
شکل ٤۱. لچکی رومی، تحلیلی هندسی از آن. ۸۲
شکل ٤۲. مقرنس به کار گرفته برای پایهٔ گنبد. ۸۲
شکل ٤۳. پایهٔ گنبد در کنج، معماری ساسانی. ۸۳
شکل ٤٤. کنج به صورت طاقچه. ۸۳
شکل ٤٥. مقرنس برای گذشتن از پایهٔ مربع به هشت‌ضلعی. ۸۳
شکل ٤٦. مقرنس برای گذشتن از پایهٔ مربع به دایره. ۸۳

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل ۴۷. مقرنس به صورت «استالاکتیت». ۸۴
شکل ۴۸. مقرنسهای زاویه عمودی و دایره‌ای. ۸۴
شکل ۴۹. مقرنسهای طاقچه‌ای. ۸۴
شکل ۵۰. طاق ایرانی. ۸۷
شکل ۵۱. نقشهٔ مسجد جامع قیروان. ۱۳۳
شکل ۵۲. نقشهٔ مسجد جامع قرطبه. ۱۳۷
شکل ۵۳. نقشهٔ مسجد جامع ابن‌طولون. ۱۴۰
شکل ۵۴. نقشهٔ مسجد سلطان حسن. ۱۴۵
شکل ۵۵. نقشهٔ ایا صوفیه. ۱۵۲
شکل ۵۶. برش ایا صوفیه. ۱۵۲
شکل ۵۷. برش عمده و نقشهٔ مسجد سلیمان. ۱۵۸
شکل ۵۸. نقشهٔ مسجد شهزاده در استانبول. ۱۵۹
شکل ۵۹. برش و نقشهٔ مسجد مهرماه در استانبول. ۱۶۱
شکل ۶۰. نقشهٔ مسجد سوکولو در استانبول. ۱۶۳
شکل ۶۱. برش مسجد سلیم در ادرنه. ۱۶۹
شکل ۶۲. نقشهٔ مسجد شاه در اصفهان. ۱۷۸
شکل ۶۳. نقشهٔ تاج‌محل. ۱۸۵
شکل ۶۴. تحلیل هندسی نقشهٔ تاج‌محل. ۱۸۹
شکل ۶۵. نقشهٔ عنجر. ۱۹۲
شکل ۶۶. نقشهٔ شهر دایره‌ای منصور، بغداد. ۱۹۳
شکل ۶۷. نقشهٔ بازار اصفهان. ۱۹۴

توجه:
متاسفانه به هنگام مونتاژ، در شکل ۱۷، صفحهٔ ۳۷، طرح طاق نعل اسبی و طرح طاق تیزه‌دار جابه‌جا شده است.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مقدمهٔ مترجم

از خلیج بنگال تا اقیانوس اطلس هنری با کیفیتی خاص بهدست ملتهای زیر سلطهٔ اسلام پدیدار شد که دیدی خاص داشتند و آن اعتقاد به اصول و مبانی اسلام بود مانند توحید و دشمنی با شرک. هنر اسلامی بیشتر به مسجدها و مکانهای نیایش و پرستش می‌پرداخت و مرکز هر آبادی و جمعیتی مسجد بود و آن‌گاه بازار و خانه‌ها در پیرامون آن. از همینروست که پدیده‌های عبادی مانند گنبد و مناره و محراب و شبستان و منبر به‌گونه‌ای شگرف رونق یافته و گاهی بسیار متکلف و پرتصنع شده است.

بورکهارت به همهٔ این جنبه‌ها و نیز گوشه‌های دیگر هنر اسلامی توجه کرده و نیز کوشیده است که زوایایی از زندگی و جامعهٔ اسلامی را در مکانها و زمانهای مختلف نمودار سازد. همچنین گاه‌گاه به مباحث کلامی و فلسفی و عرفانی که دران رشته‌هم تخصصی دارد پرداخته است.

امید است که حاصل کوششهای مترجم دراین زمینه و نیز در بیان و توصیف نکات باریك و دقایق اشیاء و نمونه‌های هنری پسند خاطر خوانندگان هنرشناس و متفکران افتد. مترجم آیات قرانی و حتی‌المقدور احادیث را با اصل مطابقه کرده و اصل آنها را بهدست داده است و دیگر انکه تاریخهای میلادی متن انگلیسی را با تاریخ هجری قمری برابر ساخته و بهدست داده است.

از خوانندگان خواهشمند است لغزشها و خطاهای مترجم را یادآور او شوند تا خویشتن را اصلاح و این اثر را در چاپهای آینده بهتر و کاملتر سازد.

بدین وسیله از دانشمند گرامی آقای پرویز مرزبان که در یافتن و پیشنهاد برخی واژه‌ها و اصطلاحات هنری فارسی در برابر انگلیسی به این بنده یاری شایانی کردند، سپاسگزاری می‌شود.*

---

* این واژه‌ها عبارتند از: طاق و تویزه (rib vault)؛ مخارجهٔ پشت محراب (apse)؛ طاق تیزه‌دار (keel arch)؛ مقابر دخمه‌ای (catacomb)؛ لچکی (pendentive) و نقش رمزی آفرینش (yin-yang).

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیباچه

اگر کسی که ناگزیر شده به پرسش اینکه «اسلام چیست؟» پاسخ گوید به یکی از شاهکارهای هنر اسلامی مانند مسجد قرطبه یا مسجد ابن طولون در قاهره یا یکی از مدرسه‌های سمرقند یا حتی تاج‌محل اشاره کند این پاسخ خود معتبر است. زیرا که هنر اسلامی خود نمودار همان مفهومی است که از نامش بر می‌آید بی هیچ ابهامی. با آنکه چه‌بسا نحوهٔ بیان مندرج در شواهد هنری بر حسب محیط قومی و گذشت قرون دگرگون شده باشد ــ که در این امر بیشتر عامل نخستین مؤثر است تا اخیر ــ بازهم بیان آنها کمابیش قانع کننده است، چه از نظر زیبایی شناسی و چه از لحاظ معنویت و در آنها ناهماهنگی به هیچ روی موجود نیست. این‌چنین امری در همهٔ رشته‌های فرهنگ اسلامی صدق نمی‌کند. علم کلام ــ دراینجا سخن ما از قرآن مجید نیست بلکه نظر به علوم بشری است که از کلام‌الله سرچشمه گرفته است ــ از تناقضاتی خالی نیست و سراسر نظم جامعه با آنکه وابسته به قانونی است که به خودی خود کامل است، چیزی بیشتر از رشته‌هایی نیست که به سوی کمال پویانند. گذشته از عالم معنا که تنها در دسترس «خرد اولیاء الله» است و در قلمروی کاملاً مجزاست، هنر اسلامی گویا ممتاز است به اینکه پیوسته با روح اسلام سازگاری داشته باشد و این سازگاری دست‌کم در مظاهر اصلی آن مانند معماری مکانهای مقدس نمودار است به‌شرط آنکه تحت تاثیر عوامل انحرافی نفوذ بیگانه قرار نگرفته باشد چنانکه در سبك پر تکلف باروك عثمانی جلوه‌گر است، یا از آن هم بدتر و نابود کننده‌تر نفوذ تکنولوژی امروزی است که هنر اسلامی را با به تباهی کشیدن اساس انسانی آن یعنی محیط پیشه‌وری که مهارت و خرد مندرج در هنر اسلامی باز بسته به میراث آن است تهدید می‌کند.

این مطلب نباید نه شگفت‌انگیز نماید و نه عجیب که بیرونی‌ترین مظهر یك دین یا تمدنی مانند اسلام ــ که هنر خود برحسب تعریف آن جلوه‌گاه برونی است ــ باید نمودار جهان درونی آن تمدن باشد. جوهر هنر زیبایی است و این امر در اصطلاح اسلامی همانا کیفیتی الاهی است و بدین لحاظ دارای دو جنبه است: یکی در طبیعت که پوششی است مانند جامه‌ای زیبا که وجودها و چیزهای زیبا را پوشانیده است؛ اما در وجود خدا یا در ذات هستی، جمال مطلق و خالصی است از میان همهٔ صفات الاهی که در این جهان متجلی شده و بیش از همه یادآور هستی مطلق است.

پس به عبارت دیگر بررسی هنر اسلامی یا هرگونه هنر مقدس چون باگونه‌ای اندیشه باز نگریسته شود رو سوی درکی کمابیش ژرف از واقعیات معنوی دارد که در ریشهٔ همهٔ افلاك و جهان بشریت خفته است. چون از این دیدگاه بنگریم «تاریخ هنر» از پهنهٔ تاریخ در می‌گذرد و در برابر این پرسش قرار می‌گیرد که: «زیبایی این جهان که هم اکنون از آن یاد کردیم از کجا سرچشمه می‌گیرد و فقدان آن که امروزه جهان را تهدید می‌کند از کجا مایه می‌گیرد؟»

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل اول

سرآغاز: کعبه

بررسی خود را در هنر اسلامی با توصیفی از کعبه و تاثیر عبادی آن، یعنی اهمیت اساسی آن که در هنر اسلامی و از آن بالاتر در معماری اسلامی کاملاً مشهود است، آغاز می‌کنیم. بر همگان آشکار است که هر مؤمن مسلمان به هنگام نماز رو سوی کعبه دارد و محراب هر مسجدی نیز بدان سوی می‌نگرد؛ از این پس در فصلهای آینده آنچه از این مطلب ریشه می‌گیرد بررسی می‌کنیم.

از یك جهت دیگر هم سخن گفتن از کعبه در آغاز کتابمان ضروری است. این تنها شیء مصنوعی است که در عبادتهای مسلمانان نقشی الزامی دارد. اگر کعبه ازنظر واقعیت اثر هنری تلقی نشود ــ از آنرو که جز بنایی مکعبی ساده نیست ــ بیشتر باید آن را از «پیش‌از آغاز هنر» انگاشت که سرچشمهٔ معنوی آن بسته به نظر نگرنده، به اساطیر یا الهام می‌رسد. این بدان معنی است که سمبولیسم درونی کعبه، در شکل و آداب باز بسته بدان، وجود جنینی و نطفه‌ای همهٔ جلوه‌های بیان شده توسط هنر مقدس اسلامی است.

تاثیر کعبه همچون مرکز عبادی جهان اسلام وابستگی دارد به روایت ابراهیم و بنابر این از آنجا با سرچشمهٔ همهٔ دینهای توحیدی. بنابر مندرجات قرآن کریم کعبه به دست ابراهیم و پسرش اسماعیل بنا شد و ابراهیم بود که زیارت سالانه را بدان بنیاد نهاد. مرکز و سرچشمه: در اینجا دو رویه از یك واقعیت معنوی یا به عبارت دیگر دو جنبهٔ اساسی از هر معنویتی خفته است.[1]

علت کلی اینکه مسلمانان در نماز رو سوی کعبه ــ یا مکّه که هر دو یکی است ــ می‌کنند همانا آن است که مسلمان از یهودی که رو سوی اورشلیم می‌کند یا از مسیحی که رو سوی «شرق» یا جای سر برزدن خورشید می‌کند باز شناخته می‌شود بدان که بر می‌گزیند تا «دین مرکز» را اختیار کند که مانند درختی است که از آن همهٔ دینها مشتق می‌شوند. در قران سورهٔ آل‌عمران آیهٔ ٦٧ آمده است که «ابراهیم نه یهودی بود نه نصرانی، بلکه جدا (حنیف) و مطیع (مسلمان)...»[2] اثر این واژه‌ها آن است که دین ابراهیم ــ که دراینجا خود نمونهٔ یك مسلمان علی‌الاطلاق است ــ از تخصیص و محدودیت نمودار شده به دیدهٔ مسلمانان از یهود که خود را از همه مردم، برگزیدهٔ خدا می‌دانند و از مسیحیان جزمی که خود را وابسته به تنها منجی و پسر خدا می‌پندارند، باز شناخته شود.

باید توجه کرد که مطلب قرآن کریم که کعبه را ابراهیم بنیاد گذاشت تاکیدی بر این نکته نیست که او نیای عرب بوده است ــ از طریق اسماعیل و هاجر ــ بلکه بیشتر اشاره است به وظیفهٔ او به عنوان پیامبر آیین جهانی توحید خالص که اسلام تجدید آن را در جهان بر عهده گرفته است. پایهٔ تاریخی این مطلب هرچه باشد،[3] نمی‌توان تصور کرد که پیامبر اکرم آن را جز بر اساس صمیمیت و پاکدلی و نه برای هدفهای سیاسی عنوان فرموده باشد. عربان پیش از اسلام سخت دلبسته به انساب بودند ــ که خود یك خصوصیت برجستهٔ بیابانگردان است ــ و هرگز «در میان کشیدن» یك نیای تاکنون ناشناخته را نمی‌پذیرفتند.[4] کتاب مقدس از آنرو اشاره‌ای به بنای مکانی مقدس توسط ابراهیم و اسماعیل در عربستان ندارد که توجهی به سرزمینی بیرون از قلمرو اسرائیل ندارد. با این‌همه سرنوشت معنوی فرزندان اسماعیل را با مشمول ساختن آنان در پیمان خدا با ابراهیم می‌شناسد. باید سرانجام ــ بی‌آنکه از اصل بحث خویش زیاد دور افتیم ــ یادآور شویم که این یکی از خصایص «دنیوی» الوهیت که در عین حال هم استوار و محکم و هم غیر قابل پیش‌بینی است که از مکان مقدس ابراهیم گمگشته در بیابانی فراموش شده از دید پیروان دینهای بزرگ آن روزگار بهره‌گیرد و از آنجا سرآغازی برای تجدید توحید از پایه‌ای سامی بنیاد افکند.[5] پرسشی که بسیاری از پژوهندگان در فرهنگ اسلامی طرح می‌کنند که «در مکه چه روی داد که دین نوی از آن سرچشمه گرفت؟» بهتر آن باشد که چنین مطرح شود که «چرا دین نوبنیاد از اینجا درخشیدن گرفت؟»

نمای زیارتگاه برجستهٔ باستانی مکّه، نیك با بنیاد ابراهیمی نسبت داده شده بدان سازگار است. در واقع بارها آن را ویران کرده و از نو ساخته‌اند. امّا نام کعبه که به معنی «مکعب» است، نمودار آن است که شکل اصلی آن دستخوش دگرگونی چندانی نشده است. کعبه اندکی

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نامنظم است، زیرا که درازای آن دوازده متر و پهنای آن ده متر و بلندی آن در حدود شانزده متر است.

این بنا از قدیم با جامه‌ای به نام کسوه که سالانه یك بار تجدید می‌شود پوشیده شده است. این پوشش از زمان عباسیان همواره به رنگ سیاه با کلماتی سوزن دوزی زربافت بوده و با نمای بنا به گونه‌ای چشمگیر و رازگونه سازگاری دارد. آداب «جامه در پوشاندن» این مکان مقدس که گویا توسط یك پادشاه حمیری به روزگار کهن اغاز شده باشد، چنین می‌نماید که پاره‌ای باشد از سنت سامیان که با جهان یونانی - رومی سازگار نیست. سامیان بنایی را جامه می‌پوشانیدند تا ان را همچون جسمی زنده نگریسته باشند یا با آن رفتاری مانند تابوت خدای معمول در میان اسرائیلیان پیش گرفته باشند. عربان هم این رسم را به همین گونه تلقی می‌کردند.امّا سنگ سیاه یا حجرالاسود معروف نه در مرکز کعبه بلکه در یك دیوار کناری نزدیك به زاویهٔ نصف‌النهاری آن کار گذاشته شده است. این سنگی است شهابی و بنابر این از آسمان افتاده و پیامبر تنها جنبهٔ تقدس آن را تایید فرمودند.[6] سرانجام اجازه دهید توصیفی بدست دهیم از صحن پیرامون کعبه که کمابیش دایره‌وار است وحرم بخشی است از این مکان مقدس.

کعبه تنها زیارتگاه اسلامی است که با نیایشگاه یهود قابل مقایسه است. آن را خانهٔ خدا (بیت الله) می‌خوانند و در واقع دارای خصوصیات یك «خانهٔ مقدس» است. گو اینکه این امر با نظر اسلام که خدا را متعالی و دست نیافتنی می‌شمرد سازگار نیست. خدا در کانون دست نیافتنی جهان «جایگزین» است همچنان که در درونی‌ترین کانون جان آدمی نیز «جایگزین» می‌گردد. باید به یاد داشت که مقدسترین مقدسات یا قدس‌الاقداس در معبد اورشلیم که خود نیز «جایگاه» الاهی تلقی می‌شود مانند کعبه به شکل مکعب است. قدس الا قداس یا دبیر متضمن تابوت خدا یا تابوت عهد بود، در صورتی که کعبه خالی است.[7] تنها محتوی پرده‌ای است که در روایات شفاهی بدان «پردهٔ رحمت الاهی» گفته می‌شود.

مکعب با اندیشهٔ مرکز وابسته است. زیرا که همانندی تبلور گونه‌ای با فضا دارد. هریك از جانبهای آن با یکی از جهات اصلی اوج و حضیض و جهات اربعه همساز است. در اینجا باید یادآور شویم که جوانب کعبه کاملاً با این اصل گفته شده سازگار نیست. چون چهارگوشه و نه چهارجانب است که به جهات اربعه رو دارد و این بی‌گمان از آنجاست که به دیدهٔ عرب جهات اربعه با ستونها یا «ارکان اربعه» جهان همانند گرفته می‌شود.[8]

مرکز جهان خاکی نقطه‌ای است از تلاقی با «محور» آسمان و آداب طواف درگرد کعبه که در زیارت جایگاههای مقدس به انحاء گوناگون دیده می‌شود،[9] همانا تقلیدی است از گشتن آسمان به گرد قطب محور.

طبیعتاً این امر تعبیری نیست که خاص اسلام باشد بلکه در آیین بسیاری از دینهای مختلف باستانی مشترك است.

امّا خاصیت «محوری» کعبه در یك افسانهٔ مشهور اسلامی تایید می‌شود که در آن آمده است «خانهٔ کهن» که نخست بدست آدم بنیاد شد و سپس با طوفان ویران شد و به دست ابراهیم از نو ساخته شد، در اقصای نازلترین نقطهٔ محوری که از همهٔ افلاك می‌گذرد و با همه تلاقی می‌کند قرار دارد و در سطح هریك از جهانهای افلاکی نیز زیارتگاه دیگری هست که جفت برترین و همتای این مکانهای مقدس است و فرشتگان بدانجاها همواره در رفت و آمدند و آنجا تختگاه خداست که در پیرامون آن دسته‌های روانهای آسمانی درگردشند یا بهتر آن است گفته شود که این دسته‌ها در درون آن در گردشند. از آنرو که تخت الاهی همهٔ آفرینش را در میان گرفته است.

این افسانه گواهی آشکار است بر پیوند میان آداب روبه قبله ایستادن و اینکه اسلام همانا اطاعت است یا فرو گذاشتن همه‌چیز در برابر خواست خدا و تسلیم بدو. اینکه در نماز به یك سو رو می‌کنند با آنکه ظاهراً قابل توجیه نیست ولی یگانگی و مرکزیت جهانها و تسلیم خواست آدمی را در برابر ارادهٔ خدا می‌رساند و «همه چیز به خدا باز می‌گردد»[10] (قرآن: آل‌عمران آیهٔ ۱۰۹). ضمناً دریافته می‌شود که در میانهٔ این آیین اسلامی با نماز مسیحی تفاوتی وجود دارد. زیرا مسیحیان روبه سوی جائی از آسمان می‌کنند که خورشید مظهر مسیح از آنجا از نو در عید قیام بر می‌خیزد. این بدان مناسبت که همهٔ قبله‌های کلیساها دارای محوری موازی هم هستند در صورتی که قبلهٔ همهٔ مسجدها به یك نقطه متوجه است.

روبه سوی یك قبلهٔ واحد داشتن همهٔ نمازگزاران زمانی کاملاً برجسته و چشمگیر نمودار می‌شود که مؤمنان در جوار کعبه در نماز و رکوع و سجود آیند که این منظره نمایشگر وحدت اسلامی است.[11]

چنین می‌نماید که آداب عبادی اسلامی پیوندی با کعبه دارد. این پیوند دارای دو جنبهٔ متفاوت و مکمل هم است که یکی ثابت است و دیگری متحرك. نخستین جنبه نمودار آن است که همه‌جای زمین مستقیماً با مرکز مکّه پیوندی دارد. از اینروست که پیامبر اسلام (ص) فرموده‌اند که «خداوند امت مرا با بخشیدن سراسر گیتی همچون محرابی متبارك ساخته است». مرکز این محراب یگانه، همانا کعبه است و مؤمنی که در محراب جهان نماز می‌گزارد در آن لحظه چنین می‌انگارد که همهٔ فاصله‌ها از میان رفته‌اند. جنبهٔ دوم که سرشتی متحرك دارد در زیارت جلوه‌گر می‌شود که هر مؤمنی ملزم است دست‌کم یك بار در عمر در صورت توانایی به زیارت مکه برود. در اعمال حج مرحله‌ای از برهنه شدن هست که این امر در سراسر محیط اسلامی جاری و ساری است و در عین حال مؤمنان در آستانه محیط مقدس

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مکّه مجموعه‌ای از آیینها و آداب اسلامی را می‌بینند. در آداب حج یکی برهنه شدن است از همهٔ مایملك دنیوی و شستن کامل تن و پوشیدن احرام که دو پارچهٔ ندوخته است یکی برای بستن به کمر و دیگری برای انداختن به یك شانه و سپس طواف در حالی که نام خدا را پیوسته بر زبان می‌راند. تنها پس از زیارت «بیت الله» است که مؤمن به اعمال دیگر حج که با تاریخ مقدس اسلام پیوسته است می‌پردازد و در پایان گوسفندی به یادگار قربانیی که ابراهیم گذراند قربانی می‌کند.[۱۲]

از این پس خواهیم دید که چگونه این دو جنبهٔ عبادی که یکی ثابت و دیگری متحرك است در سطحهای گوناگون جهان اسلام منعکس می‌شوند. در این بررسی بر سر اینم که تنها یك مطلب را نمودار سازم و آن اینکه روح اسلام با هنر اسلام در جهانی پدیدار شده و سازمان یافته‌اند که با مشایخ عهد عتیق پیوندی بیشتر دارند تا با جهان یونانی - رومی که اسلام برای یافتن نخستین عناصر هنرش بدان سو نگریست. از خاطر نبریم که اسلام در سرزمین مرزی دو تمدن بزرگ بیزانس و ایران که به هیچ یك از آن دو تعلق نداشت و این دو امپراطوری بر سر آن یعنی عربستان در پیکار بودند پدیدار شد و ناگزیر بود برای حفظ موجودیت خویش با هردو بجنگد. این دو امپراطوری دارای میراثی هنری بودند[۱۳] که یکی گرایش به طبیعت نگاری یا ناتورالیسم داشت و دیگری گرایش به خرد یا راسیونالیسم. کعبه و آداب وابسته بدان مانند لنگری هستند افکنده شده در ژرفای بی‌کران زمان.

★★★

چون پیامبر اسلام (ص) مکه را فتح فرمودند نخست به درون حصار رفتند و بر پشت شتر طواف کعبه فرمودند. کافران عرب این نقطه را با کمربندی از ۳۶۰ بت که شمار روزهای سال به تقویم قمری بود در میان گرفته بودند. پیامبر (ص) این بتها را سواره با چوبی یکی پس از دیگری نگونسار ساخت و این آیه از قرآن مجید را می‌خواند که «حق آمده است و باطل نابود شده است و حق بر باطل پیروزمند است»[۱۴]، (سورهٔ بنی اسرائیل آیه ۸۱). آن گاه کلید کعبه به پیشگاه پیامبر (ص) تقدیم شد و ایشان به درون حرم پای گذاشتند. دیوارهای درونی با نقاشیهایی تزیین شده بودند به دست هنرمندان بیزانس و به فرمایش سران کافر کعبه از ماجراهای زندگی ابراهیم و بعضی از آداب کافران. بر آنها همچنین مریم عذرا و فرزندش نگاشته شده بودند. پیامبر اسلام (ص) همچنان‌که با دو دست تمثال مریم عذرا را حفظ می‌فرمودند امر به محو ساختن دیگر صورتها فرمودند. شمایل مریم عذرا بعدها در یك آتش‌سوزی نابود شد.[۱۵] این روایت نمودار مفهوم و میزان صحت مطلبی است که به ناحق «ضد شمایلنگاری اسلام» خوانده می‌شود و بهتر است آن را «زدودن شمایلها» بدانیم. از آنرو که اگر کعبه را به منزلهٔ دل در تن انسان بگیریم بتهایی که در آنند نمودار شهوتی هستند که دل را مشغول و تسخیر می‌کنند و آن را از یاد خدا غافل می‌دارند. بنابر این نابود ساختن بتها ــ و به تعبیر وسیعتر به کناری نهادن هر تصویری که احتمالاً بت شود ــ همانا روشنترین تعبیر ممکن از این ماجرای اسلام است و آن پاك ساختن دل است از همه چیز برای جای دادن توحید در آن و شهادت بر اینکه «خدایی نیست جز خدای واحد».

پس از این رویداد دست بردن به پایه‌گذاری شمایلنگاری اسلامی امری بود سبك و سطحی که این ماجرا را از مفهوم خویش محروم می‌ساخت. در اسلام شمایلها با نوشته‌های مقدس جایگزین شده‌اند که خود مظهر کلام خدا هستند.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۲. اجزای قطعه‌ای سوزن‌دوزی زربفت با حروف بر کسوه (پوشش کعبه)، قاهره، مصر.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حواشی فصل اول

۱. «سراسر هستی مردم روزگار کهن و سنتهای آنان کلاً تحت تاثیر دو اندیشهٔ فرمانروا قرار داشت یکی اندیشهٔ مرکزیت و دیگری سرچشمه.»
Frithjof Schuon, *Light on the Ancient Worlds*, London, 1965, Perennial Books,p. 7.

۲. ماکانَ ابراهیمُ یهودیاً ولا نصرانیاً ولکن کانَ حنیفاً مسلماً...

۳. چه بسا که یك داستان مقدس از نظر نزدیکی یا واقعیت از بیان واقعی یا تاریخی آن نیز بیشتر با حقیقت سازگار باشد.

۴. ر.ك. Y.Moubarac: *Abraham in the Quran*, coll. Etudes musulmanes. Paris, Vrin, 1958.

۵. گونه‌هایی از توحید هست که در ماورای رشته‌های سامی یا ابراهیمی قرار دارد.

۶. از دیدگاه همهٔ مردم روزگار باستان سنگی که از آسمان افتاده باشد چیزی جز شیء مقدس شمرده نمی‌شد و لزوماً بدین باور می‌گرایبدند. زیرا که اشیاء دارای مفهوم شمرده می‌شدند.

۷. این مطلب در بارهٔ «پستو مانندی» در یکی از نیایشگاههای هندوی نیز صدق می‌کند و این «پستو مانند» یا قالب (gharbagriha) به شکل مکعب است.

۸. در مکاشفات یوحنا نیز اورشلیم آسمانی چون همانندی تباه ناشدنی از این جهان به شکل مکعب توصیف شده است.

۹. بهویژه در اینه‌های هندوی و بودایی. ولی در مسیحیت قرون وسطایی نیز به شکل راه‌پیمایی گروهی در پیرامون مزار پاکان اجرا می‌شده است.

۱۰. و إلیَ اللهِ تُرجعُ الأمور.

۱۱. در درون کعبه دیگر رو به قبله کردن وجود ندارد و این امر ملغاست و به تقلید از سیره پیامبر (ص) باید چهار نماز مختصر به سوی جهات اربعه مکان مقدس به‌جای آورد. این بدان مفهوم است که در کانون جهان معنوی، دیگر جهات و اضدادی که از ویژگیهای این جهان است حاکم نیست و بلکه اینها همه محکومند.

بر طبق تعبیری از صوفیان کعبه به منزلهٔ دل است در «حضور» الاهی و طواف زائران به گرد کعبه یادآور حرکت دائمی اندیشه یا تفکر است در پیرامون مرکز درنیافتنی روان.

۱۲. عمل حج در جهان اسلام همانند گردش خون است در تن آدمی. کعبه همانا قلب جهان تلقی می‌شود.

۱۳. این میراث گاهگاهی در اروپا نمودار می‌شد و در هنگام رونسانس ریشهٔ تمدن مسیحیت قرون وسطایی را در میان گرفت.

۱۴. جاءَ الحق و زهق الباطل وانَّ الباطل کان زهوقا.

۱۵. بر طبق گفته ازرقی مؤلف قدیمی ترین تاریخ مکّه. شمایل مورد بحث نمودار مریم عذرا بود با فرزندش بر دامن او.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل دوم

آغاز هنر اسلامی

۱ دومین «الهام»

به هنگام بررسی تاریخ هنر اسلامی نخستین پرسش از هنرمند این است که: چگونه این هنر، کما بیش ناگهانی در حدود یك سده پس از درگذشت پیامبر (ص) ــ و در پایان جهانگشاییهای بزرگتر اسلام پا به عرصهٔ وجود نهاد ــ و تقریباً بی‌درنگ دارای خصوصیاتی شد که تا صدها سال استوار ماند؟ شاید تنها هنر بودایی است که همانند هنر اسلامی در برابر گوناگونیهای قومی و پراکندگیهای اقلیمی و جغرافیایی دارای همسازی و پیگیری و مداومت باشد ولی برای یگانگی هنر بودایی می‌توان توجیهی منطقی قائل شد که در نمایش شمایل بودا در حالات گوناگون اندیشه یا آموزش و گل نیلوفر آبی همچون تصویری از روان که در برابر پرتو ازلی می‌شکفد و ماندالا[۱] همچون مظهر هماهنگی افلاك نمودار می‌شود. هنر اسلامی از سویی انتزاعی است و شکلهای آن درعین اینکه عمیقاً دارای مشخصات اسلامی هستند مستقیماً از قرآن کریم یا احادیث نبوی سرچشمه نگرفته‌اند و ظاهراً پایهٔ دینی ندارند.

اسلام نوزاد هیچ‌گونه هنری خاص را نمی‌شناخت. از آنرو که خاستگاه آن بیابانی یا نیمه بیابانی و باگذرانی بسیار ساده بود. درست است که بازرگانان و کاروانسالاران عرب با تمدنهای بیزانس و ایران و حتی هند سر و کار داشتند، ولی بیشتر آثارهنری که در ضمن سفر به آنها بر می‌خوردند و بدانها گرایشی می‌یافتند مورد ضرورت و برخورداری ایشان نبود. ایشان بیشتر خواهان جنگ افزار و زینت آلات و جامه‌های گوناگون بودند و در زادگاه خویش به همان وضع کهن شبانی وفادار ماندند. می‌توان گفت که زندگی ایشان در محیطی بود وحشی که با ظهور پیامبر (ص) در آن سرمشقی از نجابت راه یافت که خود پایه‌ای شد برای جبران فقر معنوی و پیدایش گونه‌ای وقار که هم مردانه بود و هم روحانی. خاك عربستان با یکنواختی متعالی آن مناسب پیدایش هستیی شد مستقر بر توحید که همانا یگانگی الوهیت باشد.

در واقع ضرورت رها ساختن زندگی بدوی و محیط بیابانی عربی و برخورد با میراث هنری مردم سرزمینهای تازه گشوده شده یا گرایش به آبادی نشینی و زندگی ثابت بود که مایهٔ پیدایش هنری شد سازگار با اسلام. امّا پیش از این امر دورانی روی نمود از فترت یا سترونی که بی‌گمان پیامد دوران جهانگیری و جنگاوری سخت بوده است. آیین نو با سرعت همچون آتشی که در خرمنگاهی گیرد گسترش یافت و جنگاوران گُزیدهٔ اسلام به مرزهای امپراطوری کهن اسکندر و آن سوتر آن راه یافتند. پیروزمندان که هنوز بیشتر از عربان و بدویان نژاده بودند فرصت جایگزینی در سرزمینهای گشوده را نداشتند و همچنان نسبت به بومیان بیگانه ماندند و از ایشان دوری می‌جستند و هیچ اعتنایی به آثار هنری نداشتند جز غنیمتهای لذت بخش و سرور آفرین و هرگز به گرد اندیشهٔ پرداختن به هنر و ساختن همانندِ آن اشیاء نگشتند. ولی پس از نخستین مرحلهٔ ثبات که در پایان حکومت اموی باشد مسئلهٔ هنر به نحوی واقعی جلوه‌گر شد. در این هنگام شهرنشینان سوری که در آنجا مرکز تازهٔ امپراطوری قرار داشت و بیشتر به اسلام گرویده بودند نمی‌توانستند درمحیط شهری تمدن کمابیش یونانی ـ رومی، که اندکی با رواج مسیحیت تعدیل شده بود، زندگی کنند. مسلمانان جمعاً در قبال کلیساهای عظیم بیزانس گونه‌ای رمیدگی داشتند و ضروری بود که پیروزی اسلام آشکار شود. این دست‌کم جنبهٔ سیاسی و روانشناسی اوضاع حاکم بر محیط بود که باید آن را از سرچشمهٔ راستین هنر اسلامی باز شناخت. واکنش گروهی و جمعی توان پدید آوردن هنری را با توازن و ثبات درونی خاص که قرنها بتواند برپا باشد ندارد.

در بررسی جوهر این هنر در صورتی که ضروری نباشد که الهام را مظهری مستقیم و پایه‌گرفته از الوهیت بر زمین بگیریم ناگزیریم از «الهامی» ثانوی سخن بگوییم. منظور ما آن است که تولد هنری مقدس، که هنر اسلامی شایان چنین عنوانی هست، لزوماً با نمایی از دیدی نبوتی یا پیغمبر گونهٔ نمودار اعماق درون سنت و پیوند میان هنر مقدس و معنویت مرتبط است. پس ظهور چنین هنری یاداور از قوه به فعل آمدن راه حلی حاصل از فیضان و جوشش فراوان روح برای پرداختن نمایی آراسته است که بتواند جنبه‌های گوناگون داشته باشد و در عین آفریدن پدیده‌ای ناگهانی و فوری دارای نظم و همسازی هم

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باشد. حالت فیضان و جوشش فوق‌العاده‌ای که پیش در آمد پدیداری آثار هنری است، تا حدودی مانند تنش و بحران روانی است که در جامعه‌های بدوی اسلامی پیدا شد و با فرهنگ مردم مغلوب برخورد کرد. ولی این رویداد چیزی نیست جز جنبهٔ سطحی پیامد جوشش و فیضان نیرویی درونی و آفریننده که در سنت اسلام وجود داشت.

۲ قبةالصخره

قبةالصخره در اورشلیم،که میان سالهای ۶۹ و ۷۳ ه / ۶۸۸ و ۶۹۲ م ساخته شد یعنی در حدود شصت سال از درگذشت پیامبر (ص)، کهنترین بنایی است که از اسلام در نهایت کمال مانده است. این ساختمان در عین داشتن سبک بیزانسی دارای عناصر اسلامی نیز هست. بنای مسجد جامع دمشق در ۸۸ ه / ۷۰۶ م آغاز شد و در ۹۷ ه / ۷۱۵ م به پایان رسید. این اثری است کلاً از هنر اسلامی یا دست کم اگر نه در جزئیات در بخشهای برجستهٔ آن. پس از این تاریخ و دقیقتر بگوییم در میانه سدهٔ دوم هجری (سدهٔ هشتم میلادی) هنر نو با سرعتی شگرف رو به گسترش رفت. آثار هنری نمایان این زمان که پنداری از دل تاریك زمان نمایان شده باشد، مانند مسجد جامع قرطبه، برپا شده در ۱۶۹ ه / ۷۸۵ م، و مسجد جامع ابن طولون در قاهره که در ۲۶۶ ه / ۸۷۹ م پایان گرفت، دیگر نمودار مرحله‌ای از تکامل ناپخته نیستند بلکه در نوع خود شاهکارهای بی‌نظیری هستند. این بدان معناست که هنر اسلامی تا سدهٔ دوم هجری زبان خاص خود را یافته بود.

اجازه دهید تا اجمالاً این تاریخها را با تاریخهای هنر مسیحیت برابر نهیم.نقاشیهای مقابردخمه‌ای[۲] که درسه قرن‌اول میلادی پرداخته‌شده است، مضمونش مسیحی است ولی تا حدودی نهفته سبك هنر رومی دارد. تا زمان قسطنطین هنر مسیحی زبان خاص خود را نیافته بود و ضمناً در پایگاه والای امپراطوری خویش برشیوهٔ بیان اصول یونانی ـ رومی استوار بود آن‌چنان که در آثار شهر راون دیده می‌شود. چون درست بنگریم هنر مسیحی خویشتن را نیافت تا زمان آغاز جنبش ضد شمایلنگاری بیزانس که همزمان است با پیشروی هنر اسلامی و شگفتا پنداری همچون واکنشی است در برابر آن. در مورد اسلام به هم رسیدن دین و نظام اجتماعی مساعد شکوفایی سریع هنر بود.

قبةالصخره را گاهی نیز «مسجد عمر» هم می‌خوانند ولی این درست نیست. از آنرو که بانی آن عمر نبود بلکه عبدالملك خلیفهٔ اموی بود که آن را در ۶۹ ه / ۶۸۸ م بی‌نهاد. امّا در انتساب آن به عمر نیز اندك مایه‌ای از حقیقت نهفته است. چون عمر یار پیامبر (ص) به دعوت بطریق یونانی به اورشلیم آمد تا پیمانی برای تسلیم این شهر مقدس امضا کند، پرسید که جایگاه معبد سلیمان کجاست. او را بدانجا راهنمایی کردند. جایی که مسلمانان برآنند که پیامبر (ص) در شب معراج معجزاسا بدانجا رفت. آمده است که آنجا بر بود از زباله و کثافاتی که به دست مسیحیان آن شهر به دشمنی با یهود ریخته شده بود.[۳] عمر آنجا را از توصیفی که پیامبر (ص) از آن به دست داده بود شناخت و به نظافت آنجا پرداخت.[۴] از آن پس نمازخانهٔ ساده‌ای برای مسلمانان در بیشه‌زار میان صخرهٔ سر کوه موریا و جایگاهی که در آن مسجد الاقصای آینده ساخته شد برپا گشت. امّا در بارهٔ گنبدی که بر فراز صخره برآمد باید گفت که چون عبدالملك دید که مکه در دست ابن زبیر افتاده، برای آنکه مسلمانان که از دسترسی به مکه موقتاً محروم شده بودند زیارتگاهی داشته باشند آنجا را در اورشلیم برپا ساخت. این صخره در واقع برای مسلمانان به سه علت مقدس شمرده می‌شود: به یادگار ابراهیم که بر بالای کوه موریا شد تا پسرش را قربانی کند و از آنرو که قدس‌الاقداس، معبد سلیمان در این نقطه قرار داشت[۵] و نیز از آن جهت که پیامبر (ص) در «شب معراج» بدانجا برده شد. غاری در زیر صخره هست که به گونه‌ای چاه که به بالا سر باز می‌کند می‌رسد. بنابر روایتی رایج پیامبر (ص) از این غار و از این چاه به آسمان رفت و این مطلب باری متضمن گونه‌ای سمبولیسم یا ابهام است: غار زیر صخره، مانند دل یا مرکز وجدان آدمی است که چون با «پرتو آسمانی» تلاقی کند به سوی عالم بالا می‌گراید.

گنبد برای نگاهداری این مکان مقدس همچون سایبانی وسیع بنا شده است و از نظر معماری در هنر اسلامی پدیده‌ای است یگانه و مستقیماً با سبك بناهای مقدس بیزانسی که دارای گنبدی مرکزی است با یك فضای راهروار یا غلام گردشی هشت ضلعی پیوند دارد. این شیوه پیامد منطقی و قطعی تکاملی است در معماری رومی و بیزانسی که از آن نمونه‌های گوناگونی با الگوهای مختلف در سرزمین فلسطین پیدا می‌شود.[۶] ولی تنها در اقلیمی اسلامی بود که این نوع از ساختمان می‌توانست با خلوص عرفان «افلاطونی» خویش نمودار شود. بناهای پیشینی با همین شیوه با تکلفی بیشتر برای ثبات و ضروریات معنوی ساخته می‌شدند و لزوم استوار سازی حمالهای گنبد و وسعت دادن به فضای درونی برای جای دادن دستهٔ سرود خوانان موجب می‌شد که عوامل گوناگون هندسی ساختمان در یك جای واحد گرد آیند. در صورتی که همین بنای مقدس در اسلام همهٔ زیبایی خود را مرهون نمودار سازی و قرینه شدن این عوامل است که همانا نیمکرهٔ گنبد بر فراز ساقهٔ گرد آن و هشت ضلعی محیطی آن باشد. گنبد دو پوشهٔ چوبی است که پوششی از زر دارد. ساختمان آن چنان است که نیازی به پشتبند ندارد و دارای فراغ بال بیشتری از گنبدهای معمولی بیزانسی است. نگرنده احساس می‌کند که در اینجا نخستین بار گنبد استواری

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

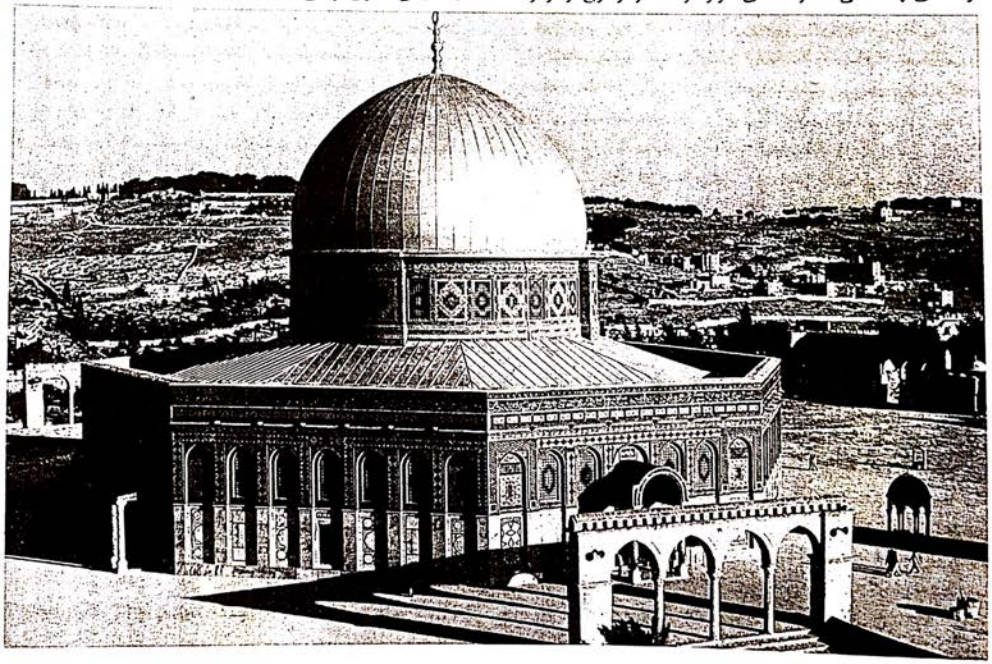
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درخشان و پرتابش خاص بناهای اسلامی را حاصل می‌کند. دیوارهای هشت ضلعی که اینک با کاشیهای عثمانی آراسته شده است در گذشته پوششی از موزائیك داشت. چهار دروازهٔ آن ساختمان به چهار سوی جهات اصلی باز می‌شود و بدین گونه پنداری ساختمان در مرکز جهان قرار داده شده است.

درون ساختمان مقدس از بیرون آن بیشتر حالت بیزانسی یا رومی دارد. زیرا در آن ستونهای کهن تا حدودی با سرتیرها پیوند شده‌اند. روشنی از بالا از خلال دیوارهٔ استوانه‌ای اتکاء گنبد که با موزائیك بر زمینه‌ای زرین آراسته شده است به درون می‌تابد و صخره را پرتو می‌بخشد. در پیرامون صخره چهار جرز است و دوازده ستون که دیوارهٔ تکیه‌گاه گنبد را نگاه می‌دارند و جایگاهی برای نیایش در پیرامون خویش برقرار می‌کنند. یك رشته جرزها و ستونهای بزرگتر دیگری به شکل هشت‌گوش چنان استوار شده‌اند که همهٔ فضا به سوی مرکز متوجه هستند بی‌آنکه ذهن را به حرکت دایره‌وار و گردشی بکشانند. راز این دگرگونی حرکت به ثبات در آن است که پایه‌های جرزها در گوشه‌های چند ضلعی ستاره مانندی قرار دارند که از دو مربع در مرکز گنبد پدیدار شده است. حاصل این شیوه آن است که گروههای دوگانهٔ ستونها حدود مربع یا قائم الزوایاهایی را تشکیل می‌دهند که تناسب آنها همسازند با اضلاع مربع و گوشه‌های متقابل آن یا به عبارت دیگر میان قطر دایره‌ای که در درون مربع قرار دارد و قطر دایرهٔ بیرونی تناسبی موجود است؛ این حالت را نمی‌توان با اعداد نشان داد ولی بسیار «اساسی» است. بدین گونه نقشهٔ این مکان مقدس نمودار تناسب میان دایره و مربع و حرکت و ایستایی و زمان و فضاست و این همسازی با شیوه‌ای بسیار اشکار توسط نمای بیرونی این ساختمان که در آن فضای «افلاکی» گنبد با هشت ضلعی منشور مانندِ «خاکی» پیوند یافته به چشم می‌خورد.[۷]

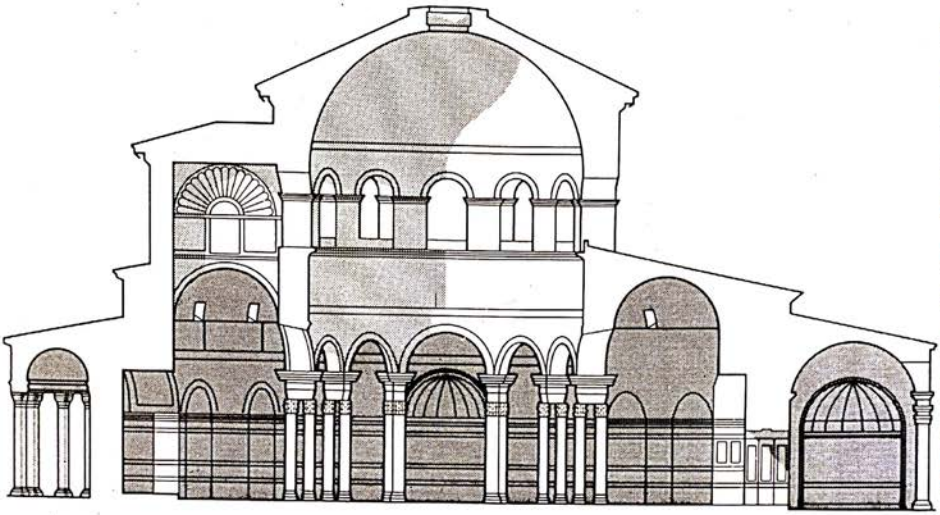
چه بسا که نقشهٔ چند ضلعی ستاره‌وار میراث بیزانسی باشد که به نوبهٔ خود ریشه می‌رساند به گذشتهٔ افلاطونی و فیثاغورسی. این شکل هشت گوش در هنر اسلامی تاثیری شگرف یافت که نه تنها در معماری رایج شد بلکه در موتیفهای تزیینی هم به کار گرفته شد. در عمل بهره‌گیری از نقشه‌های اصلی از این‌گونه را می‌شد از یك مقیاس به مقیاس دیگری برد بی‌آنکه نیازی به اندازه‌گیری در میان باشد. ضمناً



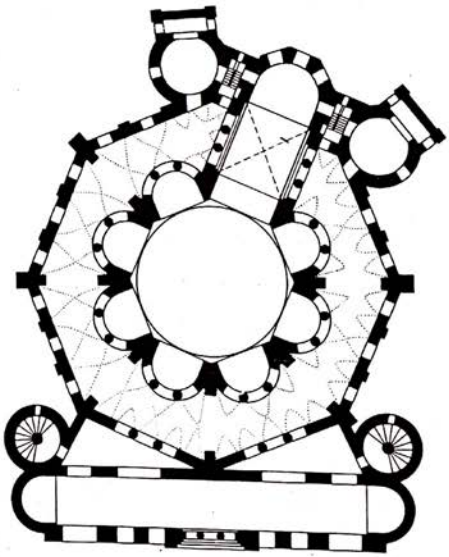
تصویر ۳. قبةالصخره از جنوب‌غربی. جبل‌زیتون در دوردست است.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

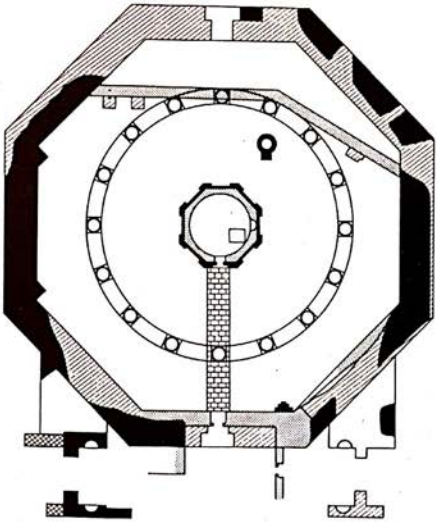
PDF.tarikhema.org



شکل ۱. برش سانتا کونتانزا (Santa Contanza) در رم.



شکل ۲. نقشهٔ سن ویتالیس (Saint Vitalis) در راون.



شکل ۳. نقشهٔ کلیسای معراج مسیح در اورشلیم.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این‌بهره‌گیری کیفی ــ ونه مقداری واندازه‌ای ــ ازهندسه در معماری پایه‌ای فکری یافت که در آن کثرت با وحدت در آمیخت. اگر نیازی به وجود تداوم عامل گنوسی کهن در هنر اسلامی باشد در این پدیده می‌توان آن را یافت.

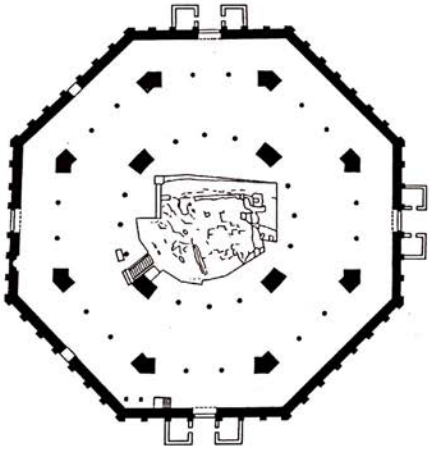
بی‌گمان طراحان قبةالصخره در این بنا همچون مرکز جهان می‌نگریستند؛ گو اینکه مظهر مرکز جهان از دیدگاه مسلمانان کعبه بود باز اورشلیم و به ویژه کوه موریا، همواره مانند تجسمی از این مرکز و نیز مکانی که رویدادهای برجسته در پایان کار جهان رخ می‌دهد انگاشته شده است. دیوارهٔ استوانه‌ای تکیه‌گاه گنبد بر چهار جرز و دوازده ستون استوار است و دالان پیرامون گنبد بر هشت جرز و شانزده ستون که جمعاً می‌شود چهل حمال. این عدد با شمار پاکانی که به گفتهٔ پیامبر (ص) «ستونهای» جهان در همهٔ اعصار هستند برابر است. تنظیم چهار دروازه به سوی چهار جهت اصلی را در گذشته بیان کردیم.

تنها چند سخنی مانده است در بارهٔ موزائیکهایی که درون دیوارهٔ استوانه‌ای تکیه‌گاه گنبد را می‌آرایند. اینها عبارتند از تصویر تاك استیلیزه و گوهر نشان که در آن نشانهای ساسانیان و بیزانس شناختنی است که گویا اشاره‌ای باشد به امپراطوری جهانی اسلام. این مجتمع گیاهان و گوهرها خاصیتی آسیایی دارد و همانندیهایی با آرایشهای مقدس هندوی و بودایی دارد. ضمناً ما را به یاد حلقه‌های آراسته‌ای می‌اندازد که عربان به روزگار کهن در زیارتگاهها به عنوان هدیه می‌آویختند.

موزائیك کاران بی‌گمان درمکتب سوری - بیزانسی آموزش یافته بودند. امّا باید گفت که آرایشهای قبةالصخره متضمن هیچ نقشی از جانداران نیست و این مطلب دلیل بر پشتیبانی از فرضیهٔ بعضی از شرقشناسان نیست که می‌گویند اسلام تصویرهای تجسم ادمیان را دورانهای اخیر بر نمی‌تافت.

چون با نظری کلی بنگریم قبةالصخره نمایشگر جایگاه بر خورد هنر بیزانسی و هنر نوپای اسلامی است و این تلاقی به سبب وجود عوامل «افلاطونی» در سرشت هنر بیزانس امکان پذیر شده است؛ یعنی آنکه بعضی جنبه‌های خِرد حاصل از اشراق که طبیعتاً در اسلام هم منعکس است، توحید و یگانگی خدای متعال و ازلی ابدی را نمودار می‌سازد.

تصویر ٤. قبةالصخره. صخرهٔ مقدس، گرفته شده از جانب شرقی راهرو زیر گنبد.



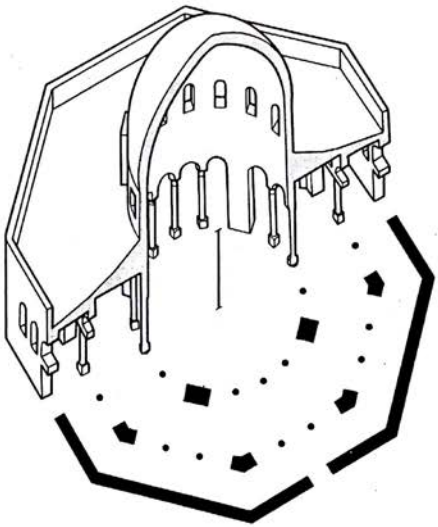
شکل ٤. نقشهٔ قبةالصخره.

tarikhema.org

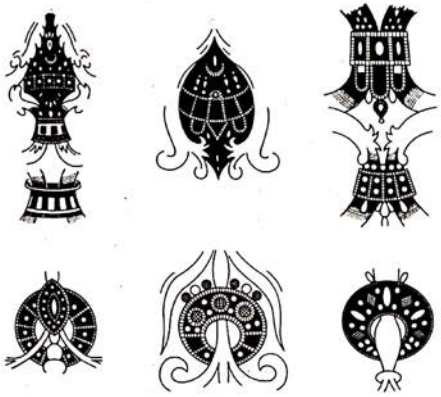
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

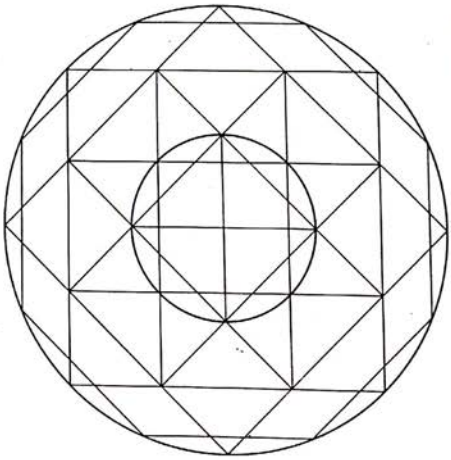


شکل ۵. پرسپکتیو قبةالصخره.



شکل ۷. نشانها و گوهرهای نگاشته در موزائیکهای قبةالصخره.

tarikhema.org



شکل ٦. نقشهٔ هندسی قبةالصخره.

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳ امویان

حکـومت امویان (۴۱ تا ۱۳۲ هـ / ۶۶۱ تا ۷۵۰ م) هنری پدیدار کرد که اشکارا کافرانه و دنیوی بود و پدیده‌ای مانند آن در قلمرو اسلام دیگربار آشکار نشد. باید گفت در جهـان اسـلام به ظـاهر هیچ تفـاوت آشکاری میان پدیده‌های معنوی و دنیوی نبود جز در هنگام بهره‌برداری از آنها؛ میان مسجد و خانه فرقی دیده نمی‌شـد. دنیوی بودن هنر اموی را می‌توان چنین توجیه کرد که هنر اسلامی در این زمان هنوز در مرحلهٔ شکل گیری بود و ضـمناً فـرمانروایان نیاز داشـتند در پیرامون خـود محیطی پر شکوه و چشمگیر نمودار کنند تا از پیشینیان خـویش باز پس نمانند. امّا آثار هنری زینت بخش کوشکهـای شـکاری یا کاخهـای زمستانی امیران اموی نه تنها التقاطی ــ از الگوهای نقاشی هلنیستی و پیکر تراشـی سـاسانی یا قبطی و موزائیك رومی ــ بلکـه سـرمشقی هستند از شرك، حتی اگر در این داوری بر سیرهٔ یاران و اصحاب پیامبر (ص) هَم نگرویم. از آنرو که دیدار مجلسی از شکار و استحمام و نقش برجستهٔ کنیزکان پایکوب و دست افشان قربه و طناب بازان و مانندهای سلطانان پیروزمند، کسی را به اندازهٔ عمر از خشم ناشی از ایمان اشباع نمی‌کرد. این پدیده‌ها همواره مایهٔ شگفتی اسـت، زیرا که این زمان به آغاز اسلام نزدیك بود و در پیرامون کسانی پدیدار شد که خود پاسدار و نگـاهبان اسـلام به شـمار می‌رفتند. ولی شـهرت دنیوی بودن امیران اموی را می‌توان با نقشی که تاریخ بر عهدهٔ ایشـان گذاشـته بود توجیه کرد. دوران فرمانروایی ایشـان همزمان بود با گرایش پرهیز ناپذیر اُمّه به امور دنیوی و جامعهٔ اسـلامی همچـون موجـودی زنده بدین سـمت گرایش یافته بود. چهـار خلیفـهٔ نخسـتین که «پیروان راسـتین» (راشدین) لقب یافتند می‌توانستند به اعتبار معنویت خـویش و پشـتیبانی یاران گزیده پیامبر اکرم و اخلاف بلافصـل ایشـان فـرمان راندند. یعنی انکه هنوز گروهی از اشراف نژاده کهن اسلامی بودند که نفوذی داشتند تا نظم را فارغ از قدرت مرکز خلافت نگاه دارند. ولی چـون بسـیاری از مردم مغلوب به اسلام گرویدند و بدین گونه تا حـدودی اختیاراتی یافتند و ضمناً کسـانی از قبیله‌های بیابانگـرد بدوی که در پیکـارها خـدمتهای نمایان کرده بودند و خرد خرد به پایگـاه اشـراف کهـن دسـت یافتند، اوضاع دگرگون شد.

درگیری اسلام در کار سامان بخشیدن اِجتماع و ایجـاد نظم و پیامدِ ناتوانیی که دامنگیر قدرت خلیفگـان گشـت پایهٔ رویدادهای غم انگیزی شد که موجب درگذشـت و قتل خلفـای سـوم و چهـارم گردید. عثمان خلیفهٔ سوم بر اسـاس سـرمشقی که پیامبر اکرم بر جـای نهـاده بودند دست به برکشیدن اشراف مکـه زد[۸]؛ علی (ع) خلیفـهٔ چهـارم[۹] در میان اشراف مکه که بیشتر عصبیت عربی داشـتند تا اسـلامی از یك سـو، و جنبش مخالفانی که کمابیش اندیشه‌های برابایی مدینهٔ فاضله را در سـر

شکل ۸. اسب بالدار در خربةالمفجر.

می‌پرورانیدند و خـواهان گماردن کسـان بر حسـب شـایستگیهای معنویشـان بودند گرفتار آمدند. آن حضـرت یا می‌بایسـت بر اسـاس وفـاداری و بند و بسـتهای قبیله‌ای که اسـلام آن را برای وحـدت همهٔ مؤمنان زیر پا گذاشته بود حکومت کند یا آنکه فرمانروایی او نافذ و مؤثر نباشد. امویان دست به اجرای شیوهٔ عثمان زدند و خـویشان و بسـتگان خود را بر کارها گماردند و حتی دست به دشمنی با علویان زدند و اشکارا سخت بر همکـاری و یاری قبایل عرب تکیه کردند و در نتیجـه هرچه بیشتر با پیوندهای گذشته عربی خـویش دمسـاز گشـتند مانند رو کردن به شـعرهایی که مضـمون آنهـا با زندگی بدویان مربوط بود و سـوارکاری و شکـارگری. به گفتهٔ مورخـان مسـلمان که نمی‌توانند بر امویان ببخشایند جز بر بعضی از آنان مانند عمر بن عبدالعزیز که بسـیار مؤمن بود، امیران ایشان دلبستگی و شیفتگی بسیار به می و پایکوبی و موسیقی داشتند و سنّت پیامبر اکرم را هیچ پاس نمی‌داشتند.

باری نکاتی که بر شمرده خواهد شد باید به خـاطر باشـد. به مجـرد انکه اسلام از مرزهای خـاستگاهش پای بیرون نهـاد با وسـایلی رواج یافت که با آنچه در مسـیحیت روی نمود متفـاوت اسـت. مسـیحیت در جهانی گسترده شد که در آن هماهنگی و یکنواختی اجتماعی و سیاسی بر پا بود، که همانا امپراطوری روم باشد، و در آنجـا نیز اندك اندك و از راههای نهفته دست به پیشروی زد تا هنگامی فـرا رسـید که کلیسـای مسیحیت در زیر فرمان قسـطنطین قـدرت آشکـار نمودار سـاخت. ولی

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیشرفت اسلام با سپاهیانش بود و ناگزیر بود که پیش از جذب مردم سرزمینهای گشوده شده به اسلام مرزهای خویش را تامین کند و مانند لشکری عمل کند که در برابر استحکامات دشمن جای خویش را استوار می‌سازد، پس آن‌گاه سر فرصت به مردم قلمرو تازه بپردازد. در واقع اسلام پیروزمند دیگر اعتنایی به مردم مغلوب نداشت جز آنکه ایشان فرمان او را گردن نهند[10] و بر آن بود که اندك اندك مردم را به‌سوی خویش جلب نماید.[11] بدین جهت در قرن اوّل هجری زمانی فرارسید که تا مسلمانان یا مسلمانان ظاهری در بخشهایی از جهان اسلام جایگزین بودند و همین امر موجب بروز گرایشهای هلنیستی در دربار امویان گشت. بر طبق هر دیدگاه غیر دینی می‌بایست یگانگی جهان اسلام از هم می‌پاشید ولی چنین نشد. اما دنیوی شدن سیاست نیروی معنوی را به کناری زد و بازپسین یاران پیامبر اکرم هرچه بیشتر خویشتن را از سیاست کنار کشیدند و پیروان معنوی آنان نیز. در عوض نفوذ ایشان در میان مردم فزونی گرفت و در نتیجهٔ این امر بود که اسلام در قلمروی که سپاهیان گشوده بودند رفته رفته پابرجاتر و استوارتر گشت.

در پهنهٔ هنر هم پدیده‌ای همانند این روی نمود. در پیرامون کاخهای امیران صنعتگری به شیوه‌ای کاملاً فرو افتاده و حقیرتر از آنچه نخست در اسلام روی نموده بود پیدا شد و چنان که در آینده بیان خواهیم کرد صورت عربی نیز به خود گرفت.

٤ مشتّیٰ

قصرالحیر و قصیرامره و خربة المفجر و مشتّیٰ از نامهای کاخهای ساخته به دست امویان است در حاشیهٔ بیابان برای اقامت در فصلهای بارانی، و باستانشناسان توانسته‌اند تا حدودی آنها را مرمت کنند. معماری این کاخها یادآور کوشکهای رومی و ساسانی است. بی‌گمان عنصر تازه‌ای که نمودار هنر نوبنیاد اسلامی است در ریزه کاریها و مشخصات تزیینی آنها به چشم می‌خورد. چنان که موتیفهای هندسی و هماهنگ آنها مانند خطهای درهم گره خورده و شکل صلیبهای شکسته رفته رفته از حالت ترکیبات عادی کناره‌های ساختمان به زمینهٔ آنها درمی‌آیند.

نمایان‌ترین اثر هنری امویان کافر کیش بی‌گمان نمای نقش برجستهٔ کاخ مشتّیٰ است[12] که مقرزمستانی است. ازقرائن چنین بر - می‌آید که پیش از پایان کارش فرو گذاشته و رها گردیده بود. پس می‌توان گفت که این تاریخ نزدیك به زمان بر افتادن حکومت اموی (۱۳۲ هـ / ۷۵۰ م) بود. هرگاه معماری قبةالصخره نمودار وجود فرهنگ شهری باشد، ارایشهای مشتّیٰ با وجود اجزای برخاسته از هنر یونانی - رومی گویادلالت کند برذوق وسلیقهٔ امیری‌بدوی‌نژاد. پنداری آن امیر عرب که این کاخ را پی افکنده است به رهبر هنرمندان خویش پارچهٔ پرنقش یا فرشی از آثار ساسانیان را که دارای موتیفهای تکراری هماهنگ بوده نشان داده تا از روی آن نقشهایی به بلندی پنج متر و پهنای چهل و سه متر بر سنگ پدید آورد. بیان ما لحنی خوشایند به خود گرفته است، از آنرو که کلاً این نقشهای ترکیبی آرایشی سنگتراشیده با حواشی جناغی و گلهای درمیان آنها جای داده شده، که بعضی گرد و برخی هشت گوش هستند، از تناسبات خاص معماری کهن یونانی یا لاتینی دور افتاده و بیشتر «وحشیانه» است. و نظر به اینکه با عوامل به کار گرفته از هنرهای مردم متمدن برخلاف اصول رفتار شده زننده می‌نماید. بدین گونه فی‌المثل حاشیه‌های پهن جناغی با موتیفهای شوکت الیهود بر ابچکان یا باران‌گیر پیشانی ساختمان به سبك کهن یونانی اثری نامطلوب می‌گذارد. این طرح اصلاً جنبهٔ تزیینی ثابت برای حمال سقف را دارد. در این کاربرد این طرح متحرك و آهنگین می‌نماید و با آرایشی که بر چرم دهانه یا بر غاشیهٔ اسب امیری بدوی دوخته باشند تفاوتی ندارد و همانند نقش گلهایی است متناسب و بی‌گمان با گلهایی که قابهای سقف را آراسته‌اند و گویا شباهتی با زنگهای تزیینی کوچك دارند همانند است. همهٔ این نقش برجستهٔ فرش مانند بیشتر با فرهنگ خیمه و خرگاه مرتبط است تا معماری. گذشته از اینها عربان مانند همهٔ بیابانگردان چندان پایبندی به اصول مورد قبول همگان در معماری نداشتند و بیشتر به هنرهای وسایل کوچك مانند ابخوری و سلاحهای مرصع گرانبها و پارچه‌های گرانبهایی که در کوچ به کار می‌آمدند و زینت‌بخش دیواره‌های چادرها می‌شدند توجه داشتند. چون از دور به مشتّیٰ نگریسته شود مانند آن است که فرشهایی بردیوارهٔ خرگاه یا چادر پایگاهی سپاهی آویخته باشند.

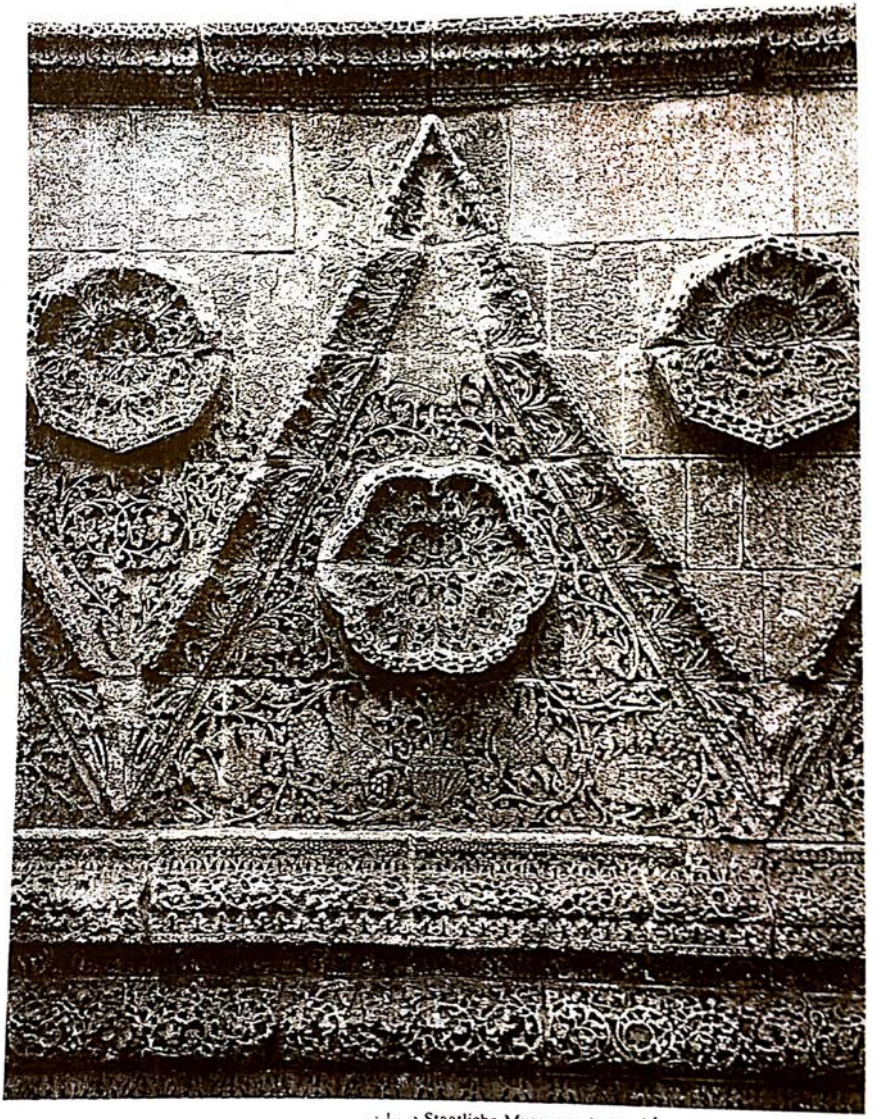
جزئیات آرایش آن‌چنان که گفته شد کمابیش با میراث هلنیستی پیوند دارد. از آنروست که در آنها موتیفهای تاك و شوکت الیهود و نیز جانوران تخیلی همچون اژدها و اسب بالدار نقش شده است.[13] ولی چون براین ساختمان نظری کلی افکنده شود آثار هلنیستی آن از یاد برده می‌شود و آنچه در نظر می‌ماند همانا نقشهای هماهنگ و شکوهمند است که ما را بیشتر با هند نزدیك می‌کند تا یونان. به هنگام دیدن نقش این جانوران بر جامها و نقش برگهای تاك بالا رونده بیشتر یاد آسیا می‌افتیم تا اروپا. در هنر بیزانسی اثری همانند اینها پیدا نمی‌شود. بعضی از موتیفهای آرایشی گویی نشانی از هنر قبطی و برخی دیگر از مرزهای شرقی ایران دارد که در آنجا نفوذ هلنیستی با میراث آسیایی در آمیخته بود. دشوار می‌توان گفت که این گیاهها و جانوران چه مفهومی برای هنرمندان و حامیان ایشان داشت، زیرا که هنر آرایشی آستانه‌ای است در میان تصوراتی با مفهوم و تعمدی، با پدیده‌هایی عاری از مفهوم که در آن مظاهر کهن به حال خفته در

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۵. بخشی از نمای کاخ مشتی، مضبوط در Staatliche Museen در برلین.

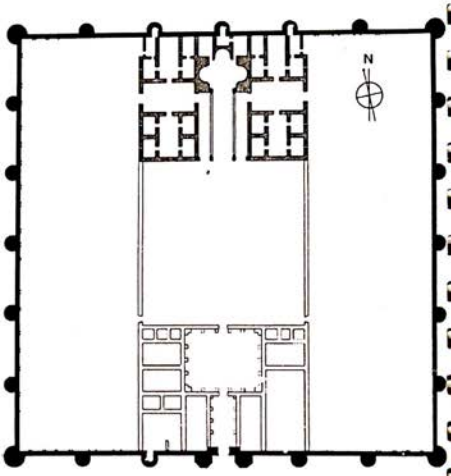
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

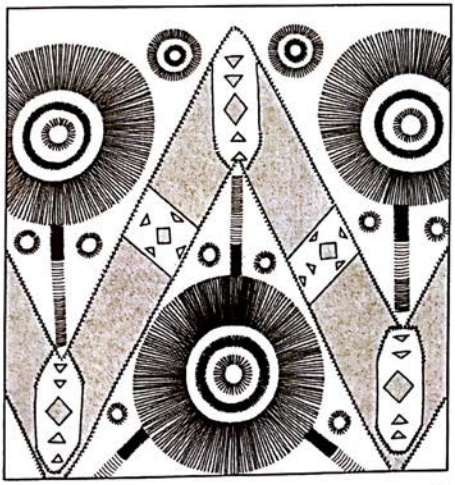
آمده‌اند تا بلکه هرگاه آیین معنوی نوی با آنها سازگار شود، این نقشها دارای مفهوم و زنده شوند. همهٔ این نقشهای تاك که در آنها جانوران خیالی و راستین نگاشته شده‌اند گونه‌ای یاداور اندیشه و آیین دیونیسوسی است و در اینجا امر متناقضی به نظر نمی‌رسد. زیرا که در بعضی از سرزمینهای مسلمان‌نشین، خمریات یا اشعاری در ستایش می نیز فراوان ساخته می‌شد و مفهومی معنوی به خود می‌گرفت. از اینها گذشته در هنر مسیحی نقش تاك با جانوران گوناگون در میان آن، نمودار مسیح بود.

هنر مشتّیٰ هنوز اسلامی نگشته بود. در واقع همانند میراث اسکندرانیِ عربی شده‌ای بود که به جهان اسلام در آمده بود و امپراطوری اموی پنداری همانندی بود با امپراطوری یونانی ـ ایرانی که هزار سال پیشتر به دست اسکندر «ذوالقرنین»[۱۴] بنیاد افکنده شده بود.

امّا هنر مندرج در مشتّیٰ تا حدودی پیشرو هنر معماری اسلامی گشت، به‌ویژه در درآمیختن آرایشهای گوناگون. نقش برجستهٔ بزرگ حاشیه‌های جناغی و گلها که برای دورنما ساخته شده بود در برابر نقش گیاهان و جانورانی است که چون با دقت بدان بنگرند به نظر به صورتهای مختلف می‌رسد و زنده می‌نماید. نحوهٔ نگاشتن سه‌گوشهای آرایشی و گلهای هندسی در نمای پیشانی دژهای استوار نمودی است از نقشهای اسلامی در قرنهای آینده به‌ویژه هنر سلجوقیان.



شکل ۹. نقشهٔ مشتّیٰ.



شکل ۱۰. آرایشهای سه‌گوش در کارهای چرمی قوم افریقایی، طوارق.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۵ مسجد جامع اموی در دمشق

هنر هرگز از هیچ بر نمی‌خیزد و اصالت آن در درهم آمیختن عوامل موجود در گذشته نهفته است. بدین‌گونه معماری مقدس اسلامی به هنگامی زاده شد که با کامیابی نه تنها جرزها و طاقهای نوینی ابداع شد بلکه فضاهای درخور و مناسبی نیز برای نیایش اسلامی طرح افکنده شد.

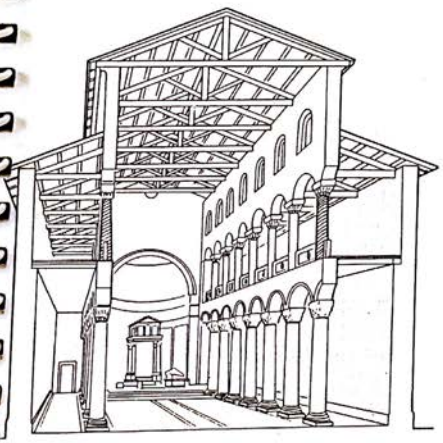
اینك نقشهٔ جایگاه نیایش یك کلیسا را با از آن یك مسجد می‌سنجیم. کلیسا دارای یك کانون برای تشریفات عشاء ربانی است که همانا محراب باشد که همه چیز بدان سمت رو دارد. جایگاه سرودخوانان محوطهٔ مقدسی است که محراب را در میان گرفته است و نمازگاه مانند راهی است که از جهان بیرونی به سوی مکان مقدس محراب می‌رسد. چون به کلیسا، که به جایگاه زنان و نمازگاه و جای سرود خوانان بخش می‌شود بنگریم درمی‌یابیم که خود نمودی است از سلسله مراتب تقرب تدریجی به جایگاه مقدس یا محراب کلیسا و پرتوی که از پنجره‌های مشرف بر جایگاه سرود خوانان و پنجره‌های بالایی تالار نمازگاه می‌تابد این سلسله مراتب و حرکت از بیرون به محراب را جلوه‌ای خاص می‌بخشد. ولی مسجد دارای کانونی مقدس در درونش نیست و محراب آن تنها برای نشان دادن قبله و حفظ امام است که در پیشاپیش مؤمنان می‌ایستد و صف مؤمنان بر خلاف کلیسا عرضی است نه عمقی، فضای درونی مسجد مانند یکی از بخشهای بی‌شمار پیرامون مکان مقدس مکّه است.

هنگامی که مسلمانان به کلیساهای کهن راه یافتند و این امر در سوریه روی می‌نمود،[۱۵] محور طولی را الزاماً برای پیروی از شرایع اسلام به عرضی تبدیل کردند و رو به قبله نشستند. زیرا که کلیساهای مسیحی رو به شرق دارند. در صورتی که مکّه در جنوب سوریه واقع بود. یك پیامد این تغییر جهت دادن آن بود که طاقهای جدا کنندهٔ بخشهای مختلف شبستان را وضعی کاملاً دگرگون بخشید. به‌جای آنکه چشم به‌سوی عمق شبستان و جایگاه سرود خوانان توجه کند، به عرض معطوف می‌شود و چشم به دیوارهٔ نزدیك می‌افتد و ثابت می‌ماند و حالتی از سکون و آرامش خاص معماری اسلامی پدیدار می‌کند.

از لحاظی معماری مقدس مسیحی زمان را در قالب فضا نمودار می‌سازد. بدین معنی که چنان که گفته شد محور کلیسا معمولاً رو به سوی اعتدال ربیعی دارد؛ یعنی آنکه کشیش اداره کنندهٔ نماز و مؤمنان حاضر رو به سوی افقی دارند که خورشید که مظهر مسیح است در هنگام عید قیام از آنجا سر می‌زند. این نقطه بنابر این لحظه‌ای تسلسلی است و وابسته به گردش زمین و خورشید، و لحظه‌ای است از برخورد ابدیت، و سراسر تشریفات نیایشی کلیسا با تقسیمات آن به «شرق» و «غرب» و «نیمروز» و «نیمشب» نمودار اندازه‌گیری سالانه و موقت است.[۱۶] از دیدگاه کلیسای لاتینی زمان ما اگر بخواهیم از این ترتیب چشمپوشی کنیم، باید مصنوعاً مکان را از زمان جدا کنیم یعنی اینکه بر خلاف تصور مردم روزگار که زمان را با حرکت افلاك اندازه‌گیری می‌کردند از آن صرفنظر کنیم.

معماری مقدس اسلام چون قبله‌ای بر روی زمین دارد با میزان زمانی کاری ندارد. فضایی که با آن سروکار دارد با تمرکز توجه به یك نقطهٔ نزدیك مربوط است و هیچ نظری به مکان نزدیك و دوردست و یا افلاك ندارد. کمال را در دسترس خویش دارد. این امر در ساختمان مسجدهای تقلید شده‌از نخستین مسجد النبی در مدینه ملاحظه می‌شود.

این مسجد عبارت بود از یك حیاط خانگی که از آن دری به خانه‌های مسکونی پیامبر اکرم و خانوادهٔ او باز می‌شد. در پیرامون دیواری که گرداگرد این محوطهٔ ۱۰۰ ذراعی را در میان می‌گرفت در سویی که به مکّه می‌نگریست، سایبانی با سقف پوشیده از شاخه‌ها و خاك فشرده بر تنه‌های نخل همچون ستون تکیه داشت ساخته شده بود. به هنگام نماز جماعت مؤمنانی که در زیر سقف سایبان جایی برای خود نمی‌یافتند در حیاط نماز می‌گزاردند. گونه‌ای دالان به نام صُفّه در کنار دیوار مقابل ساخته شده بود که هم جایی برای اقامت یاران تنگدست‌تر پیامبر اکرم بود و هم خودالگویی بود برای صُفّه‌ها و دالانها یا رواقهایی که در مسجدهای آینده بر آورده می‌شد. بر اساس این سرمشق بود مسجدها را با سقفی هموار می‌ساختند در حیاطی که خود پاره‌ای از جایگاه نیایش بود و با چشمهٔ آبی یا شیری که از آن مؤمنان برای وضو



شکل ۱۱. نقشهٔ کلیسای مسیحی از درون.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

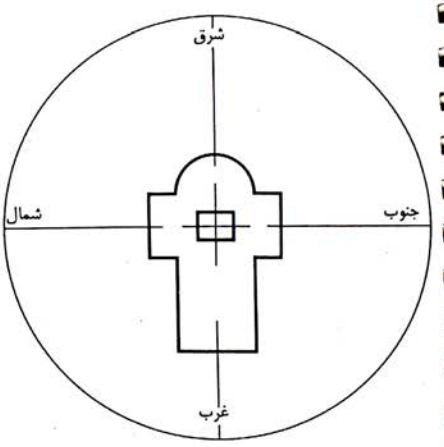
ساختن بهره می‌گرفتند. بام شبستان را می‌شد بدون هیچ تغییر اساسی با چند ستون وسعت بخشید. عمل مهم در مسجد، زمین آن است که از سراسر آن بهره جسته می‌شود. سراسر آن را با حصیر یا فرش می‌پوشانند و مؤمنان کفشها را می‌کنند و بر آن گام می‌نهند. از آداب نماز یکی سجده است که در آن پیشانی با زمین برخورد می‌کند و نیز نشستن است بر زمین در کمال تفکر و پرستش. درون مسجد چنان ساخته شده است که مؤمن از گوشهٔ خویش چون می‌نگرد و زمین و عوامل مختلف از ستونها گرفته تا جرزها و طاقها را می‌بیند، خویشتن را مرکزی می‌بیند که به خودی خود بسنده و کافی است.

مسجد جامع دمشق میان سالهای ۸۸ و ۹۶ ه / ۷۰۶ و ۷۱۵ م، توسط ولیدبن عبدالملك خلیفهٔ اموی ساخته شد. این مسجد نخستین تقلیدی است که از مسجد مدینه شده منتها در ابعادی وسیع و چشمگیر. این خلیفه مسجد النبی را در مدینه نو سازی کرد و چون کلبه‌های محل سکونت پیامبر اکرم را با اهل بیت نبوت که از خشت خام و ساده بود ویران کرد تا از آن جایگاه برای استفاده در ساختمان تازه بهره گیرد، مردم مدینه سخت گریستند. بعضی هم خلیفه را متهم ساختند که ساختمان را «نه بر پیروی از مسجد ساخته است بلکه از کلیسا تقلید کرده است». شیوهٔ کامیاب اموی در واقع با سادگی و قناعت مسجد در آغاز اسلام هماهنگی نداشت. ولید از نظر سیاسی درست می‌اندیشید که همهٔ مهارتهای هنری و فنی زمان را در خدمت اسلام بگیرد. تاریخ این نظر او را باطل ندانسته است. زیرا شکوهمندیها و خود فروشیهای امویان نتوانست روح فقری را که در اسلام جنبهٔ اساسی داشت از میان بردارد و بعدها توازنی میان زیبایی ــ که همانا نمود ثروت و بلند پروازی است ــ با سادگی فراهم شد.

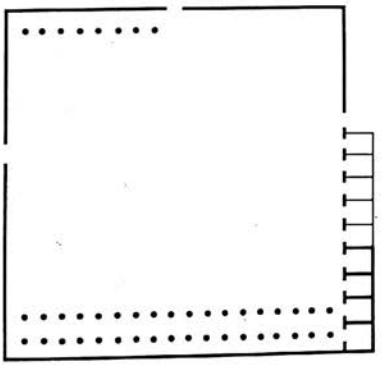
مسجد جامع دمشق محوطه‌ای است مستطیلی شکل به اضلاع ۱۶۰ در ۱۰۰ متر، که دیوارهای پیرامون آن‌ازآن یك‌پرستشگاه هلنیستی است. این مطلب که مسجد در جایگاه کلیسای یحیای تعمید دهنده ساخته شده ــ و یادگار مشهور آن که سر یحیی باشد که در مسجد قرار دارد ــ موجب این اندیشه شده است که مسجد تنها نوسازی و دگرگونی کلیسای یحیای تعمید دهنده است. ولی این سخن پوچ است. از انرو که در دمشق هرگز کلیسایی بدین بزرگی وجود نداشته است و از سویی هم اجزای عوامل مسجد همه متناسب هستند.

سه ردیف طاق دو طبقه به موازات دیوار پشتی است با فاصله‌های زیادتر در پایین و فاصله‌های کمتر در بالا. بر فراز طاقها بالاخانه‌ای است از اطاقهای بزرگ که بر آنها نیز اطاقهای جفت جفت کوچك قرار گرفته است. این ردیفهای طاقدار سه شبستان با سقفهای طویل و بامهای دو سو شیبدار تشکیل می‌دهند. این شبستانهای سه‌گانه یاداور کلیساهای نخستین است. ولی بر خلاف آنها کف شبستان وسط نسبت به جانبین خویش بالاتر نیست و نیز دارای پنجره‌های بالایی نیست که در کلیساهای نخستین از آنها نور به داخل می‌تابید. در این مسجد روشنایی از طریق طاقهایی که به حیاط می‌نگرند وارد می‌شود.

در گرداگرد حیاط رواقهایی قرار دارد که طاقهای آنها نیز دو طبقه است و به شکل همانهاست که سقف شبستانهای کوچك بر آنها تکیه دارد. این تکرار طرح یگانهٔ معماری موجب هماهنگی و قرار گرفتن



شکل ۱۲. نقشهٔ جهات اصلی کلیسا.



شکل ۱۳. نقشهٔ مسجد النبی در مدینه.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

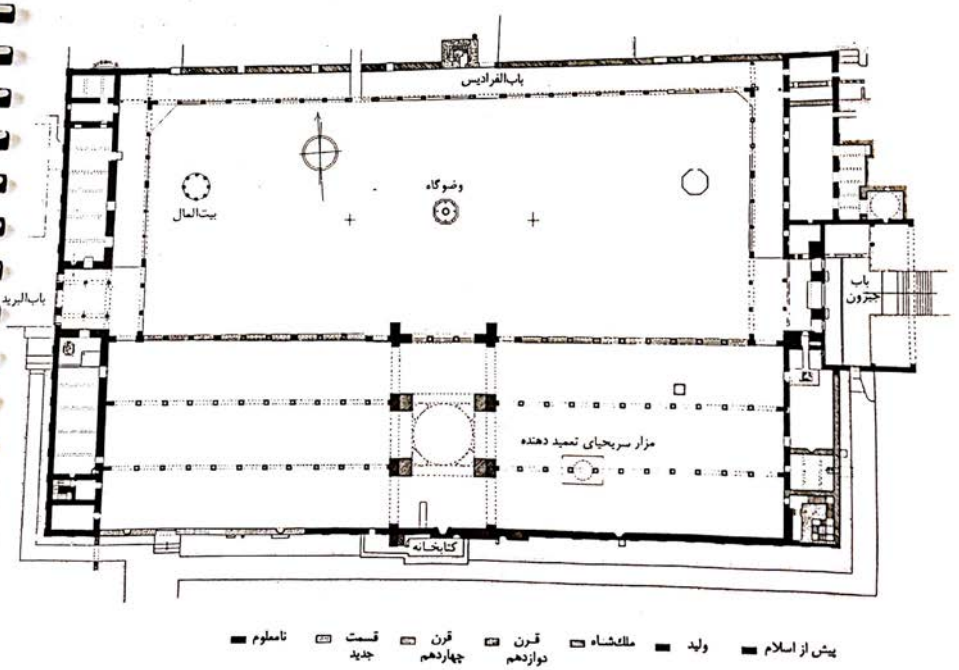
ستونها و جرزها به طور یك در میان شده است.

«بیزانسی»ترین و حتی «رومی»ترین بخش این ساختمان همانا دو بازوی صلیب مانندی است که از میان شبستانها می‌گذرد و محور محراب را با مرتبط ساختن آن به حیاط بیشتر جلوه‌گر می‌سازد. گنبدی نهاده شده بر یك تکیه‌گاه هشت ضلعی به نام «گنبد عقاب» این بازوها را در میانه می‌پوشاند. کوششهایی معمول شده است تا این بخش را بازمانده‌ای از سمبول امپراطوری روم، منتقل شده به خلافت امویان جلوه‌گر سازند. چه بسا که در واقع گنبد نمودار جایگاه ایستادن خلیفه در نمازهای جمعه و اعیاد بزرگ باشد. ولی تاکید معماری در این قسمت می‌تواند با ضرورت جلوه دادن قبله و نمودار ساختن محراب و نمای درونی مسجد که به حیاط منتهی می‌شود توجیه شود.

امّا شکل محراب که می‌گویند در زمان ولید بن عبدالملك در مسجد پدیدار ساخته‌اند، بی‌هیچ تردیدی معادل تالار شاه نشین نیست. بهتر است که آن را با مخارجهٔ پشت محراب در کلیساهای مسیحی همانند بدانیم بی‌آنکه آن را همچون وامی یا تقلیدی از این‌گونه ساختمانها انگاریم زیرا که طاقچهٔ مقدس دارای ریشه‌ای بسیارکهنتراست که دربارهٔ آن در آینده (در فصل پنجم) بحث خواهیم کرد.

عوامل عبادی دیگری هم هست که نخست در آن روزگارهای پی‌گذاری این بنا پیدا شده است: منبر به شکل اورنگ پله‌دار که تقلیدی است از کرسیی که پیامبر اکرم بر آن در مسجد مدینه برای مؤمنان وعظ می‌فرمودند و مناره که برای خواندن مؤمنان به نماز بود. در آغاز اسلام مؤذن ازبام یا از فراز تخته‌سنگی بانگ اذان بر- می‌داشت. مسجد جامع دمشق سه مناره داشت؛ دوتای آنها برجهای گوشه‌ای محوطهٔ پرستشگاه کهن یونانی ـ رومی بودند و سومی را ولیدبن عبدالملك در سمت شمال حیاط در جانب محور محراب برپا داشت.

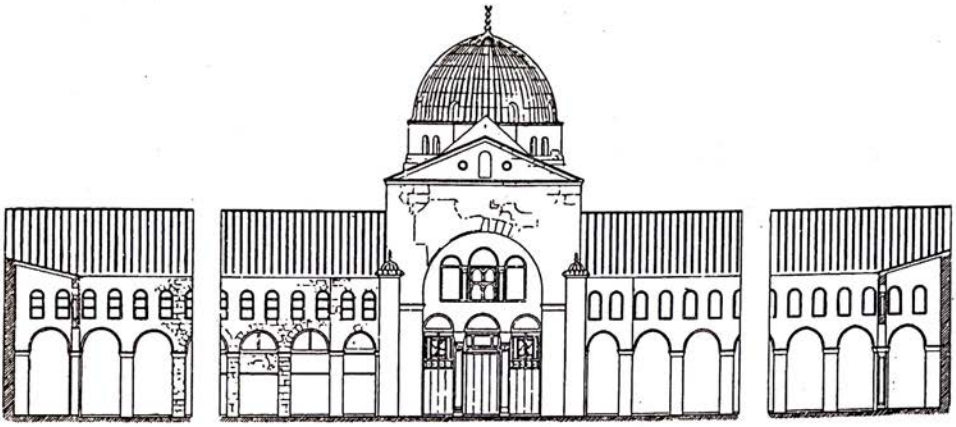
دیوارهای این مسجد با موزائیك آرایش شده است که هنوز هم پاره‌هایی از آن مانده است. نقشهای این موزائیکها کاخها و شهرهای



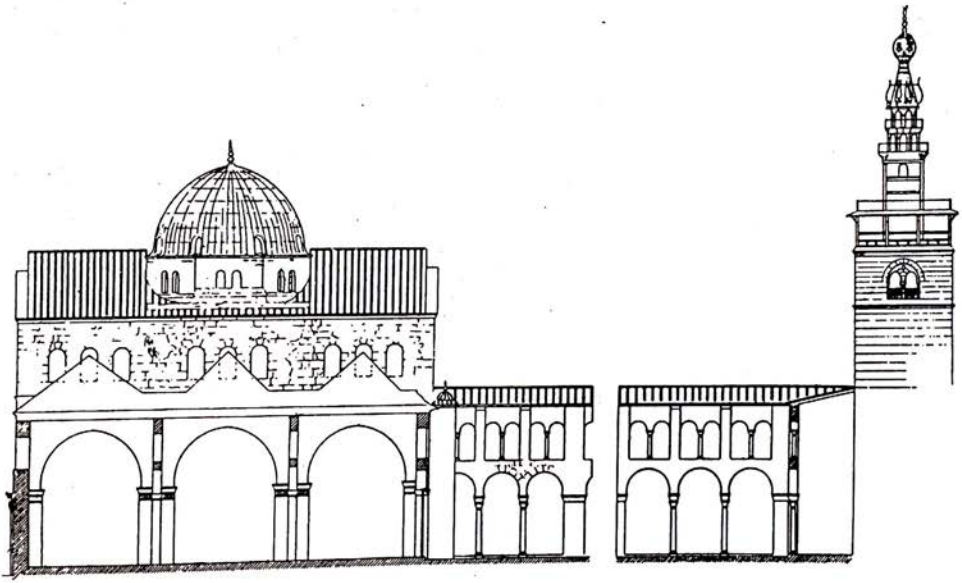
شکل ۱۴. نقشهٔ مسجد جامع دمشق.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۱۵. برشی از مسجد جامع دمشق.



شکل ۱۶. برشی از مسجد جامع دمشق.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیدنی در میان گلها و رودها هستند نگاشته شده به رنگهای استادانه که گواه برجای ماندن مکتب هنر بیزانس است در سوریه به هنگام حکومت اموی. این گونه آرایش در جهان اسلام ادامه نیافت و جای به شیوه‌های مناسبتری با سبک آرایشی هندسی پرداخت؛ موزائیك با سطح رنگارنگ خویش که بخشهایی از آن شفاف نیز هست چیزی غیر جسمانی و مبهم بر دیوار نمودار می‌سازد. در صورتی که کاشیهای سفالین که در قرنهای بعدی در جهان اسلام رواج گرفت، ضمن آرایش دیوار آن را درخشان نیز جلوه‌گر می‌سازد. مفهوم مجالس موزائیکهای دمشق دانسته نشده است. بعضی آنها را تعبیری از فردوس توصیفی قران مجید گرفته‌اند و برخی دیگر آن را اشاره‌ای به شهرهای گشوده بدست سپاه اسلام می‌دانند. ولی در همهٔ این نقشها صورت آدمی یا جانوری نگاشته نشده است که خود نمایشگر سنت اصیل اسلام است در نگاشتن نقش زندگان.

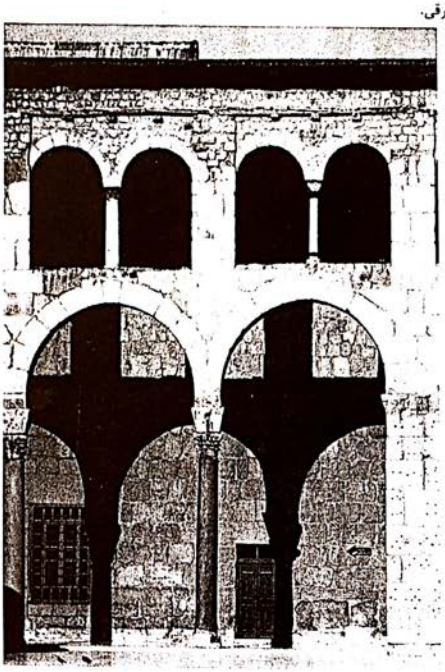
آنچه در اینجا به‌ویژه قابل توجه است، فضای معماری است فارغ از ساختمان عظیم آن. در اینجا فضا مانند فضای کلیساهای رومی یا بیزانسی محدود نیست. شبستان پهناور آن بر حیاط مشرف است و روشنایی روز از جلو بدانجا می‌تابد و طاقها نیز مانع تابش آن نمی‌شود. این فضا هیچ شبیه به معماری پر ستونی یونانی ـ رومی نیست که نظر بیننده به ستونها و دیوارها و آرایشهای پیرامون چهارچوبهای درها جلب می‌شود. هدف راستین معماری اسلامی جلوه دادن بی انتهایی فضاست. ردیف چشمگیر و پر شکوه طاقهایی که نیمدایره نیستند بلکه کاملتر و به شکل نعل هستند، بر شدت این جلوه می‌افزاید. بیهوده نیست که نام عربی طاق که همانا رَوْق (و جمع آن رواق) است، خود مظهر زیبایی و لطف شده است و ردیف طاقهای متناسب هماهنگ کافی است که فضایی را جلوهٔ آسمانی بخشد. بر همگان روشن است که معماری اسلامی گونه‌های بسیاری طاق ابداع کرده است که در معماری روزگار حکومت اموی هم پدیدار گشته بود و دو گونهٔ آن از همه رایجترند: طاق نعلی کاملترین نوع آن است که در هنر مغربی

تصویر ٦. دورنمای کلّی از حیاط مسجد جامع اموی گرفته شده از منارهٔ جنوب‌شرقی (منارهٔ عیسی)، در دمشق با منارهٔ عروس درجانب شمال دیوار.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

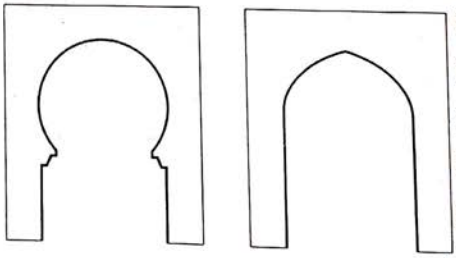
PDF.tarikhema.org

تصویر ۷. حیاط و رواقهای مسجد جامع اموی در دمشق، گرفته شده از گوشهٔ جنوب‌شرقی.



تصویر ۸. جزئی از طاقهای دوطبقه‌ای جانب شرقی مسجد جامع اموی در دمشق.

بسیار به کار گرفته شده است و نیز طاق تیزه‌دار که خاص هنر ایران است. این هردو طاق خواص آسایش و آرامش و روشنی آسمانی را با هم می‌امیزند. طاق ایرانی هم گشاده است و هم پر لطف و زیبا و کشش آن به سوی بالا بسی اندك است مانند چراغ روغنیی که پناهی شعله‌های آن را در برابر باد حفظ می‌کند و طاق مغربی از سویی دارای وسعت است ولی در مستطیلی محصور گشته تا در آمیختگی ثبات و فراوانی را تجسم بخشد.



شکل ۱۷. طاق نعل اسبی و تیزه‌دار.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۹. بخش شرقی شبستان مسجد جامع اموی در دمشق. زیارتگاه واقع در سمت راست تصویر از آن یحیای تعمید دهنده است. رواقهای بالا پس از حریق بازسازی شده است.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حواشی فصل دوم

۱. ماندالا در سانسکریت به مفهوم دوایر است. در اینجا بودا، افلاک را به مفهومی دینی با دوایر جلوه‌گر می‌ساختند. م.

۲. مزارهای مؤمنان مسیحی که در دالانهای کنده شدهٔ زیر زمین به خاک سپرده می‌شدند. م.

۳. گویا مسیحیان جایگاه پرستشگاه ویران را بد شگون می‌دانستند.

٤. به گفتهٔ اوتیکیوس (Eutychius) مورخ بیزانسی عمر به همراه بطریق سوفرونیوس (Sophronius) از مزار مقدس عیسی بازدید می‌کرد که زمان گزاردن نماز فرا رسید. به بطریق گفت «می‌خواهم نماز گزارم» بدو گفته شد «همینجا بگزار». ولی عمر خودداری کرد و به کلیسای همسایگی برای به‌جای اورن نماز راهنمایی شد. بازهم از نماز خودداری کرد و از کلیسا به جانب مشرق رفت و تنها نماز گزارد. بطریق گفت با این عمل خواسته است تا به بهانهٔ اینکه عمر در آنجا نماز گزارده است، گشودن کلیسا را به دست مسلمانان به پیش افکنده باشد.

۵. بعضی از باستانشناسان بر آنند که این قدس الا قداس نبود بلکه محرابی بود برای سوختن هدایا. ولی مرز دشتی که قبةالصخره در آن واقع شده است در همسایگی معبدی است که در جانب مغرب آن قرار گرفته است.

٦. به ویژه کلیسای بیزانسی معراج بر فراز جبل زیتون و کلیسای مزار مقدس در اورشلیم.

۷. در بیشتر ساختمانهای گنبددار اسلامی پایهٔ هشت‌گوش میان گنبد و پایهٔ مکعب زیرین قرار گرفته است که بدین‌گونه مفهوم مقدس دیگری نیز به بنا می‌بخشد. زیرا که این پایهٔ هشت‌گوش، نشان هشت فرشته‌ای است که اورنگ الوهیت را حمل می‌کنند.

۸. پیامبر اکرم از شناسایی استعداد سیاسی دشمنان خویش مانند ابوسفیان غافل نمی‌ماندند و چون ایشان را شکست کامل می‌دادند، بی درنگ بدیشان کارهای برجسته‌ای واگذار می‌کردند.

شك نیست که نظر نویسنده در بارهٔ رفتار پیغمبر اکرم و نیز توضیح او در این حاشیه، نمی‌تواند درست باشد. م.

۹. شیعیان حضرت علی (ع) را جانشین پیامبر اکرم می‌دانند، ولی نگارنده بنابر اعتقاد سنیان حضرت علی (ع) را خلیفهٔ چهارم می‌داند. ناشر.

۱۰. بر همگان آشکار است که این سخن گزاف و عاری از حقیقت است. م.

۱۱. بر همگان آشکار است که این سخن گزاف و عاری از حقیقت است. م.

۱۲. این نما سراسر به موزهٔ Kaiser Friedrich برلن منتقل شده است.

۱۳. رویدادی در زندگی پیامبر اکرم نمودار آن است که عربان به جانوران تخیلی یا اساطیری عقیده داشتند.

۱٤. ذوالقرنین هم به معنی دو شاخ است و هم دویست سال یا دو سده.

۱۵. ایشان غالباً به یك بخش از کلیسا قناعت می‌کردند.

۱٦. موارد استثنائی بر این اصل در معماری سنتی وابسته به وضع زمین بود. بدین گونه در کلیسای کهن پطرس مقدس در رم جایگاه سرود خوانان رو به سوی مغرب دارد. این امر به سبب جای مزار آن حواری و تا همواری زمین روی نموده است. اگر کشیش به هنگام ادای نماز پشت محراب روبه سوی مؤمنان می‌ایستاد این روش با هماهنگی و همکاری گروهی با ایشان سازگار نبود مگر برای آنکه خودش روبه سوی قبله یعنی شرق داشته باشد.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل سوم

مسئلهٔ تمثالنگاری

۱ مخالفت با تصویر جانداران

نهی تصاویر در اسلام به طور کامل و فقط مربوط است به نگاشتن تصویر الوهیت. پس این مطلب باز می‌گردد به احکام عشره یا به سخن دقیقتر یگانه پرستی ابراهیمی که اسلام خود را منادی تجدید آن در جهان می‌داند. در زمان محمد (ص) مانند زمان ابراهیم (ع) یعنی نخستین و بازپسین جلوه گاههای توحید، یگانه پرستی مستقیماً با بت‌پرستی و شرک در برابر هم قرار گرفتند،[۱] آن چنان که هرگونه تجسم الوهیت از نظر اسلام بنابر «احتجاج» تاریخی و الاهی نمودی است از اندیشهٔ نادرست بازشناختن وجود مطلق از راه وجود ناقص یا شناخت خالق از مخلوق یعنی تنزل پایگاه آفریدگار تا سطح آفریده. انکار بتان یا بهتر بگویم تباه سازی آنها مانند از قوه به فعل آوردن کلمهٔ شهادت لااله‌الاالله است که همانا اساس اسلام است وهمهٔ اشیاء جهان را در بر می‌گیرد. همچنان که آتش همه چیز را با تباهی پاك می‌سازد به همان‌گونه هم انکار بتان امری می‌شود عمومی و کلی. بدین‌گونه نگاشتن چهرهٔ پیامبران یا رسل و انبیاء و اولیاء نهی شده است نه تنها از آنرو که پیکر آنان چه‌بسا معبود بت پرستان شود بلکه به سبب احترامی که ناشی از غیر قابل تقلید بودن ایشان است که نماینده‌ای هستند از خدای بر زمین و به گفتهٔ یکی از پیامبران در سفر پیدایش عهد عتیق «خدا آدم را به صورت خویش آفرید». همانندی بشر با خدا کما بیش در پیامبران و اولیاء الله نمایان می‌شود. بت پرستان هیچ درنمی‌یابندکه جسم مادی یا جسم مانندهٔ ایشان تجسمی است بی - جان از یك مرد خدا که چیزی نیست جز پیکری تهی که بت شده است.

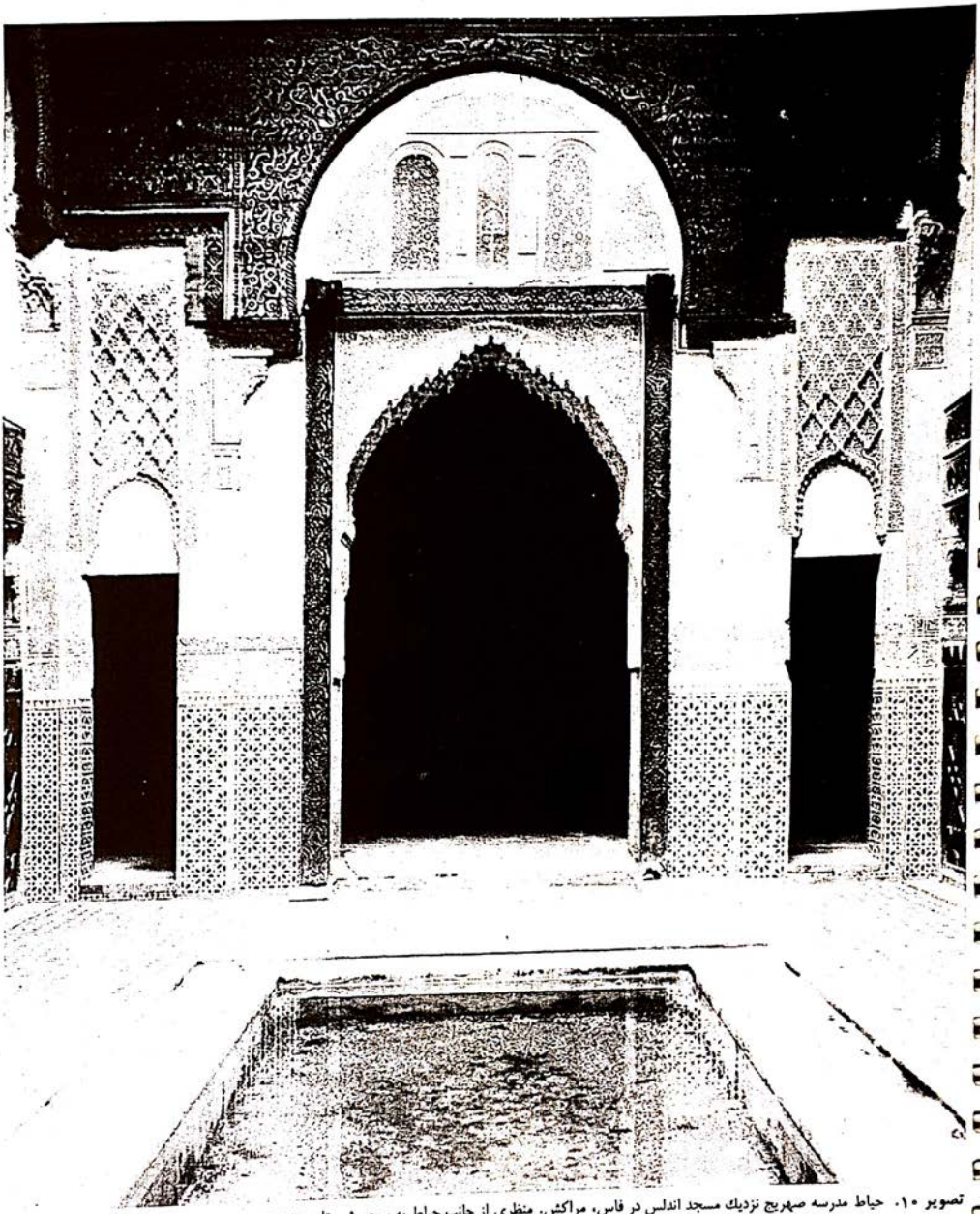
در میان سنت و جماعت هر نمودی از جانداران از جهت احترامی که نسبت به راز الاهی نهفته در وجود هر جانداری دارد با بد بینی نگریسته می‌شود.[۲] هرگاه حرمت نگاشتن صورت نزد همهٔ گروههای قومی یکسان تلقی نشود باز آنچه غیر از خدا ممکن است مورد پرستش واقع شود در اسلام حرام دانسته شده است. مخالفت با تصویر جانداران — که مفهومی است مناسب بحث ما نه ضدیت با شمایلنگاری[۳] — به گونه‌ای جدایی ناپذیر ملازم و پیوسته با امور مقدس گشت و این امر اگر رکن عمدهٔ هنر مقدس اسلامی شمرده نشود یکی از ارکان آن به شمار می‌آید.

این مطلب ای بسا که متناقض گرفته شود، زیرا که اساس معمولی هر هنر مقدس بر مظاهر یا نمادهاست و در دینی که خود را با مظاهر قیاس به نفس یا قیاس با انسان — چون در قرآن کریم به «چهرهٔ» خدا و «دستهای» او و کرسیی که بر آن می‌نشیند اشارت رفته است — ابراز می‌دارد انکار و نهی تصاویر خود ضربه‌ای بر ریشه‌های هنر تجسمی پیوسته با امور الوهیت شمرده می‌شود. ولی باید بسیاری مطالب دقیق و بغرنج را که در این زمینه وجود دارد به یاد داشت، به ویژه بحث زیرین را: هنر مقدس لزوماً، حتی در وسیعترین و کلی‌ترین بررسی این موضوع متضمن نقش تصاویر نیست. چه‌بسا که مشتمل باشد بر نگارش اشکالی کاملاً صامت که پنداری حالتی از تفکر و اشراق را نمودار می‌سازد و در این حالت اندیشه‌ای را نمودار نمی‌سازد بلکه دورنمایی را کیفاً نمایش می‌دهد که همهٔ اجزای آن به یك مرکز توجه دارند که دیدنی نیست. این نظر هنر اسلامی به آسانی قابل شناخت است. بالاتر از همه، هدف هنر اسلامی پرداختن به پیرامون است — که وظیفهٔ برجستهٔ معماری هم از این اصل سرچشمه می‌گیرد — و کیفیت آن اساساً معنوی است. ضدیت با تصویر جانداران هم از این کیفیت چندان جدا نیست بلکه به عکس، زیرا با نهی کردن هر صورتی که فکر آدمی را به چیزی بیرون از خودش معطوف دارد و روان را به شکلی «منفرد» به خود جلب‌کند یك‌پوچی آفریده است. پس هنر اسلامی همساز است با طبیعت دست نخورده و بکر به‌ویژه همانند بیابان است که آدمی را به تفکر و اندیشه وا می‌دارد. گو اینکه از جهتی هم نظمی که هنر می‌آفریند با آشفتگی موجود در دورنمای بیابان ناساز و مخالف است.

بسیاری و فراوانی آرایش در هنر اسلامی با این کیفیت تفکر پوچی نامتجانس نیست. برخلاف، تزیین با شکلهای انتزاعی این نظر را با هماهنگی و یکنواختی مداوم و پیوستهٔ خویش و درهم آمیختگی و درهم فرو رفتگی و پیچش بی‌منتهای خویش این‌گونه تفکر را نیرو می‌بخشد. به‌جای آنکه اندیشه را مجذوب کند و آن را به جهانی تخیلی

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۰. حیاط مدرسه صهریج نزدیک مسجد اندلس در فاس، مراکش. منظری از جانب حیاط به سوی شبستان، ۱۳۲۲.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بکشد، از گرفتاری فکر به یك امر جلوگیری می‌کند آن‌چنان که پنداری نظر متوجه حرکت یك جویبار باشد یا محو شعله‌های آتش یا برگهای لرزان از باد شود و بدین گونه درك و شعور از «بتهای» نفس و خودمشغولی آزاد می‌گردد.

★★★

بهتر است که نظر اسلام را در بارهٔ تصویر با نظر کلیسای اورتودوکس یونانی مقایسه کنیم. کلیسای بیزانس از دوره‌ای جنبش ضد شمایلنگاری گذشته است که شاید دراین امر تاثیر اسلام بی ـ مدخلیت نبوده باشد. بی‌گمان کلیسا ناگزیر گشته بود تا در بارهٔ اهمیت صورتهای مقدس و شمایل تجدید نظر کند و هفتمین شورای کلیسایی در تایید پیروزی پرستندگان صورتها تصمیم خود را با عبارتهای زیر بیان کرد: «خدا وجودی است در ماورای همهٔ توصیفها و نمودارها، ولی چون کلام خدا سرشت آدمی یافت که آن 'با دمیدن زیبایی الوهیت به صورت اصلی خویش باز به کمال گرایید' پس خدا را می‌توان و باید به صورت بشری مسیح پرستید.» این سخن چیزی نیست جز تطبیق تعصب تجسم الوهیت و نشان می‌دهد که این‌گونه دید تا چه میزان از دیدگاه اسلام به دور است. با این همه این دو دیدگاه در سرشت خداجوی بشر دارای یك پایهٔ واحد هستند.

اعلامیهٔ هفتمین شورای کلیسا صورت دعایی خطاب به مریم عذرا به خود گرفت زیرا او بود که به پسر خدا سرشت آدمی بخشید و بدین گونه «او» را در دسترس حواس آدمیان گذاشت. این عمل پرستش‌ما را به یاد دستها بر شمایل مریم عذرا و فرزندش گذاشتن پیامبر اکرم برای حفاظت نقش انان بر دیوار کعبه می‌اندازد.

این مطلب چه‌بسا موجب این اندیشه شود که عمل پیامبر اکرم همچون امتیازی است که شرایع اسلام برای اجازهٔ نگاشتن صورت مریم عذرا داده باشد. ولی این تعبیر با روح اصول اسلامی که پرداختن به هرگونه عنصر مادّی یا همانندان آن را برکناری می‌نهد سازگار نیست گو اینکه عالمان درون‌نگر (العلم الباطن) مفهوم و قانونی بودن شمایلها را در جای مناسب خویش روا می‌دانند. در واقع نظر مساعد ژرف و ویژه‌ای در بارهٔ احترام شمایل نزد مسیحیان در سخن یکی از بزرگترین پیشوایان عرفان اسلامی داریم و آن از محیی‌الدین‌بن‌العربی است که در کتاب *الفتوحاة المکّیه* می‌نویسد که «مردم بیزانس هنر نقاشی را به کمال رسانیدند. از آنرو که از دید ایشان سرشت مفرد (الفردنیه) خداوند ما عیسی همانا برترین پایگاه تمرکز توحید است». دیده می‌شود که این تعبیر شمایل با آنکه از کلام اسلامی به زعم عموم بسیار دور افتاده است، با این همه در محدوده توحید که همانا وحدت خدا باشد قابل گنجایش است.

گذشته از اینها احادیث نبوی مبنی بر نهی همهٔ کسانی که کوشیده‌اند تا از کار خدا تقلید کنند، همواره همچون انکار مطلق و بی چون و چرای همهٔ هنرهای تقلیدی تلقی نمی‌شود و بسیاری را بر آن داشته است که آن سخن را به عنوان محکومیت کسانی بدانند که با این تقلید نیت شرك یا دست بردن در صنع خدا را داشته باشند.

از نظر مردم آریایی مانند ایرانیان و نیز از لحاظ مغولان، تصویر تقلیدی چنان وسیلهٔ بیان طبیعی و مؤثری است که نتوانسته‌اند از سر آن بگذرند. ولی بیم از تکفیر هنرمندی که به تقلید کار آفریدگار پرداخته

تصویر ۱۱. یك قطعهٔ گچکاری درکاخ الحمراء، غرناطه،اسپانیا، نقش اسلیمی با یاسمنهای استیلیزه.

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است امری است مؤثر آن‌چنان که موجب شده است که هنرمندان کاملاً از طبیعت پیروی نکنند. علت اینکه در مینیاتور ایرانی ابعاد سه‌گانه یا سایه روشن به کار نرفته است نه از فقدان هوش و دید درست یا معلول نادانی است. به همین گونه تندیس یا نقشهای برجسته‌ای که از جانوران در عالم اسلام به چشم می‌خورد، از مرز علامت گونه‌هایی استیلیزه و دگرگون شده نمی‌گذرد و از موجودات زنده و نفس کش بسیار دور می‌نماید.

کوتاه سخن آنکه در پاسخ این پرسش که هنر تقلیدی در اسلام حرام است یا جایز، می‌توان گفت که هنر تقلیدی در جهان اسلام ممکن است به شرط آنکه از حدودی خاص پا فراتر نگذارد و به دایرهٔ تقلید کامل نرسد و در معنویت اسلام تاثیری نکند.

اما دربارهٔ مخالفت با تصویر جانداران در اسلام دو جنبه در میان است. یکی آنکه وقار و هیمنهٔ ازلی بشر را محفوظ می‌دارد که به «صورت خدا» آفریده شده[۶] تا در یك اثر هنری که لزوماً محدود و ناقص است نگاشته نشود یا مورد سوء استفاده قرار نگیرد. از سویی نیز هیچ چیزی نباید حتی نسبی و موقتی هم شده باشد میان آدمی و خدای نادیده حائل شود. آنچه در برابر همهٔ دیدگاهها پای می‌فشرد و استوار می‌ماند آن است که اسلام می‌گوید «لا اله الا الله» که همهٔ نظرهای دیگر را در برابر الوهیت باطل می‌سازد و بدان مجال جلوه‌گری هم نمی‌دهد.

۲ مینیاتور ایرانی

به عللی که هم اکنون بر شمردیم، هنر مینیاتور نمی‌تواند هنری مقدس شمرده شود. امّا تا حدودی که خود به خود در درون تصور زندگی اسلامی در جهان است، این هنر کما بیش در محیط و مرزهای معنوی خاص اسلامی خواه همچون مظهر فضیلت و برتری یا همچون انعکاس اشراق و تفکر قرار می‌گیرد.

منظور ما نخست همانا مینیاتور ایرانی است و نه بین‌النهرینی که با عنوان «مکتب بغدادی» شناخته شده است و گاهی آن را همچون «نقاشی عُرب» تلقی می‌کنند. این آثار از مینیاتورهای ایرانی از نظر مرغوبیت بسیار دورند و عربی هم نیستند جز در آنکه چون بغداد تا زمان هجوم مغول یعنی قرن هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی شهری بود با ملتهای گوناگون از جمله عربان آن را چنین خوانده‌اند. گونه‌ای خودنمایی گزاف در نگاشتن حرکات و فریفتگی در درج کردن اسلیمی یك بُعدی و طیبتی زننده که گهگاه به هزل و ابتذال می‌کشد شاید از خاصیتهای عربی باشد که در آنها دیده می‌شود. به‌ویژه آنکه قیافه و اندام انسانهایی که نگاشته شده‌اند آشکارا ظاهر سامی دارند. امّا اینها که بر شمردیم مشخصات عربی نازل مرتبت هستند که در محیط شگرف شهری بالیده شده‌اند. سرچشمه و ریشهٔ این مکتب را می‌توان در متنهای آثار ترجمه شده به عربی و مصور شده یافت. در کتابهای علمی ترجمه شده در زمینهٔ پزشکی و گیاه شناسی یا جانورشناسی که در میان مردم هلنیستی رایج بود تصاویری که در متن اصل نگاشته شده بود درج می‌شد. نخستین نسخه برداران گویا مسیحی یا صائبی بودند. بعدها مسلمانان عرب یا ایرانی هم بدین کار پرداختند و رفته رفته دست به کار مصور ساختن کتابهای داستان مانند *مقامات* حریری زدند که موجب جاودان شدن هنر داستانپردازی گشت.

در زمان حکومت سلجوقیان که نخستین بار بغداد را در ۴۴۷ هـ / ۱۰۵۵ م در تصرف آوردند، نفوذهای آسیای مرکزی و شرقی بدانجا راه یافت و این امر خود توجیه کنندهٔ سبك نسخه‌های خطی مانند *کتاب التریاق* مورخ ۵۹۶ هـ /۱۱۹۹ م است مضبوط در کتابخانهٔ ملی پاریس. بعضی از این مینیاتورها با خطهای ظریفی که در آنها مندرج است دارای مظهری از اختر شماری هستند که این شیوه در هنر فلزکاری آن‌هم راه یافته و نمودار وجود سنتهای سرچشمه گرفته از منابع غیر اسلامی است.

در دوران سلطنت سلجوقیان، مضمونهای تقلیدی از طبیعت با خصوصیات ترکی مغولی کما بیش در همهٔ هنرهای کوچك یا فرعی چه در ایران و چه در عراق آشکار شد. امّا مینیاتور راستین ایرانی که به حقیقت کاملترین مظهر هنر تقلیدی در اسلام است تا پس از هجوم مغول به ایران و با بهتر بگوییم تا زمان فرمانروایی ایلخانان (۶۵۴ هـ / ۱۲۵۶ م) پیدا نشد. این نقاشی بر شیوهٔ نقاشی چینی استوار است با در آمیختگی با خوشنویسی و تصویر. ضمن پیروی از این شیوه همچنان محدودیت فضا به یك سطح و همسانی شکل آدمیان و دورنما (چه نزدیك و چه دور) مانند گذشته در مینیاتور ایرانی برجای ماند. ولی در اینجا اثر پر مهابت و ظریف قلم‌موی چینی جای به خطهای دقیق و مداوم قلم نی در خوشنویسی خط عربی پرداخت و سطحهای گرد آن با رنگهای حدود مجاور پر می‌شد. خط و نقاشی از لحاظ مینیاتور ایرانی کلاً وابسته به هنر نسخه برداری اطلاق می‌شد و همهٔ نقاشان نامی پیش از پرداختن به نقاشی خوشنویس بودند. در گذشته گفتیم که هنر خوشنویسی جای شمایلنگاری را در جهان اسلام گرفت. سرانجام در صناعت کتاب این دو هنر نقاشی و خوشنویسی در کنار هم قرار گرفتند.

آنچه به مینیاتور زیبایی بی نظیر می‌بخشد گذشته از صحنه‌هایی که مجسم می‌کند بیشتر وابسته به فضای شاعرانهٔ زیبا و ساده‌ای است که آنها را از لطف لبریز می‌سازد.

این فضا یا این شیوه گاهی به مینیاتور ایرانی گونه‌ای نسیم فردوس‌آسا می‌بخشد که ژرفایی پر معنی دارد. از آنرو که یکی از مضمونهای اساسی آن همانا دورنمای تحول یافته و ساختهٔ تخیلی

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است که بهشت زمینی و «سرزمین آسمانی» را به هم پیوند می‌دهد. این پدیده در همان حال که از چشمان آدمی ساقط شده از بهشت نهفته است، در عالم معنوی که بر پاکان و اولیاء الله عیان است، وجود دارد. این دورنمایی است بی سایه که در آن هر شیئی از مواد بسیار ارزنده و گرانبها پرداخته شده است و در آنجا هر درختی و هر گلی در نوع خود یکتاست، مانند گیاهانی که دانته در بهشت روی زمین، بر کوه اعراف نمودار ساخته که تخم آنها را باد جاودانی که در سر کوه می‌وزد تا همهٔ گیاهان را برویاند و بارور کند و همهٔ گیاهان را پدیدار سازد، جا به جا می‌کند.

این دور نما سازی سمبولیك از آنچه در نقاشی چینی رایج است ممتاز است. این دورنماها بر خلاف دورنماهای چینی که پنداری در ابهامی خاص فرو رفته و از لاوجود بر خاسته باشند، مانند جهانی است منظم که در ساختمان آن بلور به کار برده باشند و در عین حال فضاها و اشیاء غیر مادی می‌نماید.

کلاً مینیاتور ایرانی ــ که در اینجا بهترین نمونه‌های آنها را بررسی می‌کنیم ــ در پی آن نیست که جهان مادّی عادی را آن گونه که به حواس می‌آید با همهٔ نا هماهنگیها و درشتیها و تصادفات نا مطبوع آن مجسم کند، بلکه غیر مستقیم خواهان توصیف «گوهر دگرگون نشدنی» یا الاعیان الثابته است. در این نقاشی اسب یکی از افراد نوع خویش نیست، بلکه اسب ممتاز عالم مُثُل است. مینیاتور ایرانی چنین جهانی می‌پردازد. هرگاه «گوهر دگرگون نشدنی» یا الاعیان الثابته مورد نظر باشد، مُثُل آن را نمی‌توان به حواس دریافت. زیرا که از مرز شکل و صورت بیرون است. با این همه آثار آن در عالم تصور و تفکر قابل انعکاس و تصویر است مانند عالم رؤیا. ولی نه عالم خواب و بیداری ناشی از بیحالی. این چنین عالمی در زیباترین مینیاتورها نگاشته شده است. مانند رؤیایی آشکار و عالمی شفاف که پنداری از درون بر آن پرتو افکنی می‌شود.

گذشته از اینها همهٔ نقاشیهای عادی وابسته است به کشف و شهود تا از آن خصوصیات ضروری یك شیء یا وجود را بیرون کشد و آنها را در فضای دو بعدی یعنی خط و رنگ بپردازد. هنرمند شرقی هرگز در بند آن نیست تا آنچه می‌بیند نمودار سازد. وی سخت بر بیهودگی چنین کوششی آگاه است و از این جهت تقریباً آگاهی او بر نارسی و ناپختگی کودکانهٔ آثارش خود کمال خردمندی است.

اینك باری دیگر به بررسی پرسپکتیو یا علم مناظر و مرایا که از لحاظ تاریخ هنر به غلط مرادف دیدی «عینی» از جهان تلقی می‌شود بپردازیم و ضمناً تایید کنیم که پرسپکتیو به هیچ روی «ملازم» عینیت و نمود واقعی اشیاء نمی‌تواند باشد بلکه این دیدگاه فرد است که مهم است و برجسته. نظم و ترتیب اشیاء فی حد ذاته همانا سلسله مراتب آنهاست در نظم افلاکی و این سلسله مراتب به کیفیت و نه کمیت نمودار می‌شود. پرسپکتیو ریاضی خرد را برتری بخشید و فرد و نظر او را در هنر مدخلیت داد. این امر جای به فردگرایی آلوده به شهوت و هیجان پرداخت که همانا شیوه هنری باروك باشد و در آن تکلف در ارایش ظاهری به اوج رسید. سپس جای آن را نظر فردی وابسته به «امپرسیونیسم» و دیدگاه فرد از لحاظ کیفیت صمیمی دل و درون گرفت. آن‌گاه کار هنر به گسیختگی از عقل کشید. در برابر این رشد هنر جدید اروپا، مینیاتور ایرانی با وجود ضعف و سستیهای گاهگاهیش دیدی عادی از اشیاء به دست می‌دهد و «رآلیستی» است به اعتبار اصطلاح سنتی یعنی آنکه احساسات و هیجانات فرد در نمود جوهر واقعی اشیاء مؤثر است.

مینیاتور ایرانی در نمودار ساختن اشیاء گونه‌ای دید تفکری و احساسی دارد و این خاصیت ویژه کما بیش وابسته است به محیط اجتماعی شیعی که مرزی است میان شرایع خشك سنت و جماعت و حال دل و الهام.[۵] در اینجا به مینیاتورهایی با مضمون دینی نظر داریم که همانا معراج نبی اکرم باشد در آسمانها. نمونهٔ زیباترین و معنوی‌ترین این‌گونه مجالس، مینیاتوری است در نسخهٔ خطی خمسهٔ نظامی مورخ ۹۳۵ - ۹۵۰ هـ (۱۵۲۹ - ۱۵۴۳ م) در دوران صفوی. این مینیاتور با ابرهای پیچ در پیچ شیوهٔ مغولی و فرشتگان حامل بخوردان یاد آور آپساراها[۶] هستند و نقطهٔ پیوندی هستند میان آیین بودا و اسلام.

★★★

در اینجا ضروری است که چند سخنی در زمینهٔ گوهر ویژهٔ مذهب شیعه گفته شود. آنچه مایهٔ امتیاز این مذهب است با سنت و جماعت، در نحوهٔ تلقی در امر جانشینی خلافت است. شیعیان بر آنند که حق خلافت از سوی پیامبر اکرم به علی بن ابی طالب (ع) پسر عم و دامادش تفویض شد و از آن پس در خاندان آن حضرت برجای ماند (که پیشوا و سرمشق مؤمنانند). باز پسین آنان در تاریخ همانا امام دوازدهم است که همچنان زنده و از دیده‌ها نهان است و با مؤمنان خویش در ارتباط. این نظریه متضمن اندیشهٔ نظم خاصی است در امور معنوی که بر حسب آن در هر لحظه از زمان بر جهان قطبی فرمان می‌راند که همانا مانند دل است در تن و نفوذ آسمانی از طریق او به زمین می‌رسد. این قطب بیشتر جنبهٔ حقیقت افلاکی و معنوی دارد و یا منطبق است با حضور الوهیت در مرکز جهان یا کانون گونه‌ای از جهان یا هر روحی در سطوح مختلف. ولی معمولاً در اولیاء الله جلوه‌گر می‌شود که پایگاه معنوی آنان با این «جایگاه» افلاکی و الاهی برابر است. از این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۲. مجنون، از آنرو بدین نام خوانده شد که عشقی شگرف به لیلی داشت، در بیابان در میان جانوران از نسخهٔ خطی خمسهٔ نظامی
۹۳۶ تا ۹۵۰ه / ۱۵۲۹ تا ۱۵۴۳ م. مضبوط در The British Museum, Or. 2265.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

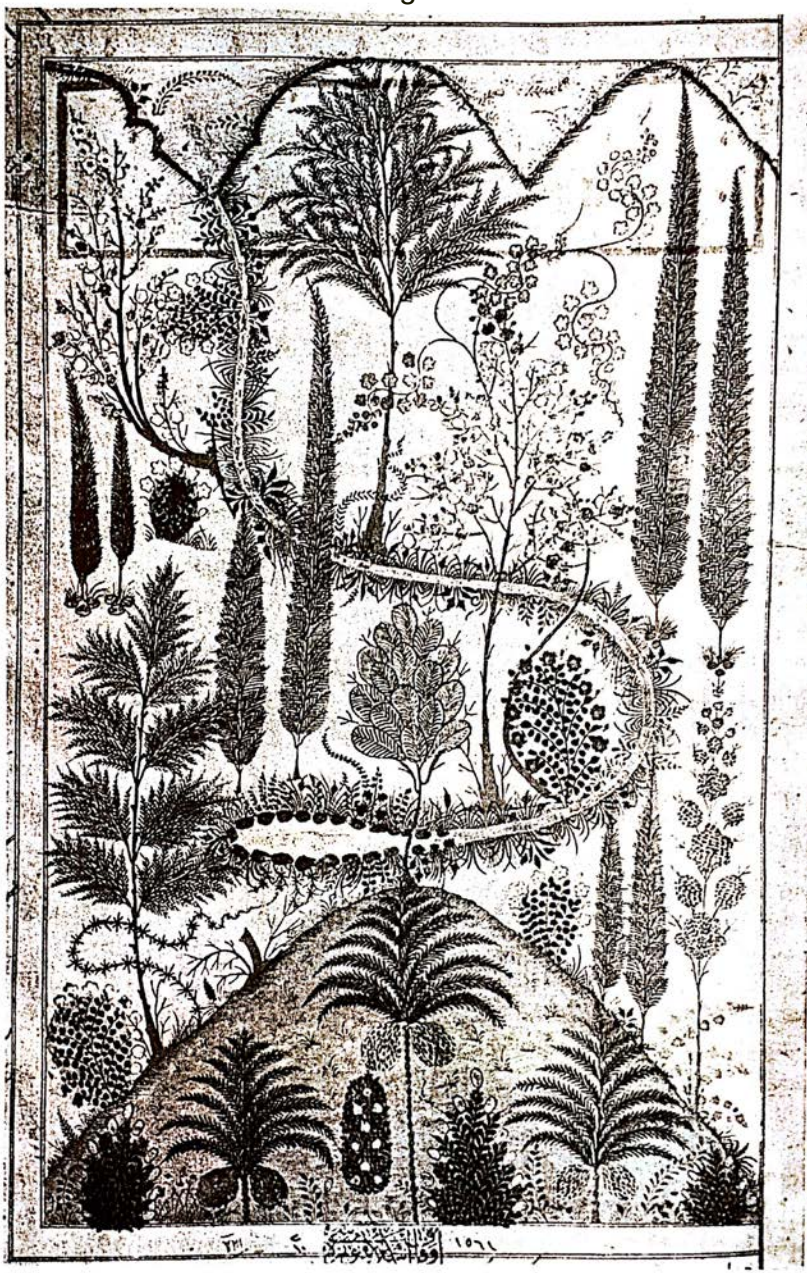
PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۳. همای و همایون از دیوان خواجوی کرمانی، مورخ ۷۹۶ هـ / ۱۳۹۳ م. مضبوط در British Library, Add. 18113, f40v.

تصویر ۱٤. مینیاتوری از دورنمایی ایرانی در جنگ شمری از سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی مضبوط در موزهٔ هنر ترک و اسلامی در استانبول، نسخهٔ خطی شمارهٔ ۱۹۵۰، ص ۱۸۱ الف (۲۰۰ × ۱۲۵میلیمتر).

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصوير ١٤

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۵. معراج پیامبر اکرم از آسمانها، از نسخهٔ خطی خمسهٔ نظامی ۹۳۶ تا ۹۵۰ هـ / ۱۵۲۹ تا ۱۵۴۳ م. مضبوط در
The British Museum Library, Or. 2265g. 195a.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مختصر می‌توان دریافت که اندیشهٔ شیعی متضمن حقیقتی بس دقیق و ظریف است که مجموعهٔ نظم آن پسند خاطر همگان است و در آن دیدی اساطیری و سلسله مراتب معنوی امامت نهفته است.

خاطرهٔ زمانی که امامان هنوز قابل رؤیت بودند و پایان اندوهبار بعضی از آنان و ظهور باز پسین آنان و آرزوی رسیدن به مرزی راز گونه در میان آسمان و زمین که در آن او همچنان جایگزین است و ساکن، بر عالم تقدس شیعی مفهومی خاص می‌بخشد که شاید بتوان آن را با جاذبهٔ خارق العاده‌ای برای حصول به بهشت و حالت معصومیت و روحانیت ویژه‌ای که در دو انتهای آغاز و انجام زمان موجود است توصیف کرد.

بهشت بهاری است جاودان و باغی است پیوسته شکوفان و شاداب از جویبارهای روان و نیز تباهی ناپذیر همچون کانیهای گرانبها و بلور و زر. هنر ایرانی به ویژه آرایشهای مسجدهای صفوی این دو صفت را در خویشتن فراهم ساخته‌اند. حالت شفافیت و بلور گونهٔ مورد بحث در خلوص و آشکاری خطهای ساختمانها و جلوهٔ کامل طاقها و آرایش و زینتهای نمودار شده با خطهای عمود بر هم، نشان داده شده است و بهار آسمان گونه با گلها و رنگهای شاداب و چشمگیر کاشیهای لعابی جلوه می‌کند.

★★★

هنر مینیاتور سازی چندین بار با برخورد با نقاشی چینی از نو زنده شد. نخست در پی تسلط مغولان در زمان فرمانروایی ایلخانان (٦٥٤ - ٧٣٦ هـ / ١٢٥٦ - ١٣٣٦ م) و سپس در زمان تیموریان (٧٨٩ - ٩٠٨ هـ / ١٣٨٧ - ١٥٠٢ م) و سرانجام در زمان صفویان که با وجود آنکه ایرانی بودند و ایران را از بند مغولان رهانیدند باز هم با چین روابط بسیار گشودند. هنر مینیاتور سازی ایرانی مایهٔ پیدایش مینیاتور ترکی شد که در سنجش با مینیاتور ایرانی ناپخته و یکنواخت است، مگر در بعضی از نمونه‌های آن که نمودار نفوذ مغولی است مانند نسخهٔ سیاه قلمی از سدهٔ نهم هجری (پانزدهم میلادی). اما بعدها مینیاتور ایرانی در نقاشی مغولی جاودانی شد و هنر درباری گشت و به ویژه برای مصور ساختن وقایعنامه‌های سلطنتی به کار گرفته شد و شیوه‌ای شد بسیار دقیق و «رالیستی».

نفوذ محیط هندو، یعنی گونه‌ای زیبایی تجسمی در نمودار ساختن اندام آدمیان در آمیخته با تاثیر شیوهٔ رونسانس اروپا در هنر مینیاتور ایرانی راه یافت. گفته‌اند که هنر مغولی در بعضی از مکتبهای نقاشی مینیاتور هندو تاثیر گذاشت. اما درواقع این امر جز در ظاهر و به نحوی در جزئیات فنی نمی‌توانست نفوذ کند، از آنرو که مینیاتورهای هندو که به مجلسهایی از زندگی کریشنا پرداخته است از سرچشمهٔ غنی میراث مقدس هنر هندو سیراب می‌شود و از همین‌رو به پایه‌ای از زیبایی معنوی می‌رسد که هنر نقاشی مغولی هرگز دسترسی بدان آستانه ندارد.

هنر مینیاتور سازی ایران در زمان صفویان رو به انحطاط گذاشته بود و شاید هم بهتر بگوییم از قرن دهم هجری (میانه سدهٔ شانزدهم). از آنجا که به سبب تحریم اسلامی و جنبهٔ وابستگی آن به «دربار» پایه‌ای سست داشت به مجرد برخورد با هنر فرنگی رایج زمانه مانند حباب ناگهان ترکید و ناپدید گشت.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حواشی فصل سوم

۱. «بت پرستی و شرک» بدان گونه که هندوان معتقدند، در عین شرک بودن بت‌پرستی نباید تلقی شود زیرا که در آن سرشت بتها و سرشت نسبی «خدایان» (devas) همچون «جنبه‌های» سمبولیک و اشارتی تلقی می‌شوند. عارفان مسلمان یا صوفیان گاهی بتها را با نامهای اعظم همانند می‌دانند که مفهوم آنها به دست فراموشی سپرده شده است.

۲. به فرمایش پیامبر اکرم هنرمندانی که در بند تقلید از کار «آفریننده» باشند در رستاخیز محکوم می‌شوند تا به ساخته‌های خویش جان بخشند و چون بدین کار ناتوان هستند، آنان را شکنجه‌های سخت می‌کنند. این سخن را می‌توان به چند گونه تعبیر کرد. درواقع این مطلب هرگز از رشد گونه‌ای هنر تجسمی فارغ از تقلید طبیعت در بعضی محافل اسلامی جلوگیری نکرده است.

۳. «مخالفت باتصویرجانداران» چه بسا که ازلحاظ معنوی دارای خصایص مثبت باشد. در صورتی که «ضدیت با شمایلنگاری» فقط منفی تلقی می‌شود.

٤. از نظر اسلام «صورت الاهی» حضرت آدم مشتمل است بر هفت صفت کیهانی که به خدا نیز نسبت داده می‌شود. اینها عبارتند از حیات و علم و اراده و قدرت و شنوایی و بینایی و نطق. در آدمی این صفات محدودند. در صورتی که در خدا چنین نیستند. این صفات در آدمیان هم نامرئی هستند و از صورت مادی فارغند و بدین گونه خود هدف و مقصود هر هنری می‌توانند باشند.

۵. البته این نحوهٔ تعبیر و تلقی خاص مؤلف است و چه بسا که با نظر مراجع همانند نباشد.م.

٦. apsaras الاهگان دین هندوان، که در پایکوبی نام آور بودند. م.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل چهارم

زبان مشترک هنر اسلامی

۱ هنر عربی و هنر اسلامی

در این بحث چه‌بسا این پرسش روی نماید که آیا از «هنر عربی» نمونه‌های مجسم و مشخصی در دست داریم. زیرا که هنر عربی پیش از اسلام به سبب کمیابی آثارش موجودیتی ندارد و هنر عربی پدیدار شده در سایهٔ اسلام نیز تا میزان شگرفی با عوامل خارجی که در آن بسیار عظیم است درامیخته است. مورخان هنر همواره تاکید کرده‌اند که نخستین ساختمانهای اسلامی به دست عربان که از فن ساختمان چندان آگاهی نداشتند برپا نشد، بلکه این کار به دست بیگاران سوری و ایرانی و یونانی انجام گرفت و هنر اسلامی رفته رفته با میراث هنری مردم آبادی نشین شرق نزدیك که به تصرف اسلام درآمده بودند غنی شد. با وجود این، باز هم موجه می‌نماید که از هنر عربی سخن برود. از انرو که اسلام خود اگر چه محدود به یك «پدیدهٔ قومی» نیست ــ و تاریخ هم این را ثابت می‌کند ــ باز هم عوامل و عناصر عربی در آن جلوه‌ای خاص دارند که از مهمترین آنها زبان عربی است که زبان مقدس اسلام شد و کما بیش «شیوه فکری» ملتهای اسلامی را به قالب ریخت.[۱] بعضی از حالات روحی مشخص عربی که از لحاظ روحانی با سنّت پیامبر اکرم استواری یافته بود به پهنهٔ روانی سراسر جهان اسلام راه یافت و در هنر هم نمودار گردید. به راستی که نمی‌توان جلوه‌های اسلام را به عرب مابی محدود دانست. برخلاف، عرب مابی است که گسترده شد و سپس با اسلام دگرگونی یافت.

برای آنکه سرشت هنر اسلامی ـ عرب را ــ که مسلمانان طبیعتاً بر پاره نخستین این اصطلاح یعنی اسلامی و غیر مسلمانان بر پارهٔ دوم یعنی عرب تاکید می‌کنند ــ دریابیم، باید همواره پیوند میان پیامی معنوی را با پاره‌ای از میراث نژادی که از همین روی دیگر از آن ملتی خاص نیست و مالکیت عمومی یافته است و جنبهٔ جهانی دارد، در نظر آوریم. گذشته از اینها هنر اسلامی ـ عرب تنها پدیده‌ای از هنر دینی نیست که از درامیختن عناصر گوناگون پیدا شده باشد. هنر بودایی هم فی‌المثل با آنکه پهنهٔ عمدهٔ جلوه‌گریش در میان ملتهای مغولی است باز عوامل و مشخصاتی هندی دارد، به ویژه از نظر شمایلنگاری که شامل مهمترین جنبهٔ این هنر است. هنر گوتیك که از پیوند عوامل لاتینی و ژرمانیك پدیدار آمد، در محدوده‌ای بسیار خردتر خود مثالی است از «شیوه‌ای» که چنان گسترش یافت که از زمانی خاص همچون هنر مسیحی غرب شناخته شد.

هجوم عرب بدون اسلام در نخستین سدهٔ هجری (سدهٔ هفتم میلادی) ــ اگر به فرض بی‌انگیزهٔ دینی ممکن می‌شد ــ چیزی جز حادثه‌ای در تاریخ خاور میانه به شمار نمی‌آمد. ملتهای آبادی نشین خاورمیانه با همهٔ سستی و انحطاطی که گریبانگیرشان گشته بود رفته رفته این قبیله‌های بدوی عرب را جذب می‌کردند و عربان هم مانند بسیاری از بیابانگردان دیگر با پذیرش رسوم و ادب و فرهنگ ابادی‌نشینان ناپدید می‌گشتند. ولی درست بر خلاف معمول در این مورد تا حدودی بیابانگردان عرب بودند که بر آبادی نشینان مغلوب شیوهٔ فکری خود را با زبان خویش تحمیل کردند.[۲] در واقع مظهر برجسته و کمابیش درخشان نبوغ عرب در زبانش و نیز خطش منعکس است. زبان بود که نه تنها میراث قومی عرب را در بیرون مرزهای عربستان حفظ کرد بلکه بدان جلا و درخشش بخشید. با واسطهٔ زبان عربی بود که نبوغ اساسی عرب به گونه‌ای مؤثر به سراسر تمدن اسلامی راه یافت.

قدرت فوق‌العاده ذاتی زبان عربی هم در سرشت کهن خویش در گذشته جلوه‌گری داشت و هم در پهنهٔ دینی نمایان گشت. این هر دو صفت با هم پیوند یافتند. صفت کهن شیوایی عربی بود که آن زبان را برای کاربرد دینی‌اش توانا ساخت و الهام قرانی بر غنای پیشین آن افزود. کهنگی زبان لازمهٔ سادگی ساختمان آن نیست، بلکه در غالب موارد بر خلاف آن است. زبانها کلاً با گذشت زمان با از دست دادن غنای گنجینهٔ لغات خویش و در نتیجه از دست دادن توان بیان یك اندیشه به انحاء گوناگون و توان بیان اندیشه‌ای در کمترین عبارات یا واژه‌ها روبه تهیدستی می‌روند. بنابراین زبانهای جدید برای جبران این تهیدستی روبه پیچیدگی از نظر دستور زبان و معانی بیان رفته‌اند و با وجود آنکه شاید از دید بیان دقیقتر شده‌اند، از لحاظ مضمون چنین نیستند. مورخان زبان در شگفتند که عربی توانسته است ساختمان استوار خویش را از زمانی بس کهن یعنی زمان نگارش قانون

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حموربی،[۳] که می‌شود حدود نوزده یا هیجده سده پیش از مسیح، نگاه دارد و نیز گوناگونی فراوان آواها که به‌جز یك آوا مشتمل بر رشته آواهای کامل است حفظ کند و گواه این امر کهنترین الفبای سامی کشف شده است،[۴] با آنکه «سنت نوشتاری» در میان نبوده که آواها را از زمان مشایخ کهن قوم یهود تا به هنگام وحی قرآن حفظ کند.

توجیه این صفتِ استواری عربی را باید در پافشاری خاص زندگی بیابانگردی سراغ کرد. در شهرهاست که زبانها مانند اشیاء و سازمانهایی که شهریان می‌سازند روبه انحطاط می‌روند. بیابانگردان که تا حدودی در ماورای زمان زندگی می‌کنند زبان خویش را بهتر حفظ می‌کنند؛ از آنرو که این تنها گنجینه‌ای است که می‌توانند با خود در زندگی گردان شبانی حمل کنند. بیابانگردان پاسداران پررشك میراث زبانی و شعری و هنر زبان اوری خویش هستند. از سویی میراث هنرهای تجسمی آنان چندان بسیار نتواند بود. زیرا که معماری مستلزم زندگی ثابت است و همچنین پیکر تراشی و نقاشی. هنر بیابانگردان کلاً محدود است به صنایع دستی و آرایشی و نشانها و علامتها. این استعدادها چندان هم کم ارزش نیستند زیرا با فراهم شدن امکان و برخورد با فنون و مهارتهای ابادی نشینان شکوفان می‌شوند. گو اینکه از نمونه‌های پیش از اسلامی این گونه هنرهای بیابانگردان کلاً چیزی در دست نمانده ولی چون به گذشته و تاریخ بنگریم و با سنجش با آنچه نزد دیگر بیابانگردان می‌بینیم و با در نظر گرفتن شکوفائی بی‌درنگ هنر اسلامی در قرنهای نخستین از آثار هنری دستی که بسیار غنی‌تر از آثار ابادی نشینان بود، به این موضوع پی می‌بریم و در می‌یابیم که تا حدودی این امر هم مانند زبان عربی ورزیده شد.

اینك می‌کوشیم تا در بیانی کوتاه و بی توسل به علم زبانشناسی تخصصی، صفات خاص زبان عربی را بررسی کنیم. نخست آنکه هر زبانی در آغاز دارای دو قطب است که یکی ممکن است بر دیگری برتری یابد بی آنکه دومی ناپدید شود. این دو قطب را می‌توان با اصطلاحات «تداعی سمعی» و «تداعی بصری» بیان کرد. تداعی سمعی در اساس مفهوم واژه‌ای را مشخص می‌کند با ارتباط با آوای خاص آن. این امر همانند رشد و نمو گونهٔ ثابتی از آواهاست برای بیان فعلی خاص همچون «یکی شدن» و «جدا شدن» و «نفوذ کردن» و «برامدن» و مانند انها که بیانگر مفهوم فیزیکی و روانشناسی و فکری چندگونه‌اند و از انها مشتقاتی حاصل می‌شود. این مطلب هیچ ارتباطی با علم دلالت (semantic) و واژه‌های نام‌آوایی

تصویر ۱۶. صفحاتی از قرآنی مراکشی، مورخ ۹۷۶ هـ / ۱۵۶۸م، استنساخ شده به امر شریفی سلطان عبدالله‌بن محمد، مضبوط در British Library, Or. 1405.

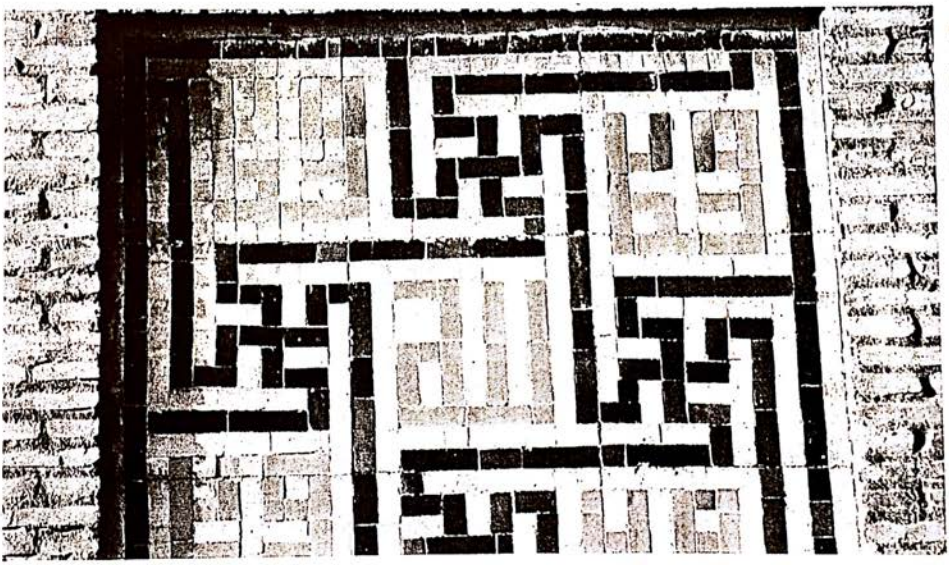
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(onomatopoeia) ندارد. در این مورد تطبیق اوا و عمل در مغـز بی‌درنگ و خود به خـودی اسـت و در این حـال واژه چیزی را که از آن حاصل می‌شـود چـه عمل یا مقصـود عمل را به خـاطر می‌آورد. اما به عکس تداعی بصری، در سخن گفتن با مفهوم اسـم و برابر علم دلالت مربوط می‌شود و هر واژه‌ای که ادا می‌شـود در دل و درون تصـوری را بر می‌انگیزد که خود تصاویر دیگری را تداعی می‌کند یا ارتباط خاص با بعضی از آنها که پیوندی استوارتر دارند بر می‌انگیزد. زبانهای لاتینی از گونهٔ اخیرند و زبان عربی تقـریباً سـراسر پیرو تداعی سـمعی یا منطق‌اوایی است که در آن شـناسایی اوا و فعـل و برتری عمل در سراسر بافت غنی این زبان برقـرار اسـت. در اسـاس هر واژهٔ عربی از مصدر فعل سه حرفی از حروف بی صدا یا صـامت که خـواندن آن مانند پندارنگاری سمعی است مشـتق می‌شـود که از آن دوازده باب بر می‌آید که بعضی مانند انفعال و تفعل و افتعال لازم یا پذیرای حالتی هسـتند و برخی مانند افعال و تفعیل متعـدی و بعضـی مانند اسـتفعال برای طلب حالتی و بعضی مانند مفاعله و تفاعل برای شرکت با نسـبت هسـتند. از هر یك از این ابواب به نوبهٔ خود بسیاری اسم و صفت حـاصل می‌شـود که نخستین مفهوم آنها همواره کما بیش با مصدر سه حرفی یعنی ریشهٔ سراسر «درخت» مورد بحث مربوط و پیوسته می‌شود.[۵]

این خاصیت گسترش زبان با شـفافیت و لغـزندگی علم دلالت که از یك مصدر فعل مشتقات بسیار سرچشمه می‌گیرند دلیلی است بر کهنگی نسبی این زبان. نخست، در زمینهٔ اصلی شعور و شـناسایی ماء، اشـیاء با اواهای واژه‌های بسیار کهنه و قدیمی مربوط پیوند یافته‌اند و این آواها در مغز ما جایگزین اشـیاء هسـتند که چـون «نام» چیزی برده شـود یا سـخن از فعلی برود شـنونده را به یاد آن چیز یا آن فعـل می‌اندازد.[۶] سـمبولیسم یا اشـارات نهفته و مکنون در واژه‌ها که کمابیش بر اثر عادات فکری دچار ابهام یا انحراف شده‌اند سـرشت و ماهیت اشـیاء را در حال ثبات و سکون مانند تصویری که به مغـز متبادر می‌شـود به نظر نمی‌آورد بلکه در حال حرکت و شـدن نمودار می‌شـود. این جنبه از زبان کلاً و به ویژه زبان عربی در جهـان اسـلام وسـیلهٔ جنب و جـوش و پیدایش رشته‌ای پهناور از علوم شده است که بعضـی فلسـفی و برخـی دینی هستند. دانشمندان اسلامی نه تنها این خاصیت سـاختمانی عربی را حفظ کرده‌اند بلکه حتی بر دقتِ نگرش آن نیز افزوده‌اند.

در عربی «درخت» بابهای فعلها و مشـتقات بعضـی از «مصـادر» وسعتی بی حـد و مرز دارند و می‌توان شـاخه‌ها و برگهـای فـراوان



تصویر ۱۷. حروف و تزیینات کاشی در مدرسهٔ کوکلداش در تاشکند، ازبکستان، سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی (۸۷٤ تا ۹۱۲ هـ / ۱٤٦۹ تا ۱۵۰٦ م).

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

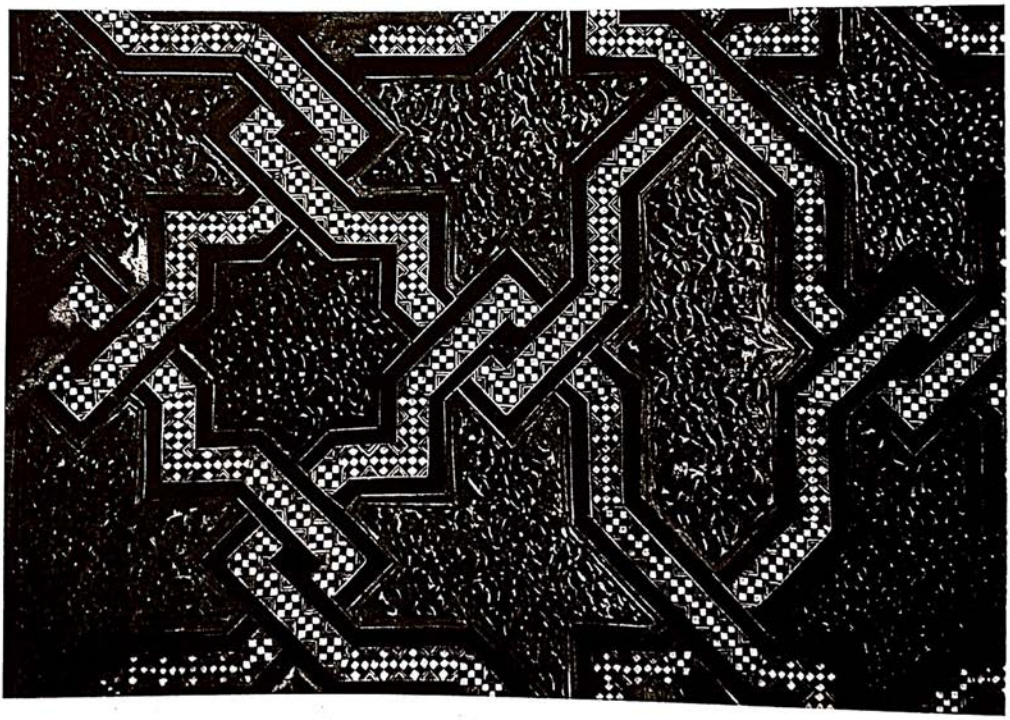
PDF.tarikhema.org

همچون اصطلاحات نو برای بیان اندیشه‌ها یا افعال نو به کار گرفت. این امر همانا راز کامیابی و گستردگی زبان مردم بدوی عرب است که توانست وسیله‌ای شود برای تمدنی که از نظر اندیشه بسیار توانگر و پر شاخه و گسترده است.

وانگهی اجازه بدهید بگوییم که پیوند منطقی میان اصطلاحی خاص با ریشهٔ مصدری آن امری نیست که همواره به آسانی دریافته شود. زیرا که گهگاه مفهوم مجازی داده شده بدان اصطلاح با واژه ریشهٔ مصدری آن بسیار متفاوت است. یکی از شرقشناسان تا آنجا در این باره غلو کرده است که می‌گوید «ساختمان زبان عربی چنان شفافیتی دارد که معنی یك مصدر امری مشخص و معین نیست». ولی مشکل می‌توان پذیرفت که ریشه و اساس زبانی آشکار و استوار نباشد. واقعیت آن است که ریشهٔ مصدری پایه‌ای است میان اندیشهٔ استدلالی و ادراکات هماهنگ وابسته بدان.[۷] زبان عربی امروزی هم مانند گذشته متکی است بر اصول سماعی که در مطالب آینده به آثار آن در هنر خواهیم پرداخت.

این مطلب ذهن ما را می‌فریبد که بگوییم توجه فرد عرب بیشتر از راه گوش و نه از چشم جلب می‌شود، ولی این کلی گویی درست نیست. درست است که در بیان هنری، عرب به زبان پرداخته و از توانایی نیرومند و بی‌کرانش بهره گرفته است. هرگاه اصطلاح متفکر را برای توصیف کسی در نظر بگیریم که به اندیشیدن می‌پردازد و نه کسی که به عمل دست می‌برد و دوست دارد اشیاء را در حال سکون ببیند و دارای فطرتی است پر تحرك باید فرد عرب را غیر متفکر بدانیم. ولی اسلام و هنر عربی نمودار آن است که عرب هم متفکر است. تفکر تنها ویژهٔ کسان ساکن و ثابت نیست؛ بلکه می‌توان با تحرك آهنگین و موزون به وحدت دست یافت که مانند تفکر ابدیت حاضر در جریان زمان است.

مثالهای مجسم از این امر در برابر دید ما هست که به ویژه در نقشهای اسلیمی جلوه‌گر شده است. این نقشها دارای نظم و شکلهای نامحدودی است و آشکارترین جلوهٔ شکلهای موزون است دربرابر دید همگان. درست است که پیدایش انواع کامل آن بی‌همکاری هنری



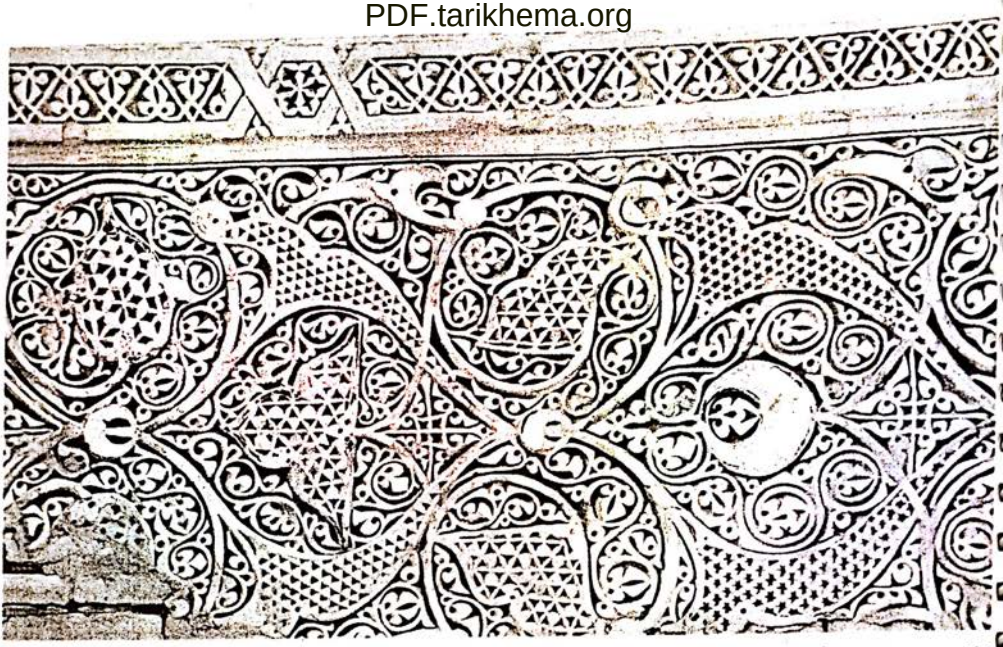
تصویر ۱۸. گوشه‌ای از منبرچوبی مسجد کتوبیه درمراکش، ساخت قرطبه، اسپانیا، مورخ ۵۱۹ تا ۵۲۵ هـ / ۱۲۲۵ تا ۱۱۳۰ م.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۱۸. نقش اسلیمی در کاروانسرای رباط‌شریف، خراسان. پایان سدهٔ پنجم هجری؛ یازدهم میلادی.

بیابانگردان آسیای میانه ممکن نمی‌شد ولی نخست در میان عرب بود که این پدیدهٔ هنری شکوفان شد و درخشید. عامل دیگری که ویژهٔ هنر اسلامی است و گسترش آن با چیرگی و سلطهٔ عرب همراه بود همانا در هم بافتگی نقش متن است. نخست این نقش به گونهٔ کامل در حجاری مشبک‌کاری پنجره‌های مسجدها و کاخها نمودار شد.[۸] برای ارزیابی درهم بافتگی هندسی این نقشها ضروری است با دقت گردش خطها را «بررسی» کرد. این گونه نقش در موزائیکهای کف بناهای دوران اخیر یونانی و رومی دیده می‌شود. ولی در این مورد اینها ابتدایی وبه طبیعت نزدیکترند،بی هیچ‌گونه پیچیدگی و دقت خاص آثارعرب ـ اسلامی. این نمونه‌ها به هنر انتزاعی وابسته‌اند که خود از مشخصات نبوغ عرب است. برخلاف اعتقاد متعارف، مرد عرب معمولاً دارای «نیروی تصور خارق‌العاده» نیست. هرگاه چنین نیرویی در آثار کتبی عرب دیده می‌شود مانند *هزارویکشب*، از سرچشمه‌ای غیر عرب برخاسته است که از ایرانی و هندی مشتق شده است و در این مورد تنها هنر قصه‌گویی ازآن عرب است. روح آفرینندگی عربان اصلاً منطقی و سخنوری است و سپس موزون و همراه با شعر و سرودخوانی. شکوه شعر رایج عرب از اسلیمی فکری و زبانی سرچشمه می‌گیرد و نه از بسیاری تصویرهایی که پدیدار می‌سازد.

اسلام با تصویر بنابر دلایلی که گفته شد مخالف است (ر. ك. فصل سوم، بخش۱).اینك این‌مطلب واقعیت دارد که بیابانگردان سامی هیچ سابقهٔ تقلید از طبیعت نداشتند و عربان پیش از اسلام یا دوران جاهلیت بیشتر اصنام یا بتهای خود را از خارج وارد می‌کردند و تصویر هرگز برای عرب وسیلهٔ بیان طبیعی و روشن نبوده است. گفتار و سخنوری واقعیت تصویر ثابت را نهان داشته است. در صورتی که سخن همواره در «فعل» بوده است که ریشهٔ آن تا روزگارهای باستان می‌رسد، یك اثر نقاشی یا نقش برجسته به دیدهٔ عربان همچون خاموشی و انجماد روان تلقی می‌شد. از لحاظ عربان مشرك تصویر با جادوگری وابسته بود.

★★★

زبان عربی سراسر فعال و پر حرکت نیست. گو اینکه اساس آن بر فعل و مصدر قرار دارد ولی ضمناً دارای زمینه‌ای ثابت و به سخن روشنتر زمینه‌ای بی زمان است که با «وجود» وابسته است که خود را

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به ویژه در جملات اسمی آشکار می‌سازد که در آن اسم و مکمل آن یا مضاف و مضاف‌الیه در کنار هم قرار می‌گیرند بدون حرف ربط و بدین گونه اندیشه با روشنی خاصی بیان می‌شود بی‌هیچ الزام زمانی. زبان عربی چنان است که یك فکر فلسفی یا اندیشه معنوی را می‌توان در قالبی کوتاه و گفتاری مجمل با روشنی کامل بیان کرد. این صفت در کمال خویش تنها در قرآن مجید جلوه‌گر می‌شود. با این همه این امر از نبوغ عربان است و در هنر عرب ـ اسلامی مندرج است. زیرا که این هنر نه تنها آهنگین و موزون است بلکه روشن است.

کوتاهی و رسایی کلام عرب تنها محدود به ژرفای مفهوم آن نیست و نیز توصیف و تجسم در آن آسان نیست. یك فرد عرب کمتر دسته‌ای از شرایط یا حالات را در یك جمله بیان می‌کند، بلکه ترجیح می‌دهد تا آنها را در قالب جملات کوتاه بیان کند. از این جهت زبانی التصاقی که با پیوند واژه‌ها ساخته می‌شود مانند ترکی که از خانوادهٔ زبانهای مغولی است و از عربی در خاصیت پیوستگی و انجماد کمتر است و پر انعطاف است بهتر توان توصیف اوضاع و حالات و دورنماها را دارد. ترکی از این جهت بر عربی برتری دارد و فارسی که از خانوادهٔ هند و اروپایی است و با گوتیك نزدیك است نیز چنین است. امّا این هر دو زبان نه تنها اصطلاحات کلامی خود را از زبان عربی به وام گرفته‌اند بلکه اصطلاحات فلسفی و علمی را نیز.

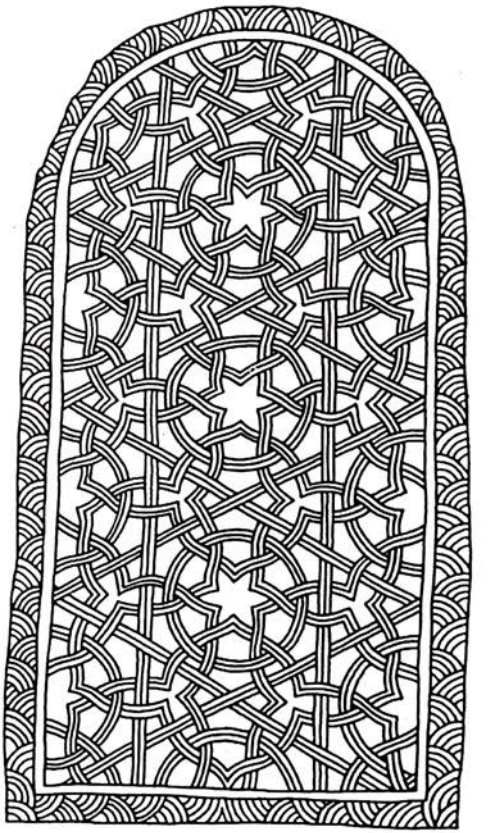
زبانی که در نقطهٔ مقابل عربی واقع است چینی است که با تصویرهای ثابت اشیاء سروکار دارد که بر اساس آنها اندیشه فعال خود را فراهم می‌آورد و این امر در سرشت خط پندار نگاری آن زبان نمودار است.

ترکان مانند عربان در اصل بیابانگرد بودند ولی زبانشان از دو گونه نظم فکری کاملاً مغایر حکایت می‌کند. عربان دارای فکری نافذ و فعال هستند در صورتی که ترکان اندیشه‌ای فراگیر و محیطی دارند. کلاً در چارچوب هنر اسلامی نبوغ ترکان خود را با گونه‌ای پیوند دادن و ترکیب نمودار می‌سازد که می‌توان آن را به روحیه‌ای استبدادی و خودکامگی نسبت داد. ترکان دارای استعدادی در تجسم یا هنرهای تجسمی هستند که عربان از آن بی‌بهره‌اند و کار ترکان از تصوری جامع مایه می‌گیرد و پنداری همه از یك تکهٔ یکپارچه در آمده باشند.

امّا هنر ایرانی با ترتیب سلسله مراتبی و پیوسته باز شناخته می‌شود. معماری ایرانی کاملاً چشمگیر است بی آنکه بنابر اصطلاح امروزی «فونکسیونل» باشد. از دید ایرانی «یگانگی» خویشتن را بیش از همه در هماهنگی می‌نماید. گذشته از اینها ایرانیان طبیعتاً و از نظر فرهنگی مردمی هستند دارای بصیرت که با دیدگانی تغزلی می‌بینند. فعالیت هنری ایشان پنداری از آهنگی درونی مایه می‌گیرد. در شرق ضرب‌المثلی است به مفهوم آنکه «عربی زبان خدا است ولی فارسی زبان بهشت است»، و این مطلب نمودار تفاوت آشکار میان فی‌المثل معماری نوع عرب است، مانند معماری مغربی، که در آن هندسهٔ منظم و محدود نمایانگر یکدستی و یکپارچگی است و معماری ایرانی که در آن اصول یکپارچگی در گنبدهای ابی و آرایشهای پر نقش و نگار نمودار می‌شود.

معماری عربی از یکنواختی هراسی ندارد. جرزی بر جرزی و ردیف ستونی بر ردیف ستونی دیگر می‌سازد و با تکرار موزون و تناسب و تکامل کیفی هر عنصری را می‌نماید.

★★★



شکل ۱۹. پنجرهٔ مشبك در خربةالمفجر.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زبان قرآن کریم در سراسر جهان اسلام حاضر است. سراسر زندگی مسلمانان پر است از شرایع و دعاها و عبارتها و جملات عربی قرآنی، که همه از آن کتاب مقدس است. شمارفراوانی کتیبه‌های قرآنی گواه براین امرهستند. می‌توان گفت که رواج قرآن در سراسر جهان اسلام همچون محرکی روحی مؤثر واقع می‌شود ــ تاثیری هم روانی و هم علنی ناشی از تلاوت آن ــ و این تاثیر لزوماً روش و شیوه و میزانهای هنر اسلام را تعیین می‌کند. بنابر این هنرهای تجسمی اسلامی به گونه‌ای متاثر از کلام قرآن مجید هستند. بی‌گمان یافتن پیوند میان این هنر با متن قرآنی بسیار دشوار است، نه از لحاظ داستانسرایی که در اسلام در عرصهٔ هنر چندان اهمیتی ندارد بلکه در پهنهٔ ساختمانی. زیرا که قرآن کریم پیروی از هیچ قاعده‌ای در ترکیب کلام نمی‌کند و نیز در پیوستن مضمونهای نامرتبط روشی خاص ندارد و نه در بیان و گفتار که از هرگونه قواعد وزنی پرهیز دارد. با آنکه کلام مسجع آن نافذ و استوار است باز تابع هیچ انگارهٔ ویژه‌ای نیست و کاملاً پیش‌بینی نشدنی است. زمانی سجعهای آن مانند ضربه طبل است و ناگهان از ترتیب می‌افتد و به‌گونه‌ای نامنتظر دگرگون می‌شود. تایید این نکته که قرآن کریم کلامی است منظوم از آنرو که دارای عبارتهایی است مسجع، مانند رجز بیابانیان عرب، نادرست است. ولی انکار اینکه کلام مسجع و آهنگین و موزون با دگرگونی ناگهانی در روح عربان نفوذی ژرف دارد نیز درست نیست. هنر عرب چه شعر و موسیقی و چه هنرهای تجسمی همواره خواهان تکرار شکلی است با دگرگونی ناگهانی و پیش بینی نشدنی در میان این یکنواختی مکرر. امّا با آنکه هنر پیرو قواعد شناختنی و ساده است امواج بیان و سخن مقدس چه بسا در قالبهای منظمی افتد گوایینکه در این هنگام هم این کلام از دریایی پرتلاطم و آشفته برمی‌خیزد. برهمین قیاس، جالت هماهنگی درونی حاصل از کلمات و تلاوت قرآن کریم با صدای بلند در پایه‌ای دیگر از فی‌المثل شعر کامل جای می‌گیرد. قرآن مجید روان را سکون نمی‌دهد بلکه اثری می‌بخشد و تاثیری دیگر را می‌برد. روان را پنداری بال می‌دهد و به پرواز می‌برد و آن‌گاه آن را از اوج به حضیض می‌آورد و برهنه برجای می‌نهد و برای مؤمن این هم آرامش بخش است و هم صافی ساز، مانند رگبار. اثر هنری آدمی نمی‌تواند چنین کیفیت بلندی داشته باشد. می‌توان گفت که قرآن کریم دارای سبکی ویژه نیست که بتوان از آن در هنر پیروی کرد. امّا حالتی از روان و نفس هست که تحت تاثیر تلاوت قرآن بعضی صفات و سجایا را بر ـ می‌گزیند و برمی‌کشد و برخی را می‌نهد. کلام پرتاثیر قرآنی همواره حالت جذبه و شوق مستانه را به هوشیاری فوق‌العاده پیوند می‌دهد و این پرتوی از خورشید الاهی است که بر بیابان وجود انسان تابیده است. همین قطبهای روان ابگونه و پرموج موزون است که مایهٔ پدیداری نقشهای اسلیمی و خاصیت انتزاعی و شفاف و محدود معماری می‌شود. درجای خود بدین دو قطب مورد بحث بارها و کراراً خواهیم پرداخت.

امّا ژرفترین پیوند میان هنر اسلامی و قرآن کریم از گونه‌ای دیگر است و آن نه در ظاهر کلام قرآنی است بلکه در حقیقت آن است که گوهری عاری از شکل و ظواهر است و بیشتر از سرچشمهٔ توحید سیراب می‌شود و با صفات و خصایص پیوسته بدان. هنر اسلامی ــ که منظور از آن تمامی هنرهای تجسمی در اسلام است ــ اساساً نمودی است از بعضی جنبه‌ها یا ابعاد وحدت الاهی. در این نمونه اثر و نمودی از بعضی جنبه‌ها یاابعاد وحدت الوهیت نمودار می‌گردد.

۲ خوشنویسی در اسلام

هنر خطاطی در اسلام در میان هنرهای تجسمی اسلامی از همه بیشتر به عرب وابسته است. با این همه این هنر هم به مجموع پدیده‌های جهان اسلام متعلق است و نیز آن را از شریفترین هنرها می‌دانند. از آنرو که این هنر کلام وحی را در برابر دیدگان نمودار می‌سازد. شاهزادگان و شاهزاده خانمها با خطّی خوش به رونویسی کلام خدا می‌پرداختند. خوشنویسی همچنین هنری است که در جهان اسلام طرف توجه بسیاری است. زیرا هرکس که با نوشتن آشنا باشد در مقامی است که می‌تواند هنر خوشنویسان را باز شناسد و به داوری بنشیند و می‌توان بی‌مبالغه گفت که هیچ هنری در پرورش ذوق هنری مسلمانان به اندازهٔ خطاطی مؤثر نبوده است. برای ارزیابی و شناخت نکات و دقایق خوشنویسی به‌ویژه تزیینات معماری که غالباً به کتیبه‌نگاری می‌کشد باید با انواع شیوه‌های خطی و قلمها آشنا بود.

هرگاه بگوییم که خطّاطی اسلامی، که در غنا و توانگری و شیوه و سبک و شکل شگفتی انگیز است، در کار درآمیختن خشکی و انجماد فوق‌العادهٔ هندسی با گونه‌ای سلیقهٔ خاص تناسب و هماهنگی، ابتکاری شگرف نموده است انگاره‌ای از خوشنویسی اسلامی به دست داده‌ایم و با این سخن دوقطبی را که در میان آنها این هنر بالیده و شیوه‌های گوناگون را که هریك در سبك خود به کمال موزونیت رسیده و همچنان رایج است، که همانا هندسی و مدور است، باز شناسانیده‌ایم. زیرا که یکی از مشخصات خوشنویسی اسلامی آن است که هیچ یك از شیوه‌های آن از دورانهای مختلف از رواج نیفتاده است و خوشنویسی بسته به ماهیت و مضمون متنها شامل همهٔ شیوه‌ها می‌شود و به هنگام ضرورت در گذاشتن نوشته‌هایی با سبکهای گوناگون در کنار هم تردید روا نمی‌دارد.

خوشنویسی اسلامی که متضمن شکلهای گوناگون بسیاری است

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

موجب می‌شود که آن را با خوشنویسی شرق دور همانند گیرند ــ زیرا که این نیز از هنرهای بسیار برجسته به شمار می‌رود ــ گو اینکه خط چینی با خط عربی در دو قطب متضاد هستند. همچنان که می‌دانید خط چینی برپایهٔ تصویر نگاری است که در آن علامتها مانند نمادهای اندیشه‌ها هستند، در صورتی که عربی کاملاً مصوت و شاید از مصوت‌ترین خطهای موجود باشد. این بدان معنی است که خوشنویسی با خط عربی کاملاً انتزاعی است بی آنکه به اشکال طبیعی مربوط شود. فنونی که در هریك از دو خط به کار گرفته شده است کاملاً با هم متفاوتند. در خطهای شرق‌دور یعنی ژاپونی و چینی به قلم مو برتری داده می‌شود که در آنها ضربهٔ واحد قلم‌مو با فشارهای گوناگون در شکل بخشیدن به پندارنگاری مؤثر واقع می‌شود. در صورتی که در خط عربی که با قلم نی نوشته می‌شود یعنی قلمی که سر آن به پهنای یك نقطهٔ درشت تراشیده شده است نویسنده ترجیح می‌دهد که خطهای استوار و دقیق و غالباً پیچاپیچ بکشد و هیچ گرایشی به مجزا ساختن حروف ندارد و آنها را در هماهنگی مستمری پیوند می‌دهد بی‌آنکه اشکال را روی یك خط واحد نگاه دارد بلکه دلنشینی خط عربی در واقع وابسته است به شیوه‌ای که در آن خطها به گونه‌ای آشکار با روانی کلی ترکیب می‌شوند و ادامه می‌یابند.

نگارش چینی از بالا به پایین است، پنداری شرایعی است که از آسمان بر زمین فرود می‌آید. امّا عربی در سطر افقی از راست به چپ نوشته می‌شود که راست همانا پهنهٔ کار و کوشش باشد و چپ جای دل و بدین گونه سیری است از بیرون به درون.

سطرهای پی‌درپی متن را می‌توان با پودهای یك تکه پارچه همانند دانست. در واقع سمبولیسم نویسندگی مانند بافندگی است و هردو اشاره دارند به محورهای فلکی. برای شرح این اشاره باید تصور کرد که در بافندگی دورانهای کهن تارها عمود بودند و پودها افقی. آنها را با حرکت مرتب دوك به چپ و راست احاطه کرده و ثابت نگاه می‌داشتند و بدین گونه گذشت روزها و ماهها و سالها به یاد می‌آید که ثبات تارها را

تصویر ۱۹. کتیبه‌ای کاشی: «بسم‌الله الرحمن الرحیم»، در صحن مزار خواجه عبدالله انصاری در گازرگاه هرات، افغانستان. مورخ سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌توان با سکون محور قطبی زمین همانند گرفت. این محور نیز در واقع یکی و تنهاست ولی تصویر ان در همهٔ نخهای پود همواره مانند لحظهٔ حال حاضر است که در سراسر زمان خویشتن را جلوه‌گر می‌سازد.

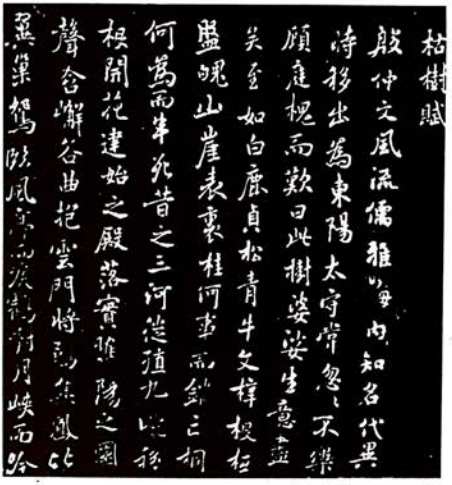
در نویسندگی هم مانند بافندگی حرکت افقی و موجی خط همانند گردیدن و شدن و تکوین است که بر خطهای تصوری عمودی که همانا بعد وجودی یا «جوهر ثابت» حیاتند نگاشته می‌شود.

اینك این نکته مهم است که هر یك از دو بعد به همان‌گونه که دیگری را «جدا می‌سازد» «متحد و یگانه می‌کند». بدین‌گونه فی‌المثل حرکت افقی خط که همانا جنبه «تکوین» آن است، گرایشی دارد به درهم آمیختگی و پدیداری شکل حروف گوناگون. ولی از سویی بسطها یا خطهای افقی این حروف «غلبه می‌کنند» و از حرکت مدور و روان نویسندگی می‌کاهند. پس خطهای عمودی پنداری جوهر هستی را استوار نگاه می‌دارند و خطهای افقی مایهٔ کثرت می‌شوند.

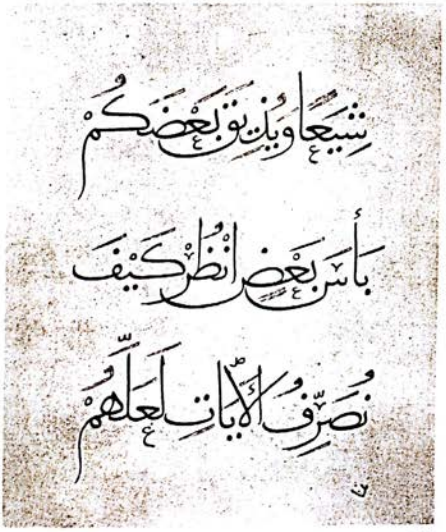
چه بسا این دقایق بحث ما را از موضوع دور کرده باشد، ولی در واقع اینها نمودار همهٔ مظاهر نگارش و از انرو نمایشگر همهٔ شیوه‌های خط عربی و شناخت آنهاست.

خط عربی از الفبای سریانی یا نبطی سرچشمه گرفته است پس سرچشمهٔ آن به دوران پیش از اسلام می‌رسد. امّا در صدر اسلام جز پدیده‌ای ابتدایی نبود. بسیاری از حروف همانند بودند و چون در آن

تصویر ۳۰. بشقابی بزرگ با کتیبهٔ کوفی. سبك سمرقندی. مضبوط در موزهٔ لوور پاریس، از سدهٔ چهارم هجری؛ دهم میلادی.



شکل ۲۰. نمونه‌ای از خط چینی.
Shodo Zenshu,volume8, plate 22/23 C. H. U.
Sue Liang A. D. 596/658.



شکل ۲۱. نمونه‌ای از خط عربی. مضبوط در Chester Beatty Library ، دابلین. Ms 1481, f. 76r

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

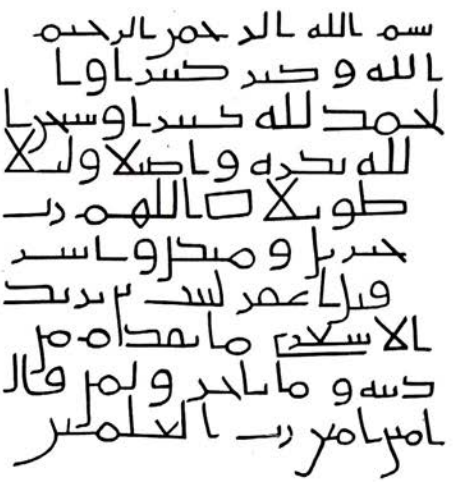
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مصوت نموده نمی‌شد معنی بسیاری از واژه‌ها شناخته نمی‌شد مگر با حدس و گمان. تکامل خط بنابر این الزاماً به سوی دگرگونی گرایید. ضمناً به همان شیوهٔ سمبولیسم که در بالا گفته شد رو کرد. یعنی آنکه گرایشی «روحانی» یافت که همانا تاکید بر دگرگونی حروف نسبت به هم است و نیز توازن نهفته در طبیعتِ خط به سوی یگانگی و هماهنگی هم رهنمون شد. از قرون نخستین اسلام دو شیوهٔ نویسندگی در کنار هم ادامه یافتند که همانا کوفی باشد که با سرشت ثابت حروف ممتاز است و گونه‌ای خط مدور نسخ با روانی بر دگرگونی خویش. کوفی منسوب است به شهر کوفه از مرکزهای عمدهٔ فرهنگ عربی به روزگار امویان و برای نوشتن قران مجید به کار می‌رفت.[۹] این خط مرکب است از خطهای راست و هماهنگ هندسی که خواندن آن را مشکل می‌سازد. باید یاداور شویم که ای بسا در عربی بتوان بعضی حروف را دسته‌بندی کرد و به صورت یك شکل نمودار ساخت.

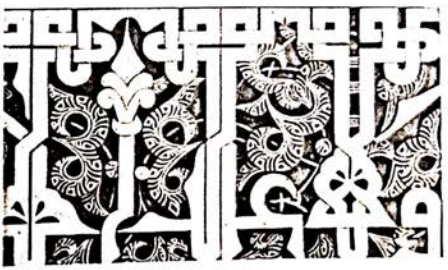
کوفی مایهٔ پیدایش چند قلم گوناگون شد که عمدتاً در تزیین معماری و ساختمان به کار می‌رود. مانند کوفی مربع که می‌تواند همچون اجر نمودار شود و کوفی مشجر یا مورق که در کار تزیین کتاب به کار می‌رود به ویژه در فاتحة‌الکتاب و کوفی موشح و مشبك که در خوشنویسی مغربی و به ویژه در گچکاری برجسته بسیار رواج دارد.

مخالفت میان دو گرایش در خوشنویسی ــ که یکی به ثبات شکلهای حروف و دیگری به روانی همواره آنها میل دارند ــ هرگز پدیده‌ای مطلق نیست. در هر مرحله از تکامل، هماهنگی و همسازی نیز در میان بوده است، مانند سبك محقق که زیبایی آن در پیروی از هر دو گرایش است به منتها حد، بی‌آنکه یکنواختی و یکسانی کلی آن گزند بیند. تکرار خطهای عمودی بُرَندهٔ آن که عمدتاً با الف و لام نموده می‌شود در کنار روند افقی و آزاد حلقه‌های باز و گوناگون، زیبایی خاصی دارد. این خط که تابع نظمی خاص شد و برای استنساخ قران



شکل ۲۲. خط عربی: نسخهٔ خطی کربلا، مورخ ۷۴ه (۶۹۳ م).

شکل ۲۳. نمونهٔ خط کوفی سدهٔ سوم هجری؛ نهم میلادی، متن قرآن کریم در کتابخانهٔ عمومی کابل، افغانستان.



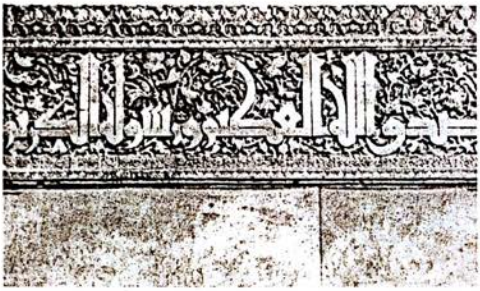
شکل ۲۴. نمونهٔ کوفی تزیینی از کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا.

tarikhema.org

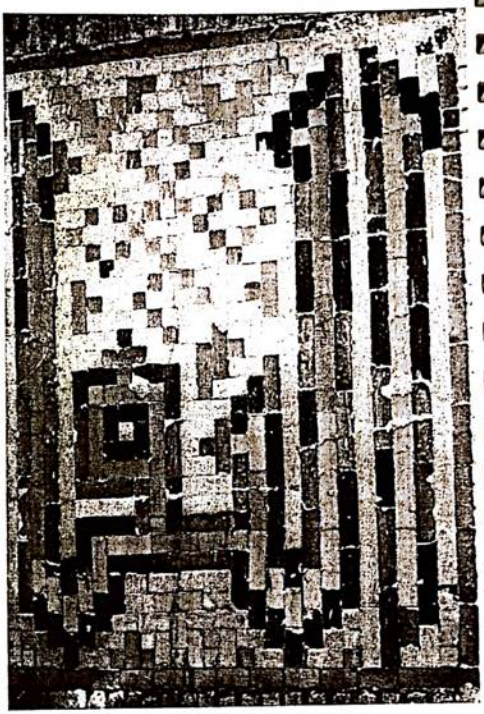
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

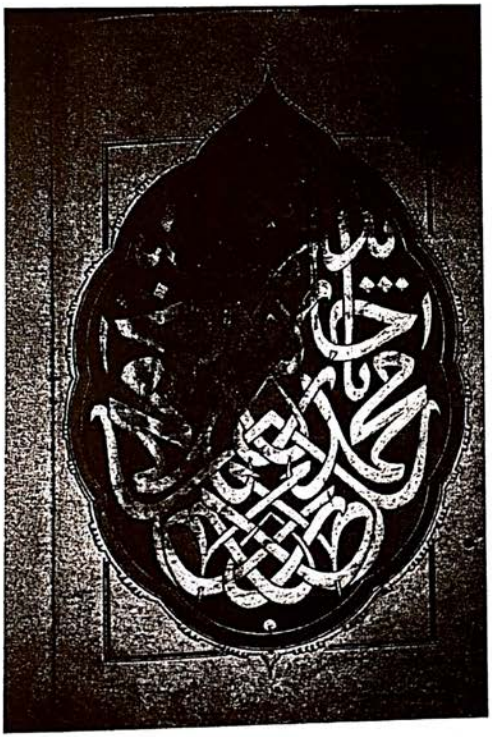
PDF.tarikhema.org



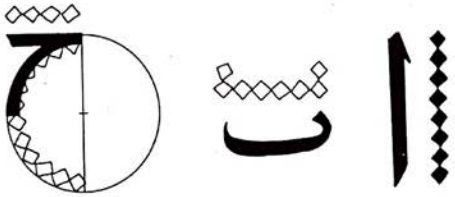
شکل ۲۶. کتیبهٔ خطی‌کوفی درامیخته با نقش‌اسلیمی، از مدرسهٔ سلطان حسن، قاهره، مصر.



تصویر ۲۱. کتیبه‌ای کاشی از گنبد مسجد شاه مشهد، ایران.مورخ سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی.



تصویر ۲۲. خط‌خوش به صورت گره درهم از نسخه‌ای عثمانی مورخ سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی، از دیوان جامی،مضبوط در موزهٔ مولانا، قونیه، ترکیه.



شکل ۲۵. اندازهٔ حروف بر حسب نقطه.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کریم به کار رفت خود مانند گواهی شد بر یگانگی خدا به همراه گستردگی شاد و لذت بخش روان آن.

خوشنویسان پیرو بعضی قواعد تناسبی برای هر شیوه از خطها هستند. واحد اندازه همانا «نقطه» است، بلند ترین حرف عمودی الف است که برابر است با نقطهٔ زیرین حرف ب. اندازهٔ آن مرکب است از شماری نقطه بر بالای هم. بلندترین حرف افقی پارهٔ زیرین دایره‌ای است که قطر آن به طول الف است.

گروههای گوناگون قومی هم در خطّ تاثیری بجای گذاشته‌اند. فی‌المثل ایرانیان گونه‌ای شیوهٔ پر انحنای زیبا ابداع کردند بسیار روان و چابك و بدان زبان خود را با الفبای عربی می‌نوشتند. شیوهٔ مغربی که از اسپانیا تا سواحل شرقی افریقا رایج بود به همان درامیختگی نسبی کهن کوفی و نسخ وفادار مانده است. سبك آن خواه عمودی خواه افقی، قرص و جلی و پرانکسار و چشمگیر است و دارای حلقه‌ها و گره‌های باز است.

خوشنویسی ترکی عثمانی که بسیار غنی است از شیوهٔ عربی شرقی چندان دور نیست ولی در آن پرداختن ترنج و طغرا بسیار رایج است که به گونه‌ای یادآور هنر مغولی است.

در حاشیه یادآور می‌شویم که نباید در آمیختگی و همجوشی خط عربی را با شیوهٔ خط چینی که در میان مسلمانان سین‌کیانگ رایج است و بدین گونه دوانتها با هم درآمیخته‌اند به فراموشی بسپاریم.

در تزیین معماری و حتی در تزیین کتاب، خوشنویسی را غالباً با نقشهای اسلیمی پیوند می‌دهند. یکی از ترکیبات بسیار خجستهٔ این آمیزش همان کوفی است با ساقهای عمودی و پیچکهای درهم شوندهٔ مستمر. گاهی پیچکها از حروف بیرون می‌آیند، این پدیده بی‌گمان همان آغاز پیدایش خط مشجری و ریحانی کوفی است.

پیوند خط و آرایش برگل و برگ ما را به یاد همانندی میان «کتاب جهانی» و «درخت جهانی» که هردواز مظاهر معروف و شناخته شدهٔ مؤمنان هستند می‌اندازد. مظهر نخستین همانا قرآن کریم است و مظهر دومی در بسیاری از روایتهای آسیایی منعکس است. وانگهی از درون طبیعت اشیاء سرچشمه می‌گیرد.

جهان هم کتابی است و هم درختی است الهام شده که برگها و شاخه‌های آن از یك تنهٔ واحد روییده است. حروف کتاب الهام شده مانند برگهای درختِ مورد بحث هستند. همچنان که برگهای درخت به شاخه‌ها و شاخه‌ها به تنهٔ درخت پیوسته‌اند، همان گونه حروف به واژه‌ها و واژه‌ها به جمله‌ها و سرانجام مجموع و مفرد حقیقت کتاب با هم پیوسته‌اند.

در اینجا یادآور می‌شویم که در موازات این رشته اندیشه مظهر قرانی «قلم متعالی» که سرنوشت آدمیان را در «لوح پنهانی» قلم می‌زند وابسته است به قلم که همان «روح الوهیت» یا «روح جهانی» است و عالیترین عنوان و لقب شرافتی است که به قلم و درواقع به سایهٔ «ارادهٔ الاهی» اطلاق شده است.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در صفحه‌های بعد

تصویر ۲۳. اوراقی از قرآنی کوفی به خطّ زر بر زمینهٔ آبی، مضبوط در کتابخانهٔ ملّی تونس (۴۰۰ × ۳۵۰ میلیمتر).

تصویر ۲۴. قرآن قطع بزرگ اندلسی مورخ سدهٔ پنجم ـ ششم هجری؛ یازدهم ـ دوازدهم میلادی. مضبوط در موزهٔ هنر ترك و اسلامی در استانبول، نسخهٔ خطی شماره T360 (۵۷۰ × ۵۴۰ میلیمتر).

تصویر ۲۵. کتیبه‌ای کاشی از منار مدرسهٔ سلطان حسین بایقرا در هرات، افغانستان. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی (۸۷۴ تا ۹۱۲ ه / ۱۴۶۹ ـ ۱۵۰۶ م).

تصویر ۲۶. دو کتیبه به شیوه‌های مختلف نسخ مرطوب و کوفی خشك در مدخل خانقاه نطنز، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی (۷۱۶ تا ۷۱۷ ه / ۱۳۱۶ تا ۱۳۱۷ م).

تصویر ۲۷. صفحه‌ای از قرآنی از سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی، به سبك مملوك، شاید از مصر باشد به خط محقّق با نام سوره‌ها به کوفی تزیینی شرقی، مضبوط در British Library, Or. 1009. f75v.

تصویر ۲۸. کتیبه‌ای کاشی از مسجد وزیرخان در لاهور، پاکستان، سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی.

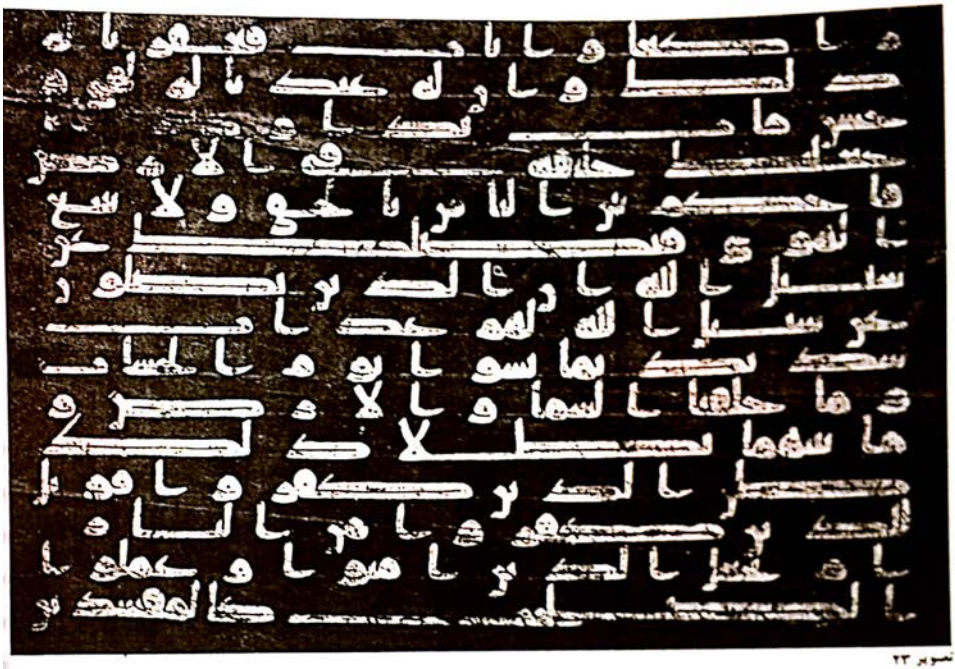
تصویر ۲۹. کتیبه‌هایی از مزار شاه اسماعیل در اردبیل، ایران، مضبوط در موزهٔ ایران باستان در تهران.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



نسوير ٢٣

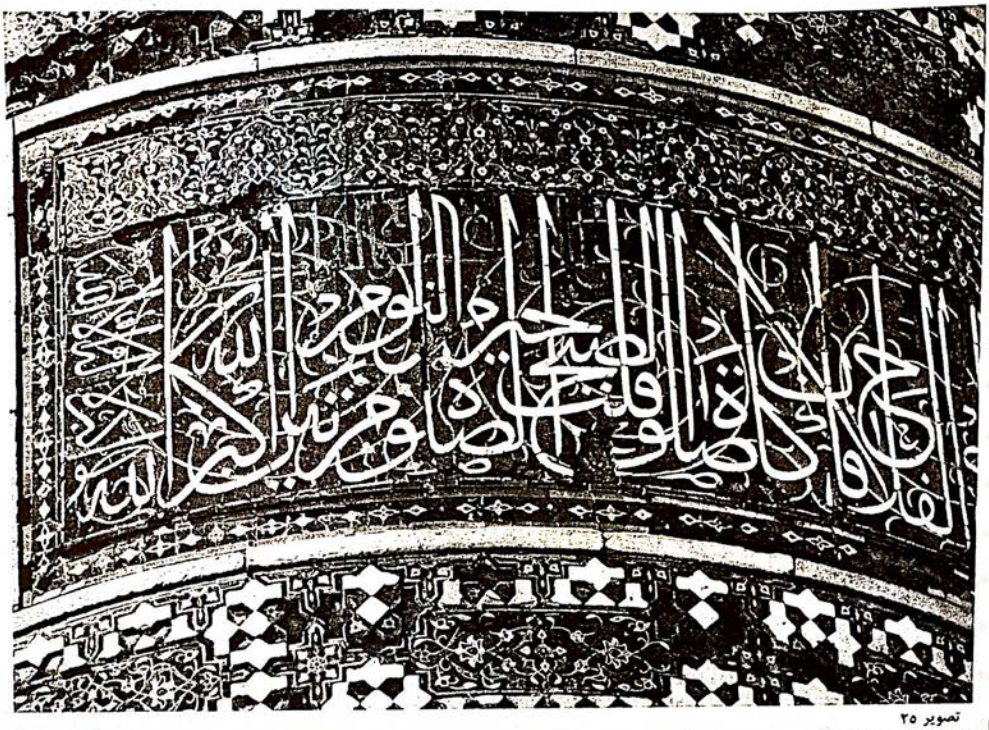
نسوير ٢٤

tarikhema.org

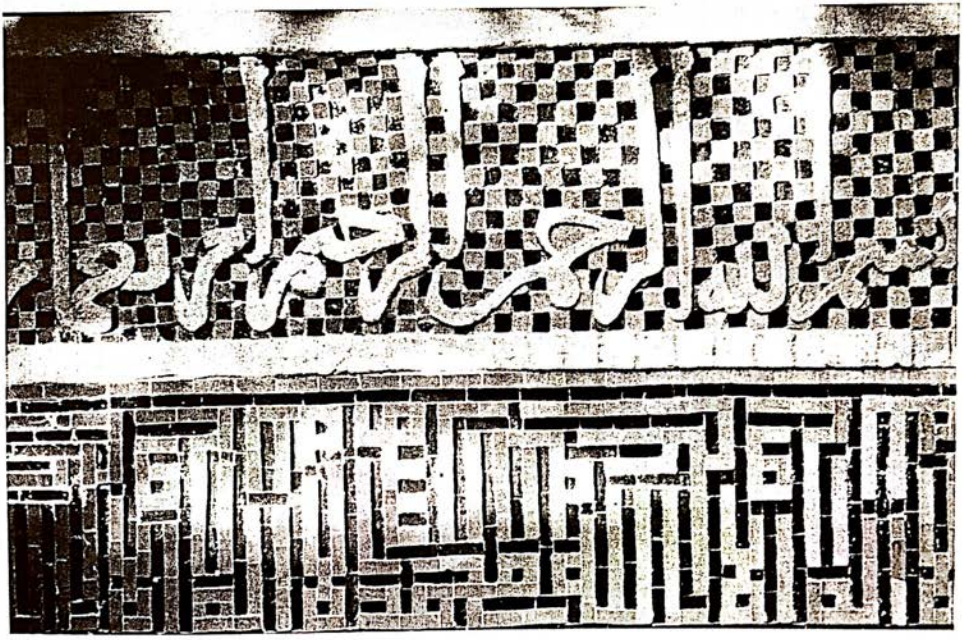
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۲۵



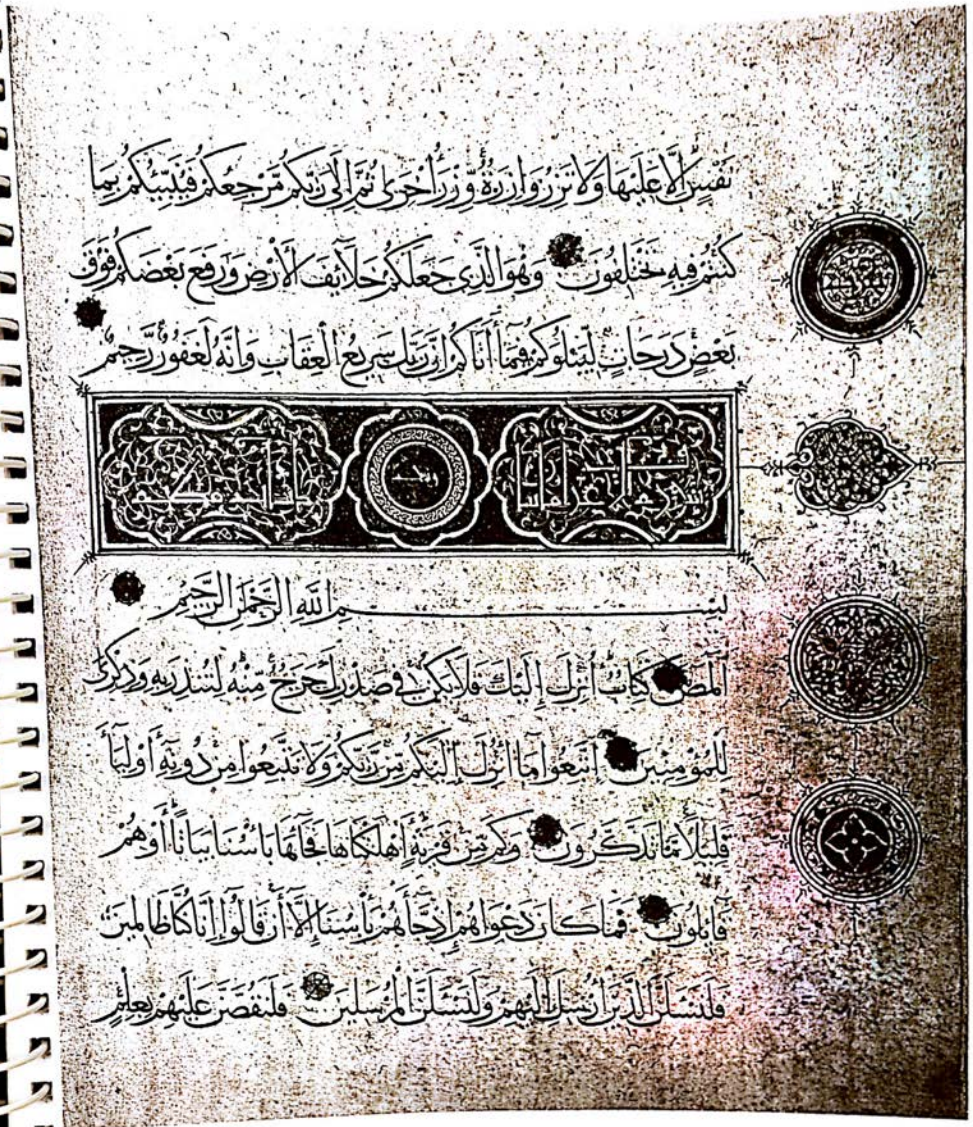
تصویر ۲۶

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

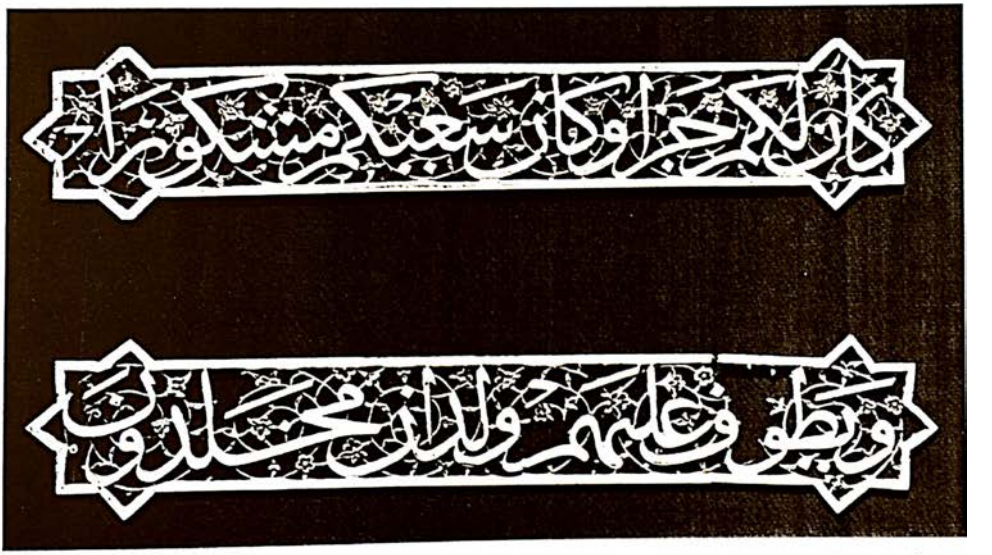

نفس إلا عليها ولا تزر وازرة وزر أخرى ثم إلى ربكم مرجعكم فينبئكم بما
كنتم فيه تختلفون ۝ وهو الذي جعلكم خلائف الأرض ورفع بعضكم فوق
بعض درجات ليبلوكم فيما آتاكم إن ربك سريع العقاب وإنه لغفور رحيم
بسم الله الرحمن الرحيم
المص ۝ كتاب أنزل إليك فلا يكن في صدرك حرج منه لتنذر به وذكرى
للمؤمنين ۝ اتبعوا ما أنزل إليكم من ربكم ولا تتبعوا من دونه أولياء
قليلا ما تذكرون ۝ وكم من قرية أهلكناها فجاءها بأسنا بياتا أو هم
قائلون ۝ فما كان دعواهم إذ جاءهم بأسنا إلا أن قالوا إنا كنا ظالمين
فلنسئلن الذين أرسل إليهم ولنسئلن المرسلين ۝ فلنقصن عليهم بعلم

تصویر ۲۷

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۲۸



تصویر ۲۹

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

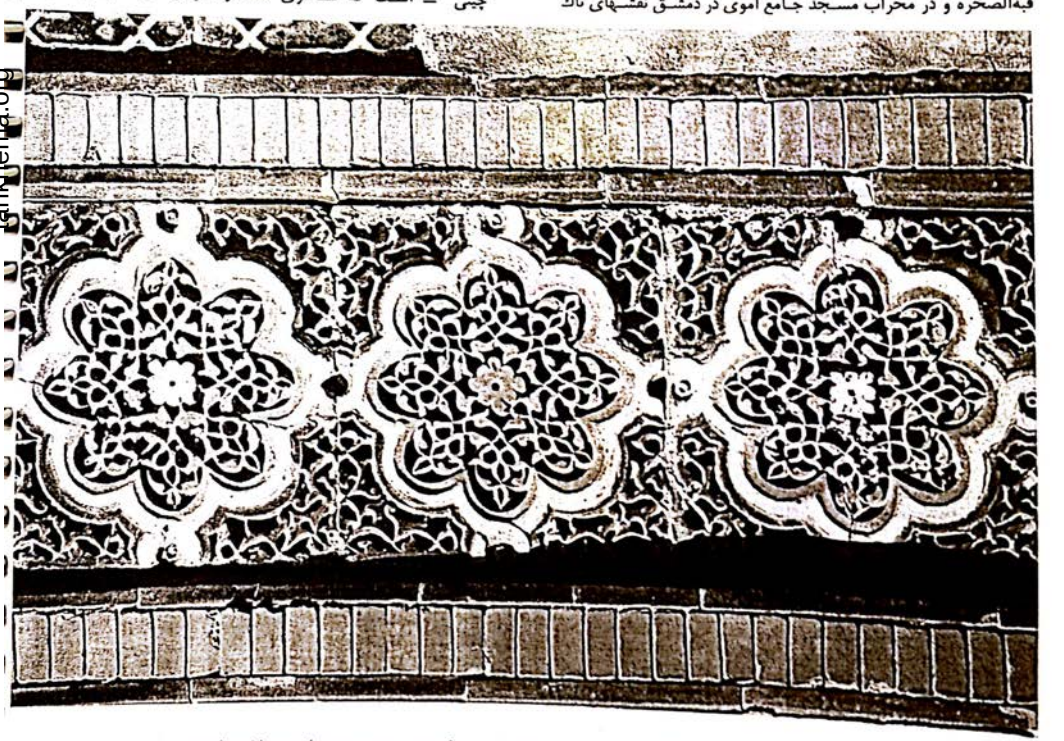
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳ نقش اسلیمی

اسلیمی در مفهوم کلی آن متضمن تزیین است چه به صورت گیاهان استیلیزه و چه به صورت خطهای هندسی درهم پیچیده. نخستین نوع تزیین سراسر موازنه و هماهنگی است یا بهتر بگوییم عملاً جلوه‌گاه هماهنگی کامل است، در صورتی که دومی طبیعت را به صورت متبلور یا کریستالی نمودار می‌سازد. در اینجا هم بر می‌خوریم به دو قطب موجود در همهٔ پدیده‌های هنری اسلامی که همانا موازنه و هماهنگی باشد و روح هندسی.

از نظر تاریخی اسلیمی به صورت گیاه گویا از تصویر تاك سرچشمه گرفته باشد که در آن پیچیدگی و درهم فرو رفتگی برگها و ساقه‌ها و شاخه‌ها با سهولت قابل استیلیزه شدن به صورتهای پیچیده و درهم است. در چند نقش تزیینی ساختمانهای اسلامی بسیار کهن به‌ویژه در مشتی صورت تاك پرداخته شده است که در کنار صورت جانداران قرار گرفته است و این مطلب یادآور «درخت زندگی» است و نیز در قبة‌الصخره و در محراب مسجد جامع اموی در دمشق نقشهای تاك پرداخته شده است و همچنین تاك به صورت موتیف در محراب مسجد جامع قیروان هم دیده می‌شود. آشکار است که اسلیمی ضمناً صورت گیاههای دیگر را هم نمودار می‌سازد. تاك در کنار شوکت الیهود و خرما بن به‌جای خوشهٔ انگور که گاهی از آنها انار و میوه کاج و گل روییده است، دیده می‌شود. اسلیمی هیچ دربند انواع گیاهی نیست و ای‌بسا که سرچشمهٔ پیدایش آن کاملاً با سرمشقهای ارائه شده در هنر «رسمی» متفاوت باشد. سبك «انتزاعی» این نقش که از انحناهای درهم و پیچاپیچ پرداخته شده است بی‌گمان کهنتر است از نوع نزدیك به طبیعت آن. آرایش انتزاعی از این‌گونه در میان آثار «مردم بیابانگرد» آمده از آسیای میانه که در آغاز قرون وسطا بر اروپا تاختند رواج داشته است. آنچه بااصطلاح «هنر جانور نگاری» (zoomorphic art) معروف است از سکاها و سرمتها سرچشمه گرفت و در هنر «بیابانگردان» تا قرون وسطا ادامه یافت و سراسر متضمن شکلهایی مانند دوپیچ ⟆⟅ یا گردش متناقض – ● یین‌یانگ (yin - yang) چینی – است که مظاهری آشکار نمودار می‌سازد و همواره



تصویر ۳۰. بخشی از کاشیکاری شادملك آغا در شاه‌زنده، کلیات گورهای سمرقند، ازبکستان، سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی (۷۷٤ هـ / ۱۳۷۲ م).

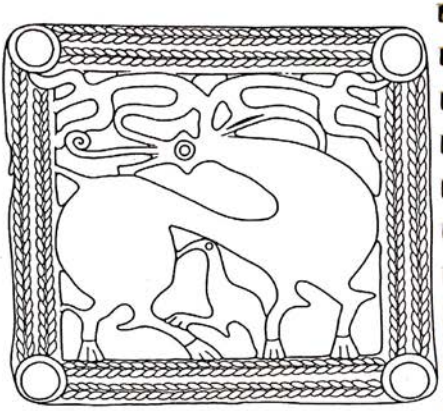
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمایشگر هماهنگی کیهانی است با انحناهای گراییده به درون و بیرون و گستردگی و فرو رفتگی. گروههای جانوران در برابر هم از جفت یا درندگان و شکار شوندگان، همه و همه چیزی نیستند جز گوناگونی یك مضمون واحد.

یك رشته پیچهای پیوسته مانند موجهای دریا را شاید بتوان در هنر «بیابانگردان» نامبرده به ردیفی از جانوران تعبیر کرد که در پی هم دوانند و نیز می‌تواند ترکیبی از گیاهان باشد و در اینجاست که به تاریخ اسلیمی برمی‌گردیم. شگفتی انگیز است که اسلیمی در رسیدن به کمال تزیینی در صورت گیاهان بیشتر به خطوط ساده و هماهنگ می‌رسد. در صورتی که در نخستین جلوهٔ آن در زمان امویان هنوز هم اثری از طبیعت‌گرایی هلنیستی را دارد، ولی این بازگشت یك موتیف آرایشی به صورت اصلی و ریشه‌ای آن در همهٔ هنرهای اسلامی نیرویی است نهفته.

هنر تزیینی اسلامی پیوسته توانسته است از هنر رایج در جامعه بهره‌گیرد. آثار و نمونه‌های هنر اخیر همواره بر مصالح تباهی پذیر



شکلهای ۲۷ و ۲۸ و ۲۹. نمونه‌هایی از هنر جانورنگاری سکایی.

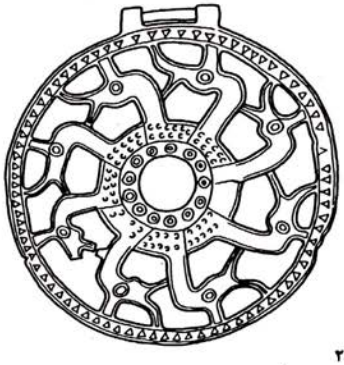
تصویر ۳۱. بخشی از تزیینات گنبد گورقایت‌بیك در گورستان شمالی قاهره. از دوران مملوکان. تزیینات نقشهای هندسی درهم و گلهای اسلیمی گنبد را می‌پوشاند.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۲۸

شکل ۲۹

پرداخته شده است و از اینرو از آنها چیزی نمانده است. بنابر این دشوار می‌توان تعیین کرد که در کجا و در چه زمان مواردی از الهام‌گیری از هنر رایج در جامعه انجام پذیرفته است. با این همه ناگهان درمی‌یابیم که شکلی خاص در تزیینات ساختمانی شکلها و فنون کهن پدیدار شده است. بدین گونه در آثار هنری سامرّا که شهری است پی‌افکنده شده در کنار دجله در زمان عباسیان مشاهده می‌کنیم که موتیفها و صورتهای اساسی طبیعت‌گرایانه‌ای نسبی از تاك مبدل به صورتهای پیچاپیچ انتزاعی شده است و بی‌گمان با یقین کامل می‌توان گفت که این امر پیامد نفوذ ترکمانان گروه پاسدار خلیفه بود که در دربار عباسی قدرتی یافته بودند.

موازنه و تقارن شگفتی دیده می‌شود میان شکوفایی هنری با موتیفهای هندسی مانند درهم رفتگی نقشها و خطهای موازی و صلیب شکسته و نظایر اینها که در هنر مردم اروپای شمالی و به‌ویژه در جزایر بریتانیا جلوه‌گر شده، با آنچه همزمان در پهنهٔ هنر نوپای اسلامی پدیدار شده است. این دو جلوه از هنر تنها در یك مورد با هم متفاوتند و آن اینکه در هنر اروپای شمالی جانداران استیلیزه گویا نخستین عامل تزیینی باشند که درهم رفته و گره خورده و جفت هم شده‌اند در صورتی که در جهان اسلام به گیاهان استیلیزه پرداخته شده است و از آنها موتیفهای تزیینی فراهم ساخته‌اند. همانندی شگفتی که گاهی به چشم می‌خورد مایهٔ حیرت است، فی‌المثل میان آرایشهای انجیل لیندیسفارن (Lindisfarne؛ مورخ ۷۸ هـ / ۶۹۸ م) با موزائیك کف کاخ اموی منیه در کنار دریاچهٔ طبریه (مورخ ۸۶ هـ / ۷۰۵ م). ولی گویا کاری عبث باشد که همهٔ امور را با تبادلی که احیاناً ممکن بود در میان اروپای پرآشوب و گرفتار تاخت و تاز وحشیان با خاورمیانه رخ داده باشد، توجیه کرد. همانندی مورد بحث پاره‌ای است از پدیده‌ای بسیار پهناور که در بسیط جهان یونانی ـ رومی‌کهن روی نموده و عوامل گوناگون انتزاعی را با هم در برخورد اورده است. این عوامل به هنگام برخورد با جهان «متمدن» بی‌درنگ ویژگی و خصایص نمادین خود را گم می‌کنند یا به زبان اشکارتر مفهوم انها در آرایشها و تزیینات فراموش می‌شوند. این دگرگونی هنری مستقیماً در هنر مسیحی ایرلند نمودار شده است که در آن خوشنویسی اشکال میراث کهن را به گونه‌ای بسیار طبیعی نگاه داشته و مبدل ساخته است. هنر ایرلندی با هنر اسلامی همانندی دارد.

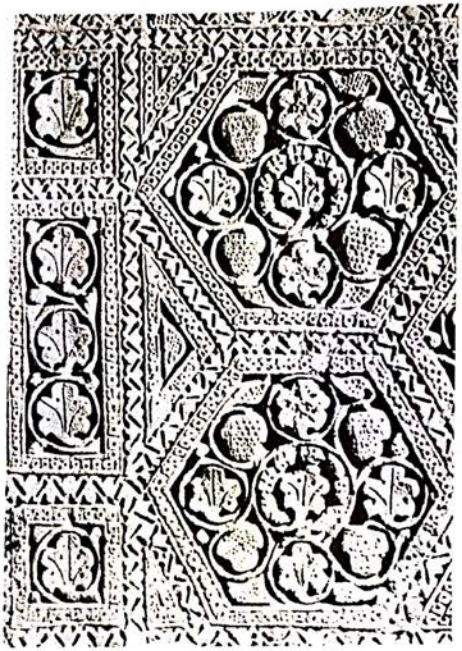
هنر مسیحی به صورت انتزاعی دورانی کوتاه داشت و اوج شکوفائی ان با به فرمان آمدن تدریجی سرزمینهای شمالی در قلمرو تمدن لاتینی ناپدید شد. امّا هنر اسلامی جوششی پدیدار کرد میان شکلهای کهن که جریانی بود نیرومند که در هنر عوام و کوچه و بازار رواج گرفت و هنر بیابانگردان با نیازهای معقولتر هنر شهری و بدین‌گونه موتیفها و شکلهای اصلی کهن را تبدیل کرد به فرمولهای انتزاعی و کلّی. بنابر این مظاهر مردم نیمه متمدن و بیابانگرد از بعضی جهات ویژگی رازگونه و اسرار امیز خود را از دست می‌دهد ولی در عوض بدانها درخشندگی تازه‌ای می‌بخشد که می‌توان گفت در آن روحی معنوی می‌دمد. فراموش نکنیم که اسلام دین بازگشت به اصل است و این بازگشت به اصل خود همانا بازگشت همه چیز را به یگانگی در خود دارد.

یك نقش اسلیمی گیاهی که در شیوهٔ استیلیزه راه مبالغه پیموده باشد، هیچ مشابهتی با گیاه ندارد ولی جلوه‌ای است کامل از قواعد هماهنگی در برابر دیدگان. شاخ و برگها و نقشهای پیچاپیچ مستمر آن مانند موجی است در مراحل گوناگون نوسانی. این نقش با آنکه قرینه‌سازی ندارد ولی تکرار منظم یك نقش اصلی بدان هماهنگی می‌دهد همچون فاصله‌های میان آوا و خاموشی.

به سخن روشنتر هماهنگی از آن بعد سطحی نیست بلکه کیفیتی زمانی دارد که بهتر است گفته شود کمی نیست بلکه کیفی است. با وسیلهٔ حرکات خطهاست که هماهنگی در بعد سطحی پدیدار می‌گردد.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

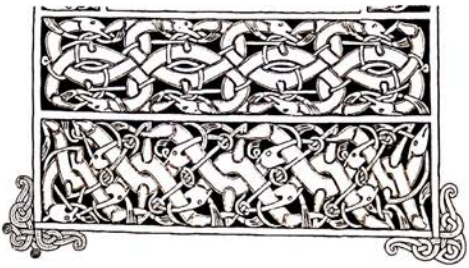
PDF.tarikhema.org



شکل ۳۰. آرایش دیواری با گچ با موتیف تاك، سامرّا.

شکل ۳۱. آرایش دیواری با گچ با موتیف مارپیچ، سامرّا.

tarikhema.org



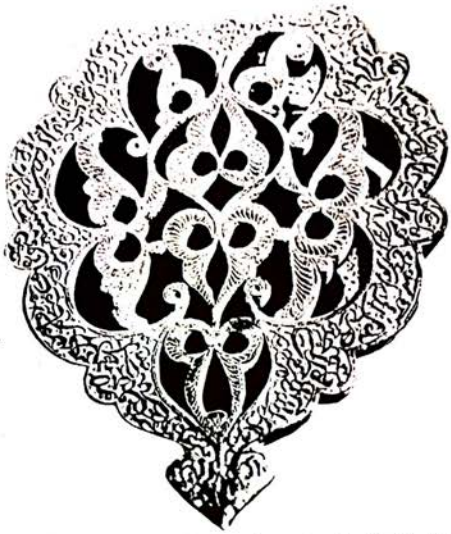
شکل ۳۲. جانوران پیچاپیچ در کتاب دارو (Durrow).

شکل ۳۳. بخشی از صفحهٔ آرایشی کتاب عهد جدید لیندیسفارن.

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



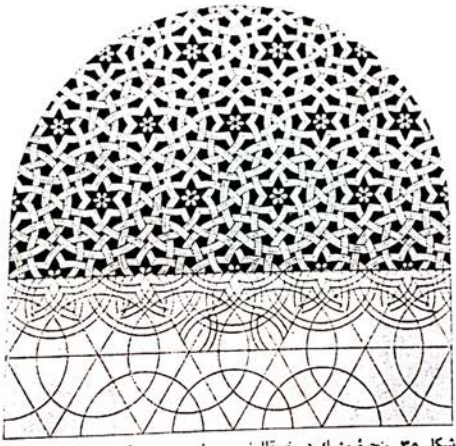
شکل ۳٤. یك درکوب مغربی سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی ــ نمونه‌ای از نقش اسلیمی خالص و گردش فضاهای تهی در پیرامون فلز.

در عین اینکه اسلیمی مانند آهنگ و وزن جلوه می‌کند، آشکارا پیوند اصلی خود را با گیاهان نگاه می‌دارد و فضایل گیاه مانند آن در فرصتهای مناسب نمودار می‌شود و چارچوب استیلیزهٔ آن و نبوغ خاص هنرمند یا گروه قومی، اثر را با طبیعت آشتی می‌دهد و با آنکه از طبیعت دور شده است باز با غنا و فراوانی مرتبط است، زیرا که در سرزمینی بیابانی و خشك نقش تزیینی باید نمودی از ثروت و بسیاری نعمت و سرسبزی در برابر دیدگان عیان سازد.

★★★

صفت و یا عامل دوم اسلیمی همانا پیچیدگی و درهم فرو رفتگی آن است که نمونهٔ کامل آن را در ساختمانهای اموی در کاخ خربةالمفجر و از آن بهتر در مسجد جامع دمشق می‌بینیم که در مشبك‌کاریهای محافظ پنجره‌ها نمودار شده است. به گفتهٔ بعضی مورخان هنری پیچاپیچی نقشهای اسلامی گرفته از نقش موزائیکهای رومی است که در زمان امویان هنوز در سوریه رایج بود. امّا در واقع نقشهای پیچاپیچ رومی تقلیدی طبیعی و شهری است یا همانندی موتیفی کلی است که اساساً

تصویر ۳۲. بخشی از کاشیکاری مسجد گوهرشاد در مشهد، ایران، سده نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. گلهای اسلیمی.



شکل ۳۵. پنجرهٔ مشبك در خربةالمفجر و طرح هندسی آن.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

وابسته به هنر کهن یونانی و رومی است یا به دیگر سخن هنری است که بازبان سمبولیك پیوستگی دارد. در اینجا هم هنر اسلامی، موتیفی بسیار کهن را گرفته و آن را با نبوغ ریاضی خویش گسترش داده است. پیچاپیچی نقشهای اسلامی دارای پیچیدگی ریاضی و کیفیتی اهنگین است که در هنر رومی اثری از آن نمی‌یابیم. در نقشهای رومی پیچاپیچی محدود است به نمودی از طنابی پرگره و آنچه بیننده را جلب می‌کند آن طناب است. در اسلیمی اسلامی فضای پرشده و خالی و طرح و زمینهٔ آن، همه دقیقاً ارزشی برابر دارند و با هم متوازن هستند و همان‌گونه که خطها همواره پس و پیش برهم می‌غلطند همان‌گونه هم توجه بیننده هرگز در یك نقطه از عوامل زینتی متوقف نمی‌شود. استمرار درهم رفتگی چشمان را برخود می‌کشند تا آن خطها را دنبال کنند و دیدگان سرگرم پیمودن خطوط و نظام آنها می‌شوند، و به تجربهٔ هماهنگی خاصی می‌پردازند همراه با ارضای عقلیی که از نظم هندسی کل شکل حاصل می‌شود.

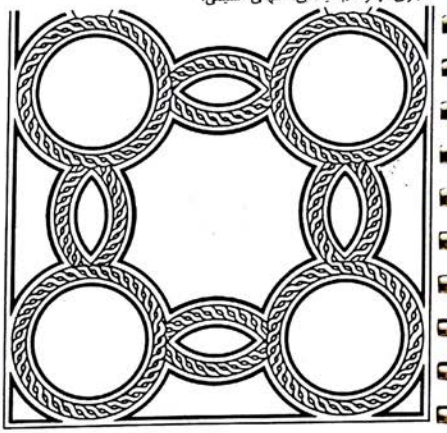
شکلهای پیچاپیچهای اسلامی معمولاً از یك یا چند شکل منتظم پرداخته می‌شوند که در انحناها و دوایر می‌افتند و به نقش ستارگان چندپر در می‌ایند و این بدان معنی است که تناسبات وابسته به یك نقش در سطح گسترش طرح تکرار می‌شود. طرحهای گوناگونی از نوع مشابه چه‌بسا درهم فرو روند و شبکه‌ای از خطها بسازند که مستمراً ادامه یابند و چند کانون یا مرکز هم بسازند.

در الگوهای رایج دایره به شش و هشت و پنج قسمت بخش می‌شود. شش قسمتی از همه بیشتر رایج است زیرا که با شعاع دایره می‌توان این کار را کرد و سپس به دوازده که برابر است بامنطقة البروج تقسیم کرد. تقسیم دایره به هشت سهولت بیشتری دارد. از آنرو که متضمن تقسیم دایره است بر اساس نیمی از مربع محاط در دایره. تقسیمات هندسی دایره و رسیدن به هشت ضلعی یا بهتر بگوییم محاط کردن دو مربع در دایرهٔ محیطی در هنر اسلامی بسیار رایج است و هم‌اکنون نمونه‌ای از آن را در نقشهٔ قبةالصخره ملاحظه کردیم. همچنین این‌گونه طرح را در ساختمان گنبد که بر اساس پایهٔ مربع شکل به هشت ضلعی تبدیل شده نیز می‌توان یافت. یك رشته هشت‌ضلعی نهاده بر فراز هم با زاویه‌های مختلف گونه‌ای هماهنگی افزایندهٔ ویژه‌ای پدیدار می‌کند.

از اصول شناخته شده آن است که تقسیم دایره به پنج ضلعی یا ده ضلعی منطبق است با قاعدهٔ طلایی یا زرّین که عبارت است از تناسب $\frac{A}{B} = \frac{B}{A-B}$ و این کاملترین شیوهٔ قرار گرفتن جزء است در کل.

نقشهای پیچاپیچ به‌ویژه نیك ترکیب شده را در پرداختن ستارگان چندضلعی گوناگون می‌توان پدیدار ساخت، فی‌المثل در ستارگان

تصویر ۳۳. بخشی از کاشیکاری ازامگاه درب امام دراصفهان، ایران، سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. گلهای اسلیمی.



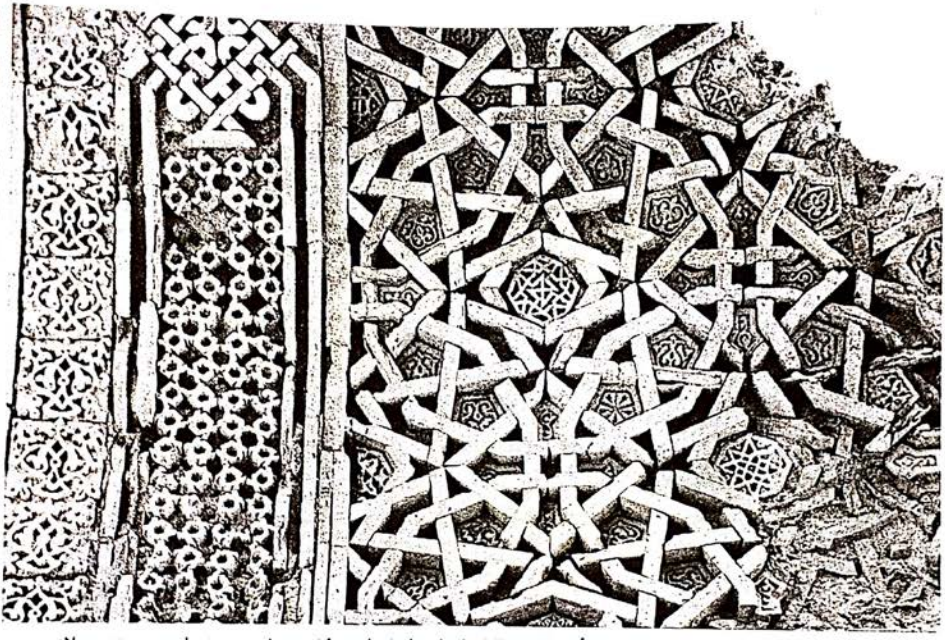
شکل ۳۶. طرح پیچاپیچ بر سنگفرشی رومی.

tarikhema.org

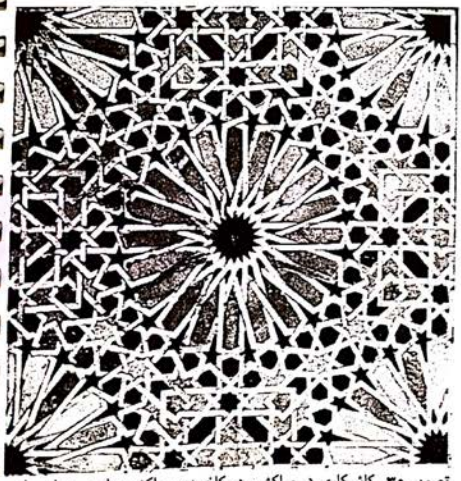
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

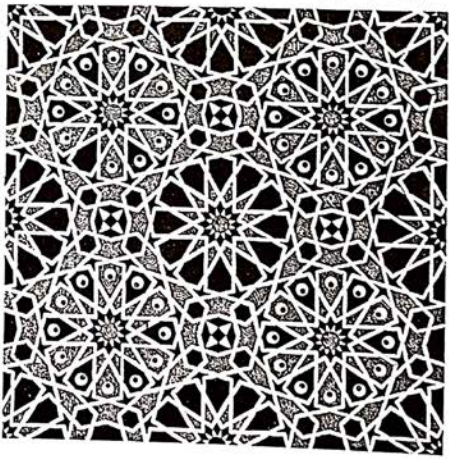
PDF.tarikhema.org



تصویر ۳٤. بخشی از کاشیکاری ویرانه‌های شاه مشهد نزدیک قلعهٔ نو در بادغیس افغانستان. از دوران غوریان، سدهٔ ششم ـ هفتم هجری؛ دوازدهم ـ سیزدهم میلادی.



تصویر ۳۵. کاشیکاری در مراکش، در کاخ بدی مراکش. طرحی بر اساس هشت‌ضلعیهای منتظم.



شکل ۳۷. طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به شش بهر.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

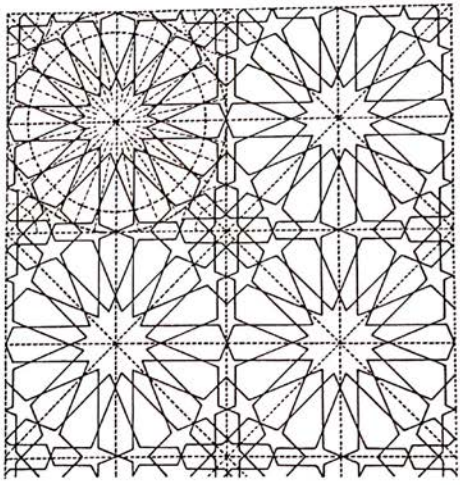
دوازده یا هشت ضلعی برهم.

هنرمندان یا پیشه‌وران اسلامی که به کار تزیینات هندسی می‌پرداختند ــ مثلاً شبکه‌ای از درهم رفتگی غنچه‌ها در پوشانیدن سطحهای مختلف می‌ساختند ــ دایره‌ای را که اساس کار خویش قرار می‌دادند و بر آن مبنا تزیینات خود را می‌نگاشتند محو می‌کردند و این دایرهٔ مجازی انگاشته شده و نهانی باعث می‌شود خطوط راست چون اشعهٔ دوایری نامرئی جلوه کنند و از آن جهان بلورها و تکه‌های برف و جهان پر لذت دوردستِ پر ستاره نمایان گردد.

★★★

از دیدگاه یك هنرمند مسلمان یا هنرمندی در جهان اسلام، و یا پیشه‌وری که بر آن بود تا سطحی را تزیین کند، پیچاپیچی هندسی بی‌گمان عقلانی‌ترین راه شمرده می‌شد. زیرا که این نقش اشارهٔ بسیار آشکاری است بر اندیشهٔ اینکه یگانگی الاهی یا وحدت الوهیت زمینه و پایهٔ گوناگونیهای بی‌کران جهان است. در واقع وحدت الوهیت در ورای همهٔ مظاهر است، زیرا که سرشت آن که مجموع و کل است چیزی را در بیرون وجود خویش نمی‌گذارد و همه را فرا می‌گیرد و «وجود دومی» بر جای نمی‌گذارد. با این همه، از طریق هماهنگی تابیده بر جهان است که وحدت الوهیت در جهان نمودار می‌شود و هماهنگی هم چیزی نیست جز «وحدت در کثرت» (الوحدة فی الکثره) به همان گونه که «کثرت در وحدت» (الکثرة فی الوحده) است. درهم گره خوردگی بیانگر یك جنبه و جنبه‌های دیگر است. ولی بازهم این مطلب به یاد می‌رسد که وحدت زیربنای همه چیز است، یعنی آنکه جهان از عامل واحدی بی‌ریزی شده است مانند یك طناب یا یك خط که در سیری بی‌کران پیوسته به خویشتن باز می‌گردد و دور می‌شود.

تصویر ۳۶. بخشی از تزیین با مرمر در مسجد جامع اموی در دمشق، سوریه. طرحی براساس شش‌ضلعیهای منتظم.



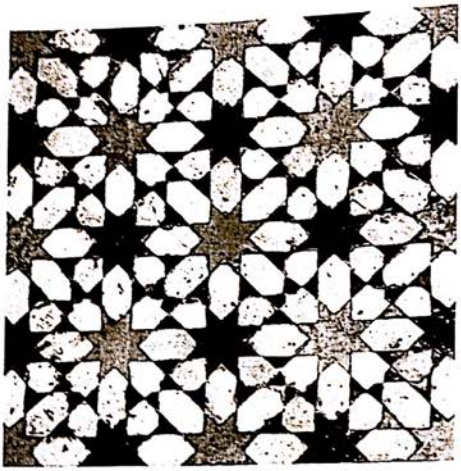
شکل ۳۸. طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به هشت بهر.

tarikhema.org

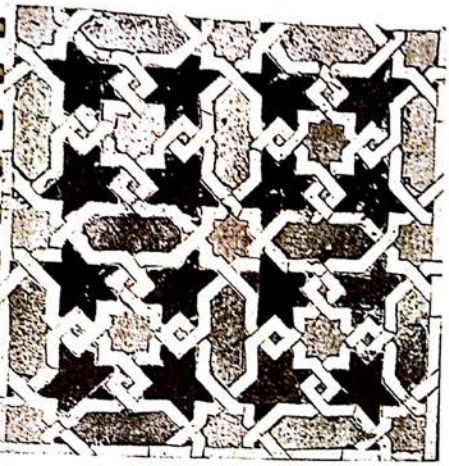
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

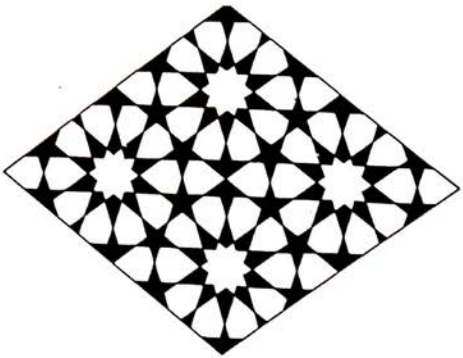


تصویر ۳۷. کاشیکاری در مراکش، در کاخ بدی مراکش. طرحی بر اساس هشت‌ضلعیهای منتظم.

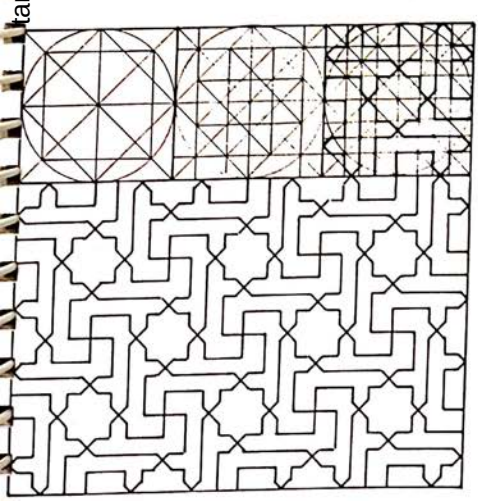


تصویر ۳۸. کاشیکاری در مراکش، در کاخ بدی مراکش. طرحی براساس هشت‌ضلعیهای منتظم.

tarikhema.org



شکل ۳۹. طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به پنج و ده بهر.

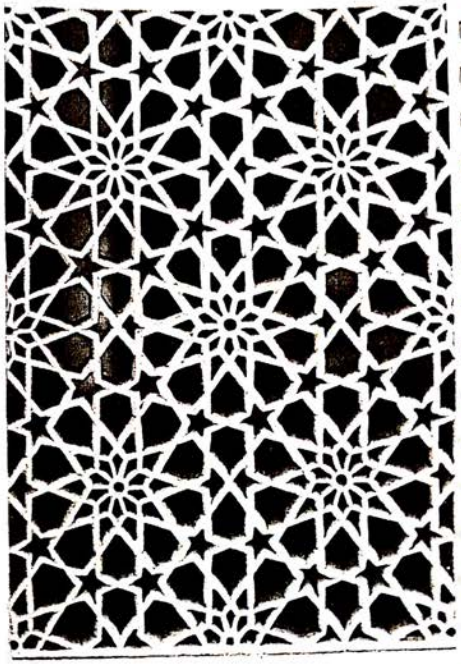


شکل ۴۰. طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به هشت بهر.

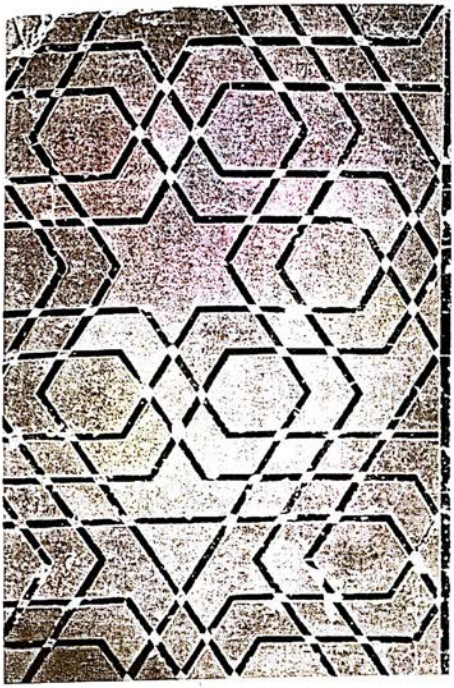
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۳۹. بخشی از پنجره‌های مشبك مرمرین مزارشیخ سلیم چستی در فتح پورسیکری نزدیك آگرا، هند.



تصویر ٤٠. بخشی از کاشیکاری مسجد کبود تبریز، ایران. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. طرحی براساس شش‌ضلعیهای منتظم.

در صفحه‌های بعد

تصویر ٤١. بخشی از تزیینات کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا.

تصویر ٤٢. بخشی از کاشیکاری گنبد شاه نعمت‌الله ولی در ماهان، نزدیك کرمان، ایران.

تصویر ٤٣. بخشی از سنگ شنی سرخ / مرمر سفید تزیین مشبك، فتح پورسیکری نزدیك آگرا، هند.

تصویر ٤٤. بخشی از کاشیکاری مدخل اصلی مسجد جامع یزد، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ میانهٔ چهاردهم میلادی.

تصویر ٤٥. کاشیکاری سقف مدرسهٔ بیوك کاراتای در قونیه، ترکیه. سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی (٦٤٩ هـ / ١٢٥١ م).

تصویر ٤٦. بخشی از پنجره‌های مشبك مرمرین مزار شیخ سلیم چستی در فتح پورسیکری نزدیك آگرا، هند.

تصویر ٤٧. بخشی از حجّاری مسجد قطب نزدیك دهلی، هند. سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی. شده‌های نیلوفر درآمیخته با حروف عربی.

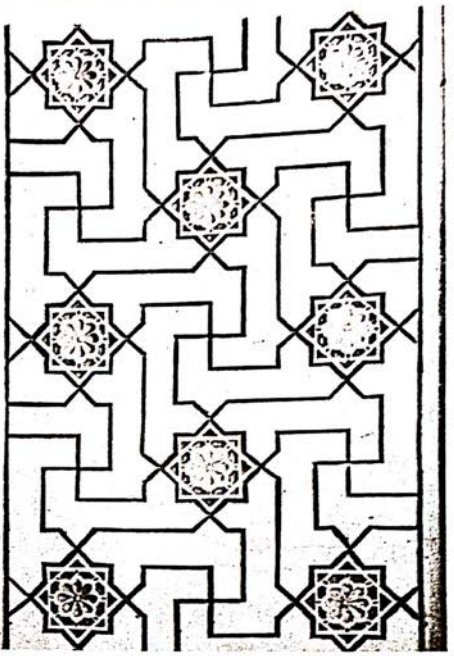
تصویر ٤٨. بخشی از کاشیکاری مسجد کبود تبریز، ایران. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی. طرحی فرش‌گونه ناشی از نفوذ مغول.

tarikhema.org

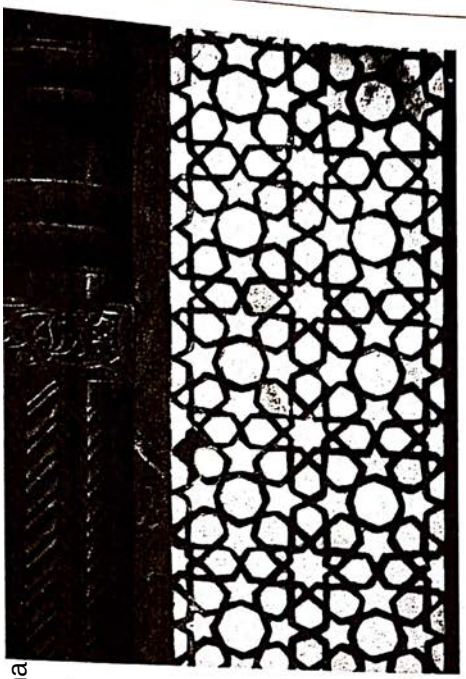
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ٤١



تصویر ٤٣

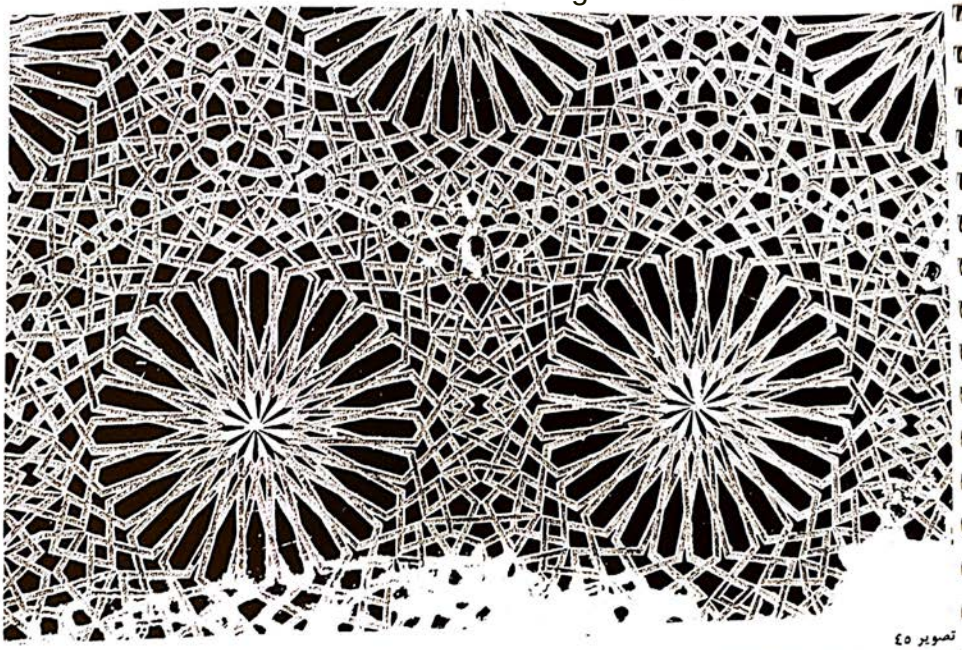
تصویر ٤٢

تصویر ٤٤

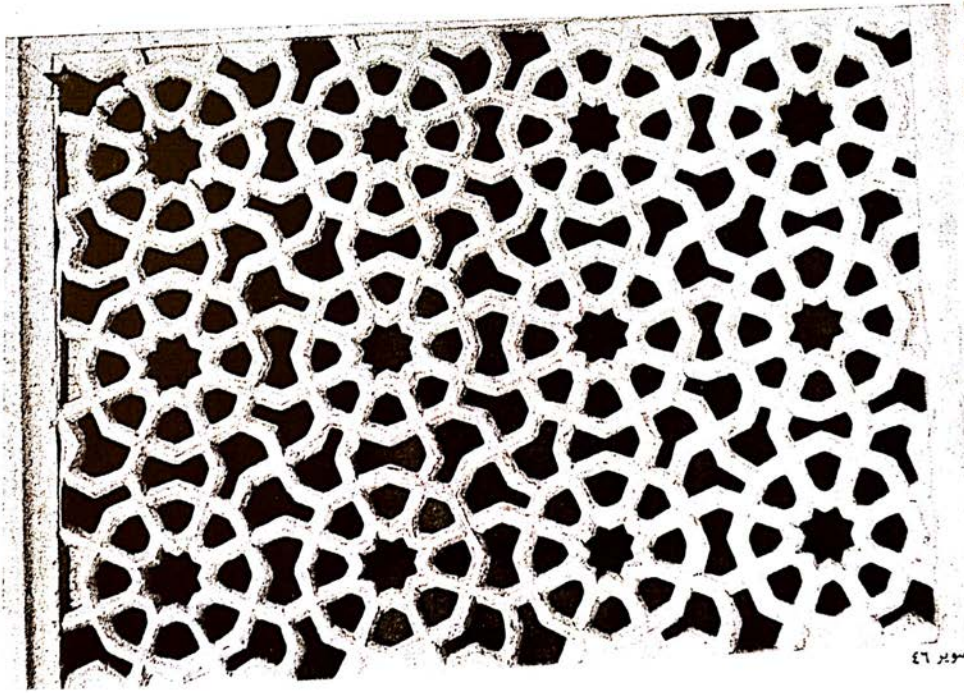
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصوير ٤٥



تصوير ٤٦

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصوير ٤٧

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصوير ٤٨

tarikhema.org

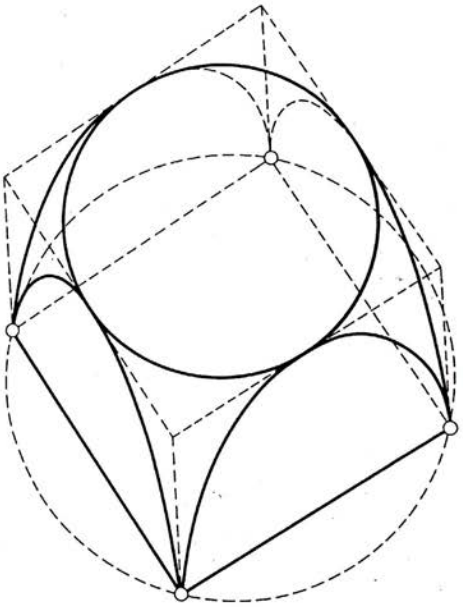
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

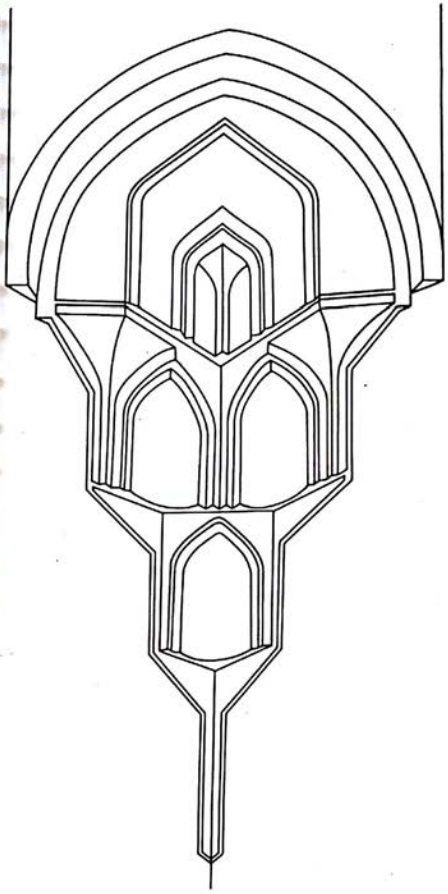
٤ گوی و مکعب

درهم‌آمیزی هندسه با توازن همچنین در پدیدهٔ دیگری هم پیدا می‌شود که خطی نیست بلکه کاملاً فضایی است. این پدیده که از عوامل بسیار ویژه معماری اسلامی است مقرنس خوانده می‌شود. این عبارت است از پایه‌هایی به صورت طاقچه برای نگاهداری گنبد. این طاقچه‌ها مانندکندوی زنبورعسل درکنار ویا فراز هم ویامانند مجموعه‌ای بلور که در کنار هم بر راستای محورهای مختلف قرار گرفته ساخته می‌شوند. این عامل وسیله‌ای برای انتقال بار در میان هرگونه دو سطح مدور و مستوی به ویژه تکیه‌گاه گنبد مدور است بر پی چهارگوش. رومیان برای این منظور از لچکی بهره می‌جستند که وسیله‌ای است برای انتقال تدریجی و مستمر بار، آن چنان که پنداری انتقال خردخردی است از نیمکرهٔ گنبد بر مربع پایه. از نظر هندسی گنبد و لچکی به دو فضا با ابعاد گوناگون مربوطند و انتقال تدریجی بار از یکی به‌دیگری مستلزم دگرگونی جهت نیرو در مقطعهای طولی است که به چشم نمی‌آید. این امر به هیچ‌گونه نیاز سادگی هندسی و جلوهٔ آهنگین خاص معماران اسلامی را برآورده نمی‌کرد. امّا نهادن گنبد بر برآمدگی کنجها و دیوارها به صورت صدف یا طاقچه نیز



شکل ٤١. لچکی رومی، تحلیلی هندسی از آن.

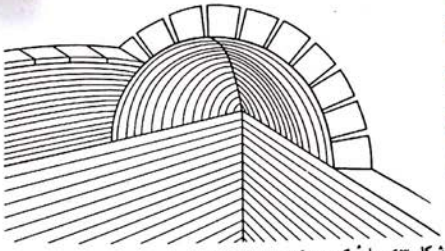
مناسب نمی‌نمود. زیرا که اینها هم استمرار میان پی‌چهارگوش و گنبد را تأمین نمی‌کرد. در عوض طاقچه‌های سوار بر هم در گوشه‌های دیوارها که بار فشار را در یك هشت ضلعی در هر کنج می‌گیرد و در واقع فشار را به بی نهایت تقسیم می‌کند و به دیوارها منتقل می‌سازد بهترین راه حل به نظر رسید که بار گنبد کروی را بر اضلاع و کنجهای چهارگوش انتقال می‌دهد. طاقچه‌ها یا مقرنسها عموداً بر هم سوارند و بار را به سطح افقی منتقل می‌سازند و از شدت آن می‌کاهند.



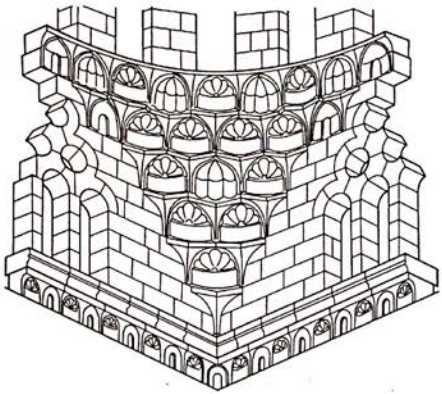
شکل ٤٢. مقرنس به کار گرفته برای پایهٔ گنبد.

PDF.tarikhema.org

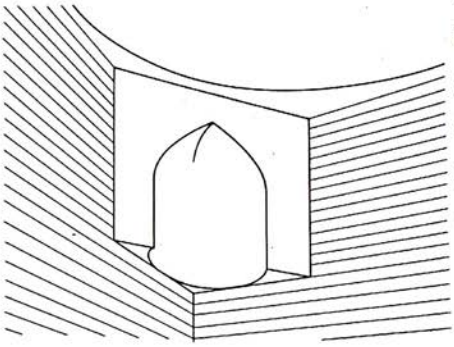
PDF.tarikhema.org



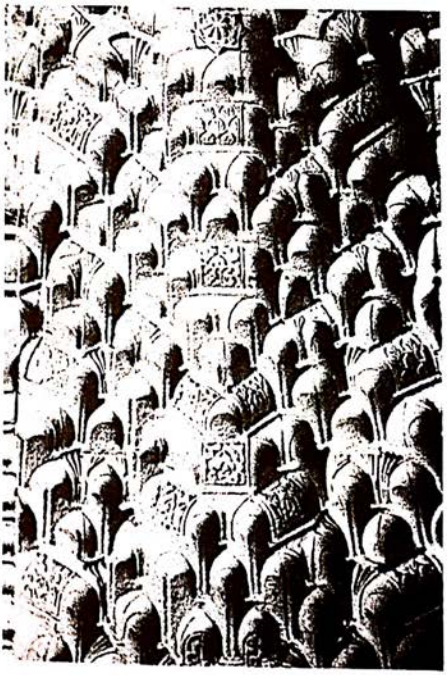
شکل ۴۳. پایهٔ گنبد در کنج، معماری ساسانی.



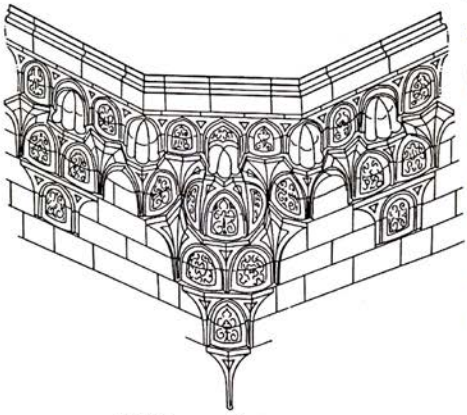
شکل ۴۶. مقرنس برای گذشتن از پایهٔ مربع به دایره.



شکل ۴۴. کنج به صورت طاقچه.



تصویر ۴۹. بخشی از مقرنس مدرسهٔ بوعنانیه فاس، مراکش. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی.



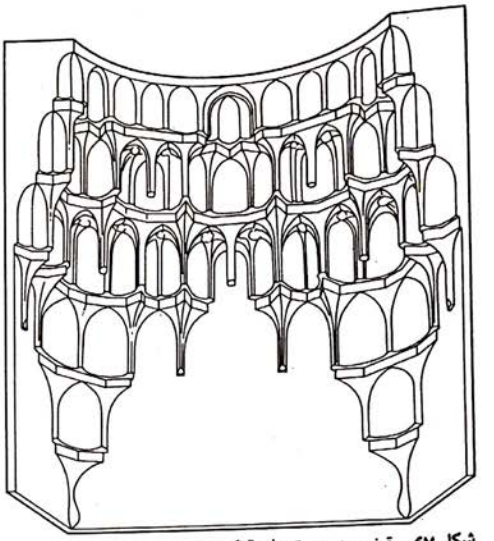
شکل ۴۵. مقرنس برای گذشتن از پایهٔ مربع به هشت‌ضلعی.

tarikhema.org

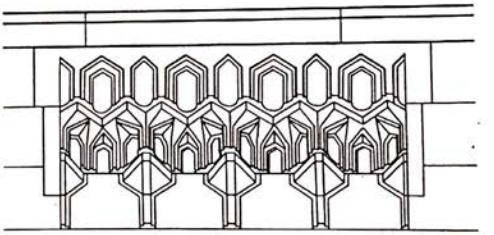
Scanned by CamScanner

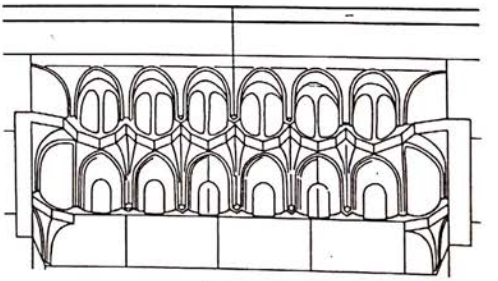
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

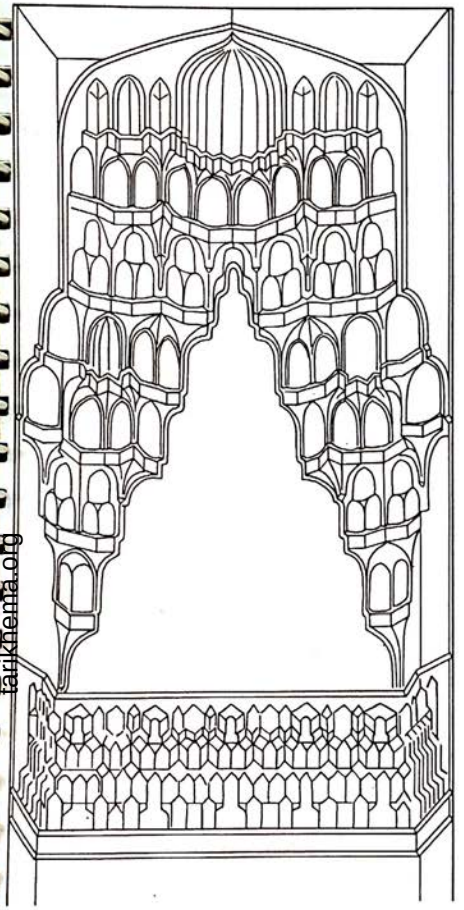


شکل ۴۷. مقرنس به صورت «استالاکتیت».





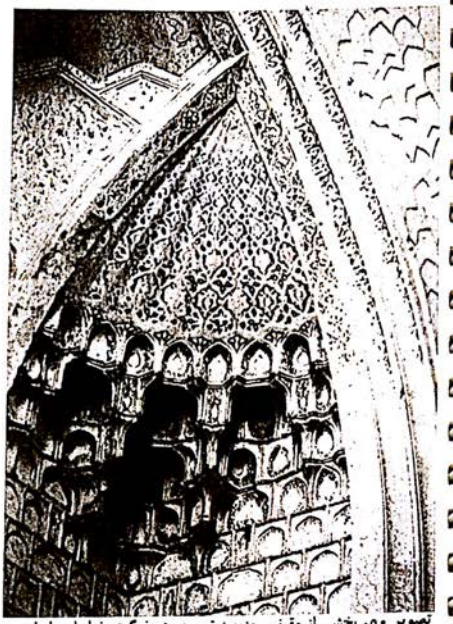
شکل ۴۸. مقرنسهای زاویه عمودی و دایره‌ای.



شکل ۴۹. مقرنسهای طاقچه‌ای.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

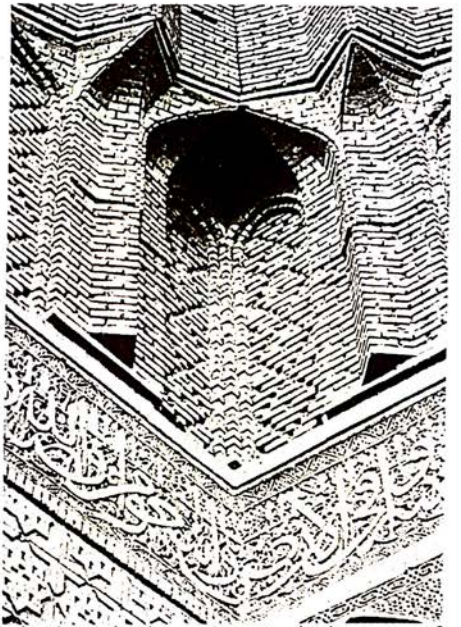


تصویر ۵۰. بخشی از مقرنس مدرسه تیموری در خرگرد، خراسان، ایران.

مقرنس به استواری و توازن ممتاز است. پنداری آشکارا وسیله‌ای است برای انتقال گنبد بر پایهٔ آن یا کره بر مکعب. این امر با همانندِ افلاکی آن سنجیده می‌شود که چیزی نیست جز نسبت آسمان به زمین. آسمان را با حرکات بی‌شمار مدور همانند می‌کنند و زمین را با جهات چهارگانه اضداد گرم و سرد و رطوبت و خشکی. مقرنسهای کندو وار گنبد را با پایهٔ چهارگوش آن پیوند می‌دهد و بنابراین انعکاس حرکت آسمانی است در نظم زمینی ولی ثبات و بی‌تحرکی کعب نیز خود نمودار کمال است یا حالت ثبات و بی‌زمانی جهان و این معنی بیشتر در معماری جایگاههای مقدس مناسب است.

مقرنسها عملاً عبارتند از اقلام یا عواملی کنده شده یا به قالب ریخته بر حسب الگوهای ویژه‌ای که در کنار هم فراهم آمده‌اند. وضع قرار گرفتن آنها بستگی دارد به برش طولی یا مقطعهای طولی طاقهای مربوط و درجهٔ میزان مقعر بودن طاقچه‌ها که بنابر وضع آنها ممکن است به صورت سطوح قائم‌الزوایا یا مقعر درآیند.

ریشهٔ تاریخی این عامل روشن نیست این امر به احتمال بسیار



تصویر ۵۱. بخشی از دیوار و سقف شبستان مسجد جامع ورامین، نزدیک تهران، ایران، سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی.

آفرینش وابسته به بناهای آجرپخته است که در ایران و عراق پدیدار شد. کهنترین نمونه این‌گونه ساختمان همانا رقّه است در سوریه که از سده دوم هجری؛ پایان قرن هشتم میلادی است. این شیوه تا قرن ششم هجری؛ دوازدهم میلادی در سراسر جهان اسلام منتشر شد. مقرنس همزمان از سرزمین مغرب گرفته تا کشورهای شرق را مسخر خویش ساخت. در مغرب غالباً از گچ ساخته می‌شود و کمابیش دارای ظرافت بلور است و گاهی هم از چوب ساخته شده مانند سقف زیبارنگ کاپلّا پالاتینا (Capella Palatina) در سیسیل که نیمه‌اسلامی است. در آسیای صغیر و مصر دوران ممالیك نمونه‌های بسیار زیبای مقرنس در سنگ تراشیده شد و ترکان نخست در زمان سلجوقیان و سپس در عصر عثمانیان توانستند بدین عامل استواری عمده‌ای بدهند.

دیدار کنندگان اروپایی چه بسا از این عامل معماری که بر سراسر جهان اسلام از اسپانیا گرفته تا افغانستان و هندوستان چیره شد دچار شگفتی شوند. علت این کامیابی بی‌گمان وابسته است به درامیختگی عناصر هندسی و توازن یا دیدی که در آن فضا و زمان درهم آمیخته

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

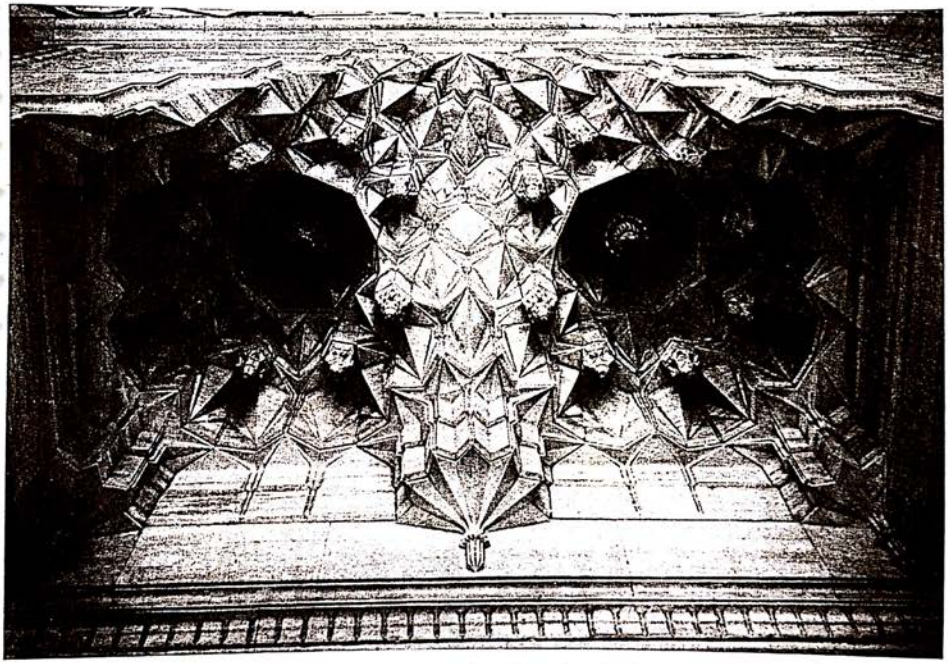
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است.

معماری اسلامی ضمناً با گنبد و تویزه و طاق و تویزه که با طاق گوتیك همانند است و ای‌بسا که پدیدهٔ اخیر از الگوی اسلامی خویش سرچشمه گرفته باشد آشنایی داشته است. به ویژه در معماری آجری ایرانی بود که این شیوه ساختمان به تکامل رسید و دارای برخی اصول فنی گشت که آن را از نظایرش در هنر مسیحی ممتاز ساخت. تویزه‌های طاق ایرانی پایه‌ای مانندچهارچوب الوارنیست بلکه آجری و استوار است و تنها در سطح بیرونی آن مشهود است و در سطح درونی چندان آشکار نیست چنان‌که بخشهای مختلف طاق همچون جناحهای یك سطح مقعر به نظر می‌رسد. در عین حال تویزه‌ها در مرکز طاق به هم نمی‌رسند. بلکه مانند بافت یك سبد، درهم بافته هستند، چنان که بخش بالای گنبد را آزاد می‌گذارند. همهٔ این امور دلیلی هستند بر طرحی کاملاً متفاوت با طاق گوتیك زیرا که طاق گوتیك کما بیش مانند نقطهٔ به‌هم رسیدن بارها یا فشارهای بالا آمده از ستونهاست که بر پشت‌بندها حمل می‌شود تا به بالاترین طاق برسد. در صورتی که در سبك ایرانی یا کلاً اسلامی طاقها از بالا به پایین باز می‌شوند و در آن یگانگی کروی و تقسیم بار به جناحهای مختلف به صورت چندضلعی در جریان است.

این تفاوت میان طاقها و تویزه‌های ایرانی وگوتیك تنها یك جنبه از تفاوتهای کُلیتر است. در هنر اسلامی وحدت هرگز پیامد پیوستگی عوامل تشکیل دهنده نیست، بلکه ذاتی است و همهٔ شکلهای ویژهٔ فرعی از آن حاصل می‌شود. شکل کلی یك بنا یا درون آن بیش از ساختمان بخشهای گوناگون آن چه بخشهای پایه‌ای و چه تزیینی وجود دارد. بنابر این از آنجا که هیچ امری در زبان رسمی این هنر مقدس تصادفی روی نمی‌نماید و چون معماری به ویژه مانند فرمول هندسی حقیقتی ذاتی در دینی است که از آن سرچشمه گرفته است، پس می‌توان تفاوتهای میان آنها را ــ و این تفاوت آشکار را در اختلاف میان طاقهای ایرانی و گوتیك نمودار می‌شود ــ بنابر امکانات دینهای مختلف دانست، مضمون اساسی مسیحیت همانا پیوستن و یگانگی با خداست که بدان سو همهٔ کوششهای جهانیان روان است.



تصویر ۵۲. بخشی از مقرنس مدخل عمدهٔ مسجد سلطان سلیم در ادرنه، ترکیه. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مضمون اساسی اسلام همانا وحدتی است که همواره در همه‌جا و همه آن موجود است و تنها باید آن را باز شناخت. پس کوشش ادمیان تنها شناختن و نمایان ساختن این وحدت است که در هر فرد و سراسر وجود هست. گرفتیم که هیچ کدام از دیدگاههای دو دین مورد بحث دیگری را نفی نکند با این همه در تأکید دیدگاه هریك از آنها تفاوتی نهفته است که در «روش» این دوجهان سنتی قاطعیت دارد.

★★★

اکنون که بدینجا رسیدیم، باید چند نکتهٔ برجسته را از اصول اساسی، که خوشبختانه بدان «بعد افلاطونی» اسلام نام نهاده‌ایم، بازگو کنیم.

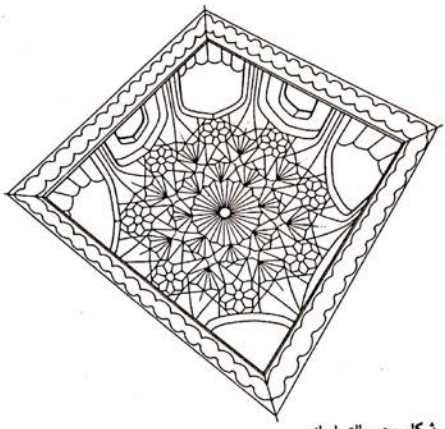
صورت یا شکل هم جنبهٔ کیفی دارد و هم محدود؛ محدود است به سطح و محیط و کیفی است تا حدودی که وجود آن در خودش موجود است.

در گوی یا کره یا دایره و شکلهای وابسته بدانها مانند چندضلعی منتظم هم این امر مصداق دارد.

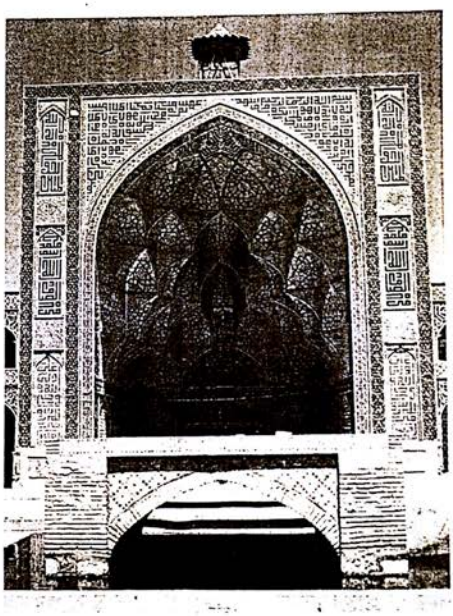
از لحاظی گوی در نظم هندسی در استانهٔ میان شکل و اساس بی‌شکلی یا نقطهٔ بی بعد قرار گرفته است. گوی ــ یا دایره، هرگاه پهنهٔ مورد نظر سطح باشد ــ از پیامد تشعشع نقطه که اصل است حاصل می‌شود و شکلهای منظم از گوی یا دایره با دگرگونیهای کیفی و شکلهای غیر منظم یا تصادفی از تقسیم مقداری آن حاصل می‌شود. چون این امور را به نظم جهانی منتقل کنیم، کره یا گوی منطبق می‌شود با روح که از نقطهٔ اولی و کانون «وجود» برمی‌خیزد. شکلهای منتظم یا تصاویر منطبق می‌شوند با شکلهای اساسی یا جوهر ثابت (الاعیان الثابته) که در روح موجود است و شکلهای تصادفی که موجوداتی هستند از لحاظ شکل غیر ثابت.

۵ کیمیای روشنایی

هنرمندی که بخواهد اندیشهٔ «وحدت وجود»[۱۰] را نمودار سازد، سه وسیله در اختیار دارد: یکی هندسه که وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گر می‌سازد و دیگری وزن که وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیر مستقیم در فضا نمودار می‌سازد، و سوم روشنایی که نسبت آن با شکلهای قابل رؤیت مانند وجود مطلق است به موجودات محدود. روشنایی در واقع به خودی خود دیدنی نیست و سرشت آن با تقسیمات آن به رنگها دگرگونی و با افزایش و کاهش آن به درجات میان نور و تاریکی کاستی نمی‌پذیرد. همان‌گونه که لاوجود شناخته نمی‌شود مگر با قیاس با ضدش یعنی وجود، تاریکی هم به دیده نمی‌آید مگر با ضدش که



شکل ۵۰. طاق ایرانی.



تصویر ۵۳. ایوان جنوب‌غربی مسجد جامع اصفهان، ایران.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روشنایی باشد و درجات میان روشنایی و تاریکی سایه را پدیدار می‌سازد.[۱۱]

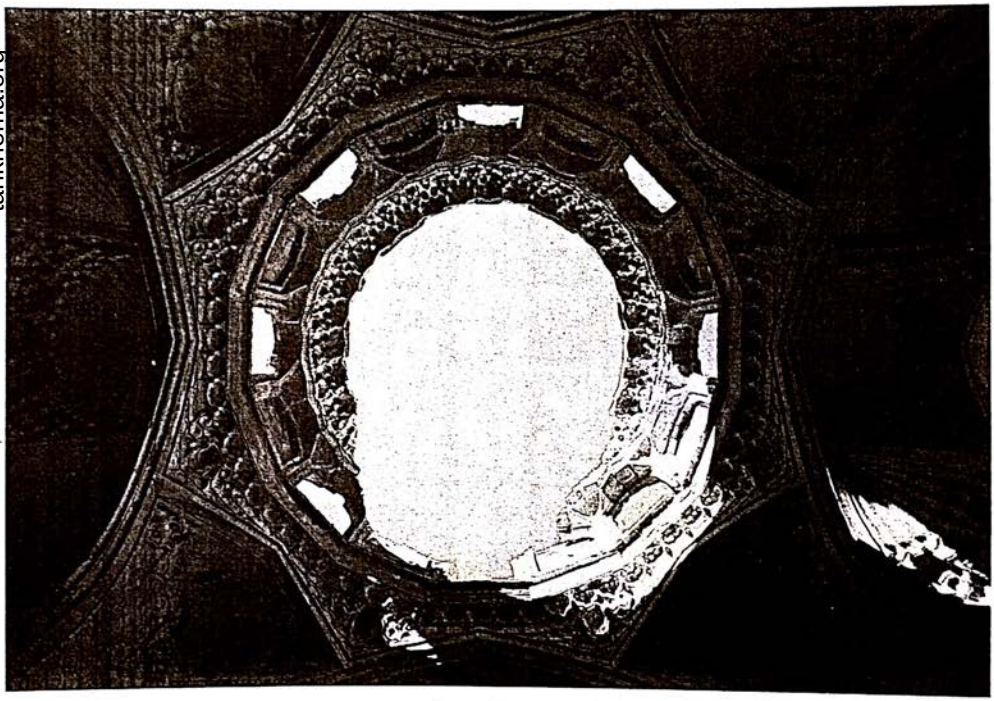
در قرآن مجید آمده است که «خدا پرتو آسمان و زمین است»[۱۲] (سورهٔ نور، آیهٔ ۳۵). این پرتو الوهیت است که اشیاء را از تاریکی لاوجود بیرون می‌آورد. قابل دید شدن کنایه است از به هستی درآمدن و همان گونه که سایه چیزی بر روشنی نمی‌افزاید، اشیاء به بهره‌ای که از پرتو هستی دارند از میزان واقعیت برخوردارند.

هیچ نماد و مظهری مانند نور به وحدت الاهی نزدیک نیست. بدین جهت است که هنرمندان اسلامی می‌کوشند تا در آنچه می‌آفرینند از این عامل به منتها حدّ ممکن بهره‌گیری کنند. برای رسیدن به چنین هدفی است که هنرمند سطحهای درونی مسجدها یا کاخها و گاه نمای آنها را نیز با کاشی می‌پوشاند. این پوشش غالباً به بخشهای زیرین دیوارها منحصر می‌گردد تا پنداری درشتی و ضخامت آنها را بزداید. برای همین منظور است که هنرمند سطحهای دیگر را هم با نقشهای برجسته و مشبک می‌آراید تا از نور استفاده کرده باشد. مقرنس هم گونه‌ای جلب کردن و پخش کردن نور است به درجات دقیق و باریک.

رنگها از غنای درونی روشنایی داستان می‌زنند. چون به روشنی رویاروی دیده بدوزند کور کننده است و با توازن و هماهنگی رنگهاست که به سرشت راستین آن پی می‌بریم که همهٔ پدیده‌های دیدنی را در خود جلوه‌گر می‌سازد.

در میان نمونه‌های معماری اسلامی که در جلوه‌گر ساختن نور دارای اهمیتی هستند نخست الحمرا در غرناطه است. بیت‌اللیوث یا حیاط شیران به ویژه نمودار جلوه‌گری نور است از تابش آن بر سنگ. طاقها و طاقنماهای چندگانه و درهم آن جزئیات مقرنسها و ظرافت ستونهایی که پنداری نیروی جاذبه را انکار کرده است و سقفهای معلق و آویز کاشی سبز رنگ آن وحتی فوران فواره‌های حوضها همه در افزایش تاثیر مورد بحث مدخلیت دارند.

این رشته از هنر را به کیمیا مانند کردیم[۱۳] که شاهکار آن همانا تبدیل سرب است به زر. سرب از فلزات نازل و بی‌شکل و تیره است. در صورتی که زر فلزی است درخشان که پنداری نور ذاتی آن است. در



تصویر ٥٤. بازمانده‌ای از گنبد مدرسهٔ خرگرد، خراسان، ایران، سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

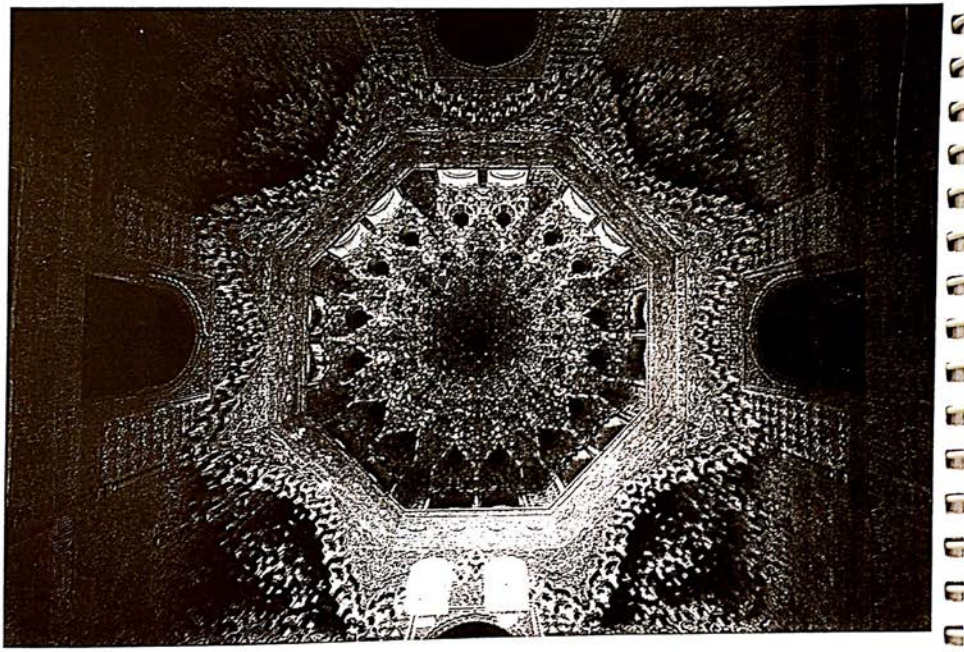
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نظم روحانی کیمیا همانا وسیله‌ای است برای دگرگونی جسم به روح. کیمیاگران می‌گویند که «بدن باید روح شود تا روح بدن شود». در مقام مقایسه می‌توان گفت که معماری اسلامی سنگ را همچون نور جلوه‌گر می‌سازد که همانا متبلور ساختن سنگ است.

در صفحه‌های بعد

تصویر ٥٦. حیاط شیران در کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا.
تصویر ٥٧. میرادور یا لیندارخا در کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا.



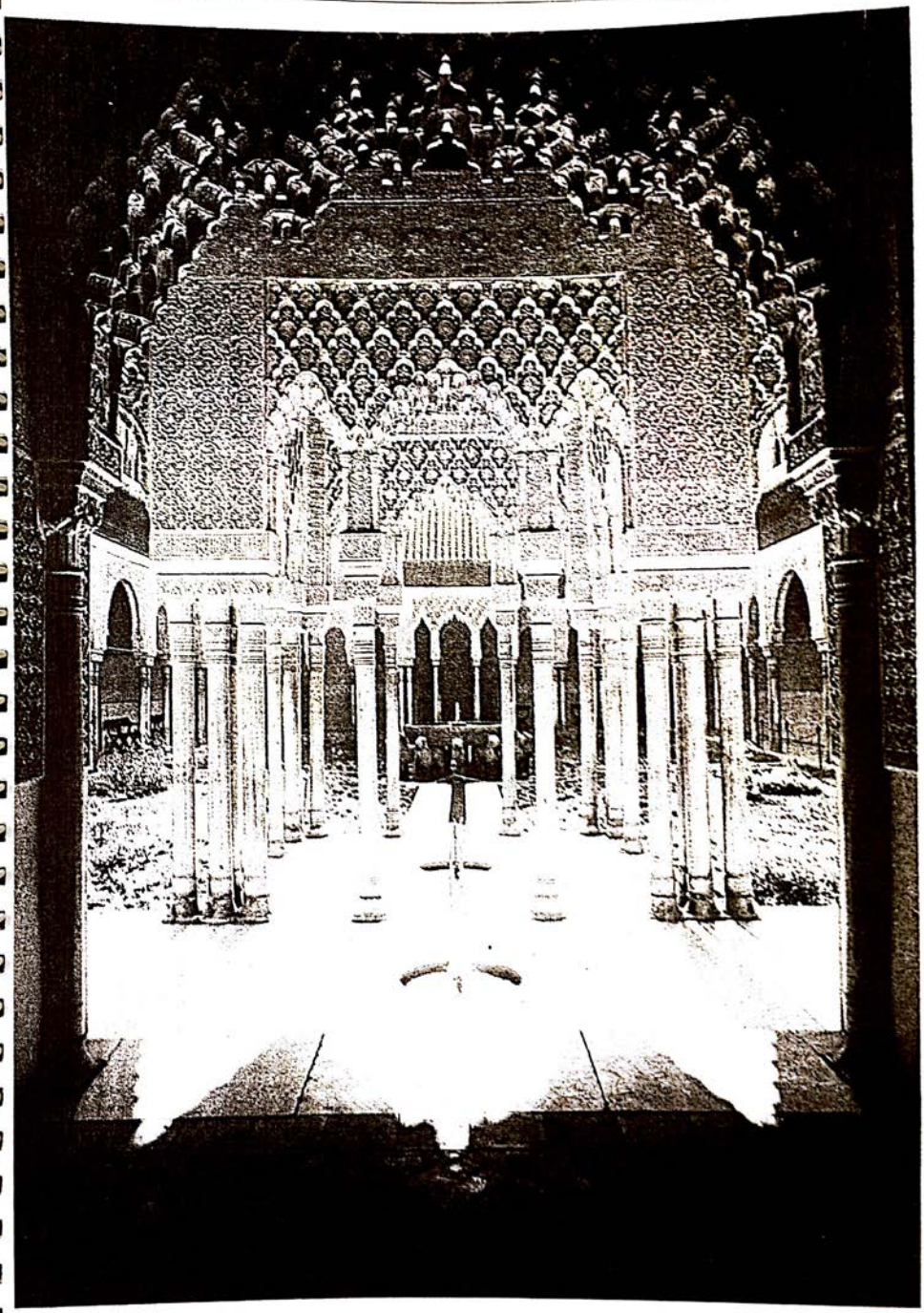
تصویر ٥٥. مقرنس سقف دوخواهران در کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



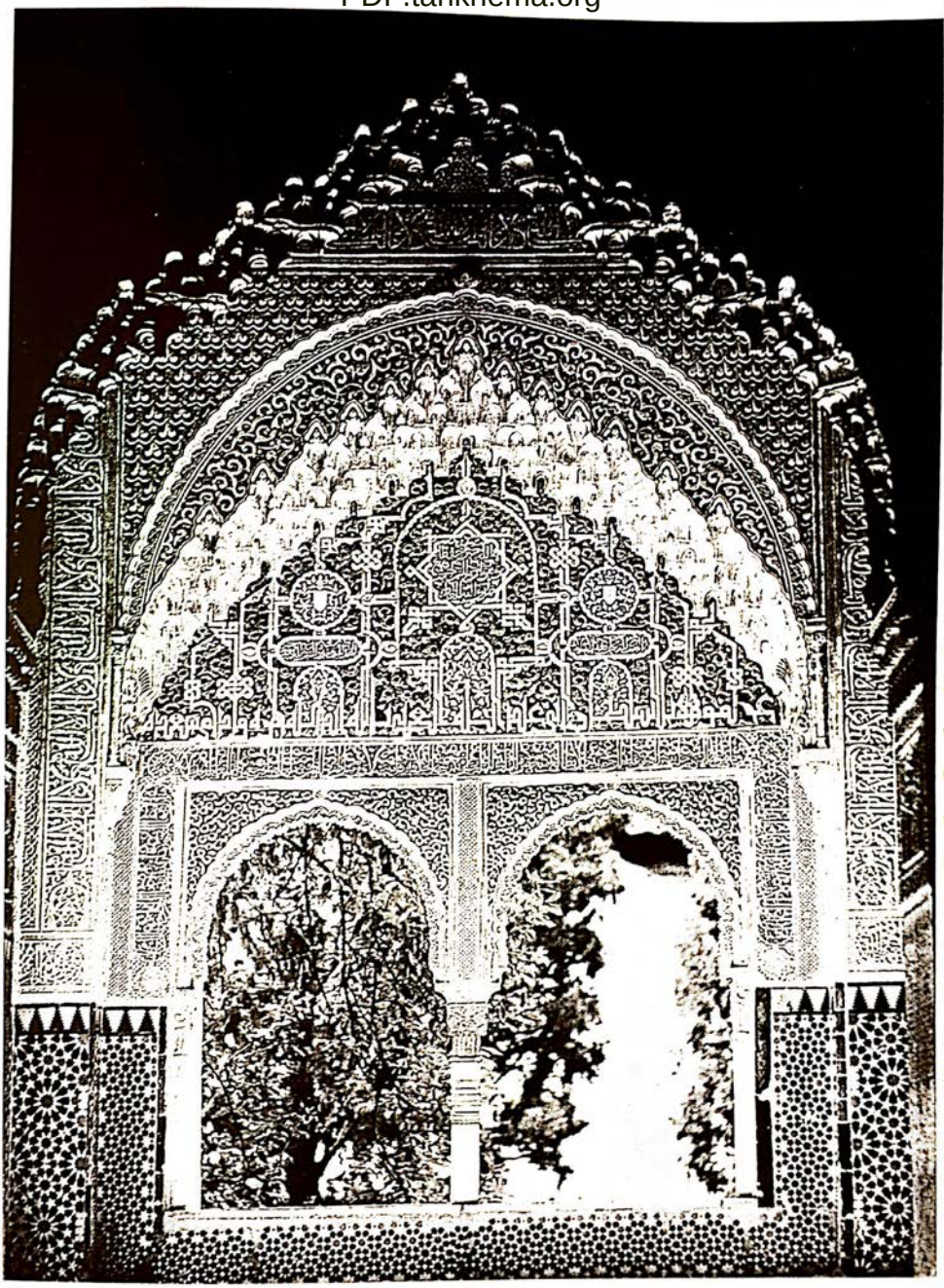
تصوير ٥٦

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



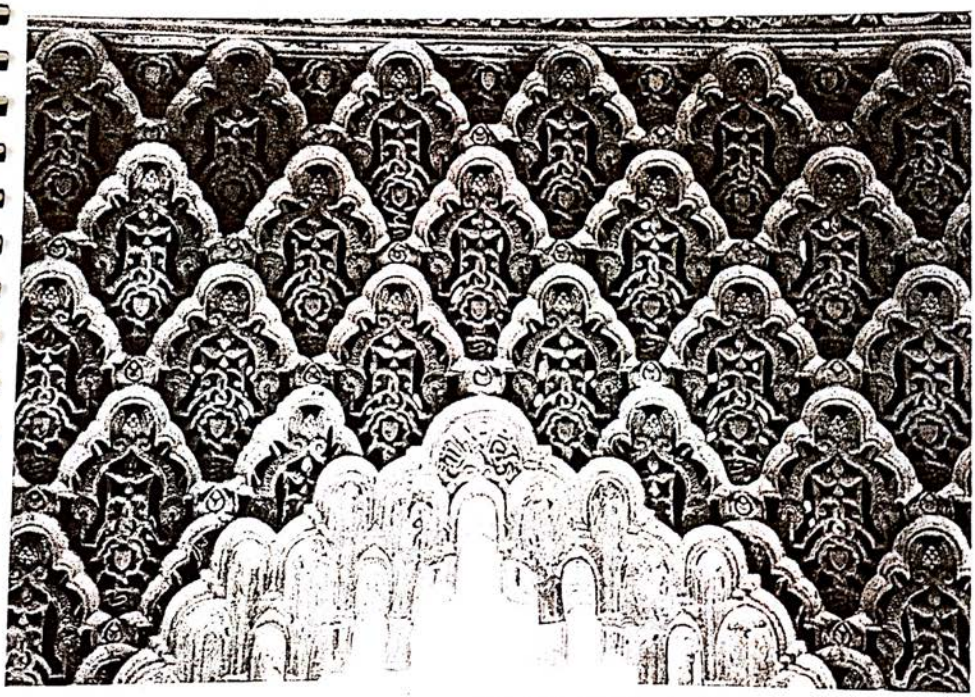
تصویر ۵۷

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۵۸. بخشی از تزیینات گچکاری حیاط شیران، کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حواشی فصل چهارم

۱. دانشمند بزرگ اسلامی ابوریحان بیرونی که در ۳۶۲ هـ / ۹۷۳ م در خیوه دیده بر جهان گشود، در این باره می‌نویسد که «دین ما و کشور ما عربی است... اقوام تابع غالباً دست به دست هم داده‌اند تا به کشور رنگی غیر عرب بخشند. ولی نتوانسته‌اند بدین هدف دست یابند و تا هنگامی که اذان پنج بار در روز در گوش ایشان طنین می‌افکند و قرآن به عربی مبین در میان مؤمنان ایستاده در صف پشت سر امام جماعت تلاوت می‌شود و پیام شادابی بخش آن در مسجدها موعظه می‌شود ایشان نیازمند تسلیم هستند و رشتهٔ اسلام نمی‌گسلد و نه دژ آن مسخر می‌شود. فروع دانش در همهٔ کشورهای جهان به زبان عربان ترجمه شده است و زینت یافته و جاذب گشته است و زیبایی‌های این زبان در رگها و شریان انان نفوذ کرده است گو اینکه هر مردمی زبان خویشتن را زیبا می‌انگارد، از انرو که بدان خو گرفته است و هر روز از آن بهره می‌جوید. این سخن را از روی تجربه می‌گویم زیرا که در زبانی پرورش یافته‌ام که در آن پیدایش یك رشته از علم شگفت می‌نماید. از آن زبان به عربی و فارسی رو کردم که در این هردو همچون میهمان هستم. از انروکه این زبانها را با کوشش فرا گرفته‌ام. ولی برتری می‌دهم که به زبان عربی مرا سرزنش کنند تا به فارسی ستایشم.»

۲. بعضی از مردم چه‌ها به مخالفت برخیزند که همهٔ عربان بیابانگرد نبودند و در عربستان شهرهایی مانند مکّه و یثرب (مدینه) در جاهلیت بوده است. پاسخ آن است که در عربستان مرکزی که اسلام در آن زاده شد بیابانگردی شیوعی بسیار داشت و حتی اشراف قریش کاروانها از بازرگانان فراهم می‌ساختند که این امر بی داشتن زمینهٔ بیابانگردی ممکن نمی‌شد. درست است که مکّه در آن روزگار کانون دینی شده بود و بنابر این عاملی بود برای ثبات در میان نوسانها و کشاکشهای قبیله‌ای ولی اسلام از مکّه همچون لنگری بهره جست تا جامعهٔ قومی را که عربان بیابانگرد مظهر آن بودند به جامعه‌ای دینی مبدل سازد.

۳. ر. ك. Edouard Dorme, 'L'Arabe littéral et la langue de Hammourabi', *Mélanges*, Louis Massignon, Damascus, 1957.

۴. کهنترین الفبای سامی دارای بیست‌و نه آوا یا حرف است که بیست و هشت آن در عربی حفظ شده است. اوای «گم شده» گونه‌ای از «س» است. شاید کاهش الفبا به بیست و هشت حرف دارای منظوری سمبولیك باشد زیرا بعضی از نویسندگان عرب نسبتی دیده‌اند میان این اواها و منزلهای بیست و هشتگانهٔ ماه. دورانهای صوت شناسی که از حروف حلقی به کامی و دندانی و لبی منتهی می‌شود، مرحله‌های گردش ماه را از اوای ازلی فیضان یافته از خورشید دنبال می‌کند.

۵. افعالی با چهار یا پنج حرف ساکن مصدری هم وجود دارد، ولی در این موارد حرفهای ساکن تس یا بر را یك حرف می‌گیرند.

۶. به گفتهٔ قران مجید (سورهٔ بقره ایه‌های ۳۱ تا ۳۳) حضرت ادم می‌توانست «نام» همهٔ اشیاء را بگوید و فرشتگان بر این کار ناتوان بودند.

۷. سمبولیسم اوایی جاری در زبان عربی خبر از قلب حروف ساکن می‌دهد، فی‌المثل رحم به مفهوم «مهربانی» و «دلسوزی» است. در صورتی که حرم ٭ معنی «قدغن» و «دور از دسترس قرار دادن» است. همچنین است مه ـ قبل که به مفهوم «چهره» و «پذیرایی» است (که در عبری به آن Qabbalah گویند). و مصدر قلب به معنی «بازگشت» و «برعکس کردن» (که اصطلاح قلب هم به معنی «قالب» است و هم «دل»). یك مثال دیگر همانا مصدر فرق است که به معنی «جدا کردن» و «تقسیم کردن» (گویی واژه furca در لاتینی از ریشه‌ای مشابه این گرفته شده باشد) و مقلوب این واژه رفق به معنی «همراهی» و «پیوستن» و فقر به مفهوم «تنگدستی و نیازمندی» است.

۸. در مسجد اموی دمشق فی‌المثل یا در کاخ خربةالمفجر.

۹. ر. ك. Lings, M., *The Quranic Art of Calligraphy and Illuminati-on*, World of Islam Festival Publishing Co, Ltd., London, 1976.

۱۰. اصطلاح وحدةالوجود که از واژه‌های دینی اسلامی است و به ویژه از آن مکتب ابن‌عربی است، می‌تواند در سطحهای مختلف به کار رود و به گونه‌های مختلف ترجمه شود مانند یگانگی هستی و یگانگی وجود و یگانگی حقیقت و غیره.

۱۱. «آیا خدای خویش را ندیده‌ای که چگونه سایه می‌گسترد و هرگاه بخواهد آن را ساکن می‌سازد. آن گاه خورشید را برآن گواهی ساختیم. سپس آن را به سوی خویش کشیدیم، کشیدنی آسان...» (سورهٔ فرقان، ایه‌های ۴۵ تا ۴۶).

۱۲. اَللهُ نورُ السَّمواتِ والارض.

۱۳. ر. ك. Titus Burckhardt, *Moorish Culture in Spain*, London, 1972 (George Allen & Unwin).

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل پنجم

هنر و آداب دینی

۱ سرشت و تاثیر هنر مقدس

چون از نیایش اسلامی در پیوند آن با هنر سخن گفتیم اصطلاح آداب دینی (liturgy) را به کار بردیم و ناگزیر باید توضیحی در این زمینه بدهیم. زیرا که این واژه شیوهٔ نیایش مسیحی را با سنت رسالت خاص آن و کوششهای آبای کلیسا در خاطر زنده می‌کند. در این مورد آداب دینی از عشای ربانی و تشریفات خاص مسیحی جداست. این نیایشی است متضمن هنر مقدس که بر معماری و شمایلنگاری مسیحی که از برجسته‌ترین مظاهر هنر مسیحی هستند منطبق می‌شود. در اسلام امور نیایشی جلوه‌ای کاملاً متفاوت دارند. در آن شیوهٔ نیایش تا کمترین جزئیات آن ثابت است به قرآن و سیرهٔ رسول. در آنجا عملاً هیچ جنبهٔ حاشیه‌ای بر نیایش وجود ندارد. آن چنان که می‌توان گفت تشریفات و اعمال هردو یکی هستند. روش نیایش وابسته به شیوهٔ تعیین شدهٔ الاهی است و هنر مقدس خود صورت تشریفات دینی را به خود می‌گیرد و این صورت عبارت است از پدیدار ساختن چارچوبی مناسب تشریفات و روکردن به سوی «برکت فرشتگان» و بستن راه وسوسه. چنان که خواهد آمد، اثر هنر در اسلام برای چنین منظوری است و بی‌درنگ دریافته می‌شود که معماری مذهبی و به طور کلی معماری ــ از آنرو که هر مسکنی اصولاً جایگاه نیایش است ــ و نیز هر هنر دیگری که در شکل محیط مؤثر است مانند تزیینات و کتیبه‌ها و فرشها و جامه‌ها همه برای این هدف پاگرفته و پدیدار شده‌اند.

بنابر این هنر مقدس دارای دو هدف متقابل است: یکی آنکه بر زیبایی تشریفات بیفزاید و دیگری آنکه در عین حال آن را پاسداری کند. نخستین هدف از این دو، جنبهٔ شرعی اسلامی یافته است از رهنمود پیامبر (ص) به یارانش که قرآن را با لحنی خوش و آهنگین و موزون بخوانند. بدین‌گونه تلاوت قرآن مجید دارای نظم موسیقایی می‌شود و بی‌گمان این امر استوارترین پیوند است میان تشریفات مذهبی و هنر.

اساس این سخن که نیایش باید با زیبایی همراه باشد، آن چنان که پنداری در آن پیچیده است در عباراتی از قرآن کریم تایید می‌شود: «ای پسران آدم! در هر جایگاه نیایشی جامهٔ آراسته بر تن کنید... چه کسی تن پوش زیبا را که خدا برای بندگانش آورده است حرام ساخته؟...»[۱] (سورهٔ اعراف، آیهٔ ۳۱ و ۳۲). در بارهٔ تن‌پوش و جامه نیز سخنی داریم که بدان خواهیم پرداخت.

هدف دوم هنر مقدس که همانا صیانت و پاسداری آن باشد، در روایتی نمودار شده است که در آن نقل شده است که پیامبر (ص) دستور فرمودند پرده‌ای یا پارچه‌ای را که بر آن نقشهای جانداران نگاشته شده بود از اطاقشان بردارند ، از آنرو که آن نقشها مایهٔ پراکندگی خاطر ایشان به هنگام نماز می‌شود. بی‌گمان پیامبر اکرم فاقد نیروی تمرکز نبودند، بلکه با این سخن خواستند بگویند که بعضی از انواع هنر با نیایش اسلامی سازگار نیست. و نیز نباید گفت که ایشان هنر را بالمره تحریم کردند. چون در جهانی زندگی می‌کنیم که اگر گونه‌ای از هنر را نفی کنیم لزوماً اقسام دیگر را تداعی نمی‌کند. در جهانی پر از شکلها زندگی می‌کنیم و نمی‌توانیم از میان آنها بعضی را بر نگزینیم.

★★★

از بعضی لحاظ آداب و تشریفات نوعی هنر الاهی است. برای کسانی که از این گونه بیان روگردان هستند، روشنتر می‌گوییم که نظر ما آن است که گونه‌ای جلوه‌گری و نماد، در سطحی از شکلها و بر حسب قسمی حالت آدمی. ویژه‌ای از واقعیت وجود دارد که به ماورای همهٔ مظاهر و اعیان وجود و محدودیتها راه می‌جوید. این‌گونه هنر را نمی‌توان محدود ساخت. از آنرو که فیضان می‌کند و می‌توانیم گفت که این گونه هنر بازتاب دارد و منعکس می‌شود و برای این امر نیاز به پیرامونی دارد که آن را منعکس سازد.

اصطلاح «مسجد» که به هر جایگاه نیایش اسلامی اطلاق می‌شود، عربی است و به معنی «جای سجده کردن» است و نمایشگر آن است که نماز اسلامی متضمن بعضی حالات جسمی است.

شگفت انگیز نیست که در هنگام ستایش تن هم به کار گرفته شود

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زیرا که با این عمل تن و روان هردو و مجموعاً در نیایش شرکت داده می‌شوند و کلاً با آگاهی و اِشعار کامل به دعا می‌پردازند. شرکت تن در امر پرستش مستلزم پاك ساختن آن است که با دستنماز گرفتن پیش از ایستادن به نماز صورت می‌بندد. اینکه پا را که در شستشوی آن در روزگارهای کهن غالباً اهمال می‌شد با آب نزدیك می‌کنند نشانهٔ نیت و آگاهی مؤمن است به درآمدن به حالت بی‌گناهی و معصومیت.

در اینجا جمله‌ای معترضه هم بگوییم که میان پاك ساختن تن با وضو و تصور اسلامی اعمال جنسی رابطه‌ای نیز هست.

اعمال اصلی نماز عبارت است از: قیام و رو کردن به سوی قبله و تکبیر و قرائت سورهٔ حمد و سوره‌ای یا سوره‌هایی دیگر از قرآن مجید و سپس رکوع و آن‌گاه سجود. اهمیت این سه عمل که متضمن حرکات تن و خواندن کلمات مقدس است آشکار است: در قیام آدمی نمودار می‌سازد که از همهٔ جانوران ممتاز است و اینکه مؤمن خود را با خدا در گفت‌وگو می‌بیند یا آنکه خدا از طریق او سخن می‌گوید. رکوع همان سپاس‌گزاردن بنده است به وجودی متعالی و سجود رها ساختن وجود خویش است به خواست خدای قادر متعال و تسلیم بدو.

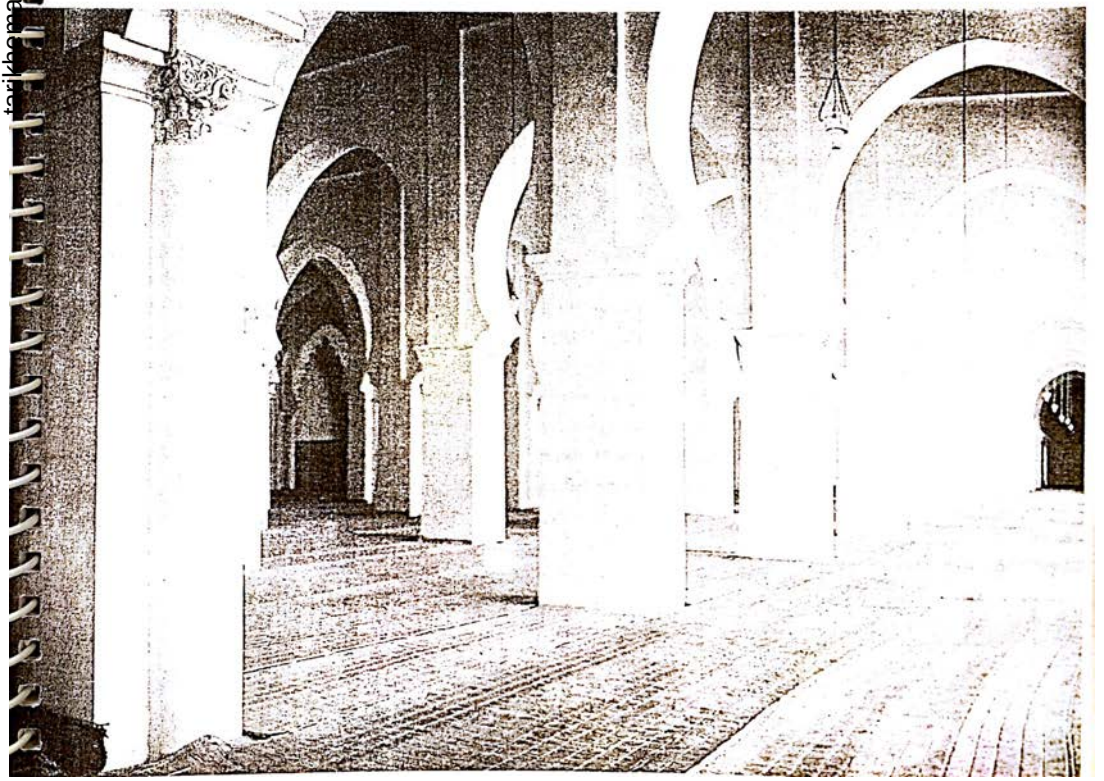
این سه حالت توصیفی است از بخشهای جانبی مختلف یك صلیب در فضا که علم باطن آنها را با اصطلاح «بعدهای وجودی» انسان می‌شناسد یعنی شرکت فعال و «ایستاده» در روح که به فراسوی جهان طبیعی می‌رود و گشایش وجدان در «افق» وجود و سرانجام حرکت موجود بدان‌سوی سرچشمهٔ هستی خویش، که افتادن و سراشیبی است و جبران آن بندگی و فرمانبرداری است، در برابر خواست الاهی.

به فعل درآمدن این ابعاد برابر است با تجلی و تمامیت تجدد آنها در توازن «آدمی». و همانا این توازن است که به موجب آن آدمی در برابر خدا همه است و هیچ نیست. و در هنر اسلامی کمال و هوشیاری و گوارایی فراهم می‌کند.

۲ محراب

طاقچه یا فرو رفتگی در دیوار که بدان محراب گفته می‌شود بی‌چون

تصویر ۵۹. درون شبستان مسجد کُتوبیه در مراکش، سدهٔ ششم هجری، دوازدهم میلادی.



Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

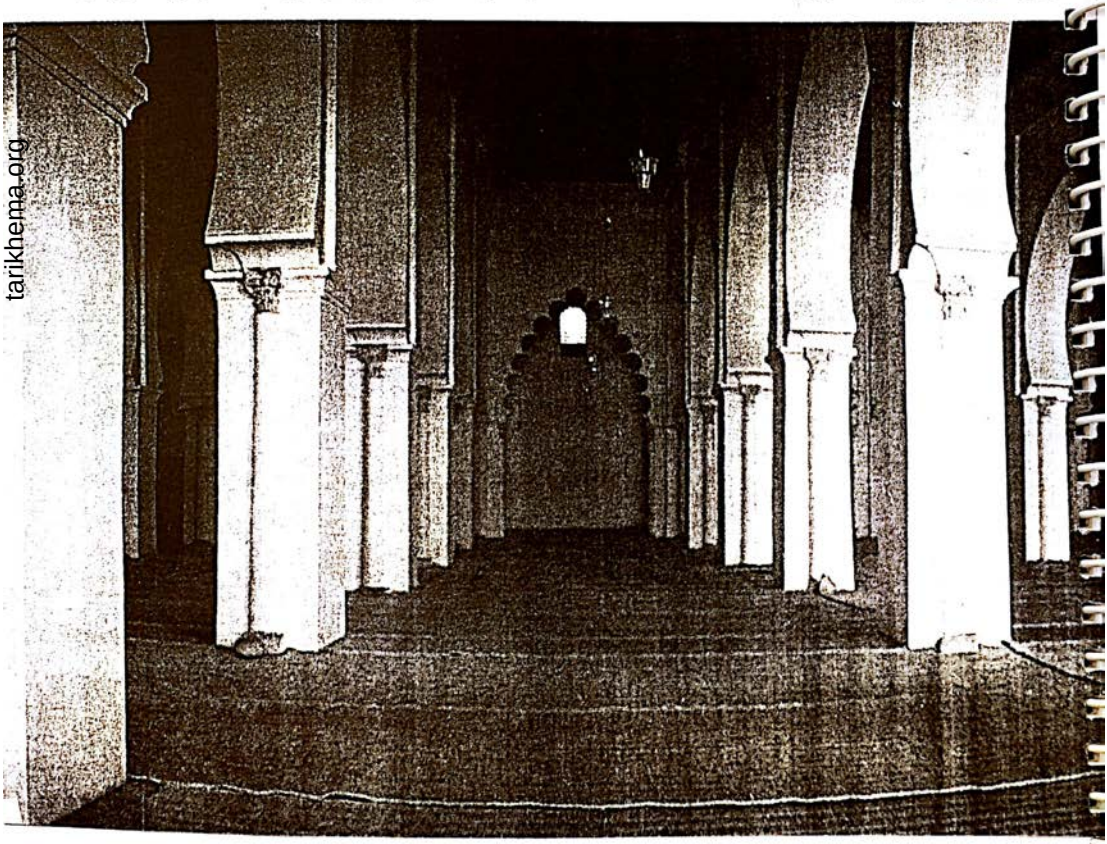
PDF.tarikhema.org

و چرا از پدیده‌های هنر مقدس اسلامی است و در عمل از عوامل عادی آداب دینی شده است. گو اینکه بی‌آن هم می‌توان آداب را انجام داد. مورخان هنر بر آنند که این عامل در زمان ولیدبن عبدالملك خلیفهٔ اموی به‌ویژه هنگامی که آن خلیفه به کار تجدید ساختمان مسجدالنبی در مدینه دست برد به معماری مسجد راه جست اما بسیار محتمل است که طاقچه جایگزین شکلی شده باشد بسیار ساده‌تر همچون در مانندی که در مساجد ابتدایی جهت مکه را نشان می‌داد. در صورتی که محراب در غار زیر صخرهٔ قبةالصخره در اورشلیم به سالهایی باز می‌گردد که این جایگاه مقدس بنا شده بود (۷۲ تا ۷۳ه /۶۹۱ تا ۶۹۲ م) خودمثالی دیگر می‌تواند باشد از این پدیده. این محراب مشتمل است بر طاقی بر فراز ستونهای کوچکی که از مرمر کنده شده است. بر سطح سرستونها کتیبه‌ای ساده به کوفی نگاشته شده است حاوی شهادتین. در مرکز این زمینه گلی پرداخته شده است هشت پر. در مسجد النبی در مدینه بنابر بعضی اسناد گویا یك نشانی ساده‌تر برای نمودار ساختن قبله وجود داشته است که عبارت بود از صفحه‌ای از سنگ که جایگاه ایستادن پیامبر اکرم را به نماز جماعت نشان می‌داد.

شکل طاقچه شاید از محراب کلیساهای قبطیان گرفته شده باشد یا شاید هم از زاویهٔ آداب دینی بعضی از کتیبه‌های یهود.[۲] ولی این سرمشقها چیزی جز «علل تصادفی» نیستند. اساس این امر یعنی ساختن محراب به مظاهر یاد شده در قرآن مجید می‌رسد.

شکل آن با طاقهای نمودار آسمان و کف آن برزمین طاقچه با فرو-رفتگی همانند «غار دنیا» است. غار دنیا «مظهر» الوهیت است، خواه در جهان بیرونی یا جهان درونی، یا غار مقدس دل. همهٔ روایتهای شرقی بر اهمیت این امر دلالت دارند و مسند امپراطور در پرستشگاههای کهن رومی همانا سرمشقی بود برای این پدیده که در آن امپراطور جایگزین ذات الوهیت شده بود.[۳]

برای دریافت مظهریت محراب در آداب نیایش اسلامی باید ریشهٔ آن را در قرآن کریم یافت. این واژه به تنهایی به مفهوم «پناهگاه» است. قرآن مجید به ویژه این واژه را در توصیف نهانگاهی در معبد اورشلیم آورده است که در آن مریم عذرا برای انزوا گرفتن و دعا درآمد و فرشتگان به او روزی می‌رسانیدند. بعضی از مفسران اسلامی آن را با قدس الاقداس معبد اورشلیم برابر دانسته‌اند و این تفسیر که با

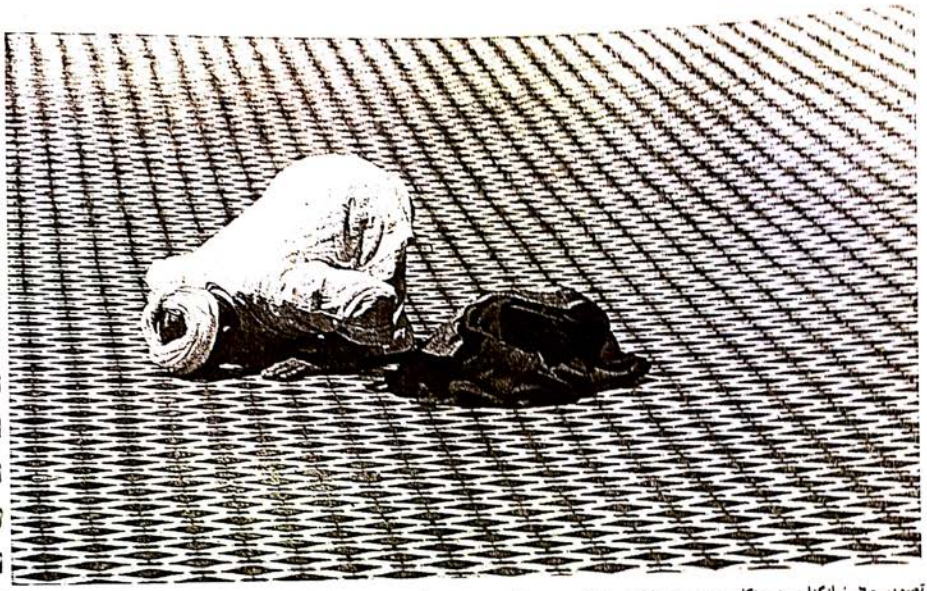


tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۶۰. نمازگزاری در هنگام سجود. در حیاط مسجد قرویین در فاس، مراکش.

شرایع آیین یهود در بارهٔ دستیابی به دبیر سازگار نیست در واقع با سنت آثار مشایخ آبای کلیسایی و اداب دینی کلیسای اورتودوکس یونانی می‌خواند.[۴] کتیبهٔ گرداگرد طاق محراب غالباً چنان است که داستان قرانی مربوط به مریم را به یاد می‌آورد به ویژه در مسجدهای ترکیه که با محراب ایاصوفیه اغاز می‌شود و ان موقوفهٔ مریم عذرا بوده است. پیوند میان محراب و «سیدتنا مریم» (بانوی ما مریم) ما را به همانندی میان زاویهٔ دعا و دل رهنمون می‌شود: از انرو که روان بکر برای جلب خدا به دل پناه می‌جوید و امّا در بارهٔ روزیی که فرشتگان می‌رسانیدند باید بگوییم که همانند است با فیض و برکت الاهی.

شکل محراب ــ قطع نظر از نام ان ــ ما را به یاد عبارتی دیگر از قران کریم می‌اندازد در «سورهٔ نور» که «حضور الاهی» در جهان یا در دل ادمی، با نور چراغ در طاقچه (مشکوة) گذاشته شده، مقایسه می‌شود: «خدا نور اسمانها و زمین است. مثال نور او مانند طاقچه یا چراغدانی است که در ان چراغی است و چراغ در شیشه‌ای است و شیشه گویی ستارهٔ درخشانی است که از درخت پر برکت زیتون که نه شرقی است و نه غربی، افروخته شود که نزدیک است روغن ان روشن شود وگرچه اتش بدان نرسد که نوری بالای نوراست.خدا هرکه را

تصویر ۶۱. محراب اولجایتو در مسجد جامع اصفهان، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی.

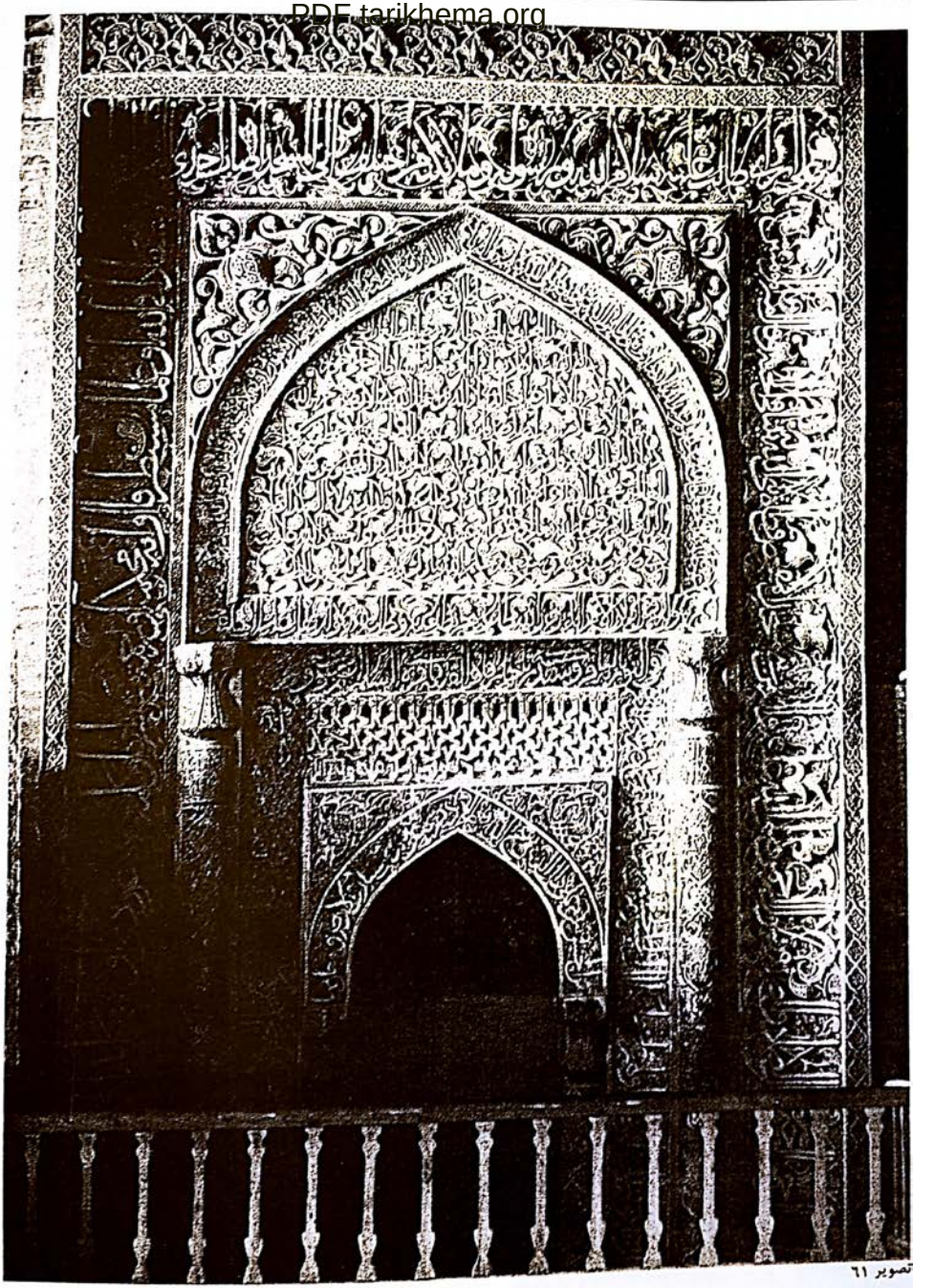
خواهد به نور خویش رهنمون شود، و خدا این مثلها را برای مردم می‌زند که خدا به همه چیز داناست.»[۵] (سورهٔ نور ایهٔ ۳۵). مقایسهٔ میان محراب و مشکوة اشکار است و ان تاکید است بر اینکه چراغی را در زاویهٔ نیایش اویزند.

بسیاری از کهنترین زاویه‌های نیایش با سقفی به شکل صدف دریایی اراسته شده‌اند. این موتیف در هنر هلنیستی بوده است، امّا راه‌یافتن ان به هنر اسلامی ممکن نمی‌گشت مگر انکه متضمن مفهومی معنوی بوده باشد. صدف با مروارید وابسته گرفته شده است و مروارید خود یکی از مظاهر اسلامی «کلام خدا» است. بنابر فرمودهٔ پیامبر اکرم جهان از مروارید سفیدی پدیدار شد. صدفی که مروارید را در میان گرفته باشد مانند «گوش» دل است که «کلام خدا» را می‌شنود؛ در واقع در محراب است که کلام خدا پیدا می‌شود.

ای بسا که شگفت نماید که پدیده‌ای مانند محراب که در هر صورت وسیله‌ای است برای اداب نیایش، کانون مظهریتی غنی و ژرف شود. ولی این دلیلی است استوار بر پیوند میان هنر مقدس و معنویت دین که همانا علم الباطن باشد. زاویهٔ نیایش مسیحیت هم کمابیش بر همین پایه استوار است. بعضی از مضمونهای مسیحیت در معنویت اسلامی

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



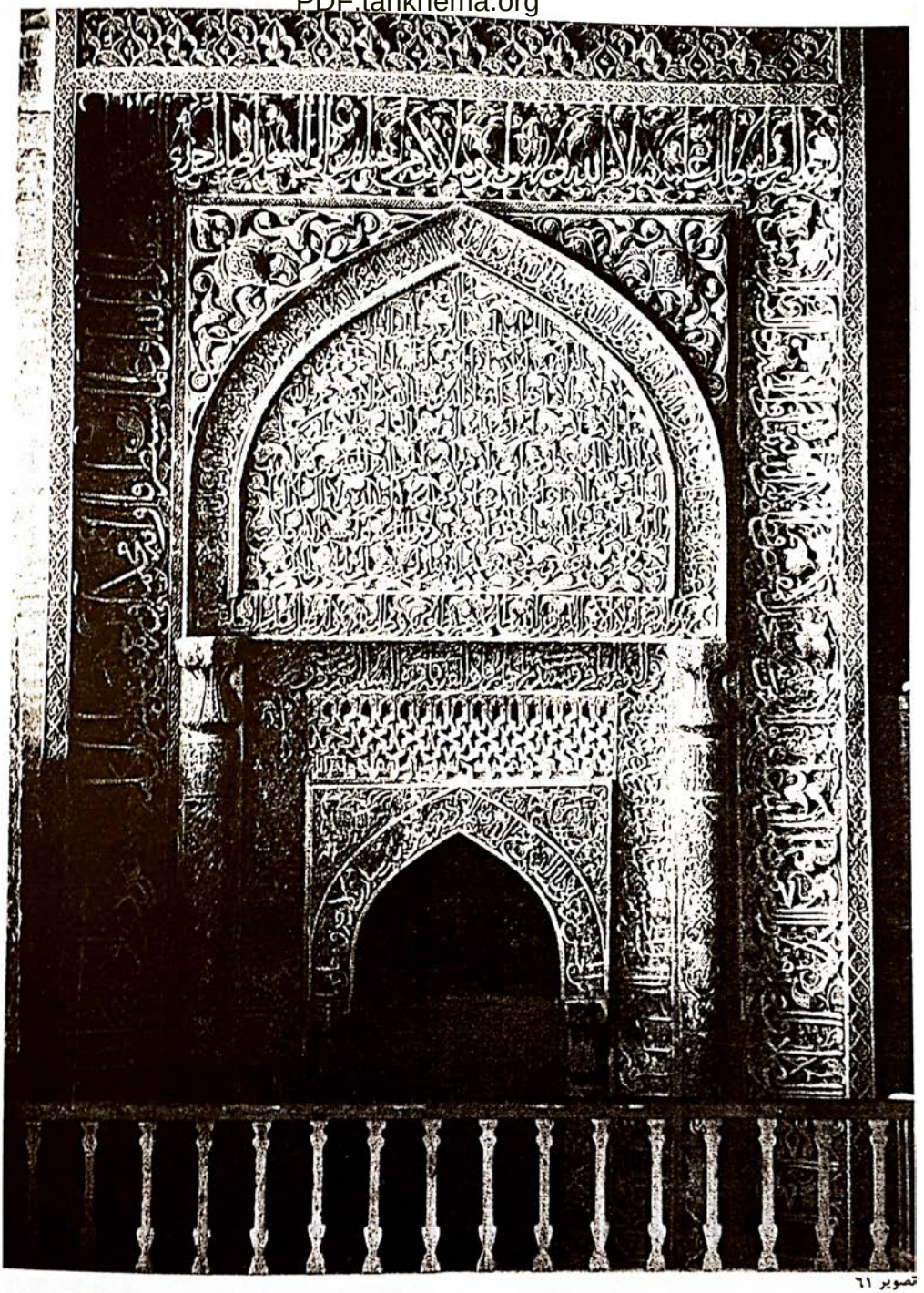
تصویر ٦١

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصوير ٦١

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

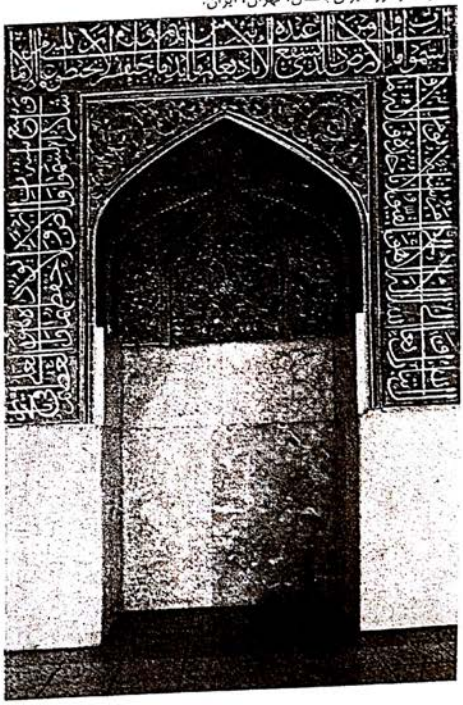
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

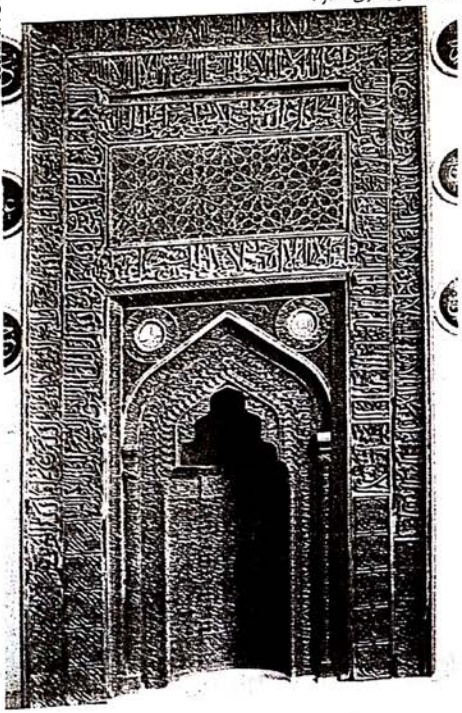
باری دیگر روی می‌نماید و جلوه‌گر می‌شود. اگرچه نه در صورت تاریخی و یا جزمی بلکه در هیئت زندگی اشراق و شهود و اندیشه.

تصویر ٦٤. محراب گچکاری شدهٔ مدرسهٔ بن‌یوسف در مراکش. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی.
تصویر ٦٥. طاقچه‌ای کاشیکاری شده در جلوخان خانقاه نطنز، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی.
تصویر ٦٦. محراب مسجد نصر محمدبن قلاوون، دوران مملوکان، قاهره، مصر.
تصویر ٦٧. محراب مدرسهٔ مسجد احمدیه در حلب، سوریه.

تصویر ٦٢. محراب با کاشیکاری سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی در مشهد، مضبوط در موزهٔ ایران باستان، تهران، ایران.



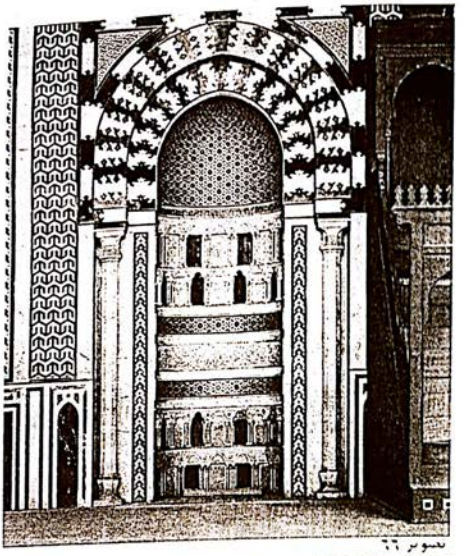
تصویر ٦٣. محراب چوبین در تاشون پاشا نزدیک اورگوب در ترکیه، مضبوط در موزهٔ قوم‌نگاری آنکارا.



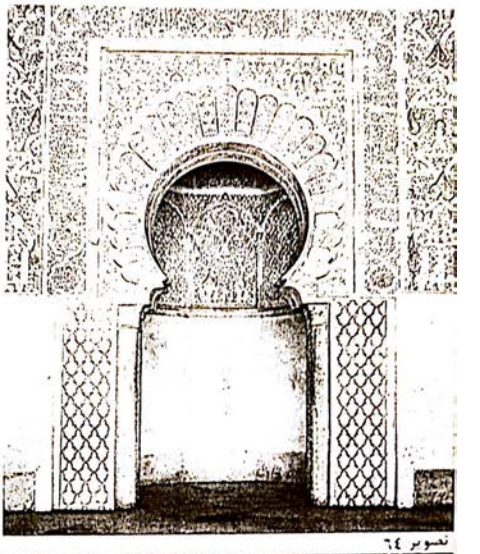
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

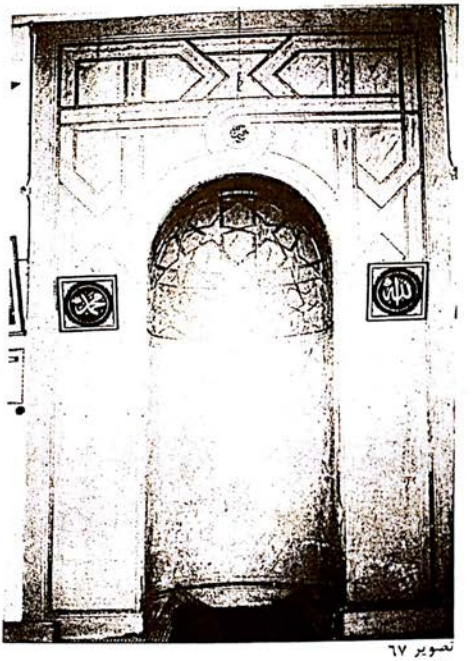
PDF.tarikhema.org



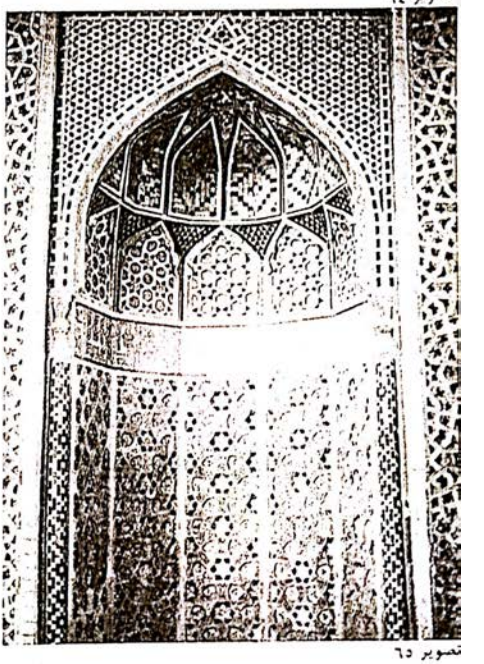
تصوير ٦٦



تصوير ٦٤



تصوير ٦٧



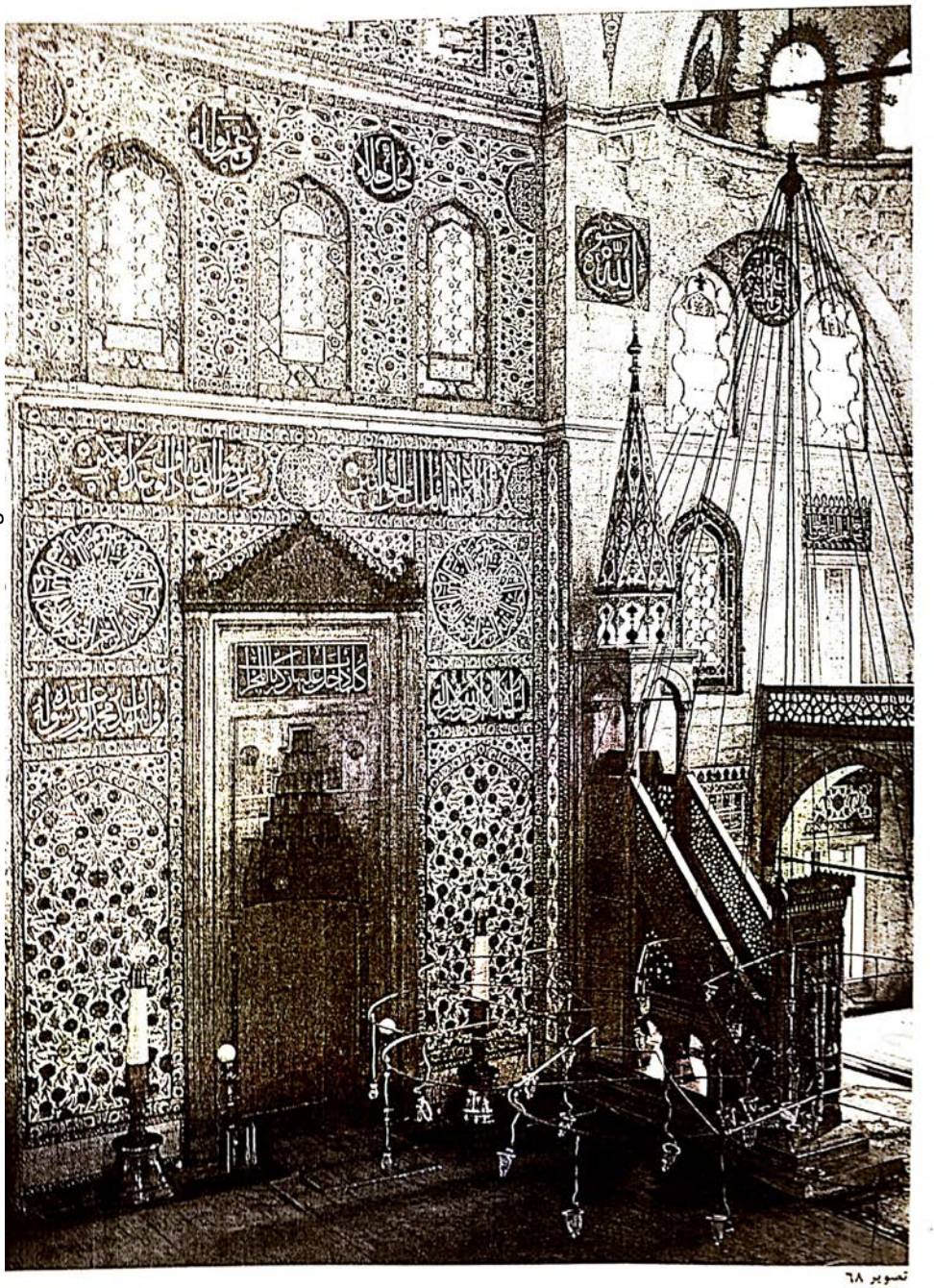
تصوير ٦٥

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ٦٨

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

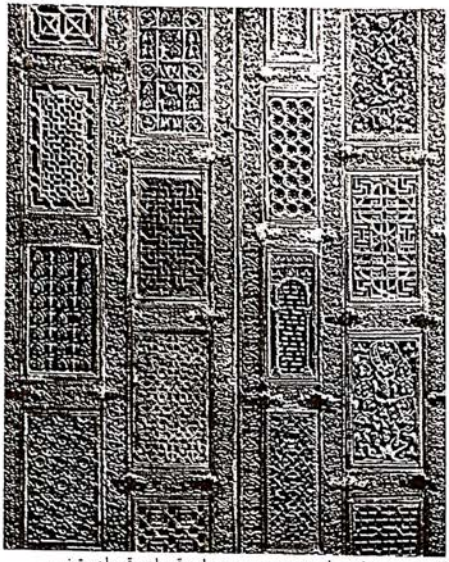
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳ منبر

اصطلاح عربی الجامع که معنی تحت‌اللفظی آن «گردآورنده» است، به مسجد اطلاق می‌شود که در آن نماز جمعه گزارده می‌شود. این اصطلاح را گاهی به معنی «مسجد جامع» نیز گرفته‌اند. زیرا که تنها در این‌گونه مسجدهاست که در آن کرسی و به عربی «منبر» وجود دارد. این پرسش پیش می‌آید که منبر تاچه میزان برابر می‌شود با صندلی اسقف یا حتی اورنگ شاهان . در واقع منبر هیچ‌کدام از اینها نیست یا در عین حال هردو آنهاست، زیرا که منبر کمابیش جلوه‌گاه وظایف پیامبر اکرم است و نیز وظایف خلفای او و بدین‌گونه این وسیله در خود قدرت معنوی و دنیوی را فراهم آورده است.

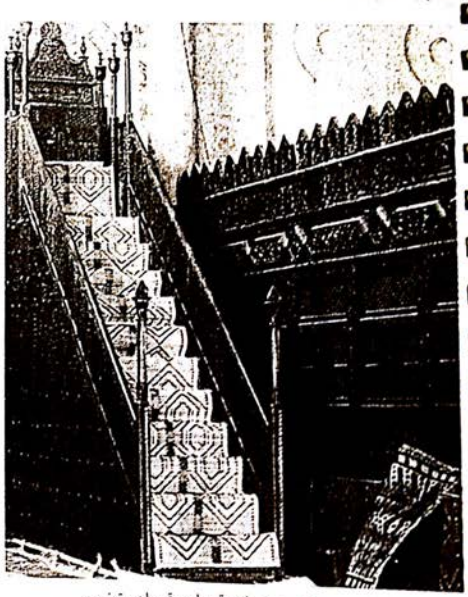
نخستین نمونهٔ منبر عبارت بود از جایگاهی که پیامبر اکرم در مسجدالنبی در مدینه بر فراز آن برای مؤمنان موعظه می‌فرمودند. بر حسب بعضی از روایتها این کرسی دارای سه پله بود که پیامبر اکرم بر سومین پله می‌نشستند و پای خود را بر پلهٔ دوم می‌گذاشتند. ابوبکر نخستین خلیفه بر پلهٔ دوم می‌نشست و پاهایش را بر پلهٔ اوّل می‌گذاشت. عمر بر پلهٔ اول نشست و پاهایش را بر زمین گذاشت.



تصویر ۷۰. بخشی از منبر چوبی مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس.

تصویر ۷۱. منبر سنگ‌آهك خانقاه و آرامگاه سلطان برقوق، قاهره، مصر.

تصویر ۶۸. محراب و منبر مسجد سوکولو در استانبول، ترکیه. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی.



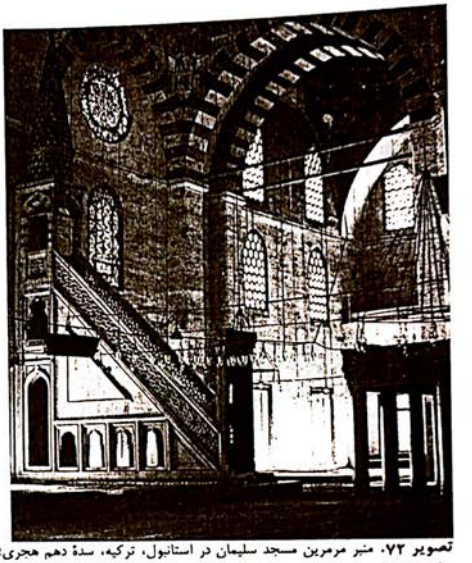
تصویر ۶۹. منبر چوبی در مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس.

tarikhema.org

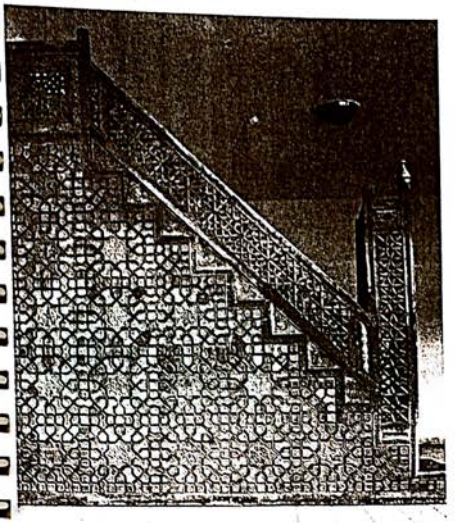
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۷۲. منبر مرمرین مسجد سلیمان در استانبول، ترکیه، سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی.



تصویر ۷۳. منبر چوبی در موزهٔ ایران باستان، تهران، ایران.

مفهوم سلسله مراتبی این پله‌ها آشکار است.

بر طبق روایتهای دیگر منبر نخستین در مدینه شش پله‌ای بوده است. کهنترین منبرهای موجود دارای هفت تا یازده پله است و این افزایش پله‌ها را می‌توان به آسانی توجیه کرد؛ بر حسب رسوم و آداب جاری امام ملزم است تا خطبهٔ روز جمعه را از یکی از پله‌های پایین منبر ایراد کند. وی ایستاده، و سروشانه‌ها پوشیده در پارچه‌ای سفید، با چوبی در دست سخن می‌گوید و میان دو خطبه به نصیحت مؤمنان و ستایش پیامبر می‌پردازد. وی بر نزدیکترین پله می‌نشیند. پله‌های بالای منبر به‌ویژه بالاترین آن که سایبانی به گونهٔ اورنگها برفراز دارد به یادگار جایگاه پیامبر اکرم همواره خالی نگاه داشته می‌شود.

شکل کلی منبر بر شیوهٔ تداوم سنت پیامبر اکرم پرداخته می‌شود و پلکانی است پیوسته باریك و با محجر. از زمان سلجوقیان این پدیدهٔ ساده دارای سرپناهی بر بالای بلندترین پله و دری در برابر پایین‌ترین پله شده است. این افزایشها بر مظهریت منبر تاکید دارد که عبارت است از مفهوم نردبان جهان که از مرحله‌های دنیوی و روحانی می‌گذرد و به روح مطلق و پاك و اورنگ، همچون پایگاه «قطبی» می‌انجامد. هیچ‌کدام از این دگرگونیها چیزی بر نخستین یادگار پیامبر اکرم نیفزوده است و همه منطقاً پیامدهای نخستین رفتار پیامبر است که آن حضرت کرسی سه پله‌ای را برای موعظه بر مؤمنان برگزیدند.

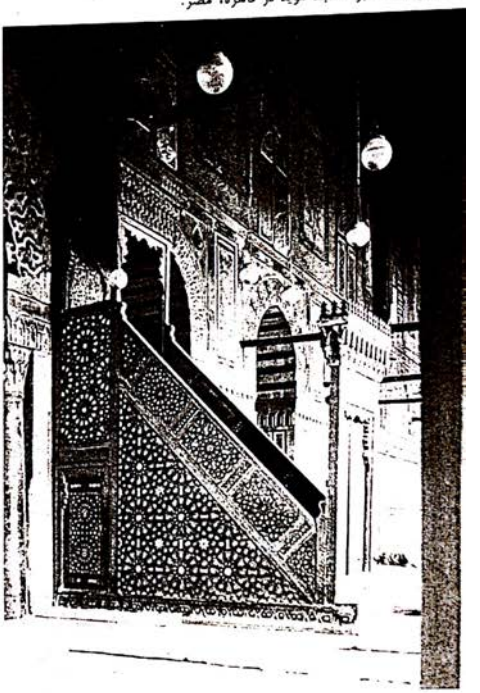
این مطلب که بالاترین پلهٔ منبر یا اورنگ سایبان‌دار همواره خالی گذاشته می‌شود، شگفت یاداور تختی است که در مسیحیت و آیین بودا وجود دارد و آن جایگاه کلام خدا (یاLogos یا Tathagatha) یا به عبارت دیگر حضور غیر مرئی «پیامبر الوهیت» است. ولی این امر بی‌گمان پیامد نفوذی در رسیده از خارج نیست، بلکه تصادفی و حاصل خصوصیت سمبولیسم و نمادگرایی جهانی است.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

٤ آرامگاه

این پدیده که در سرزمینهای اسلامی آرامگاههای بسیاری دیده می‌شود، مخالف تعلیمات اسلام است که برکشیدن و برافراشتن مردگان در آن وجود ندارد. حدیثی از پیامبر اکرم هست که «زیباترین گور آن است که از بسیط زمین محو شده باشد.» و در قرآن مجید آمده است که «همه آنها که بر آن (زمین) هستند رفتگانند و تنها چهرهٔ خدای تو با شکوه و اکرام می‌ماند.»[٦] (سوره الرحمن، آیه‌های ٢٦ و ٢٧). این تناقض را می‌توان با دو عامل توجیه کرد که از لحاظی می‌تواند روشنگر باشد. نخست خواهش نفس فرمانروایان است بر یادگار گذاشتن نام خویش تا جاودان. این آرزو و خواهش برکشیدن خویشتن شاید سراسر اسلامی نباشد، امّا به هر صورت امری طبیعی است به امید آنکه روان از نیایش ادا شده توسط زائران مزار سود برد. دومین عامل که به دنبال اولی می‌آید و عبارت از آرزومندی مؤمنان به سپاس از پاکان و اولیاءالله که به دیدهٔ ایشان همچون پادشاهان راستین جهانند و بر امیران برتری دارند. افزایش شمار آرامگاهها همزمان است با قدرت فرمانروایان سلجوقی که شاید ایشان رفتار و ادابی را که در آسیای میانه در میان نیاکانشان جاری بود به همراه آورده بودند و گورهای ایشان مانند یورتهای تشریفاتی است. درهمان عصر یعنی از سدهٔ ششم تا هشتم هجری؛ دوازدهم تا چهاردهم میلادی سپاسگزاری پاکان در میان مردم و فرمانروایان با سازمان یافتن اجتماعات صوفیه یا عرفان اسلامی صورتی قطعی یافت و گروههای فتیان پدیدار گشت که هریك دارای سلسله مراتب بنیادگذاران و مرادان ومرشدان بودند. پاکان مسلمان (اولیاء) همواره کمابیش به اوج و ذروهٔ اشراق و شهودی می‌رسیدند که کمال آن در آموزشهای ایشان جلوه‌گر می‌شد و به مریدان ایشان می‌رسید. بر این میراث که کمابیش جنبه‌ای معنوی داشت سپاس و احترام همگان نیز افزوده می‌شد و همین امر خود موجبات «اعتبار و ارزش معنوی» آن گروه می‌شد و نه وجود سازمانی مانند آنچه در قالب کلیساها نمودار می‌شد. در ترجمهٔ اصطلاح ولی‌الله، که تحت‌اللفظی آن به معنی «دوست خدا» است، به کلمهٔ «پاکان» تردیدی به خویشتن راه نمی‌دهم از آنرو که از هریك از این دو مفهوم کسی نمودار می‌شود که وسیله و ابزاری شده است برای رساندن فیض خدا. آنچه از مزار ولی خواسته می‌شود برکت یا اثر روانی اوست که همچنان فعال و مؤثر برجای مانده است و به گونه‌ای پیوندی دارد با باقیماندهٔ جسمی مردی که در زندگی پذیرای «حضور الوهیت» بوده است. وانگهی برای پاکان مرگ تصور نمی‌شد و ایشان را برحسب آیه‌ای از قرآن مجید به گونه‌ای زنده می‌پنداشتند که می‌فرماید «به آنان که در راه خدا کشته می‌شوند نگویید مردگانند بلکه زندگانند ولی شما در نمی‌یابید.»[٧] (سورهٔ بقره، آیهٔ ١٥٤). این آیه



تصویر ٧٤. منبر مسجد مؤید در قاهره، مصر.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اشاره‌ای مستقیم دارد بدانان که در جهاد به خاك می‌افتند و بسیاری از مزارهای محترم و مورد سپاس در واقع از آن شهیدان است که با «جهاد اکبر» خوانده است این آیه شامل همهٔ کسانی می‌شود که جان خود را بر سر شهود و تفکر خدا گذاشته باشند. وانگهی سپاس پاکان گونه‌ای بازتاب سیاسی است که بهرهٔ پیامبر اکرم گشته است که مزار او در مدینه پس از مکّه زیارتگاه مؤمنان است.

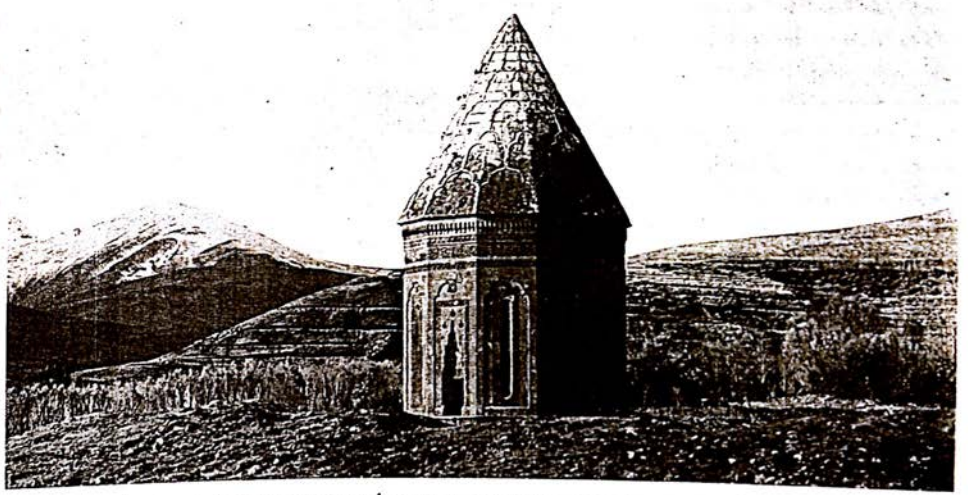
از آنجا که آرامگاههای امیران و شاهزادگان را غالباً کسانی برپا می‌کنند که خود خواهان خفتن در آنها هستند، بنابر این مزار پاکان نیز هدیهٔ شاگردان یا فرمانروایان ایشان است مانند گور معروف سلیم چستی در فتح پورسیکری که به فرمان اکبر امپراطور گورکانی هند برپا شد یا آنها که به دست مردم گمنام بنا شده‌اند.

در کنار آرامگاههای امیران و مزار پاکان بناهای یادگاری اهداء شده به بازماندگان پیامبر اکرم به چشم می‌خورد. شیوهٔ معماری این آثار همه وقاری یکسان و برابر دارند. آرامگاه جهانگشای بزرگی مانند تیمورلنگ خود گواهی بر شکوه و عظمت خداوند است و گور یکی از «فقیران خدا» غالباً هدیه سپاسی است به ملکوت معنوی او.

درون آرامگاه بیشتر مشتمل است بر تابوتی که جایگاه به خاك سپردن متوفی را نشان می‌دهد. در آنجا محرابی هم به سوی قبله هست و چنان جای داده شده است که نمازگزاران گور را نبینند و بدان سو نایستند.

آرامگاه امیران گاهگاه در پیرامون مزار یکی از اولیاءالله چنان گذاشته شده است که با گور مردم نازل مرتبت نزدیك است مانند گورستان شاه زنده در سمرقند یا مزارات مملوك در قاهره. این گورستانها دارای هیچ‌گونه ظاهر سوگوار یا غمناك نیستند و مانند همهٔ گورستانهای مسلمانان ظاهری دارند از آرامش و خاموشی.

سبك عمومی معماری سادهٔ آرامگاهی عبارت است از بنایی مکعب با قبه‌ای که بر ساقه‌ای چندضلعی قرار دارد. از این‌گونه ساختمانهای آرامگاهی ساده در سراسر گورستانهای مسلمانان از کرانه‌های بیابانها و دریاها از اقیانوس اطلس تا هند همه‌جا به چشم می‌خورد، غالباً این ساختمانها را با آهك سفید می‌کنند و بدین‌گونه چشم از دور دست بدان کشیده می‌شود و برآن خیره می‌ماند که تصویری است از توازن و آشتی آسمان و زمین.

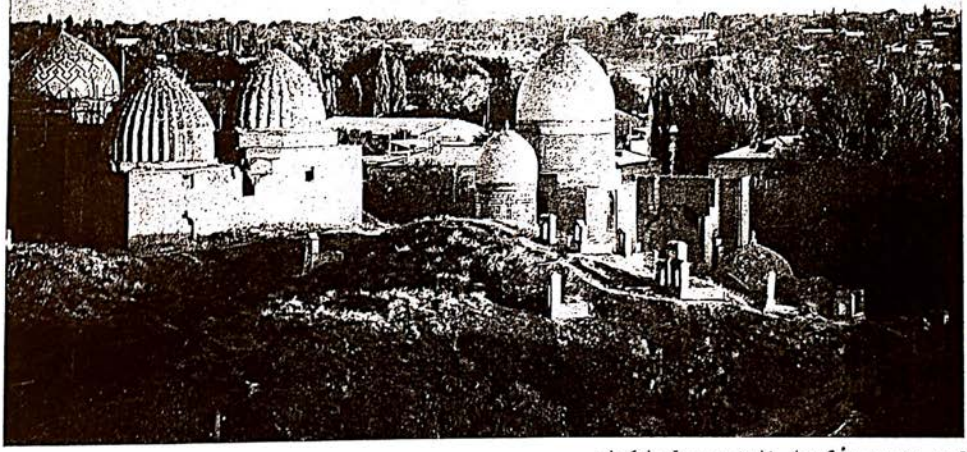


تصویر ۷۵. تربت حلیمه خاتون، سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی در گواس نزدیك دریاچهٔ وان، ترکیه، نمونه‌ای ازآرامگاههای دوران سلجوقی.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۷۶. دورنمایی از گورستان قاهره از فراز منارهٔ خانقاه برقوق، قاهره، مصر.



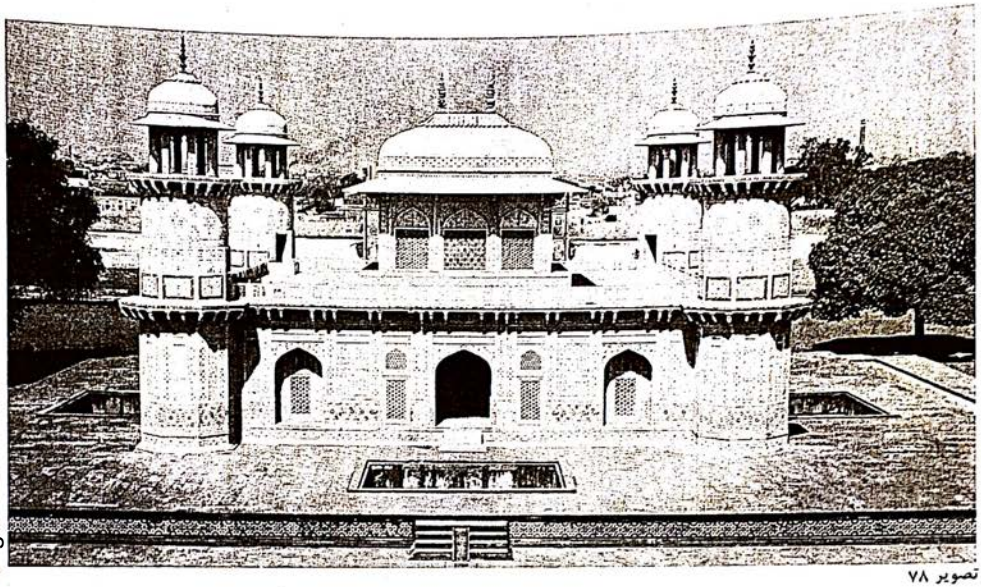
تصویر ۷۷. مجموعهٔ گورستانی شاه زنده در سمرقند، ازبکستان.

tarikhema.org

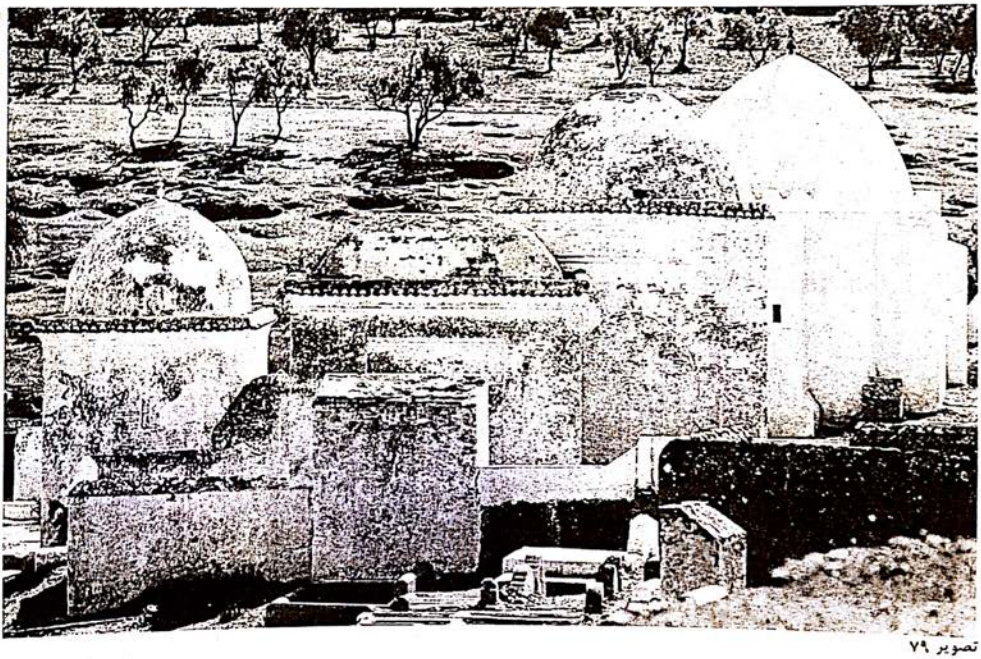
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



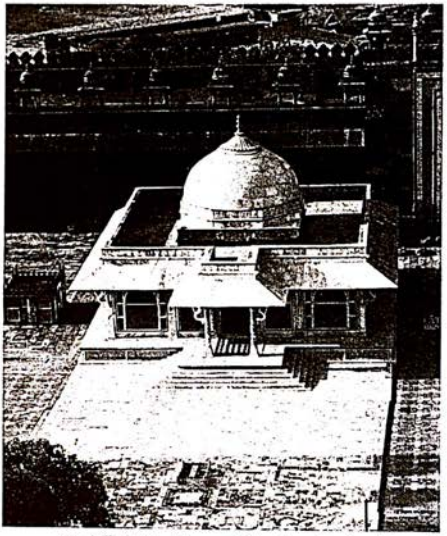
تصویر ۷۸



تصویر ۷۹

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۸۰. مزار سلیم چستی در فتح پورسیکری، نزدیک آگرا، هند.

تصویر ۸۱. زیارتگاه بابا حاتم، بلخ، افغانستان. سدهٔ پنجم ـ ششم هجری؛ یازدهم ـ دوازدهم میلادی

تصویر ۷۸. آرامگاه اعتمادالدوله در آگرا، هند. سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی.

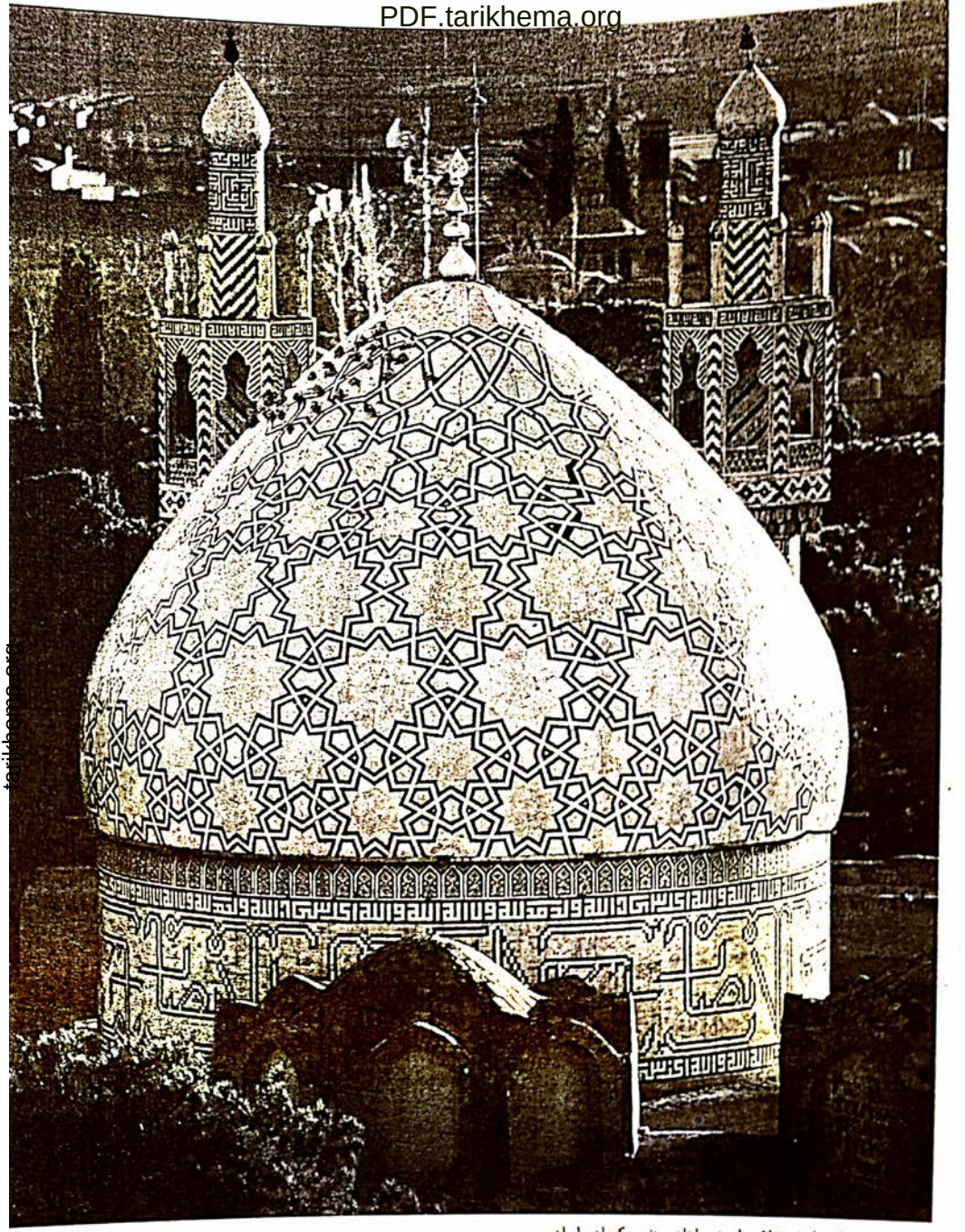
تصویر ۷۹. مزار پاکان در باب فتوح در فاس، مراکش.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۸۲. مزار شاه نعمت‌الله ولی در ماهان، جنوب کرمان، ایران.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۵ هنر تن‌پوش

اشاره‌ای به تأثیر پوشاك در آداب دینی کردیم. اینك یاداور می‌شویم که در اسلام جامهٔ خاصی برای روحانیان نیست، از آنرو که اگر درستش را بخواهید سازمان روحانیتی نیست و نیز نه جامه‌ای مسلمانی در میانه است و نه کافری. آنچه جامهٔ مسلمانان را تعیین می‌کند کلاً نخست سنت پیامبر اکرم است و دوم آنکه لباس باید مناسب حرکات و وضع بدن درنمازباشد. ازاینروست که امام مالك[۸] جامه‌ای را که از تن آویزان شود نا مطلوب می‌پندارد و در واقع تن‌پوش سنتی همهٔ مسلمانان با برش گشادش ممتاز و مشخص است؛ تن را می‌پوشاند یا بخشی از آن را و ضمناً با حرکات بدن سازگار است.

سرمشقی که از پیامبر اکرم برجای نهاده شده است جز چند راهنمایی کلّی نیست که خود آزادی بسیاری در هنر جامه‌دوزی در اختیار می‌گذارد و ضمناً محدودیتهایی برای تنگدستان از سویی و برای وقار و شئون امامان از سوی دیگر که کلاً مربوط است به هر مرد مسلمان به رشد رسیده. آنچه از پیامبر اکرم به ما رسیده است حاکی است که آن حضرت در فرصتهای مناسب جامه‌های رنگ رنگ و نیز از آن جاهای مختلف می‌پوشیدند تا بنمایند که اسلام در میان اقوام گوناگون منتشر خواهد شد. امّا آن حضرت جامهٔ سفید را ترجیح می‌دادند و از پوشیدن پارچه‌های فاخر چشم می‌پوشیدند و از یاران خویش می‌خواستند تا پایگاه و مقام خود را نمودار سازند. مردان را از اویختن آرایشهای زرّین یا جامه‌های ابریشمین منع کرده و اینها را ویژهٔ زنان کرده بودند. زر اصلاً مقدس است و اسلام آن را برای منظورهایی مانند حرم یا اندرون زنان و آداب زناشویی و عروسی و دلدادگی و به دور از چشم همگان مناسب دانسته است.

مناسب می‌نماید که در بارهٔ صحت احادیثی که عمامه یا دستار را بر می‌کشد و برتری می‌دهد، پژوهشی معمول گردد. اینك خواه این سخن که «عمامه تاج اسلام است» حدیث نبوی باشد یا نه، باری این عبارت نمایشگر اهمیت ویژه این قلم از جامهٔ مردان است که شکوه مؤمنی را که «نمایندهٔ خدا بر زمین» است و تسلیم او را به ارادهٔ خدا که اصل اسلام است می‌نماید. در محیط زندگی مردم سامی سر پوشیده داشتن بی‌گمان نشانهٔ سپاس آمیخته به بیم است، زیرا که سر را برهنه در پرتو خورشید رها کردن، برابر است با عرضه کردن سر به شدت کیفر خدا. می‌توان همچنین گفت که دستار پاره‌ای شد الزامی از تن پوش مسلمانان، از آنرو که عربان بدوی بر سر می‌پیچیدند. ولی این سخن ثابت نشده است و نیز منظور ما را هم که بدان اشارت رفت، سست می‌کند. امّا طبیعی می‌نماید که رخت عربان با جهانگشایی آنان رواج گسترده‌ای گیرد، ولی ارزش مثبت این مطلب در این حقیقت ساده است که پیامبر اکرم بعضی اقلام از رخت عربان و بدویان گرفتند و در آنها اصلاحاتی کردند و آنها را در نظام معنوی اسلام درآوردند. بسیار محتمل می‌نماید که جامهٔ گشاد که با اقلیم بیابانی و گرمای طاقت‌فرسای آنجا سخت سازگار است از میان عربان سرچشمه گرفته باشد و می‌توان یقین داشت که رختهای ساده مانند عبا یا جامهٔ ندوخته و بی‌درز مانند هائکه که سرو دوش را می‌پوشاند از ریشهٔ بیابانگردی است. شاید رخت مغربی که مشتمل است بر یك پیراهن بلند و یك قبا یا جبهٔ چهار گوش با یا بی آستین و سرپوشی یا عمامه‌ای پیچیده با یك لثام همانا رخت و پوشش عربی و اسلامی است. زیرا این جامه هم برازندهٔ دانشمندان علوم اسلامی است و هم سران سپاهی و مردم عادی. در عین اینکه زیبا و پروقار است، ساده هم هست. در سرزمینهای شرقی اسلام تأثیر ترکان و مغولان موجب گوناگونیهای بسیار شده است که با این همه هرگز با شیوهٔ کلّی تن پوش اسلامی مغایر نیست. انبوهی از زائران اسلامی از سرزمینهای پراکنده همه مانند گروهی مسلمان باز شناخته می‌شوند.

از آنرو به بررسی رخت مردان پرداختیم که جامهٔ زنان دارای گوناگونی بسیار است و یکنواختی آن اندك. زیرا که آن را برای نشستن در خانه می‌سازند و زن مسلمان با حجاب به بیرون از خانه می‌رود. لباس زن تنها چند صفت مشخص محلی دارد و بسیاری یادگار زمانهای کهن هستند مانند پارچهٔ ندوخته‌ای که دور تن را می‌پوشاند و دو بند در شانه‌ها دارد که در میان بعضی طایفه‌های صحرا دیده می‌شود.

رخت مردان در سرزمینهای اسلامی فاقد نشانه‌های اختلاف طبقاتی است مگر در مورد بعضی گزافه‌هایی در لباس درباریان یا مردان ریاضت‌کش که گوشه‌گیری اختیار می‌کنند. گروه اخیر می‌توانند از پیامبر اکرم پیروی کنند که قبایی از پارچه‌های به هم دوخته می‌پوشیدند.

هنر جامه در سرزمینهای اسلامی به سبب فقدان نقش آدمیان بر آنها ممتاز است و این نمودار نظر اسلام است در بارهٔ نقش آدمیان. هیچ هنری نیست که بیشتر از هنر جامه در روح آدمیان مؤثر باشد. از آنرو که ذاتاً آدمی خویشتن را به لباسی که بر تن دارد می‌شناساند. درست نیست اینکه گفته‌اند «رخت و جامه مایهٔ پیدایش زاهد نمی‌شود.» از لحاظی باید گفت که هیچ زاهدی را نمی‌توان یافت که جامه‌ای مناسب بر تن نداشته باشد.

هنر جامه امری است وابسته به جماعت؛ پس پیرو نوسانهاست و تا حدودی تابع قانون روانشناسی مورد اشارهٔ ابن خلدون که مردم مغلوب از رفتار و رخت قوم غالب پیروی می‌کنند. با این‌همه، جامهٔ اسلامی چنان تداوم و استمرار تاریخی و جغرافیایی طولانی و گسترده‌ای داشته است که می‌توان گفت که این امر مرهون صفت ممتاز امّت اسلام است که موجب شد پیامبر اکرم را بر آن دارد که بگوید «امت من هرگز

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مجتمعاً به خطا نروند».

نا پدید شدن جامهٔ سنتی اسلامی در برابر لباس امروزی اروپایی تا حدودی با قانون روانشناسی سابق‌الذکر توجیه می‌شود. این‌گونه «فرهنگ پذیری» رخت غربی از تبعیت از مردمی است که ابزار قدرت و کامیابی را در دست دارند و جامهٔ اروپایی مظهر پیشرفت ماذی شده است. در ضمن، دگرگونی شدید روانی هم در میان است. اینان از شیوه‌ای از زندگی روگردان شده‌اند که سراسر پیرو ارزشهای معنوی بود با دیدگان دوخته به آینده. در صورتی که هدف اینان وابسته است به «اینجا و اکنون» یعنی سطح مندرجات روزنامه‌ها. رخت اروپایی امروزی از چنین دیدی پذیرفته شده است. زیرا که فرد را ممتاز و مشخص می‌کند. یعنی حالتی که با امور معنوی در تناقض است. به همین گونه با برابری و تساوی نیز که فرد مسلمان خویشتن را در میان امت هیچ انگارد هم سازگار نیست. بلکه مقرر می‌دارد که هرکس چه اشرافی و چه از پاکان فروتنی پیشه کند و با دیگران همباز و همکار شود.

می‌توان دید که رختهای اروپایی چنان ساخته شده‌اند که به شیوهٔ زندگی اسلامی گزند رسانند؛ از انرو که وضو ساختن را که در قرآن کریم مقرر شده است، دشوار می‌کند و از حرکات و سکنات شرایع اسلامی برای نماز به سبب تاها و دوختهای تنگ و استوارش می‌کاهد. اگر این جامه‌ها توانایی از میان برداشتن ارزشهای معنوی این اعمال را نداشته باشند، باری از درخشش و گستردگی آن ارزشها با ناسازگاری آنها با جامه‌ها می‌کاهد.

آموزشی که در باطن جامهٔ سنتی اسلام هست، همانا آن است که تن آدمی که «بر طبق شکل» خدا ساخته شده است، گونه‌ای الهام است. این دربارهٔ آدمی پیش از «سقوط» مصداق دارد و هنوز هم با آنکه نشان فساد و تباهی بر خویشتن دارد که تنها مهربانی و عشق می‌تواند آن را بر طرف کند، درست می‌آید. پس مناسب است که تن تا حدودی پوشیده باشد ولی این پوشش نباید بر اندام گران بیاید و مانع حرکات آن شود. پوشاندن تن دلیل بر این نیست که آن را ندیده گرفته‌ایم و انکار کرده‌ایم، بلکه عبارت است از اینکه مانند زر آن را از دید همگان نهان داشته‌ایم.

حواشی فصل پنجم

۱. یٰبَنیٓ اٰدَمَ خُذوا زینَتَکُمْ عِنْدَ کُلِّ مَسجِدٍ... مَنْ حَرَّمَ زینَةَ اللهِ الَّتی اَخْرَجَ لِعِبادِهِ...

۲. فی‌المثل طاقچه مانندی مقدس در گورستان زیر زمینی مئاشاریم (Mea Shearim) که مانند محراب است.

۳. در شمایلنگاری هندوان نیز ظهور الوهیت غالباً در طاقی است که نمودار افلاک است.

٤. بر طبق این روایت، زکریا مریم را که کودکی بود به قدس‌الاقداس برد. زیرا که او می‌دانست که مریم خود خیمهٔ مقدس است.

٥. اللهُ نُورُ السَّمٰوٰتِ وَالاَرضِ مَثَلُ نُورِهِ کَمِشکوةٍ فیها مِصباحٌ اَلمِصباحُ فی زُجاجَةٍ الزُّجاجَةُ کَاَنَّها کَوکَبٌ دُرِّیٌ یُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُبٰرَکَةٍ زَیتُونَةٍ لاشَرقِیَّةٍ وَلا غَربِیَّةٍ یَکادُ زَیتُها یُضیءُ وَلَوْلَم تَمسَسهُ نارٌ نُورٌ عَلی نُورٍ یَهدِی اللهُ لِنُورِهِ مَنْ یَشاءُ وَیَضرِبُ اللهُ الاَمثالَ لِلنّاسِ وَاللهُ بِکُلِّ شَیءٍ عَلیمٌ.

٦. کُلُّ مَنْ عَلَیها فانٍ. وَیَبقی وَجهُ رَبِّکَ ذُوالجَلالِ والاکرامِ.

۷. وَلاتَقُولُوا لِمَنْ یُقتَلُ فی سَبیلِ اللهِ اَمواتٌ بَل اَحیاءٌ وَلٰکِنْ لاتَشعُرُونَ.

۸. امام مالك (۹۷ - ۱۷۹ ه) بنیانگزار یکی از ارکان مذهب سنت و جماعت (فرقه مالکی) است. م.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ششم

هنر آبادی نشینان و هنر بیابانگردان

۱ دودمانها و گروههای قومی

سبکهای گوناگون هنر اسلامی بیشتر به نام دودمانهایی که در زمانهای مختلف فرمانروایی کردند و سرزمینهایی که این سبکها در آنها پدیدار شدند خوانده شده است. این مطلب نمودار آن است که حمایت فرمانروایان تا چه حدّ در پیشرفت هنر اسلامی مؤثر بوده است. آنان بودند که مسجدها ومدرسه‌های بزرگ رابرپا داشتند و درظرافت و باریکی ساخت آثار هنری مانند سفالگری و فلزکاری یا زربفت مشوق هنرمندان شدند و چه بسا که پیشه‌وران سرزمینها یا مناطق مختلف را برای ساختن آثار بزرگ معماری اجیر می‌کردند و بدین گونه شیوه‌های گوناگون را با هم درمی‌آمیختند که به نام ایشان ثبت می‌شد.

مهمتر آنکه هر دودمانی با قدرت یافتن یك گروه قومی خاص مرتبط است. مورخ بزرگ مغربی ابن خلدون با یقینی کامل گفته است که هر دودمانی مسئول قبیله‌ای خاص یا قومی است که او را به قدرت رسانیده است و بر اورنگ فرمانروایی نگاه می‌دارد. این دودمانها، همچون جنگاوران و گردانندگان ملك نسبت به مردمِ فرودستِ خویش، پایگاهی اشرافی می‌یابند. در بیشتر موارد این گروه اشرافی ریشه‌ای بدوی یا بیابانگردی دارند و می‌توان بدون مبالغه گفت که‌هیچ یك ازبنیاد-گذاران امپراطوری را در جهان اسلام نمی‌یابید که یا از بیابان برنخاسته باشد یا از استپ، از عربان گرفته تا جانشینان ایشان که ترکان و مغولان و بربران صحرای افریقا باشند.

در سرزمینهای گشوده به دست عربان، نخست ترکان بیابانگرد راه جستند، همچون بندگان و سپاهیان مزدور که رفته رفته راه رسیدن به قدرت را هموار ساختند. در حکومت عباسی پاسداران تُرك خلفا قدرت روزافزون یافتند. یکی از ایشان به نام ابن طولون در ۲۵۴ هـ / ۸۶۸ م فرماندار مصر شد و در عمل فرمانروای خودمختار آنجا گشت و دودمانی پایه گذاشت. همچنان که محمود غزنوی نیز که پسر یك حاکم ترك دیگر بود، در سال ۴۲۹ هـ / ۱۰۳۷ م، در شرق ایران حکومتی برای خود دست و پا کرد و سپس به پنجاب تاخت و آن‌گاه به هند و گجرات دست‌اندازی کرد. ممالیك که بر مصر زمانی دراز از ۶۴۸ تا ۹۲۲ هـ / ۱۲۵۰ تا ۱۵۱۷ م مُلك راندند دودمان به شمار نمی‌آیند بلکه کاستی سپاهی بودند از بندگان پیشین ترکمان که قدرت را غصب کردند و از جانب خود، سران و امیران گماردند. واژهٔ مملوك به معنی «بنده» است. در همهٔ این موارد عنصر بیابانگردی اگر هنوزهم همان‌گونه پنداریم، تنها در گروهی قومی محدود بود که تأثیری شگرف در زندگانی مردم یافتند.

هجوم سلجوقیان که آنان نیز ترك بودند و در سدهٔ پنجم هجری؛ میانهٔ سدهٔ یازدهم میلادی از آسیای میانه به ایران و بین‌النهرین و سوریه و آسیای صغیر تاختند، گونه‌ای خاص داشت. زیرا که این موردی بود از مهاجرت سراسری یك قوم که بر سرزمینهای نامبرده مشترکاً و با برپایی امیرنشینهای وابسته، که نخست با هم متحد بودند و سپس جدا شدند، به حکومت پرداختند. سلجوقیان به همراه خویش خوی و رفتار و هنر خاستگاه خود را آوردند.

به دنبال ایشان مغولان به فرمان چنگیز خان آمدند و سمرقند و بخارا و خوارزم و هرات را ویران ساختند تا برای حشم خویش در پیرامون خود استپها و صحراهای خالی پدیدار کنند. در زمان هلاگو ۶۵۶ هـ / ۱۲۵۸ م به بغداد دست یافتند و به حکومت خلفای عباسی پایان دادند. سلجوقیانِ آسیای صغیر را تا مرز بیزانس راندند و آنان را با پیکارهای سخت کاردیده و آمادهٔ کشورگشایی و چیرگی بر قسطنطنیه ساختند. زیرا که قبیلهٔ سلجوق عثمانیان بودند که از این نبرد دشوار جان بدر بردند و با پیروزی بر قسطنطنیه امپراطوری ترکیِ عثمانی را پایه نهادند. این کشورستانی با همهٔ جهانگشاییهای دیگر بیابانگردان متفاوت است. از آنرو که سلجوقیان روم در آسیای صغیر پیش از گرفتاری به سرپنجهٔ قهار مغول، آبادی نشین شده و خوی شهرنشینان را گرفته بودند. پس چون به قلمرو بیزانس راه جستند، مردمی بیابانگرد یا وحشی نبودند، بلکه مردمی بودند با فرهنگ سرزمینهایی که زیر سُم ستوران خویش درنوردیده بودند، آشنا شده.

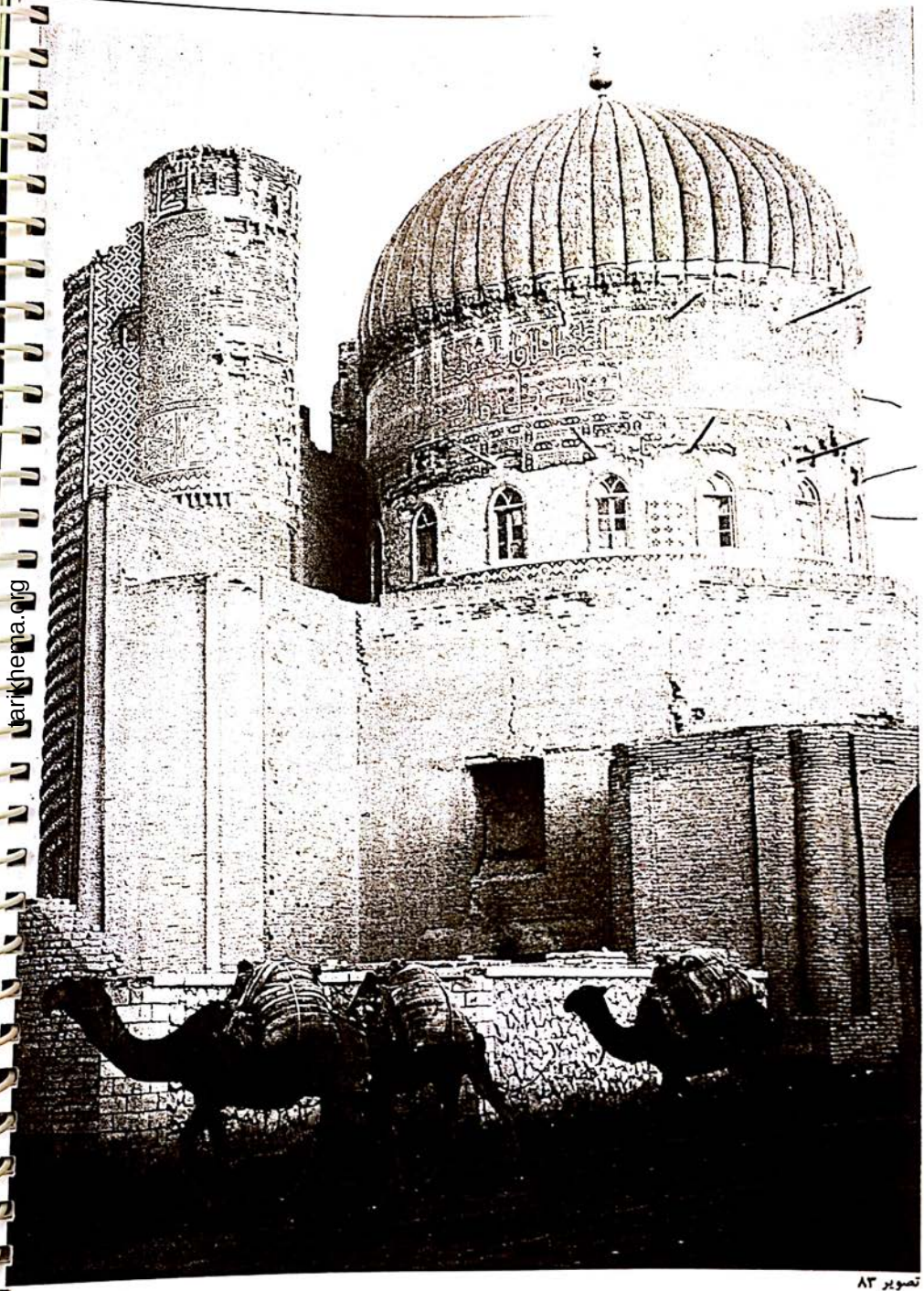
مغولان که در ایران و بین‌النهرین جایگزین شدند نیز به نوبت خویش آبادی نشین و مسلمان گشتند. دومین موج مغول که همانا تیموریان باشند، از مهاجمان گذشته ممتازند به اینکه ایشان از بیرون از

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۸۳

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

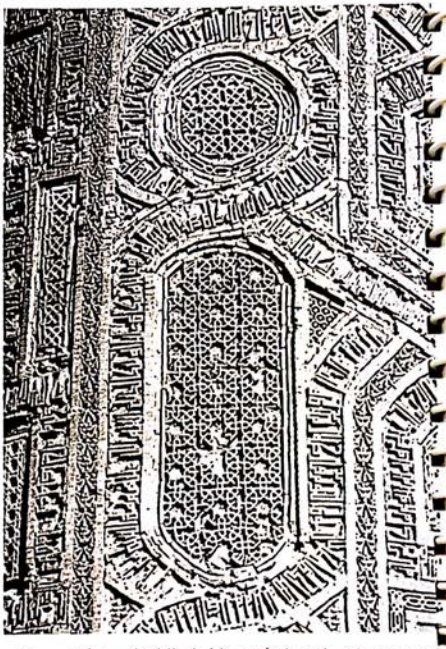
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تیمور اسلام بر نخاستند بلکه از پاره‌ای از آسیای میانه بودند که پایگاه اسلامی بود یعنی سمرقند. تیمور لنگ سرکردهٔ یك قبیلهٔ ترك و مغولی از این شهر به ایران و بین‌النهرین و سوریه و آسیای صغیر و سپس به هند تاخت. در ۸۰۸ هـ / ۱۴۰۵ م به هنگام لشکرکشی به چین درگذشت.

شاخه‌ای از تیموریان بر شمال هندوستان دست یافتند و دودمان گورکانیان یا مغولان کبیر را پی نهادند. ایشان که جنگاورانی بیابانگرد و درشتخو بودند مبدل شدند به حامیان و مشوقان هنر و ادب و فرهنگ، و یکی از درخشانترین تمدنهای جهان را بنیاد افکندند.

تا کنون از تاختنهای بیابانگردان آسیای میانه سخن راندیم. یك سرچشمهٔ دیگر از بیابانگردان در صحرای افریقاست که از آنجا گاهگاه



تصویر ۸۴. بخشی از تزیینات آجری منارهٔ جام، افغانستان، سدهٔ ششم ـ هفتم هجری؛ دوازدهم ـ سیزدهم میلادی. کتیبهٔ آن مشتمل است بر سراسر سورهٔ مریم.

تصویر ۸۳. مزار خواجه ابونصر پارسی در بلخ، افغانستان. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی.

مردمی آهنگ سرزمینهای سرسبزتر می‌کردند. مرابطون که در سدهٔ پنجم هجری؛ میانهٔ سدهٔ یازدهم میلادی مراکش و الجزایر را به فرمان آوردند و سرانجام بر اسپانیا تا رود تاجه تاختند، از اقوام بربر در صحرا بودند در کنار رود نیجر. موخدون که جای مرابطون را گرفتند از صحرا نبودند بلکه از کوههای مرتفع اطلس بودند که موضوعی کاملاً متفاوت است. ولی مشابهتی میان دو قوم بیابانی و کوهستانی در میان است. از انرو که کوهستانیان به کوچ می‌پردازند و هردو به زندگی دشوار و جانکاه و مستقل خودارند.

در روزگارهای اخیر یعنی سدهٔ نوزدهم میلادی حاشیهٔ جنوبی صحرا جایگاه مناسبی شد برای برپایی امپراطوری دینی فولانی.

قدرت یافتن بیابانگردان یا نیمه بیابانگردان در پهنه‌ای از حرکات جمعیتی روی می‌نماید که گاهگاه از سرزمینهای خشك و سوزان به سوی جاهای سرسبز و بارور در جریان است و زمانی رو به شدت می‌گذارد که اوضاع سیاسی و سپاهی بعضی جامعه‌های آبادی نشین روبه سستی گذاشته باشد. چون قوم بیابانی بر اریکهٔ قدرت نشست و شهرنشین شد رفته رفته خوی جنگی را به کناری می‌نهد و بی‌درنگ گرفتار تاخت و تاز قوم بیابانگرد جنگاوری می‌گردد.

باید در نظر آورد که در سرزمینهای «اسلامی کهن» از مراکش گرفته تا هند همه‌جا زمینهای سرسبز و بارور در کنار بیابانهای پهناور افتاده است که در آنها گیاهان و سبزیهای ناچیزی برای پرورش شتران و گوسفندان هست و دارندگان احشام ناگزیرند پیوسته در کوچ باشند. پیکار میان آبادی‌نشینان و بیابانگردان بدین‌گونه در جغرافیای سرزمینهای اسلامی همواره مطرح است. ولی اشتباه است که این امر را مشکلی اقتصادی یا اجتماعی بپنداریم که حل آن باز بسته به سرکوب و نابودی کوچ نشینی است. بیابانگردی رانباید امری برافتاده گرفت. کوچ نشینان خود را چنین نمی‌بینند بلکه شیوهٔ زندگی خویش را روشی از رفتاری آزاد می‌بینند و بدان سرفرازند. از دیدگاه بیابانگردان، آبادی‌نشینان در زندان خویشند و به چشم آبادی نشینان بیابانگردان وحشی می‌نمایند. شکی نیست در اینکه این دو شیوهٔ زندگی هر یك مناسب صفات و خصایص ویژه‌ای هستند که با تفاوتی که با هم دارند باز مکمل یکدیگرند و نمودار دو نیمه از کلّی هستند که همانا بشر باشد.

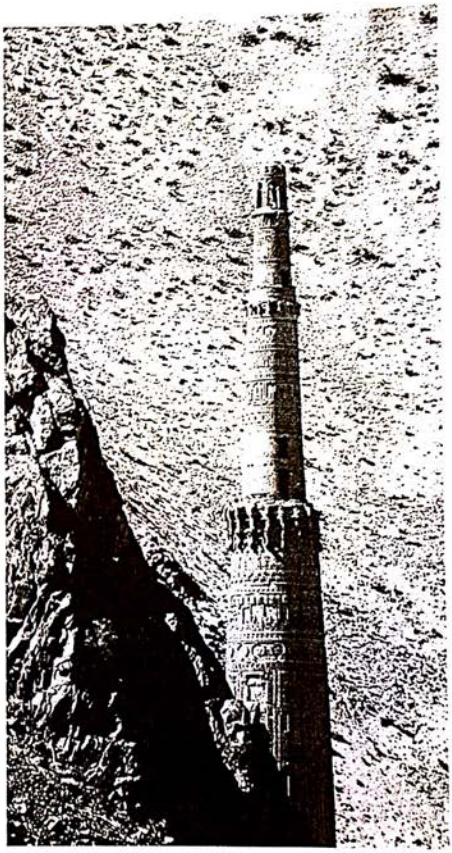
هجوم مردم بیابانگرد به فرهنگ شهرها پیوسته مایهٔ درد و رنج شده است. هراسناك‌ترین آنها در زمانی بود که مغولان به سرکردگی چنگیزخان در سدهٔ هفتم هجری؛ نیمهٔ نخست سدهٔ سیزدهم میلادی به ایران و عراق و آسیای صغیر تاختند. با این همه هیچ کدام از این یورشها نتوانست تداوم هنر اسلامی را قطع کند. پس از غلبهٔ بیابانگردان، خواه ترك و خواه مغول یا بربر، آنان در شهرها جایگزین گشتند و بران شدند تا از هنرها و علوم نگاهداری کنند که آنها تولدی نو

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

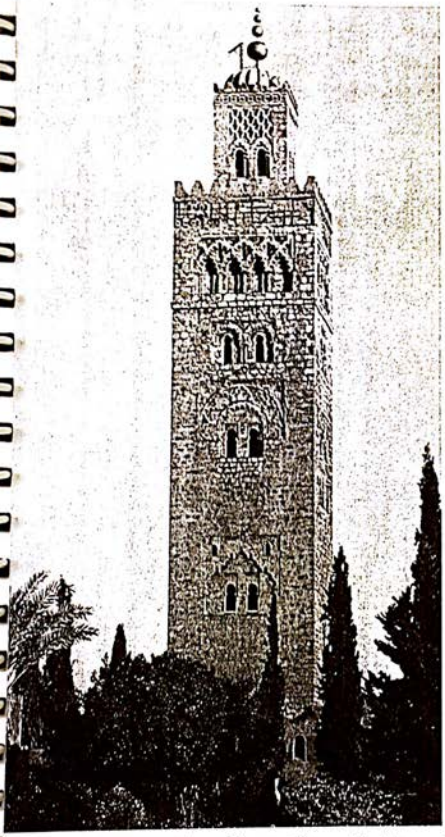
PDF.tarikhema.org



تصویر ۸۵. مناره جام، افغانستان، برپا شده در حدود سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی، به دست غوریان که قبیله‌ای کوهستانی جنگاور بودند.

یافتند با نیرویی تازه. پنداری که نسیم بیابان آنچه را که در آنها بیشتر به اسلام نزدیك و با آن سازگار بود، برگزید. این مطلب حتی در زمینهٔ معماری نیز که از هنرهای ویژهٔ زندگی آبادی نشینی است مصداق دارد.

یك جهانگرد اروپایی سدهٔ شانزدهم میلادی، که به دیدار سمرقند که در آن هنگام تختگاه تیمور بود نائل شد، شرحی از مناظر شگفت‌انگیز سران ترك و مغول به دست می‌دهد که در عین اینکه مسجدها و مدرسه‌های بسیار بزرگ برپا می‌کردند، خود در چادرها و در میان باغها می‌زیستند.[۱] ساختمانهای توصیف شده هنوز هم برپا هستند با نماهای



تصویر ۸۶. مناره مسجد کتوبیه در مراکش، برپا شده در حدود پایان سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی به دست موحدون، که قبیله‌ای کوهستانی جنگاور بودند

کاشی و از جمله زیباترین آثار اسلامی به شمارند.

تجدید حیات هنر اسلامی به دست بیابانگردان پدیده‌ای است که نمی‌توان آن را واقعاً توجیه کرد مگر با بیان بعضی از ویژگیهای روحیهٔ اسلامی. واقعیت چنین است که اسلام در درون خویش و در سطح معنوی دو حالت ادمی را که گرایش به آبادی نشینی و بیابانگردی باشد درآمیخته دارد. آبادی نشینان خواستار ثبات هستند که ایشان را ازنظر فضا محدود می‌سازد و در برابر بدیشان توان بهره‌گیری از فصلها و دورانهای طبیعی را می‌دهد ــ می‌کارند و برداشت می‌کنند و بنایی را

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

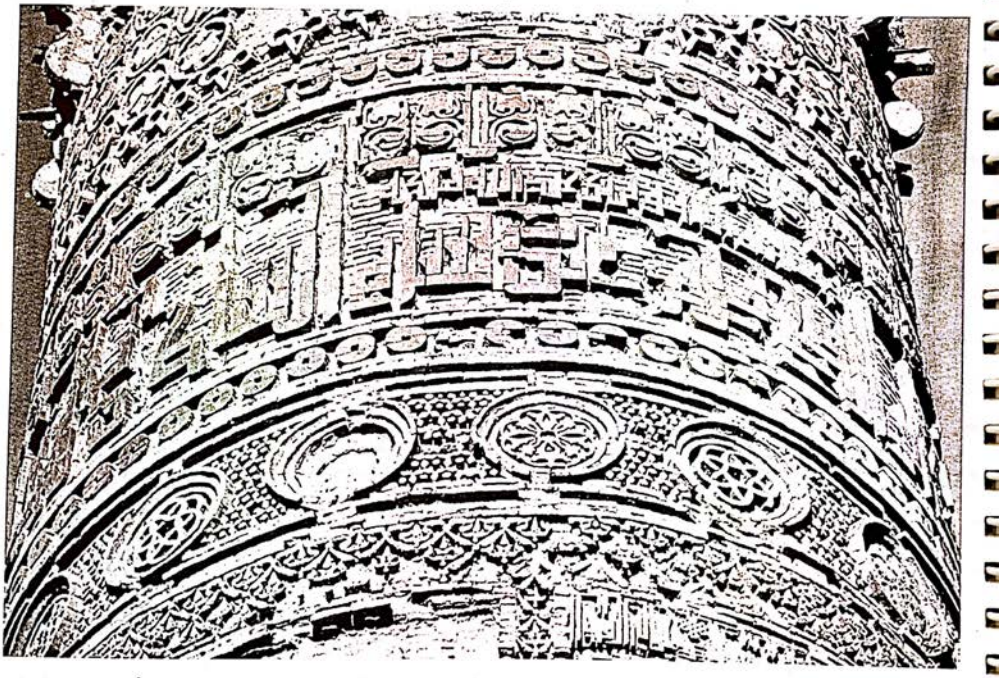
PDF.tarikhema.org

ویران می‌کنند و می‌سازند ــ بیابانگردان در فضا حرکتی آزاد دارند که از لحاظی از بند زمان و مکان می‌رهند. زیرا که زندگی شبانی با گذشت زمان دگرگون نمی‌شود و همواره یکنواخت و یکسان است. در اقتصاد معنوی اسلامی وضع آبادی نشینان در سطح بالاتر ثبات معنوی قرار دارد، در صورتی که وضع بیابانگردان همانا وابسته نشدن به چیزهای گذران است. از لحاظی زندگی شهری را اسلام با نظر مساعد می‌نگرد. زیرا که شهر متضمن مکانهای مقدس است و در آن شرایع اسلامی و پیروی از سیرهٔ پیامبر اکرم بهتر شیوع می‌یابد. به مفهوم دیگر شهر صفات و سجایای مثبت بیابانگردان را که عبارت باشد از دلیری و وقار و مهمان‌نوازی که سه فضیلت برجستهٔ آنان است به بهترین وجهی نمودار می‌سازد. آبادی نشین به ارزش اشیاء آگاه است. ولی بیابانگرد به اشیاءِ تباه شدنی دل نمی‌بندد و در زمان حال زندگی می‌کند.

درآمیختگی و توازن بیابانگردی و آبادی نشینی در وضع مکّه که کانونی شهری بود در میان قبیله‌های گردان عرب دیده می‌شود. وجود پهنه‌ای مقدس با «پیمانی از خدا» از روزگار جاهلیت تکلیفی بر گردن این شهر نهاد که هم در آن امنیت بود و هم کانون زیارت و نظم روانی بیابانگردان.

رابطهٔ عادی میان بیابانگردی و آبادی‌نشینی همانند نماد چینی (نقش‌رمزی‌آفرینش) است‌که در پارهٔ سیاه آن نقطه‌ای‌سفید هست و در پارهٔ سفید آن هم نقطه‌ای سیاه. برای آبادی نشینان تامین زندگی میسر نمی‌شد مگر با گونه‌ای سروکار داشتن با زندگی بیابانگردی و چنین وضعی در بعضی سرزمینها و تمدنها روی نموده است. مصداق آن وضع اروپا در سده‌های هفدهم و هیجدهم میلادی است با واکنشهای مشهور آن. برعکس اگر بیابانگردی از عنصر ثبات روحانی بهره‌ای نداشته باشد به تباهی کشانده می‌شود.

اگر آنچه از کیمیا گفتیم همچون جلوه‌ای از شناخت جهان زنده بگیریم، دران صورت بیابانگردی برابر می‌شود با انحلال یا ازهم - پاشیدگی و آبادی نشینی با ترکیب یا درامیختگی که دو جنبه یا دو حرکت هستند که از آنها نمی‌توان چشم پوشید و هردو لازم و ملزوم و مکمل یکدیگرند.



تصویر ۸۷. کتیبه‌ای آجری بر منارهٔ جام، افغانستان، سدهٔ ششم - هفتم هجری؛ دوازدهم - سیزدهم میلادی.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

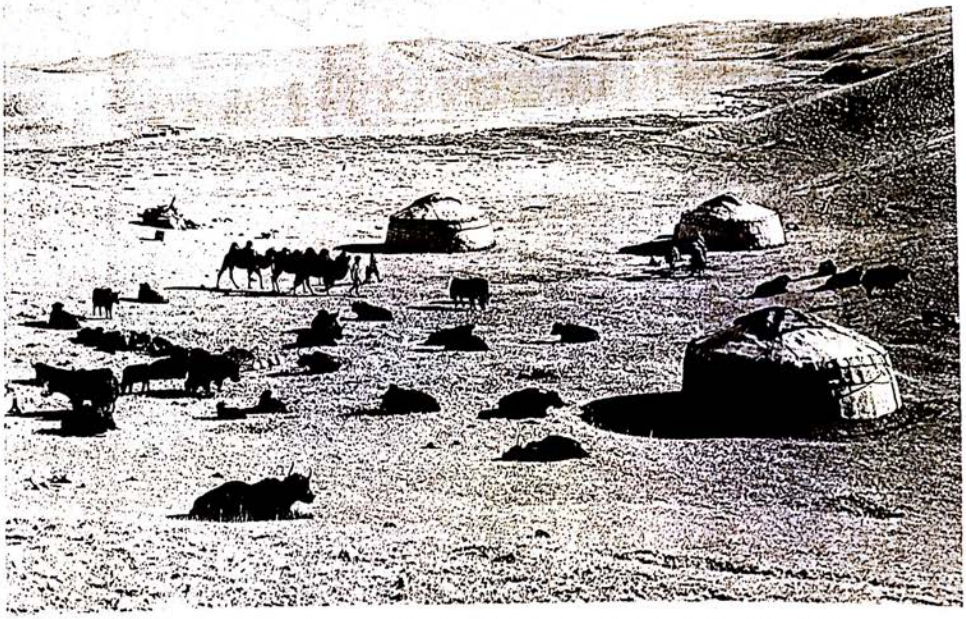
بدین مفهوم است که سخن ظاهراً متناقض ابن خلدون را می‌توان دریافت که بیابانگردان را به سبب ویرانگری سرزنش می‌کند و از زندگی شهری که تنها پناهگاه هنرها و دانشهاست هواخواهی می‌کند و سپس شهریان را به باد انتقاد می‌گیرد که گرایشی به شرارت و بدی یافته‌اند و رفتار آنان را با مردانگی و جوانمردی ذاتی بدویان مقایسه می‌کند. آرمان همانا زندگی در میان این دو قطب است. بدین‌گونه به دیدگاهی دست می‌یابیم ژرفتر از تصور جهانیِ تمدنی و شهریِ پر غلو غربی که میراثی است از رومیان که منتهی شد به «آرمان تمدنی» اروپایی و غفلت کامل از طبیعت و دشمنی با آن.

۲ هنر فرشبافی

این حقیقت که آبادی نشینی و بیابانگردی در روح اسلام با هم درآمیخته‌اند موجب می‌شود که دشوار بتوان سهم هریك را در پیشرفت هنر معین کرد. بعضی از اقسام هنر وابسته‌اند به زندگی ثابت و شهرنشینی مانند معماری و امور مربوط بدان. با این همه در سرزمینهای اسلامی این پدیده رواجی تام دارد که بنایی را درشت و بی آرایش بسازند و سپس آن را کلاً یا جزئاً با سطحی از کاشی با نقش یا گچبری بیارایند مانند آنکه دیوار را با پرده زینت داده باشند که با سلیقه و ذوق بیابانگردان سازگار باشد و بدین‌گونه هنر شهری و چادر نشینی با هم نزدیك می‌شوند.

باید گفت که در میان هنرهای بیابانگردان سزاجی با آرایشهای ویژه از هنرهای بسیار برجسته به‌شمار است و خود وسیله‌ای شده است برای استمرار موتیفهایی که در هنرهای زیبا روی می‌نماید. از جملهٔ این آرایشها بافندگی و نقش افکنی بر چرم است.

هنر فلزکاری تنها نمی‌تواند از آن بیابانگردان باشد. از آنرو که اجرای آن کمابیش مستلزم استقرار است. اما غالباً بیابانگردان از آن بهره‌مند می‌شوند. پس سلیقه و نبوغ ایشان در آن راه یافته است. زیرا که بیابانگردان نیاز به شمشیر و ظرفهای فلزی و جواهرات برای زنان و زین و یراق برای اسبان دارند. از روزگارهای بسیار کهن کانهای زر و سیم در قلمرو بیابانگردان پیدا شده است. امّا عامترین هنر بیابانگردان



تصویر ۸۸. خیمه‌گاه قرقیزان بیابانگرد در کوههای پامیر افغانستان. توجه خوانندگان به چادرهای گرد نمدین معمول مغولی و ترکان آسیای میانه معطوف می‌شود.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

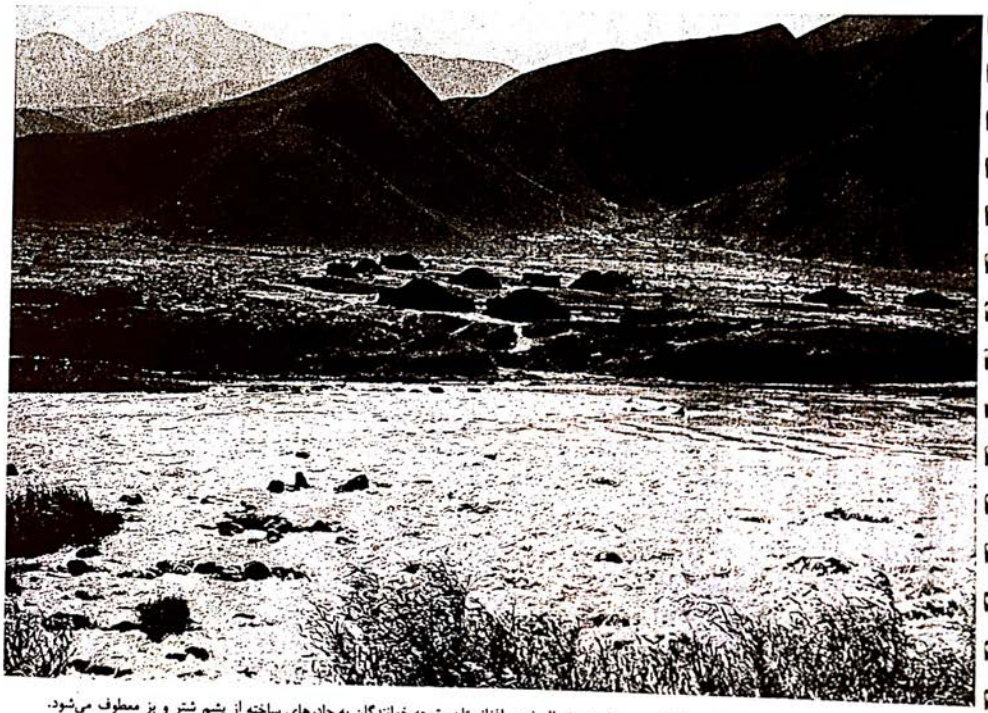
PDF.tarikhema.org

بی‌گمان همانا فرشبافی است که هم‌اکنون بدان می‌پردازیم.

نخست بگوییم که دوگونه «فرهنگ» بیابانگردی در قلمرو اسلام هست که هردو پایگاهی برابر دارند. ترکان و مغولان که در یورت زندگی می‌کنند، که چادر مدوری است از نمد که بر اسکلتی از چوب کشیده باشد، و عربان و ایرانیان و بربران که در چادرهای بافته از پشم بز افراشته بر دیرکی چوبی زندگی می‌کنند. یورتها در سراسر آسیای میانه و سیاه چادرهای بدویان از کرانه‌های اقیانوس اطلس در افریقای شمالی تا هندوکش که در انجا دو فرهنگ بیابانگردی نامبرده با هم برخورد می‌کنند گسترده هستند.

«فرهنگ یورت» در بیان هنری بی‌گمان از «فرهنگ چادر نشینان بدوی» تواناتر است و همین مطلب سبب شده است که اختراع فرشهای ایلی را از ایشان بدانند. امّا این‌گونه فرش در میان بدویان صحرای افریقا هم وجود دارد و درست روشن نیست که هنر بافندگی آن که به نظر می‌رسد تقلیدی باشد از پوست جانوران از کجا ریشه گرفته است. شك نیست که اختراع آن از سلجوقیان نیست. گو اینکه ایشان و یا کلاً ترکان بودند که فرشهای عشایری را به جهان اسلام و کرانه‌های مدیترانه آوردند. مدت عمر فرش چندان نیست و فرشهای کهن چندان در دسترس نیست ولی تصویر فرشهای عشایری در مینیاتورهای ایرانی ونقاشیهای اروپایی سده‌های هشتم ونهم هجری؛ چهاردهم و پانزدهم میلادی نشان می‌دهد که در آن زمانها فرش در جهان رواج داشته است و در زندگی بیابانگردان وسیله‌ای بوده ضروری و در خانه‌های مسلمانان فرش پوششی بس عالی بوده است. بدین گونه تاثیر و نفوذ بیابانگردی در تمدن اسلامی نیکو پدیدار می‌شود.

چون فرش به محیط شهرها راه جست دگرگونی سریعی در سبك آن پدیدار گشت و «مکتبهای» گوناگونی پیدا شد، از فرشهای ترکمنی گرفته که فرش عشایری خاص آسیای میانه است تا بافته‌های بسیار ظریف کارگاههای سلطنتی ایران و عثمانی و گورکانیان هند. ولی ضمناً یادآور شویم که فرشهای ترکمنی که امروزه دردسترس ماست از آغاز سدهٔ نوزدهم میلادی آنسوتر نمی‌رود. بیابانگردان فرشهای خود را حفظ نمی‌کنند. از آنها بهره می‌گیرند و گاهی هم با فرشهای تو



تصویر ۸۹. خیمه‌گاه پشتوهای بیابانگرد افغان در کران‌رود مرغاب در شمال غربی افغانستان. توجه خوانندگان به چادرهای ساخته از پشم شتر و بز معطوف می‌شود.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

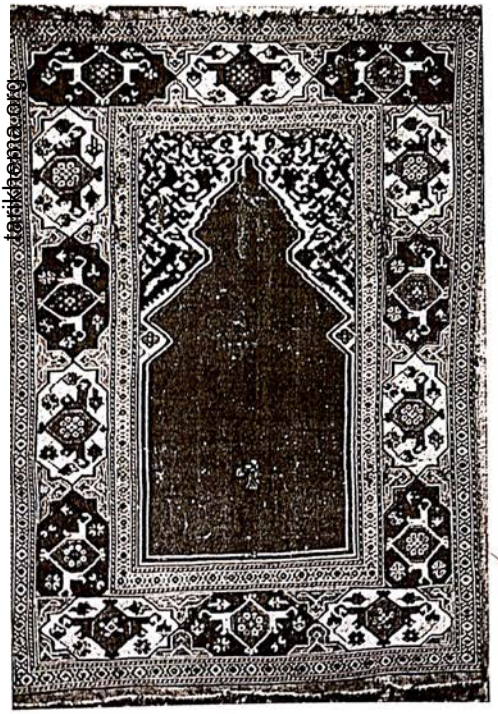
عوض می‌کنند ولی نسبت به نقشهای کهن آنها وفادارند. بر اثر این وفاداری است که می‌توانیم از فرشهای کهن ترکی آگاهیهایی حاصل کنیم. سبک آن بدوی است ولی ابتدایی نیست و همان بیان هوشیارانهٔ هنری آن مستلزم نهایت تمرکز حواس است که بدان اصالت و زیبایی خاصی می‌بخشد.

همین صفات نیز در فرشهای بدویان صحرای شمال افریقا هست. اساس هنری نقشهای هردو یکسان است با موتیفهای هندسی که با توازن ویژه‌ای چه از درازا و چه پهنا تکرار شده است. آنچه موجب پیچیدگی بررسی فرشهای بدویان افریقا می‌شود همانا بعضی نفوذهاست که از فرشهای شهری شرقی و آناطولی بدان راه یافته است که از راه بازرگانی دریا به شمال افریقا رسیده است. کلاً هنر بیابانگردان یا بدویان خوشبختانه شکلها یا نقشها را از هنر شهری جذب می‌کند و به قالب کهن خویش می‌ریزد. بدین گونه حرکتی دوگانه پدیدار شده است یکی هنر غنی‌تر و درخشانتر شهری و دیگری بازتاب آن در عناصر و نقشهای هندسی و متوازن که بدین‌گونه درآمیزی ویژه‌ای مانند آنچه از کیمیاگری حاصل می‌شود روی می‌دهد.

هیچ چیزی در این پهنه از هنر ناعادلانه‌تر از این نیست که همهٔ تاجها را بر سر فرشهای ایرانی بزنند که از کارگاههای شهری بزرگ این سرزمین به بازار می‌آید و فرشهای آناطولی و قفقاز را که از آن مکتبهای اندکی اخیرتر است به حساب نیاورند. درواقع بیشتر فرشهای زیبای صفوی ــ صرفنظر از فرشهای ایرانی اخیرتر که برای بازار اروپا بافته شده‌اند ــ از آنرو که بیان هنری خود را نه از عناصر وابسته به طبیعت و ذاتی فرشبافی تقلید می‌کنند بلکه به نقاشی گراییده‌اند، رویه انحطاط می‌روند. گویا این نکته بدیهی باشد که فرش نه برای نمایش دورنما و مناظر است بلکه کفپوش است و زینت آن باید با خود آن شیء سازگار باشد. یعنی آنکه فرش پای اندازی است برای گام نهادن و با دست لمس کردن و با به‌کار زدن چند رنگی در آن، فرش جلوه‌ای فوق‌العاده می‌یابد و زنده می‌شود. در صورتی که بافتهای پرتکلف و نمایشگر نقشهای سه‌بعدی آن را از طبیعت دور می‌کند. هرگاه این محک و قاعدهٔ طلایی را بپذیریم که هنرمند با کمترین میزان به اوج تاثیر هنر خویش دست می‌یابد، در چنین صورتی فرشهای ایرانی و از آن کمتر فرشهای درباری عثمانی بی‌گمان معتبر نیستند بلکه فرشهای نسبتاً معمولی آناطولی و قفقاز که غالباً حاصل درامیختن هنر بیابانگردی و آبادی نشینی است برجسته می‌نمایند.

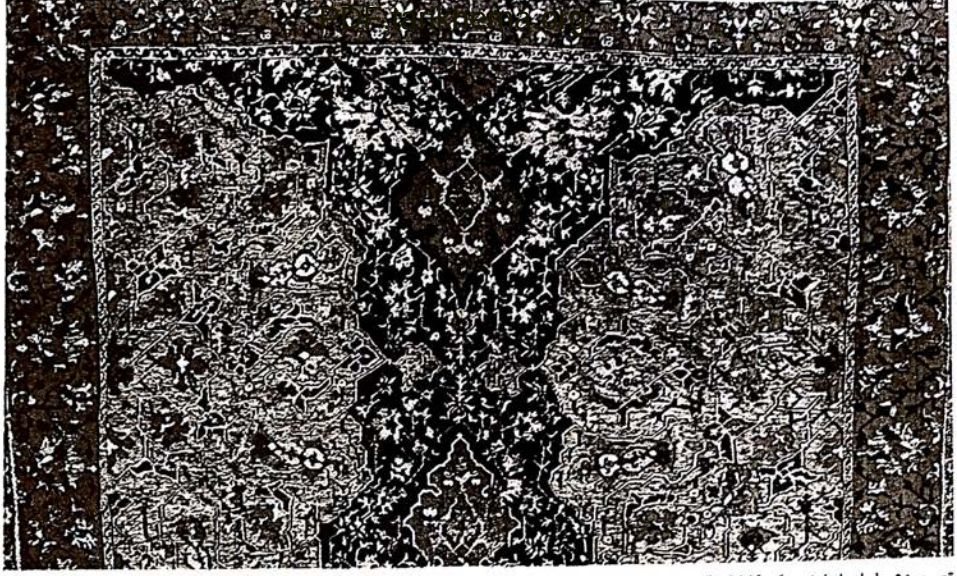
هنر بیابانگردان دارای نمودهایی نامتناهی و هماهنگ هستند همانند استپ. می‌خواهند خود را با تکرار نقشهای ساده و متغیر نشان دهند، در صورتی که هنر آبادی نشینان درپی آفرینش پدیده‌ای است دقیق همانند و کمابیش با حساب معمارگونه و منظم و همواره خواهان حاشیه‌ای و سپس زمینه‌ای ساده در مرکز است که گاهی در آن ترنجی جای داده می‌شود. مضمون عالی فرش شهری باغ است که گیاهان پُرگل آن با میزانهای گوناگون شیوهٔ استیلیزه ارایش شده است. این باغها طبیعتاً تصویری هستند از فردوس قرانی که «باغهایی با جویبارهایی در آن» توصیف شده‌اند. در بعضی موارد این جویبارها در فرش نمودار شده است که خود تصویری است از فردوس و باغی با استخری یا آب‌نمایی آن چنان که معمول معماری ایرانی است. از دیدی دیگر، همهٔ فرشهای ایرانی گویی از فرش افسانه‌ای بهارستان الهام گرفته‌اند، که فرشی بود در بارگاه خسروان در طیسفون جایگاه ساسانیان که یاران پیامبر اکرم آن را با شمشیر میان خود همچون همهٔ غنایم دیگر تقسیم کردند. گواینکه این عمل ویرانگری بود، ولی با این همه دارای مفهومی ژرف است، چون به خاطر آوریم که این فرش خود تصویری از بهشت زمینی بود.

سجاده در هنر بیابانگردان و ابادی نشینان رواجی فراوان دارد.



تصویر ۹۰. سجّادهٔ ترکی بافت گوردس. سدهٔ دوازدهم هجری؛ هجدهم میلادی. مضبوط در موزهٔ آثار ترک و اسلامی، استانبول.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org



تصویر ۹۱. پاره‌ای از فرش ترکی اناطولی (اوشاك)، سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی از Musèe des Tissus.

می‌توان آن را به اندازهٔ خرد و نقش ویژه‌اش باز شناخت که نموداری است از محراب که در پیش آن غالباً قندیلی آویخته است که بدین‌گونه محراب با توصیفی از جای پر نور که در قرآن مجید، سورهٔ نور آمده است همانند می‌نماید. (نیز ر. ك. فصل پنجم، بخش ۲).

امّا بیشتر فرشهای تمام عیار شیء خاصی را نمودار نمی‌سازد بلکه افلاك را می‌نماید. دربرابر خویش فرشی داریم از اوشاك در اناطولی. این فرش دارای دورنگ عمدهٔ سرخ شرابی و آبی نیلگون است و همهٔ هنرنمایی آن با این دورنگ نموده شده است. سرخ که رنگی است فعال در زمینه است و نیلی که آرام است و ساکن و رنگی که می‌پرد، در غنچه‌ها و گلها به کار رفته است. بدین‌گونه زمینه چشمگیرتر نمودار شده است و گلهای آن هم جلوه‌ای خاص دارند. رنگهای دیگر این فرش در درجهٔ دوم اهمیت هستند. زرد زرّین نقش اسلیمی را می‌نماید و سفید در پیرامون گلهای درشت کار شده که بدین گونه سراسر فرش درخشان جلوه می‌کند. این گلها از ستارگان هشت‌پر روییده‌اند که نقش ویژهٔ بیشتر فرشهای ترکی است و ضمناً هم به موازات هم کشیده شده و نیز موجهایی به سوی خود آنها برمی‌گردند. این نقشها فضای پهناور جهان را تا منتها حدّ امکان پیش چشم می‌آورند و نیم تاجهای مندرج در آنها به‌سان به ثمر رسیدن این حرکت پر پیچ و خم است. گلها شبکه‌ای متمادی و مستمر می‌سازند، که هریك از آنها از مرکزی می‌روید ــ که بسیاری و پراکندگی مرکز در سراسر فرش از مضمونهای اساسی اسلامی است.

بعضی فرشهای شهری هستند با نقشهای اصیل هندسی مانند فرشهای ممالیك با رنگ سبز فیروزه‌ای. آراستگی آنها دانه‌های برف یا الماس را به خاطر می‌آورند.

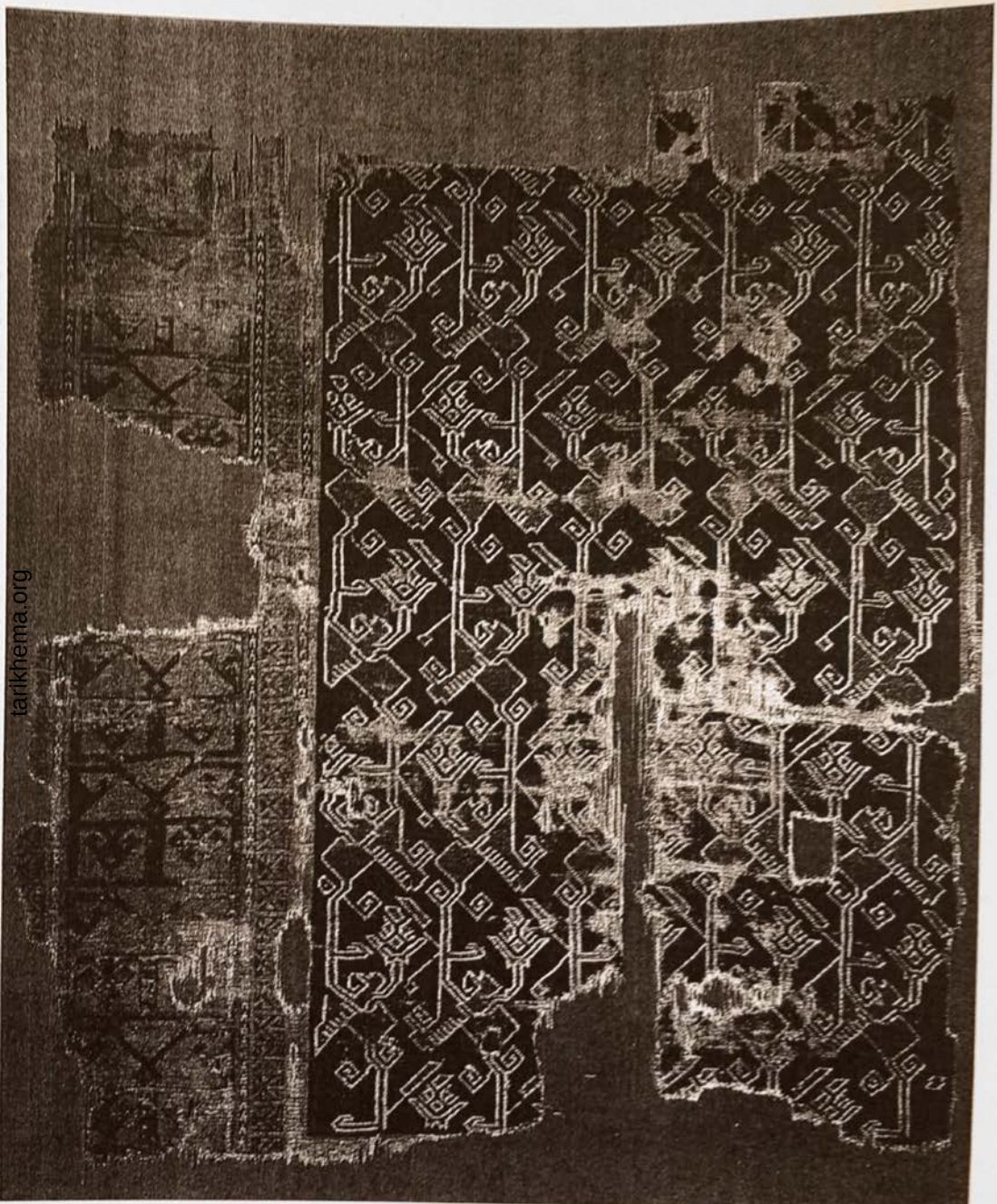
فرشهای دوران اسلامی اسپانیا نیز صفتی همانند دارند و نقشهای هندسی زینت‌بخش معماری افریقای شمالی در آنها مندرج است.

فرشهای قفقازی دارای پایگاهی ویژه است. بسیار گوناگون و بسیار ارتجالی است. ولی از سابقهٔ میراثی بس کهن برخوردار است. نقش معروف اژدها به‌ویژه، که از نقشهای پر گوناگونی و پر نقش و نگار قفقازی است، یادآور نقش جانوران سکایی و سرمتی است. رشته کوههای عظیم مانند قفقاز و کردستان یا اطلس انباردار فرهنگ هستند و ساکنان آنها مانند بیابانگردان محافظه کارند. بیابانگردان برای حفظ خود باید پیوسته در گردش باشند ولی اینان شیوه‌ای متفاوت دارند. بیابانگردان ضرورتاً باید در حرکت باشند و بدین گونه اندوختهٔ هنری خود را در حد اساسی و پایه‌ای کم نگاه دارند. کوهستانیان بر خلاف اینان خود را در محیطی جداگانه می‌یابند و خزانه‌ای از هنر در گرداگرد خویش فراهم می‌کنند. روان آنان چنان است که پر از توان جادویی و معجزاساست که اهنگهای کهن را پیاپی نو می‌کنند.

در پایان اشاره‌ای می‌کنیم به اهمیت فرش در نمایش امور دینی. این تصویری است از وضع زندگی که در آن همه چیز با هم بافته و درآمیخته است و مانند وجودی یکتا و تداوم یك هستی کلّی. ضمناً آنچه فرش را پیوند یگانگی می‌دهد همانا پود است که در حواشی ظاهر می‌شود. تارهای پود مانند «صفات خدا» است که زیربنای همهٔ هستی است. اگر آن را از فرش بکشیم سراسر می‌پاشد.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۹۲. فرش سلجوقی، از مجموعهٔ Edmund de Unger، لندن.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۹۳. قالیچهٔ ساروق ترکمن، در Textile Museum Collection، واشنگتن.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

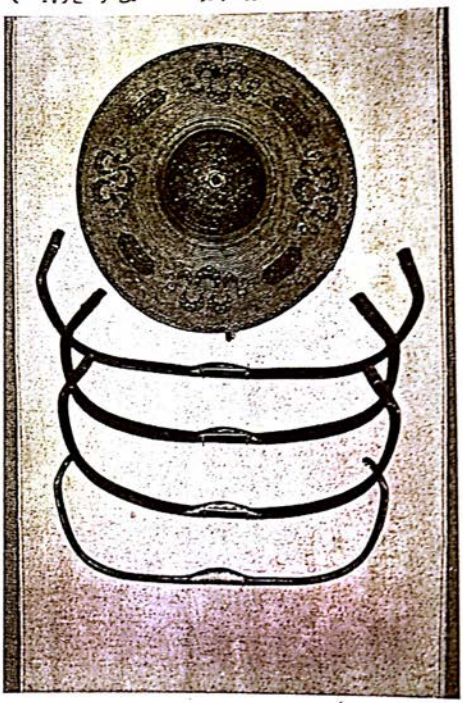
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۳ هنر جنگاوری

میان بیابانگردی و پهلوانی گرایشی هست. آن گرایشی است تکلیفی. زیرا که پیروزمندان بیابانگرد بیشتر گروه پهلوانان جنگاور اشرافی فرماتروا بر مردم مغلوب را تشکیل می‌دهند و از اینرو آنان کاستی خاص می‌شوند با وظیفه‌ای خاص. زیرا که جنگاوری و پهلوانی راستین همواره دارای گرایشهای بیابانگردی است و هر بیابانگرد هم سجایای جوانمردی و پهلوانی و جنگاوری را می‌ستاید و با آفرین بدان می‌نگرد.

نخست بگوییم که در جامعهٔ اسلامی کاست وجود ندارد مگر آنکه بازماندگان پیامبر اکرم را چنین انگاریم. ولی فرزندان پیامبر یا سادات به هیچ روی از امتیازات وظایف دنیوی یا معنوی برخوردار نیستند. اینان تنها گروهی برجسته هستند. هرگاه کاست به صورت نهادی در اسلام نباشد با این‌همه به گونهٔ وضعی عادی وجود دارد و توازن و برابری گروهی تنها تا آنجا صورت پذیر است که این مواضع و پایگاهها



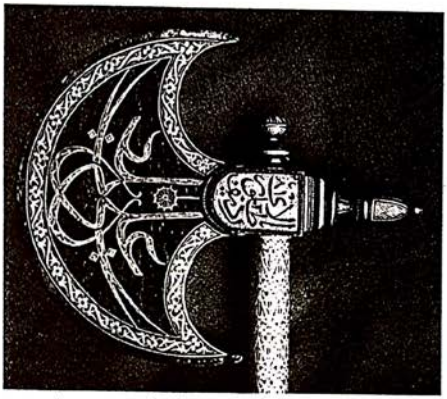
تصویر ۹۴. سپر و کمان ترکی سبکِ مغولی. سدهٔ نهم ـ دهم هجری؛ پانزدهم ـ شانزدهم میلادی. مضبوط در موزهٔ جنگ‌افزار یا اسلحه‌خانهٔ توپکاپی، استانبول، ترکیه.

تصویر ۹۵. نقش برجسته نمودار دو اژدهای درهم در دروازهٔ مدخل حصار حلب، سوریه. سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی.

تصویر ۹۶. بخشی از نقش برجستهٔ نمای غربی مسجد بیمارستان دیوریگی در آناطولی، ترکیه. عقاب دوسر نشان دودمان سلجوقی بود. سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۹۹. بخشی از تبرزین ترکی با کتیبه‌ای از سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی، مضبوط در موزهٔ جنگ‌افزار یا اسلحه‌خانهٔ توپکاپی، استانبول.

تصویر ۹۷. سینی لعابی با تصویر اسکندر که به آسمان می‌رود بر گردونه‌ای که با دوشیردال کشیده می‌شود. عراق ۵۰۷ - ۵۳۸ هـ / ۱۱۱۴ - ۱۱۴۴ م.

تصویر ۱۰۰. شمشیر با کتیبه‌ای از سلطان سلیمان قانونی، سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی. مضبوط در موزه جنگ‌افزار یا اسلحه‌خانهٔ توپکاپی، استانبول.

تصویر ۹۸. سینی کنده‌کاری با مجلسهایی از بارگاه سلطان، کار خراسان، ایران سدهٔ ششم ـ هفتم هجری؛ دوازدهم ـ سیزدهم میلادی. مضبوط در موزهٔ ایران باستان، تهران، ایران.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با وظایف و تکالیف افراد همساز و همراه شود. این پایگاهها لزوماً ارثی هستند. این قانون چنان است که اندیشهٔ اسلامی پیوسته در شناخت آن غفلت نکرده است. اشرافیت واقعی در اسلام بدین‌گونه شناخته می‌شود.

از نظر دیگر اسلام قرون وسطایی نظامات جوانمردی و پهلوانی را به رسمیت می‌شناسد و حتی بیش از آنکه پهلوانی در مسیحیت شناخته شود در اسلام پایگاهی داشته است. زیرا قوانین قرآنی جهاد آن را پایهٔ کوششهای معنوی گرفته است و بر آن تأکید گذاشته است و آن را نجابت روح و از خود گذشتگی به شمار آورده است. اصطلاح فتوت که این تکالیف جوانمردی را بر می‌شمرد، همهٔ این صفات و سجایا را بیان می‌دارد.

فرقه‌های برادری یا فتوت نه تنها از میان اشراف حاکم زمان برگزیده می‌شدند بلکه غالباً از پیشه‌وران یا اصناف صنعتی هم بودند.

این پدیدهٔ پهلوانی یا فتوت و جوانمردی دارای بسیاری پیوندهای گوناگون با جامعه بود که از آن جمله در مورد اشراف معتبر باید بگوییم که با دربار امیران رابطه داشتند. پس بیابانگردان و جوانمردان و اصناف و پیشه‌وران و درباریان با هم پیوند داشتند و از آن همه روابط یکی را که در میان مسیحیان غرب هم همانندی داشته است در اینجا یاد می‌کنیم. مقصود ما همانا علامتنگاری غربیان است که آشکارا هنری است وابسته به سنت پهلوانی و در عین حال متضمن بعضی عناصر بیابانگردی مانند مظاهر جانوری ــ فی‌المثل عقاب دوسر که نخست در هنر سلجوقی نموده شد ــ و نیز اشاراتی به گوشه‌گیری و چله‌نشینی که از پایه‌های عمدهٔ جهان‌بینی فتوت بود.

برخورد میان بیابانگردی و فتوت در هنر سلجوقیان ــ که طبیعی می‌نماید ــ و نیز در پایه‌ای کمتر در هنر ممالیك دیده می‌شود. ممالیك هم همانند سلجوقیان با صلیبیان سروکار یافتند. روابط آنان بیشتر دشمنانه و گاهی دوستانه بود و بدین‌گونه بسیاری از عناصر فتوت اسلامی به میان مسیحیان غربی راه یافت. جوانمردی و فتوت که مسلکی معنوی بود در اسلام نیرویی ذاتی و طبیعی داشت و تنها به‌گونه‌ای غیر مستقیم به مسیحیت راه جسته بود.

عمده‌ترین نیاز هنر پهلوانی یا جوانمردی روشن است که باید جنگ افزار باشد. در این پهنه است که نیرو و دقت و دلیری و نازك طبعی در بیان هنری درمی‌آمیزند. بهترین جلوهٔ این هنر در پرداختن شمشیر است که نمونهٔ دیرین و افسانه‌ای آن شمشیر دودم است که همانا ذوالفقار علی (ع) پسرعمّ پیامبر اکرم و مظهر کامل فتوت در اسلام باشد.

بر تیغه‌های شمشیرهای اسلامی غالباً آیاتی از قرآن مجید نگاشته شده است که معمولترین آنها لاالهالاّالله است که نمایشگر فکری و معنوی شمشیر است که دنیای ناپایدار و گذرا را از ابدیت و جاودانگی جدا می‌کند و خطای درهم‌آمیختن امور نسبی را با مطلق از میان می‌برد.

حواشی فصل ششم

۱. ر. ك: Ruy Gonzales de Clavijo, *Historia del gran Tamerlan*, Sevilia, 1582.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل هفتم

هماهنگی

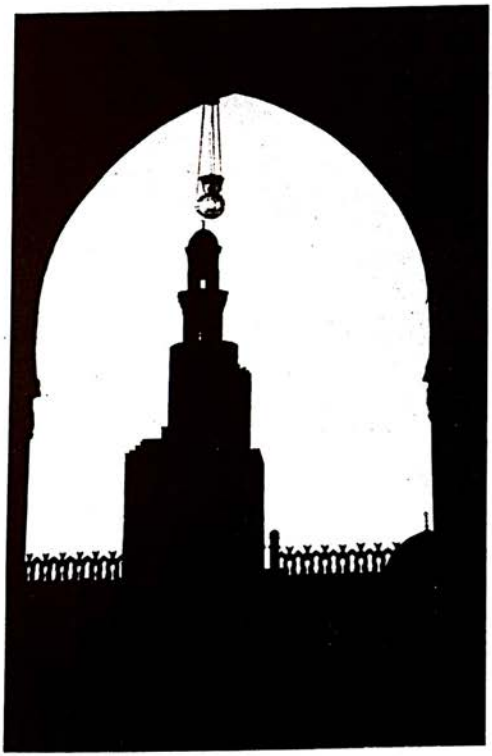
۱ کثرت در وحدت

هنر اسلامی متضمن بسیاری سبکهاست که هریك از دیگری آشکارا بازشناختنی است و وابسته است به محیط قومی خاص. با آنکه نمی‌توان سبکی را نسبت به سبك دیگری «اسلامی»‌تر دانست بازهم این بازشناسی دلالت دارد بر وجود پدیدهٔ گوناگونی در یگانگی یا یگانگی در گوناگونی و مستقیماً نشانگر آن است که اسلام یك هماهنگی پرداختهٔ آدمی نیست.

وانگهی آشکار است که دگرگونی در سبك بیشتر در جهت عرضی یعنی در ویژگیهای اقوام همزمان نمودار است تا رشد در زمانهای تاریخی و گذشت روزگار. مثلاً در میان هنر ایرانی سده‌های هفتم و دهم هجری یا میان هنر مغربی سده‌های ششم و دوازدهم هجری تفاوت کمتری از پدیده‌های هنری سراسر تاریخ مغربی و ایرانی دیده می‌شود. این مطلب ما را رهنمون می‌شود به اینکه هنر اسلامی دارای نیروی همبستگی است و ضمناً خاصیت ایستایی دارد و این نمودار آن است که این هنر پیامد تجربه و گرویدن به جلوه‌ها و پدیده‌ها نیست بلکه حاصل آگاهی بر زمان بی‌انتها و جاودانی است.

قدرت یك هنردینی یامقدس دارای پیوندی باسرشت گنجینهٔ پایان ـ ناپذیر هدف یا آرمان آن است یعنی آنکه هیچ یك از شکلها و پدیده‌ها بیانگر کامل آرمان معنوی اسلام نیست و این گنجینه پایان نیافتنی است. البته در هر محیط قومی یا در هر سطحی از شکلها راه ویژه و مناسبی برای بیان آرمان وجود دارد. چون این راه پدیدار شد ــ و هنرمندی که بدان دست یافت همچون کمانگری است که چشم بسته به هدف زده باشد ــ دیگر نباید تأمل کرد، از آن پس استادی در هنر به راهی دقیق افتاده است و «فورمول» کلی را با هریك از موارد منطبق می‌توان کرد.

مهر و عشق یافتن «فورمول» یعنی هماهنگی اساسی که هم مجمل باشد و هم دارای امکانات بسیار، از صفات و خصوصیات هر هنر مقدسی است. شمایلنگاری بودایی مشتمل است بر این‌گونه تمثالهای نمونه‌ای مخصوص و نیز هنر هندو و تائوئیست و همچنین شمایلهای کلیسای بیزانس که رنگ‌آمیزی و ترکیب آنها دارای سنتی ثابت و یکسان است. در هر مورد نیروی تصور و تخیل هنرمند تابع الگوهای سنتی می‌شود و این نیرو تنها در مفهومی درونی یعنی کوشش در دستیابی به جوهر معنوی الگوی ثابت و بازسازی تصویر بر حسب آن میدان می‌گیرد و جلوه‌گری می‌کند. در هنر اسلامی در پهنهٔ معماری و آرایش است که باید دنبال فورمول یا الگوی مبنا گشت که هنرمند



تصویر ۱۰۱. منارهٔ ابن طولون، قاهره. در سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی، بر اساس بنای اصیل سدهٔ سوم هجری؛ نهم میلادی بازسازی شده است.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پیوسته از آن سرمشق می‌گیرد و در آن لدی‌الاقتضا گوناگونیهای خاصی پدیدار می‌کند. این الگوهای مبنا بی‌شمار هستند از آنرو که جلوه‌گاههایی از واقعیات و حقیقت هستند.

پایبندی به الگوهایی که دین اسلام خویشتن آنها را تجویز یا محدود نکرده است بلکه حاصل اجماع و اتفاق نظر مؤمنان است موجب شده که هنر اسلامی را به «ایستایی» متهم سازند و ثبات چند صدسالهٔ آن را پیامد بی‌تحرکی یا ناآگاهی بدانند. در واقع حالت مقابل خلاقیت یا ایستایی هیچ یك قابل انطباق با هنر دینی نیست. از آنرو که یا این هنر پایبند و وفادار به اصول اساسی خویش است و بنابراین کوشا و آگاه است یا فراموشکار و غافل از آنها و بنابر این مورث انحطاط و تباهی است.

منشوری که شعاع یگانهٔ هنر اسلامی را در رنگهای بسیار نمودار می‌سازد همانا باید ناشی از روح کلّی و اجماع باشد. این مطلب را می‌توان با اجتماع اقوام و زبانها و عوامل جغرافیایی و تاریخی گرفت که با این‌همه هریك از آحاد آنها به تنهایی تاثیری جداگانه و منفرد بر موضوع ندارد. عوامل نامبرده چون هماهنگ شوند یا در سطحی واحد باهم دریك روح متحد شوند مایهٔ پدیداری سبکی خاص می‌گردند.

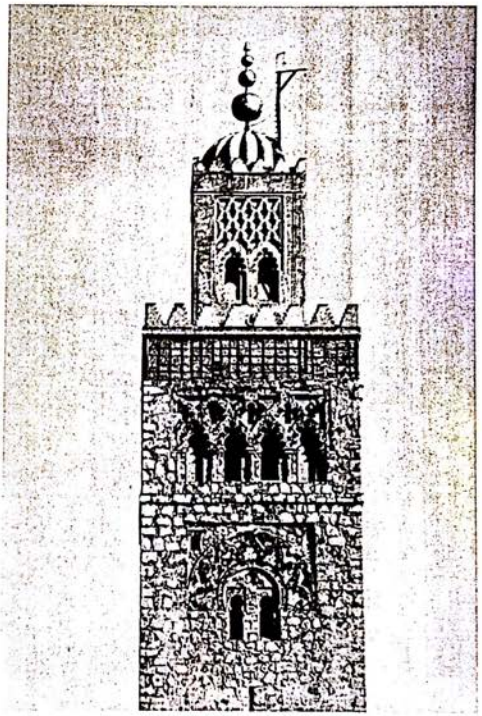
در این بررسی مجال بیان و شرح سراسر پهنهٔ هنر اسلامی و شاخه‌های گوناگون آن و نیز فرصت پرداختن گام‌به‌گام شکوفائیها و گسترشهای آن نیست. بنابر این پژوهش خود را محدود می‌کنیم به نمونه‌هایی از آثار معماری که می‌توان آنها را جلوه‌گاه هماهنگی و همسازی سبکهای گوناگون دانست.

تصویر ۱۰۲. منارهٔ مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس، سدهٔ سوم هجری؛ نهم میلادی.

تصویر ۱۰۳. منارهٔ مسجد سارغتمش، سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی، قاهره، مصر.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۰٤. منارهٔ مسجد کتوبیه، مراکش، سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی.

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۰۵. منارهٔ عثمانی مسجد تکیهٔ مولانا در قونیه، ترکیه. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی.

تصویر ۱۰٦. منارهٔ پیچان مسجد اوچ شرفه‌لی (سه گلدسته‌ای) در ادرنه، ترکیه. سدهٔ نهم هجری؛ پانزدهم میلادی.

تصویر ۱۰۷. منارهٔ مسجد سلیمان در استانبول، ترکیه. سدهٔ دهم هجری؛ شانزدهم میلادی.

تصویر ۱۰۸. منارهٔ مدرسهٔ مسجد سلطان حسن در قاهره. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی.

تصویر ۱۰۹. منارهٔ مسجد جامع هرات، افغانستان.

تصویر ۱۱۰. منار ساربان، اصفهان، ایران. سدهٔ هشتم هجری؛ چهاردهم میلادی.

تصویر ۱۱۱. منارهٔ آرامگاه جهانگیر در لاهور، پاکستان. سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی.

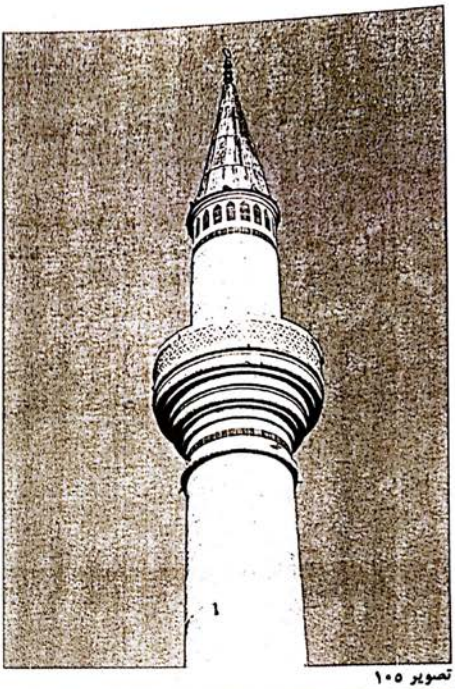
تصویر ۱۱۲. منارهٔ آرامگاه اعتماد الدوله در آگرا، هند. سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی.

tarikhema.org

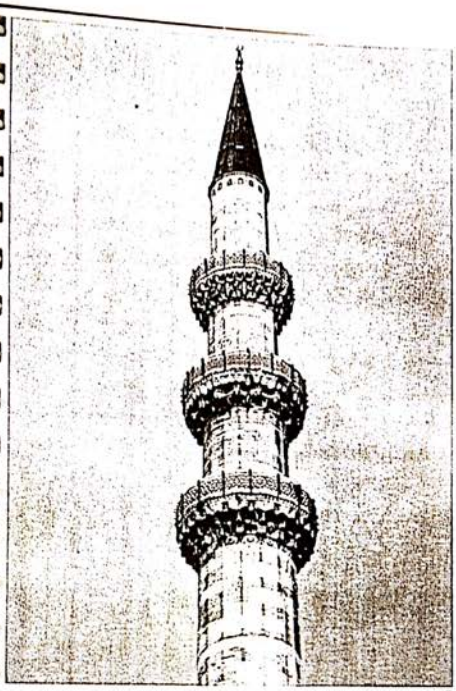
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۰۵



تصویر ۱۰۷

تصویر ۱۰۶

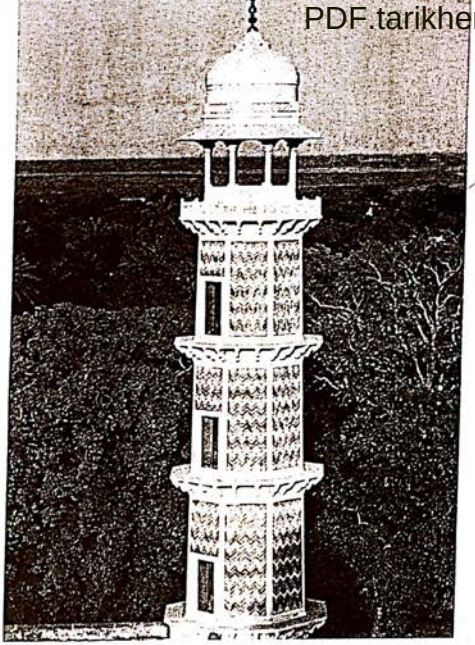
تصویر ۱۰۸

tarikhema.org

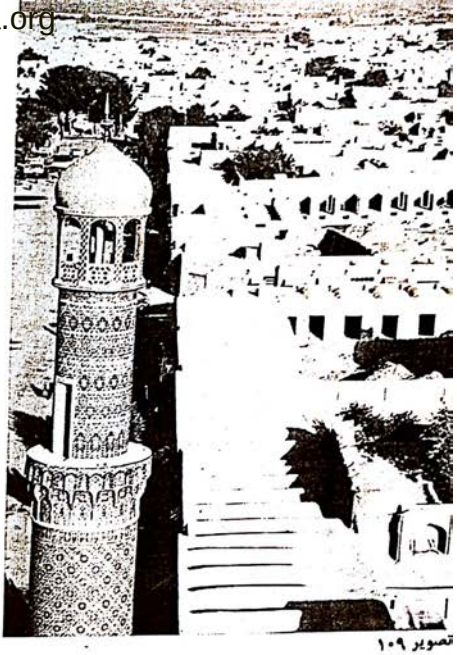
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

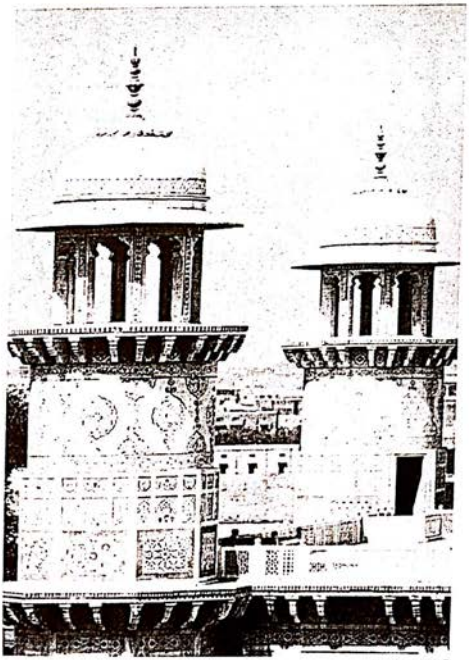
PDF.tarikhema.org



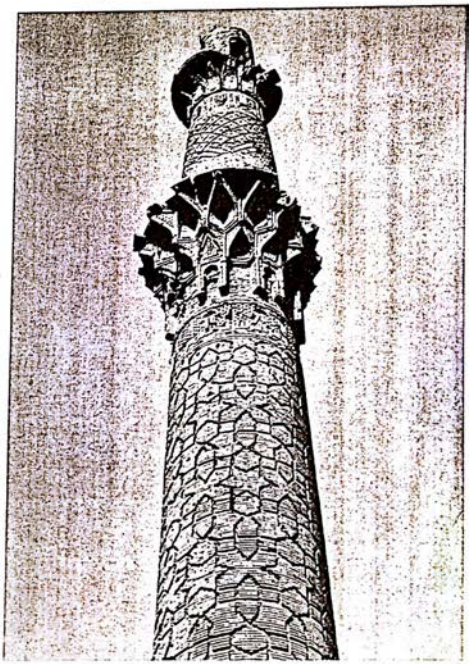
تصویر ۱۱۱



تصویر ۱۰۹



تصویر ۱۱۲



تصویر ۱۱۰

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲ مسجد جامع قیروان

پایه‌گذار مسجد جامع قیروان عقبةبن نافع از یاران پیامبر اکرم و فاتح افریقای شمالی است و بنابراین، این مسجد از کهنترین مسجدهای بازمانده و نخستین مسجد سراسر مغرب یا غرب قلمرو اسلام است. این مسجد چندین‌بار نوسازی شده است و وضع کنونی آن به زمان پیشتر از ۲۲۲ه / ۸۳۶ م نمی‌رسد. ولی توازن و تعادل سبك آن همراه با بهره‌گیری استادانه از فضا خود یادآور نخستین جهانگشایی اسلام است. شبستان بسیار پهناور آن با بامی هموار متکی بر طاقهای متعدد که به حیاطی وسیع باز می‌شود، پنداری برای پذیرش گروه انبوهی از جنگاوران رواورده به اسلام ساخته شده باشد. طول حیاط در ادامهٔ محراب گسترده شده است و کف یك‌سوی این محور که در آن نمازخانه قرار دارد اندکی بالاتر است و در دوسوی آن دوگنبد است. در انتهای مسجد منارهٔ پرشکوهی هست سه‌طبقه‌ای که گویا از همهٔ مناره‌های بازمانده کهنتر است.

طاقهای شبستان عریض است و به موازات دیوار قبله به شیوهٔ مسجد اموی دمشق نیست. در سراسر آن ردیفهای طاقها برپا شده است. امّا یك ردیف طاق که دارای پهنایی بیشتر از ردیفهای دیگر است درموازات قبله قرار دارد و بر نمازخانه عمود است و این شیوه خاص این گونه مسجدهاست و با آداب دینی هم سازگار است. چون از بالا بدان بنگرند گروهی از مؤمنان در نماز در فضایی باز و پهناور مانند پرنده‌ای می‌نمایند که بال گسترده است و سر او همانا امام یا پیشنماز است که نماز را هدایت می‌کند و نخستین ردیف پشت سر امام که ناگهان بسیار پهن می‌شود ــ پشت سر امام ایستادن خود ارج بسیاری دارد ــ مانند شهپر پرنده است و از آن پس ردیفها از عرض گسترده‌تر می‌شوند تا برسد به دیر آمدگان که در موازات محراب می‌ایستند. این شیوه به نماز ایستادن به آسانی و سهولت با نقشهٔ شبستان سازگار است.

قیروان در دشتی پهناور قرار دارد و حیاط وسیع مسجد نمایشی است از وضع طبیعی محیط آن. بام هموار شبستان و رواقهای پیرامون حیاط و نیز گنبدها و دیوار محیطی مسجد با اهك سفید شده است و این رنگ خود اگرچه سطحی است و بنابر این چندان مداوم نیست ولی بر ظاهر مقدس مسجد بسیار می‌افزاید و پرتو سفیدِ گویی فرود آمده از آسمان، که با آرامش و صلح همراه است، آنجا را غم‌انگیز و خاموش جلوه‌گر می‌سازد.

تصویر ۱۱۳. نمای شبستان و حیاط مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس، از فراز مناره.

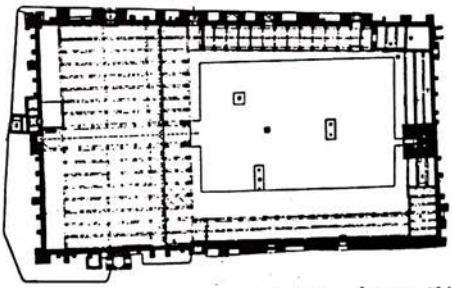
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در درون مسجد پرتو سفید دیوارها با بازتاب حصیرهای عسلی رنگ تخفیف می‌یابد. در میان طاقها قندیلهایی با سرهای مخروطی اویخته است. اینها یادآور مسجد اموی دمشق است و نیز معماری بیزانس. با این همه چنان که گفته شد سبك ساختمان این مسجد کلاً مغربی و بسیار دور از شیوهٔ رومی است.

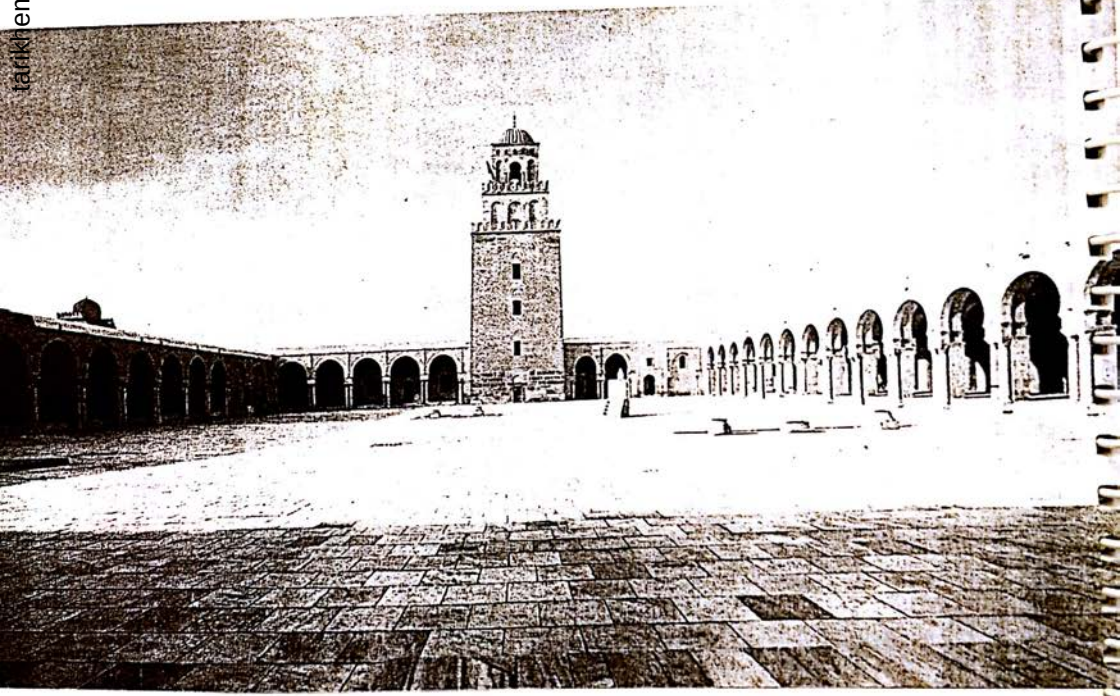
محراب این مسجد از کهنترین محرابهای بازمانده است و تاریخ آن به ۲۴۸ تا ۲۴۹ هـ / ۸۶۲ تا ۸۶۳ م می‌رسد و شکل یك فرو رفتگی مقعر کامل دارد که در هرسوی آن ستونی است برای تکیه‌گاه یك طاق برآمده از دیوار. این طاق و دیوارهای پیرامون آن با کاشی پرنقش لعابی درخشان همچون فلز صیقل شده آرایش شده است. دیوارهای محراب با مرمر مشبك پرسوراخ پوشیده شده است که می‌توان از ماورای آن دیوار پشتی را دید. زائرانی که از این مسجد مشهور دیدن می‌کنند از این سوراخها محراب اصلی را که عقبةبن نافع در آن نماز می‌گزاشت می‌بینند.

فرو رفتگی محراب با نقشهای تاك که با زر بر زمینه‌ای سیاه پرداخته شده، آراسته گشته است. این آرایش نمای کاخ مشتیٰ را به یاد می‌آورد که خود نمودار مظهرکهن تاك همچون نمایشگر خرد و درخت دنیاست.



شکل ۵۱. نقشهٔ مسجد جامع قیروان.

تصویر ۱۱۴. جانب شمالی حیاط با منارهٔ مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس.



tarikhema.org

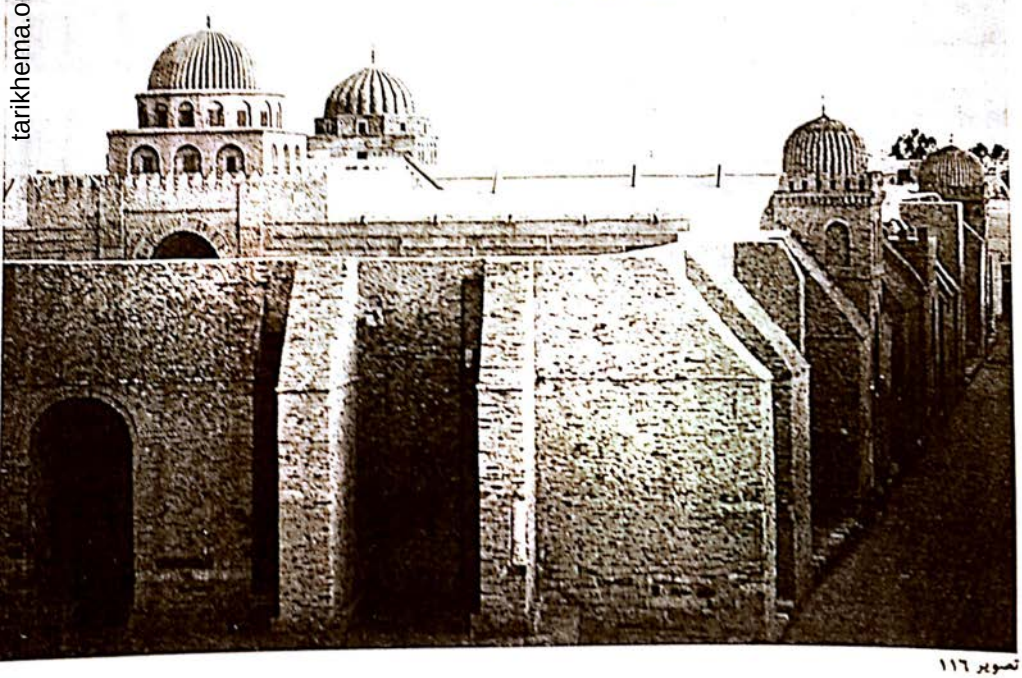
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۱۵. دورنمای کلی از شبستان مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس.

tarikhema.org



تصویر ۱۱۶

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

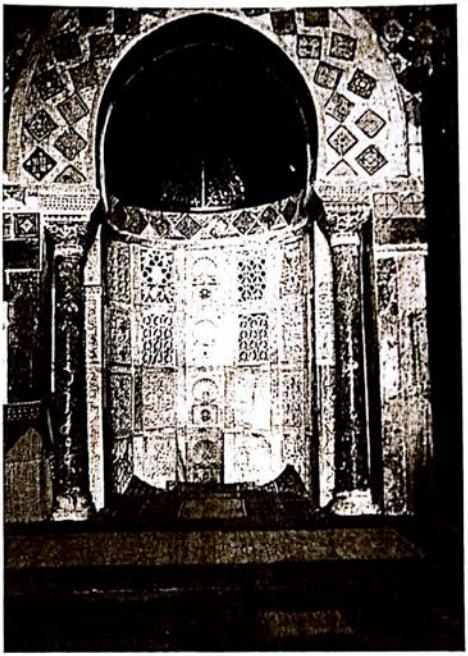
۳ مسجد جامع قرطبه

مسجد جامع قرطبه گویا نمودار خالصترین سبك معماری عربی باشد و این امر اشکارا پیامد دور افتادگی نسبی اسپانیای اسلامی است و نیز آهنگ بنیادگذار آن عبدالرحمان اوّل که به اصالت عربی و قریشی خویش بسیار سرافراز و مغرور بود. او که امیری اموی بود از کشتار امویان به دست عباسیان جان‌بدر برد و بر آن شد تا حکومتی در اسپانیا پدید آورد. به همین علتها مسجدی که در ۱۶۹ هـ / ۷۸۵ م برپا کرد همانندی است از مسجد جامع دمشق و پیامدی منطقی است از مضمونهای معماری معتبر آن زمان.

مسجد جامع قرطبه که برگردهٔ مسجد دمشق ساخته شده است، مشتمل است بر یك حیاط و یك شبستان با بامی دراز که دارای دو نشیب است و بر طاقهایی در دو سطح تکیه دارد با این تفاوت که طاقهای بالاتر دیگر نمودی از دیوارهای کلیسایی کهن و پنجره‌های همسطح بام مانند مسجد دمشق ندارد. در قرطبه طاقهای پایینی و بالایی دیگر بخشی از دیوار به‌شمار نمی‌آیند. ولی این وظیفه به عهدهٔ جرزها و طاقهای بدون حائلهای دیگر گذاشته شده است. طاقهای بالاتر که حمال سقف هستند بر همان ستونهایی که طاقهای پایینتر (تکیه‌گاه تیرها) قرار دارند گذاشته شده‌اند. برای به‌دست دادن تصویری بهتر ازاین معماری باید بگوییم که انحناهای دو ردیف طاقها مانند شاخهای خرما بن که از یك تنه بر می‌خیزند بر ستونهای تناوری تکیه دارند که با این همه نسبتاً نازك می‌نمایند و نمودی از وزن شگرف این بنا ندارند. زیرا که طاقها با سنگهای رنگارنگ و بادبزن گونه چنان استواری دارند که هرگونه وجود هواری سنگین را نفی می‌کنند.

راز این توهم ــ با آنکه درواقع توهمی باطل نیست و بلکه نمودی است از ثبات و استواری که از سطح مواد و مصالح آن‌سوتر می‌رود ــ در آن است که همهٔ طاقها دارای یك نمای کلی یکسان هستند. طاقهای پایینتر از نیمدایرهٔ کامل اندکی تنگ‌ترند و طاقهای بالاتر بازتر و کاملاً نیمدایره‌اند. بدین‌گونه چنین می‌نماید که این فضا خود از کانونهای بی‌شمار به سوی محیط بیرون بال می‌گسترد.

علت اینکه طبقه بندی زیبایی شناسی معماری اروپایی در برابر معماری مورد بحث ما ناپسند می‌نمایند آیا همین عدم رعایت تناسب فضای معماری با حدود بیرونی آن نیست؟ آیا ناشی از عدم رعایت این نکته نیست که ظرف چه بزرگ و چه محدود و چه ممتد در یك جهت یا جهت دیگر، حدّ مظروف را تعیین می‌کند؟ در مسجد قرطبه حدود فضایی اثری ندارند زیرا که دیوارهای شبستان در پشت بیشه‌زاری از طاقها ناپدید شده است. تکرار طاقها ــ که در بنای نخستین ۱۱۰ طاق بود و پس از توسعهٔ مسجد در سده‌های دوم و سوم تا چهارم هجری به ۴۱۰ رسید ــ نمودی از فضایی بی‌کران می‌دهد.فضا در اینجا نه با



تصویر ۱۱۷. محراب مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس.سدهٔ سوم هجری؛ نهم میلادی.

تصویر ۱۱۸. کتیبه کوفی بر ستونی کهن «محمد رسول‌الله»، در مسجد جامع قیروان، قیروان، تونس.

تصویر ۱۱۶. دورنمای بخشی از مسجد جامع قیروان، تونس، از بیرون.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۱۹- نورنمای داخلی مسجد جامع قرطبه، اسپانیا.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

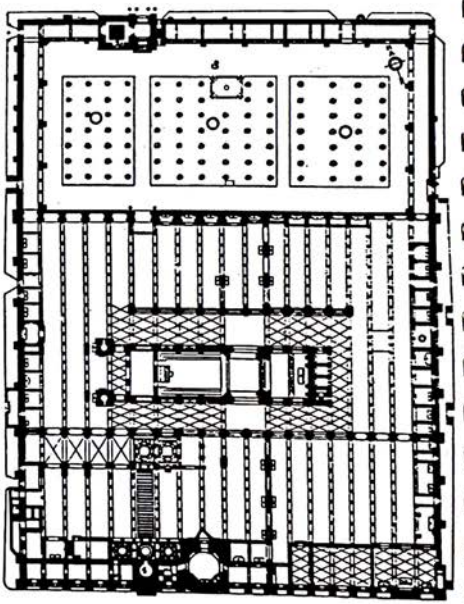
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کیفیت حدود و مرزهایش شناخته می‌شود که بر اساس نمودی از وضع قرار گرفتن طاقهاست که استوار و ساکن جلوه می‌کنند.

عین همین ملاحظات در نظام توازن و تعادل فشار راست می‌اید. بر اساس قواعد معماری کهن اروپایی تکیه گاههای یك ساختمان باید متناسب با وزنی باشد که بر آنها فرود می‌اید و معیار قطعی این مبحث همانا احساس ما است در تعادل اندام خودمان و تعادل بار ساختمان باید تقلیدی باشد از اندام ادمی. ولی در معماری قرطبه ــ و با دیدی کلّی‌تر در معماری اسلامی ــ این اصل راست نمی‌اید؛ این امر مبتنی است بر هنر منطقی که به ظاهر بر محاسبات فشارها متکی است ولی هرگز در آن قیاس به نفس یا مردم سانی راه ندارد.

مشکل عملی قرار گرفته در پیش روی معمار گمنام مسجد قرطبه بدین شرح است: برای برکشیدن سقف شبستان تا ارتفاعی متناسب با وضع کلّی ساختمان، ستونهای کهن یا مواد و مصالح سقط ساختمان پیشین که در دسترس بودند به میزان کفایت نمی‌رسید. بنابر این ضروری بود که کسری آن جبران شود و سرمشقی که از ساختمان پیشین در برابر دیده بود طاقهایی را در دو سطح پیشنهاد می‌کرد. پس این طاقها را از بیم انکه فرو ریزند و ستونها را بشکنند تا اندازه‌های



شکل ۵۲. نقشهٔ مسجد جامع قرطبه.

داخلی آنها تقلیل دادند. اینها شاید مسائل کاملاً فنی بودند که معمار مورد بحث ما بایست اصلاح می‌کرد. راه حلّی که یافت به منزلهٔ پیروزی بود بر مشکل بار و مقاومت سنگ.

مسجد جامع قرطبه پیایی در طی سه قرن بی‌آنکه اساس نقشهٔ آن دچار دگرگونی شود، گسترش یافت. برای اصلاح نمودی که از وضع کنونی آن حاصل می‌شود باید در پیش‌دیده کلیسای تاریك نیمه گوتیك و نیمه باروکی را که در میان بیشه‌ای از طاقها ساخته شده بود و نیز طاقهایی را که درواقع جایگزین تیرهای حمال همهٔ سقف که با نقاشی آراسته شده است، محو کرد. رنگارنگی طاقها و سنگهای سه‌گوش دم‌کفتری که یك درمیان در بین سنگ سفید و آجر سرخ به‌کار برده شده با رنگ زرین سرستونها برجسته نمودار شده‌اند. قندیلهای فلزی پرسوراخ در میان ردیفها اویخته شده و کف شبستان بی‌گمان با فرش پوشیده شده بود.

باید یادآور شویم که ساختمان این مسجد کلاً متکی است بر بعضی شکلها که بدون دید مناظر و مرایا رسم شده است و به‌گونه‌ای از نقشهای اسلیمی ترکیب یافته. این صفت دوگانهٔ شکلها در پاره‌هایی از ساختمان پرداخته شده در زمان الحکم دوم در میان سالهای ۳۵۰ و ۳۵۵ هـ / ۹۶۱ و ۹۶۶ م که در اراستن بنا کوشش بیشتر به کار برده می‌شده است تاکید بیشتری دارد. محراب و نیز طاقهای گوناگون یا گنبدهایی که در جلو آن قرار دارد به انضمام ساختمانهای فرعی وابسته بدانها که مشتمل است بر طاقهای درهم رفته و پیچاپیچ، در این زمان برپا شده است.

این گنبدها که ساختمان آنها بی‌سابقه است از طرفی به سبب دسته‌ستونی بودن پایه‌ها سرمشق طاقهای گوتیك شد، و از سوی دیگر الگویی شد برای طاقهای ایرانی. بدین‌گونه که تویزه‌ها در منتها علیه گنبد نمی‌پیوندند بلکه به شکل چند ضلعی ستاره‌گونه درهم می‌روند و نوك گنبد را باز می‌گذارند.

بار گنبد در میان ستونهای منظم ساختمان بخش شده و طاقهای فشارگیری فراز ستونها درهم رفته و آرایشی شگفت‌انگیز دارند. گویا در معماری اسلامی نمونهٔ جالب توجه‌تری از پیوند و درآمیختگی حمل بار و شکلهای هماهنگ زیبا که در ژرفای روح معماری اسلامی رخنه کرده است نتوان یافت.

امّا شاهکار هنر قرطبی همانا محراب مسجد است که ترکیب آن

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۲۰. گنبد نهاده بر فراز تویزه‌های درهم رفته در جلو محراب مسجد جامع قرطبه، اسپانیا.

تصویر ۱۲۱. شیوهٔ قرارگرفتن جرزها در جلومحراب مسجد جامع قرطبه،اسپانیا.

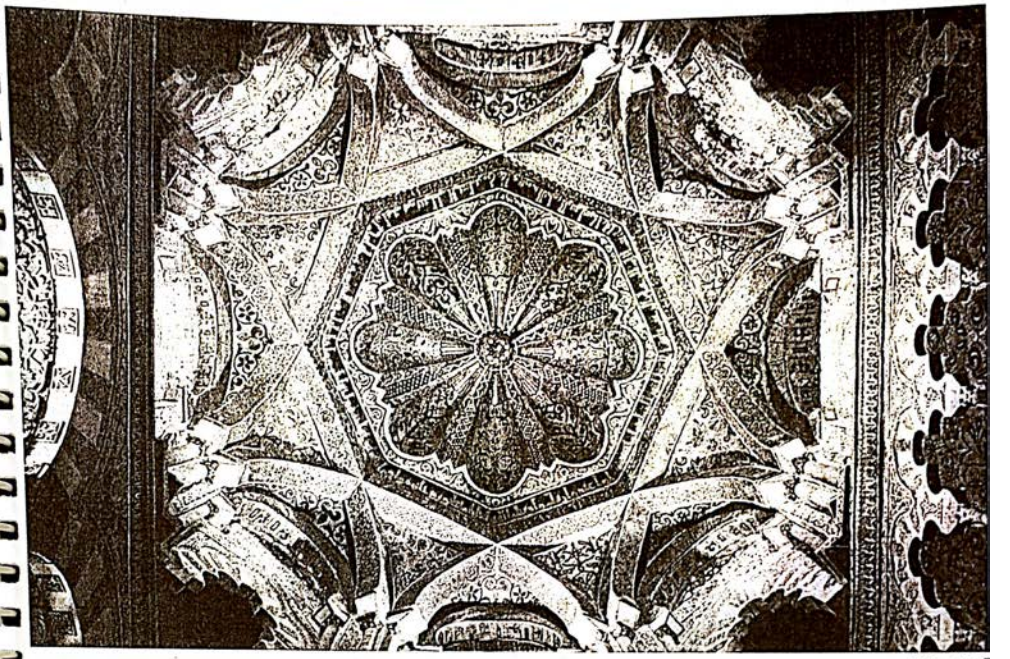
تصویر ۱۲۲. محراب مسجد جامع قرطبه با طاق نعلی، قرطبه، اسپانیا.

tarikhema.org

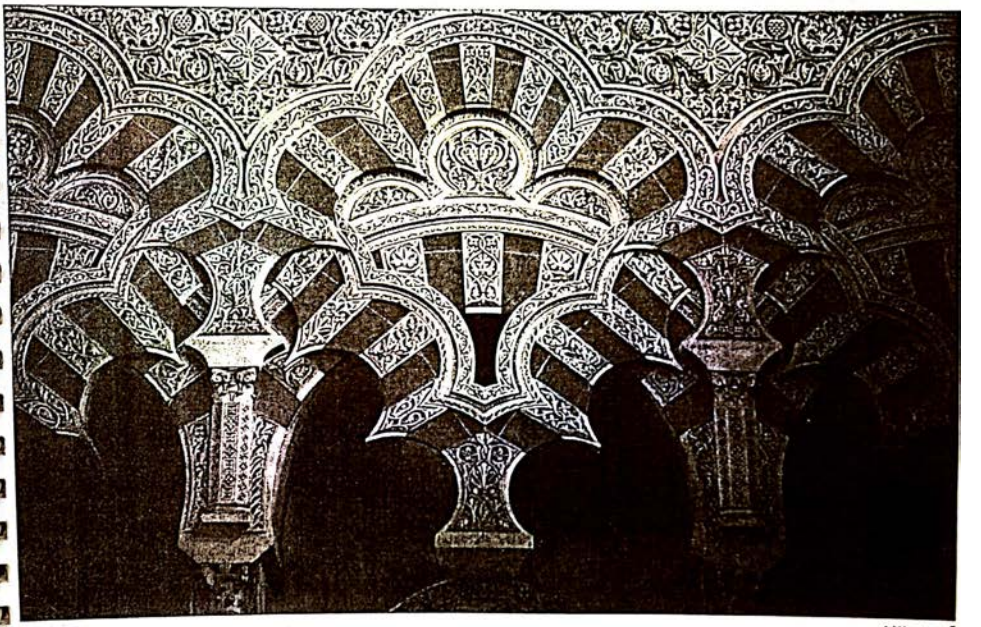
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



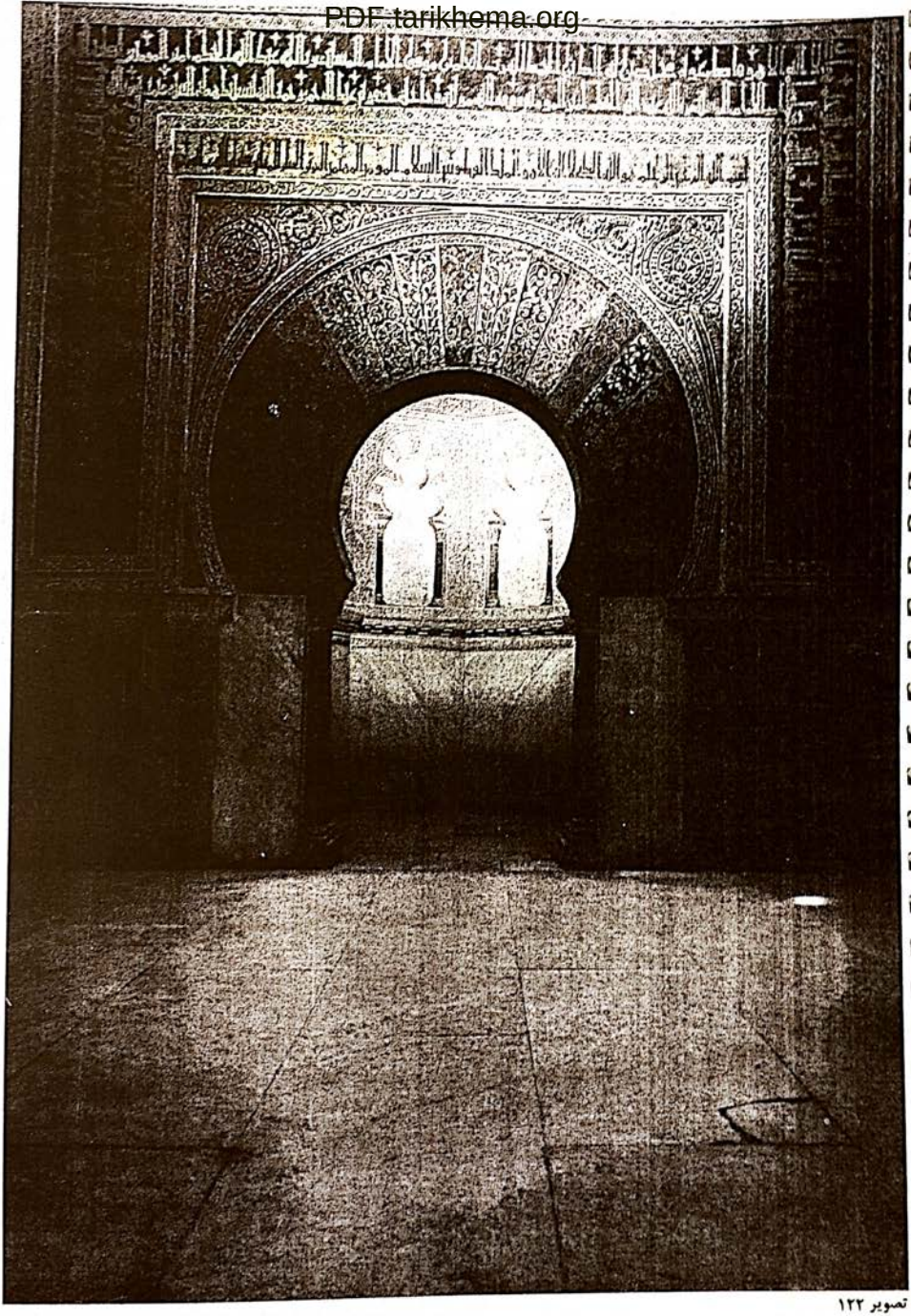
تصویر ۱۲۰



تصویر ۱۲۱

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۲۲

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یکی از فورمولهایی است که هنرمندان مغرب بی‌دریی بدان روی آوردند و نه به گونه‌ای بنده‌وار و بی اختیار بلکه با بهترین و مناسبترین شیوه آن را در ساختمانها به‌کار بستند.

فرو رفتگی محراب که بسیار عمیق است و به شکل چندضلعی است در بالا با طاقی نعلی محدود است که فراز نمای آن با سنگهای سه‌گوش دم‌کفتری و موزائیك زرد و سبز و سرخ کدر آراسته شده است. این نمای آرایشی کلاً در قابی قائم‌الزاویه قرار دارد که بر آن کتیبه‌ای است از حروف کوفی زرین بر زمینه‌ای نیلگون. این طاق و قاب فراز آن اجزای ناگسستنی شده‌اند. زیرا مکمل همدیگرند و توازنی متقابل دارند مانند فضای شاد و خوش بی‌کرانی که با «احساس جاودانگی» درامیخته باشد یا مانند دادگری یا مهر ومحبتی که با خرد پیوند یافته باشد.

٤ مسجد ابن طولون در قاهره

مسجد ساخته شده در میان سالهای ٢٦٣ و ٢٦٦ هـ / ٨٧٦ و ٨٧٩ م، به دست ابن طولون حاکمی ترك در خدمتِ عباسیان، از آن جهانی است که قوماً و محیطاً با مغرب تفاوت بسیار دارد. این مسجد ریشه می‌رساند به مسجدی برپا شده به دست خلفا در بین‌النهرین که در آنجا هنر ساختمان نه از بیزانس مایه می‌گرفت بلکه از ایران و مواد و مصالح آن سنگ نبود بلکه خشت خام یا پخته یعنی آجر بود. به جای ستونهای سنگی که معماران شامی و مغربی به‌کار می‌بستند و بیشتر آنها هم از ویرانه‌های ساختمانهای رومیان بود، جرزهای آجری برای برپا داشتن بامهای نهاده شده بر ستونهای بسیار می‌ساختند. در اینجا نه تنها اساس فنی ساختمان متفاوت است بلکه اصول زیبایی شناسی آن هم متفاوت است. با این همه خواهیم دید که تصویر فضا و شیوهٔ فضاسازی اصولاً در هردو یکی است.

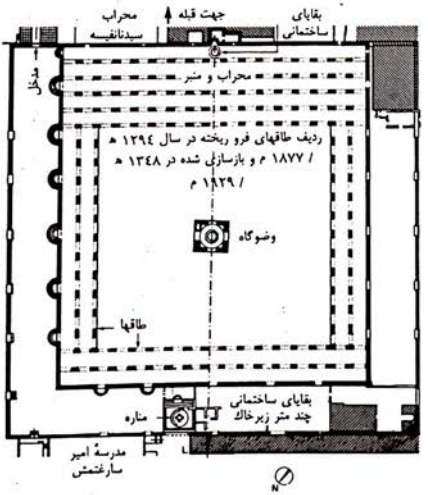
مسجد ابن طولون حیاطی بزرگ دارد مربع شکل که ساختمانها در پیرامون آن است. ردیف رواقهایی که آن را در میان گرفته‌اند پهنایی به میزان دو راهرو دارند و شبستان آن هم به پهنای پنج راهرو است. طاقهایی که بار پشتبام بر آنهاست همه به حیاط نگاه می‌کنند یعنی آنکه همه به موازات دیوارهای اطراف حیاط هستند. در این ترکیب نکتهٔ برجسته آن است که طاقهای بنا شده بر جرزهای تناور مانند دیوارهایی هستند که در آنها درهایی با طاقهای رومی گشوده باشند یا به سخن دیگر همچون ردیفی از جرزها و دروازه‌ها نمودار می‌شوند. ترکیب دیوارها و فضای درمیان گرفتهٔ آنها توازنی کامل دارند و هر یك مکمل دیگری هستند و این مطلب با پنجره‌های گذاشته شده در میان طاقها و در کنار محور هریك از جرزها چشمگیرتر می‌شود و طاقها را به صورت پرده‌هایی سایه روشن با روشنایی قوی و ضعیف با فضاهای پر و خالی دراورده است.

در زاویه‌های جرزهای تناور، ستون مانندهایی ساخته شده است. نقشهای برجسته‌ای با گچکاری در میان طاقها و پنجره‌ها پدیدار کرده‌اند که نمودی از ظرافت در کنار ستبری جرزها و طاقها ایجاد می‌کند و اثری از مواد گرانبها بر زمینه‌ای درشت و خشن ساخته است.

در وسط حیاط ساختمان مکعبی است با چهار در و گنبدی بر فراز آن. این بنا که تاریخ آن بسیار اخیرتر از مسجد است و تنها از پایان سدهٔ هفتم هجری؛ سیزدهم میلادی است وضوگاه است. حوض یا چشمهٔ مزبور با سایبانی پوشیده می‌شد که مشتمل بود بر گنبد زرّین برفراز ستونها.

گرداگرد مسجد این طولون دیواری است که با املاك همسایگان فاصله‌ای دارد. در جانب مقابل محراب مناره‌ای برپاست از چند طبقه با پایه‌ای مربع که بر آن بنایی مدور با پلکانی پیچاپیچ خارج از بنا قرار دارد که به برج ساعت مملوك از ساخته‌های اخیر منتهی می‌شود و یاداور منارهٔ مُلویه در بغداد است یا زیگورات در بین‌النهرین.

بر فراز حصار پیرامون مسجد محجری است که با نقشهای اسلیمی آراسته شده و همچون پرده‌ای است از فضاهای پر و خالی. دشوار می‌توان گفت که این محجر است که آسمان را به قالب ریخته یا آسمان است که محجر را در بر گرفته است و بران زبانه‌هایی از آتش فرو ریخته است.



شکل ٥٣. نقشهٔ مسجد جامع ابن‌طولون.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۲۳. منارهٔ ابن‌طولون از سوی طاقهای جنوب‌غربی، قاهره.

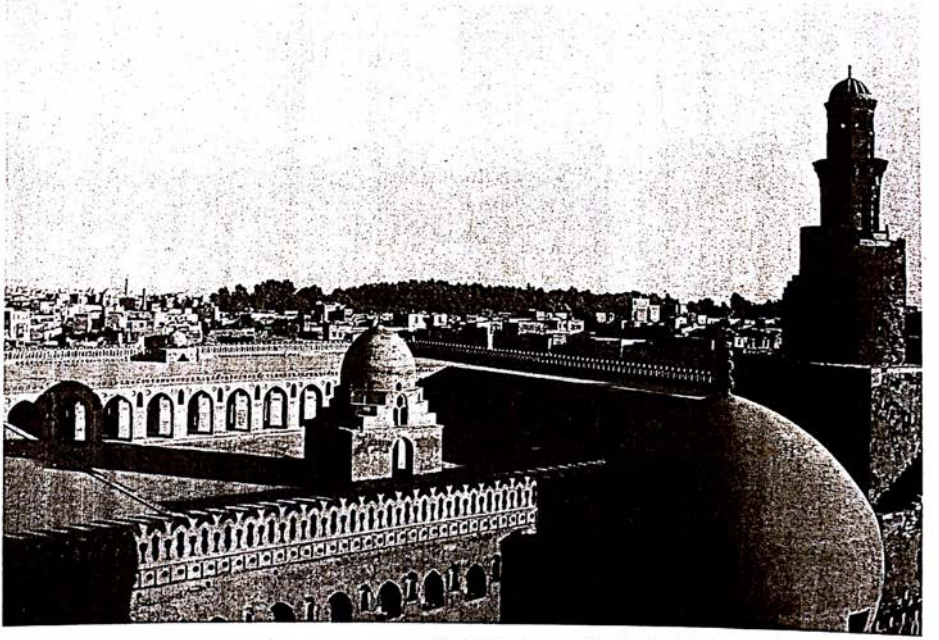
tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

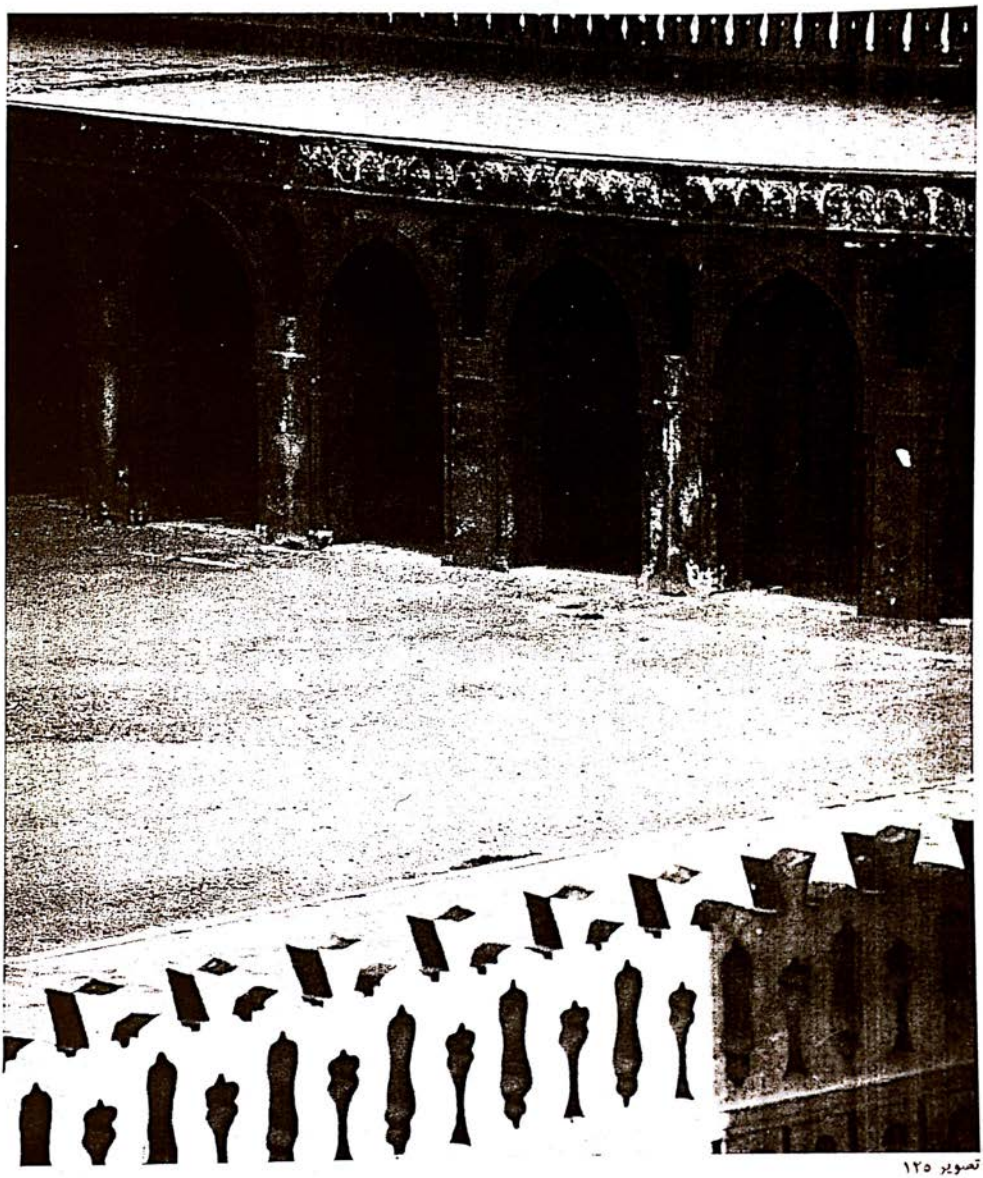
تصویر ۱۲۵. ردیف رواق در مسجد ابن‌طولون، قاهره.



تصویر ۱۲۴. دورنمای کلّی مسجد ابن طولون از فراز منارهٔ جنب مسجد سارغتمش، قاهره.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



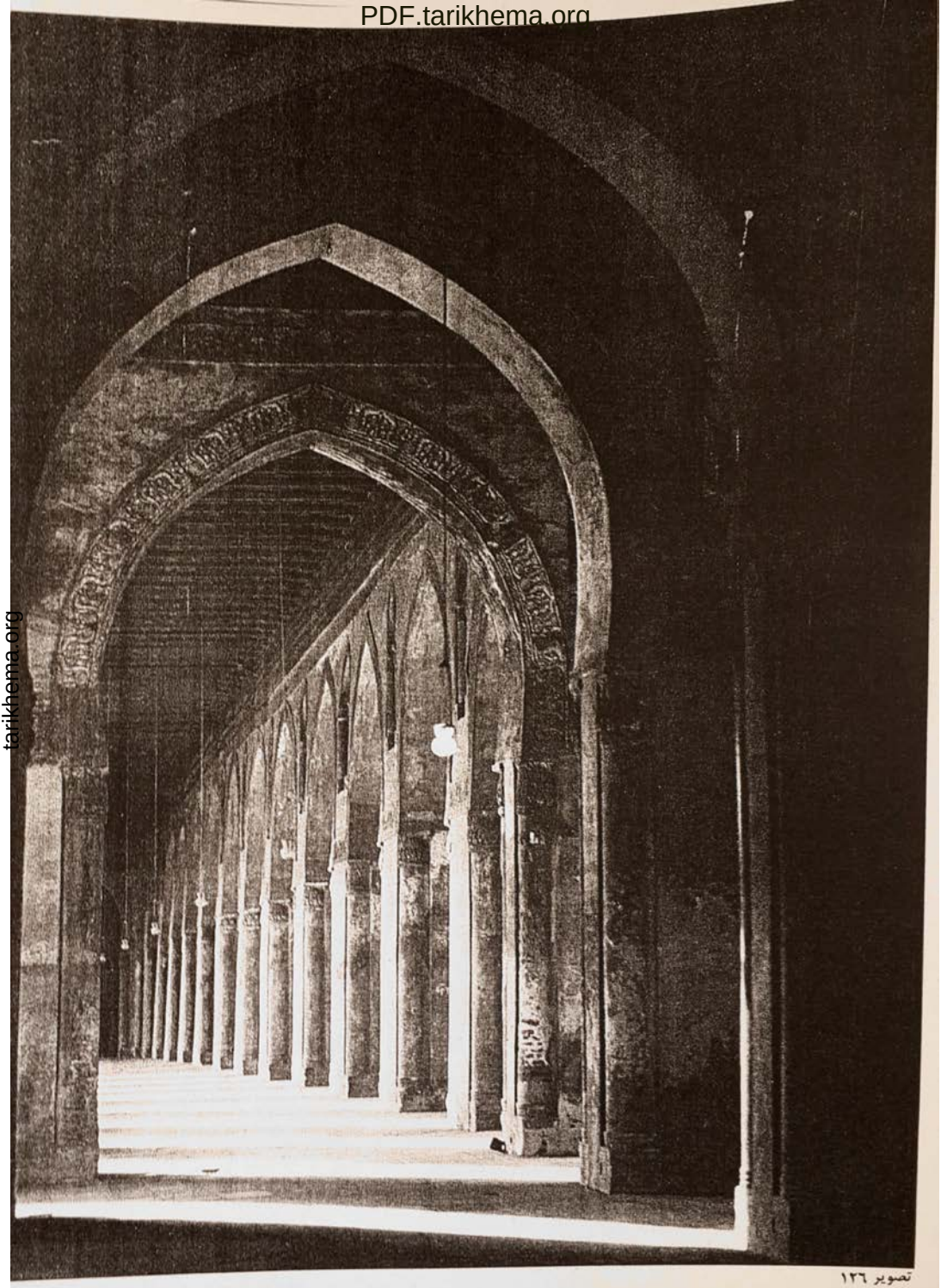
تصویر ۱۲۵

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصوير ١٢٦

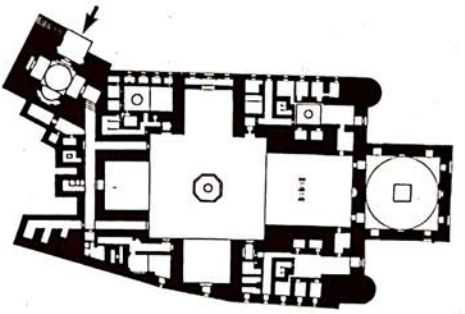
tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

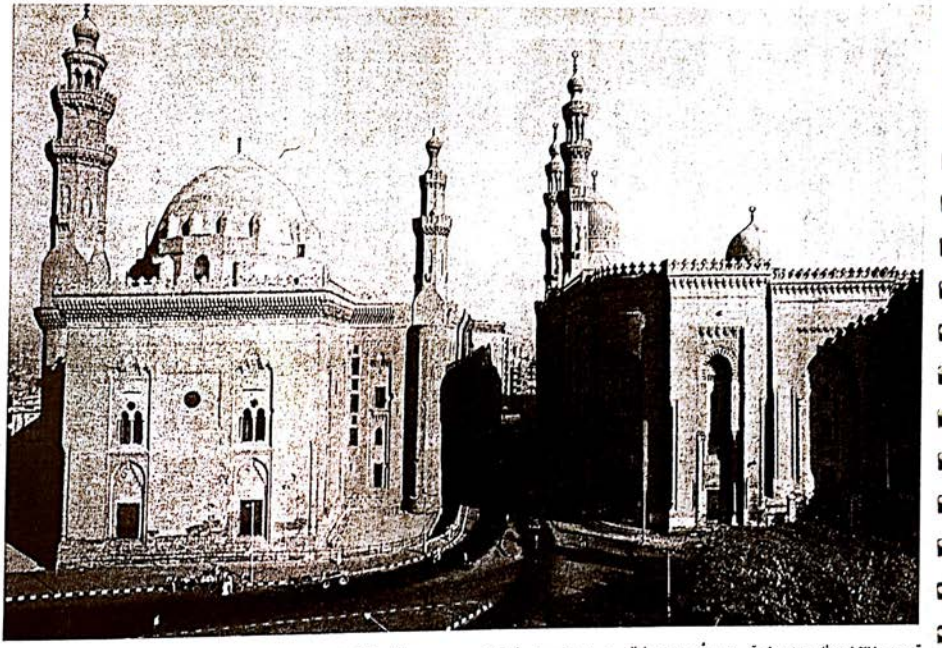
۵ مدرسه و مسجد سلطان حسن در قاهره



شکل ٥٤. نقشهٔ مسجد سلطان حسن.

در همهٔ سرزمینهای اسلامی در سراسر دورانها بهویژه پس از رسیدن ترکان، سلطانان دست به ساختن مجموعه‌هایی زدند به نام کلیات که همواره مشتمل بود بر مسجدی یا غالباً مدرسه‌ای و گاهی بیمارستانی یا مارستانی و به ندرت خانقاهی، برپا کنندهٔ کلیات دلخوش بود به افزودن ارامگاهی در کنار آن برای خود به امید استوار اینکه کسان برخوردار از امتیازات ساختمان او سپاسگزاری خویش را با دعایی به روان او نشان دهند.

در اسیای میانه این کلیات غالباً به صورت دژهایی از ایمان مسلط بر کرانی فراخ از دشت برپا می‌شوند. سلطانان ممالیك از این بناها تقلید می‌کردند و اجزای گوناگون را در کلیاتی واحد همانند دژ می‌ساختند که دارای مناره‌های مسجد و گنبدی بر مزار امیر بانی آن کلیات بود.



تصویر ۱۲۷. جانب جنوب‌شرقی مدرسهٔ مسجد سلطان حسن، در سوی راست تصویر مسجد رفاعی قرار دارد، قاهره.

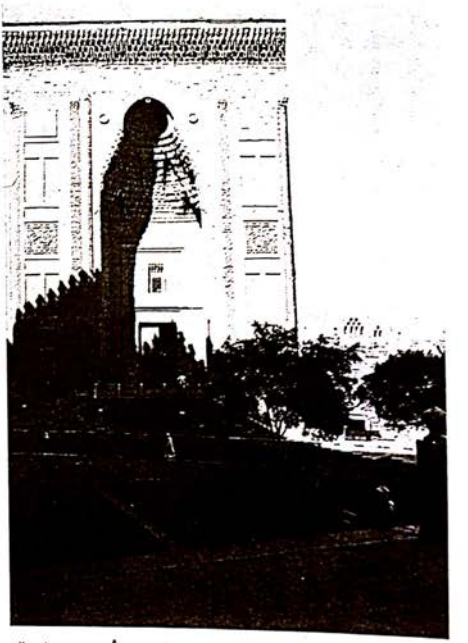
تصویر ۱۲٦. طاق شمال‌غربی و تزیینات پیرامون طاقها در مسجد ابن‌طولون، قاهره.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مدرسه و مسجد سلطان حسن در قاهره که در ۷۶۲ هـ / ۱۳۶۱ م بنا شده است، نمونهٔ جاویدانی است از این‌گونه ساختمانها و مشتمل است بر چهار اطاق بزرگ طاقدار که به حیاط اندرونی باز می‌شوند و از آنها همچون شبستان و جایگاه موعظه بهره‌گیری می‌شود و نیز مدرسه‌ها و حجره‌های طلاب علوم و آرامگاه سلطان.

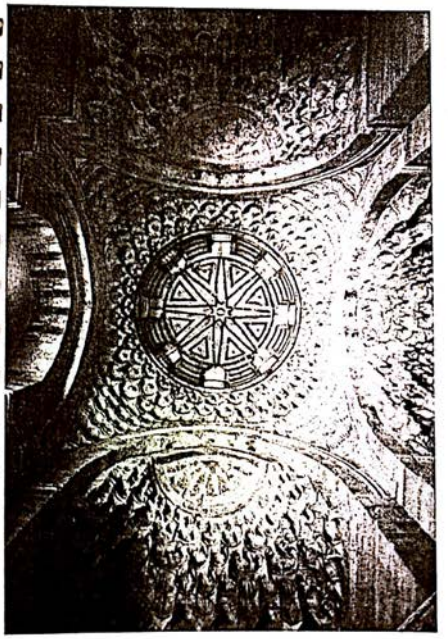
برای دریافت عظمت این بنا گفته می‌شود که ابعاد اصلی آن ۱۵۰ متر در ۶۸ متر است. این ساختمانی است در مساحتی مستطیل که درازای آن در امتداد قبله قرار دارد. نظم حاکم بر درون ساختمان این جهت را آشکارا نشان می‌دهد. در صورتی که کرانهٔ بیرونی بنا کمابیش نامنظم است. این امر شاید پیامد قرار گرفتن بناهای کهنه‌ای باشد در پیرامون این کلیات و به‌ویژه انحرافی از جهت محور ساختمان که در گوشهٔ شمالی آن وجود دارد. هنرمند معمار این بنا از این حالت بهره‌گرفته و نمای شرقی بزرگ آن را چنان به پاره‌های دیگر پیوند کرده که دیدار کنندگان یا زائران خود به خود به سوی دروازهٔ بنا راهنمایی شوند. دیوار در پایان این نما که تنها با شیارهایی عمودی



تصویر ۱۲۸. جلوخان پُر مقرنس نمای شمال‌شرقی مدرسهٔ مسجد سلطان حسن، قاهره.

اراسته شده و در انها پنجره‌هایی کارگذاشته‌اند با زاویه‌ای متعادل می‌پیچد و یك دروازه بلند دارد که به شکل جلو خان کنده شده در سنگ نمودار می‌شود. این جلوخان که در پایه پهن است در بالا به مقرنسکاریهایی می‌رسد که ناگهان تنگ می‌شود تا به نوك برسد و تاثیری مانند کریستال ایجاد می‌کند. در هر دوسوی دروازه که سخت یاداور بعضی از دروازه‌های سلجوقیان در آسیای صغیر است، شیارهایی از تزیینات نقش برجسته و فضاهای مستطیلی کنده‌کاری مانند، با موتیفهای پیچاپیچ به شکل صلیبهای شکستهٔ درهم رفته نگاشته‌اند. این موتیفها نه تنها در کنار دروازه‌های اثار سلجوقیان بلکه نیز در بناهای همانند تیموریان و صفویه دیده می‌شود و بیننده را بر آن می‌دارد تا بیندیشد که آیا این نقشها با مظهر خورشید و اندیشهٔ انقلابات صیفی و شتوی که به روزگارهای باستان دروازهٔ فردوس انگاشته می‌شدند پیوند ندارند.

در استانهٔ این بنا دریافته می‌شود که این جلوخان گونه‌ای کفش کن یا پیش اطاق سرپوشیده به شمار می‌رود که سقفی بلند با طاقی



تصویر ۱۲۹. گنبد شبستان مدرسهٔ مسجد سلطان حسن، قاهره.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مخروطی ارائه به مقرنسها و مزین به یك چراغدان دارد.

از این جلوخان دو دالان مرتفع و نسبتاً تنگ و کج و معوج به حیاط اندرونی مسجد می‌رود. این دالانها یادآور بعضی از دالانهای آرامگاههای مصر باستان است و شاید هم همانند راهروهای پیچ در پیچ اندرونی یا حرم عربان است تا ساکنان آنجا را از چشم نامحرمان کنجکاو حفظ کند. اختلاف نور میان دالان تاریك و روشنایی پیچ منتهی به حیاط مسجد، مانند خانه‌های عربان بسیار شدید است. در این مورد حیاط مسجد سلطان حسن مانند چاهی از نور است که با شبستانهای ژرف و سایه روشن احاطه شده است. این شبستانها عمود بر هم مانند حرف L لاتینی قرار گرفته‌اند و مدخل آنها با طاقهای رومی پوشیده شده است، همه بزرگ و پهناور و استوار.

این آرایش یا نقشه به گونه‌ای شگفت مطلوب، یك مجموعهٔ مکعب تشکیل می‌دهد. هرگاه مکعبی را به‌گونه‌ای برابر و متناسب و هماهنگ (۲:۲:۲) بخش کنیم، هشت مکعب کوچکتر به دست می‌دهد که چون اینها را در مربعی بگذارند در میانه مکعب نهمی پدیدار می‌شود که خالی است. بدین‌گونه در وسط حیاط قرار دارد با چهار مکعب که به حیاط باز می‌شوند و چهار مکعب گوشه‌ها جای چهار دانشکده است با حجره‌های طلاب علوم در طبقه‌های متعدد و حیاطهای مخصوص به خود.

اینك این مطلب را باز گشاییم که نقشه‌ای که گفتیم مربوط است به زیربنای مسجد و مدرسه و تناسب فضاهای مختلف آن که تنها به‌گونه‌ای تقریبی در کنار هم قرار گرفته باشند. هرگاه چهار شبستان مورد بحث با حیاط دارای پهنایی یکسان بودند گوشه‌های آنها با این حیاط مرکزی در کنار هم منطبق می‌شدند و اضلاع این حیاط را می‌پوشانیدند. این حیاط مرکزی همانا اساس طرح معماری این بناست که همانا مکعبی است از نور و فضای خالی که با کعبه تشابهی معکوس دارد.

چهار شبستان که جایگاه موعظه نیز هستند برابرند با ارکان چهارگانهٔ شرایع سنت و جماعت و نیز مدرسه‌های چهارگانه واقع در گوشه‌های ساختمان همین حال را دارند. شبستان واقع در سمت قبله، که وسیعتر است، از آن رکن حنفی است که در مصر پیروانش اکثریت دارند و شبستان مقابل آن از آن مالکی و دو شبستان دیگر راست و چپ قبله به ترتیب مال شافعی و حنبلی است. تقسیم ارکان چهارگانه به چهار شبستان و مدرسه به شکل صلیب در پیرامون حیاط مرکزی از شیوه‌های کهن بازمانده است و ریشه می‌رساند به سرمشقهای مشهوری مانند مدرسهٔ نظامیه در نیشابور ومدرسهٔ مستنصریه در بغداد در سده‌های ششم و هفتم هجری؛ دوازدهم و سیزدهم میلادی. گویا نخست سلجوقیان سازمان مدرسه را، که پیش از ایشان پاگرفته بود و در آن علوم اسلامی را که پیشتر در مسجد آموخته می‌شد، رواج دادند.

موجودیت همزمان چهار رکن شرایع سنت و جماعت نیاز به توجیه و شرح دارد. پایهٔ تاریخی این ارکان در زمانی گذاشته شد که کار گردآوری احادیث و سیره پیامبر اکرم و یارانش به پایان رسیده بود. بر اساس این مجموعه بود که دیدند کار ایمان را از پراکندگی بیشتر باید بازداشت. و بنابر این هریك از امامان چهارگانه گزیده‌ای خاص از میان مطالب گوناگون گردآوری شده فراهم آوردند. اصولاً در میان این ارکان چهارگانه اختلافی نیست و تفاوتهای آنها در فروع شرایع یا در اداب است. به فرموده پیامبر اکرم «اختلاف علماء بیانی از رحمت (الاهی) است».

اینکه شمار ارکان رسمی سنت و جماعت محدود به چهار است که شیعه هم اصولی از آن خود دارد، مربوط است با اصول شرایع اسلامی. در همهٔ سطوح اسلام در واقع گروههایی از این چهار رکن دیده می‌شود که کلاً با مرکزی مرتبط هستند که اساس آنهاست. فی‌المثل چهار تن «خلفای راشدین» یا راهنمایی شدگان راستین که نمایندهٔ پیامبر اکرم هستند و چهار فریضه نماز و روزه و زکات و حج که اینها همه به فریضه پنجمی پیوند دارند که شهادت باشد و نیز به همین‌گونه هر مردمسلمان می‌تواند چهار همسر بگیرد. همچنین باز- می‌گردیم به معماری و نقشهٔ خانه‌های عربان و ایرانیان که چهار بخش دارد که به حیاط مرکزی نگاه می‌کنند که شاید همین امر هم پایهٔ این مدرسهٔ چهارگانه باشد.

اینك برگردیم به شبستان عمدهٔ مسجد سلطان حسن که مشتمل است بر محراب و منبر و نیز جایگاهی برای قاریان قرآن مجید. دو در سمتهای راست و چپ محراب به آرامگاه سلطان باز می‌شود که در جهت قبله واقع است و این مخالف قانونی است که هرگونه اداب و تشریفاتی را برای مردگان ممنوع می‌کند.

کف این شبستان مانند نمازخانهٔ کلیساهای جامع گوتیك برآمده است. ولی ظاهر آن بسیار ساده است. طاق بسیار فراخ رومی آن سراسر فضا را با یك انحنای واحد می‌پوشاند و در آن به سبب نور غیر - مستقیمی که از حیاط می‌تابد تاریکی احساس نمی‌شود. شبها آنجا با چراغهای بسیار دارای شیشه‌های رنگارنگ که از زنجیرها آویخته می‌شوند روشن می‌شود.

آرایش این شبستان بسیار محدود است. دیوارها جز پیرامون محراب که با صفحات مرمر رنگارنگ از سفید گرفته تا سرخ تیره

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۳۰. حوض و ایوان جنوب‌غربی مدرسهٔ مسجد سلطان حسن، قاهره.

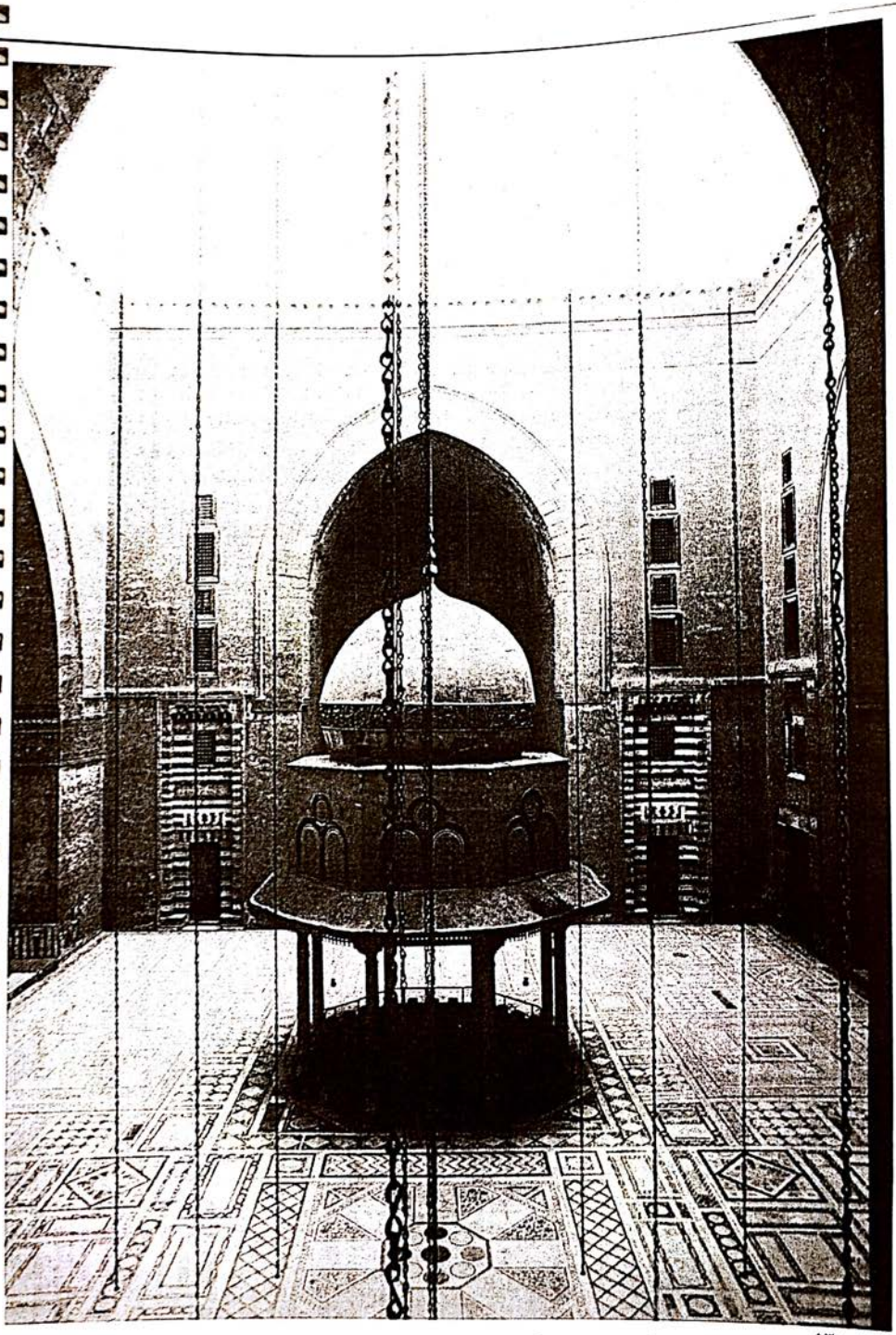
تصویر ۱۳۱. درون مدرسهٔ سلطان غوری، قاهره: نمونه‌ای از مدرسهٔ فتال.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



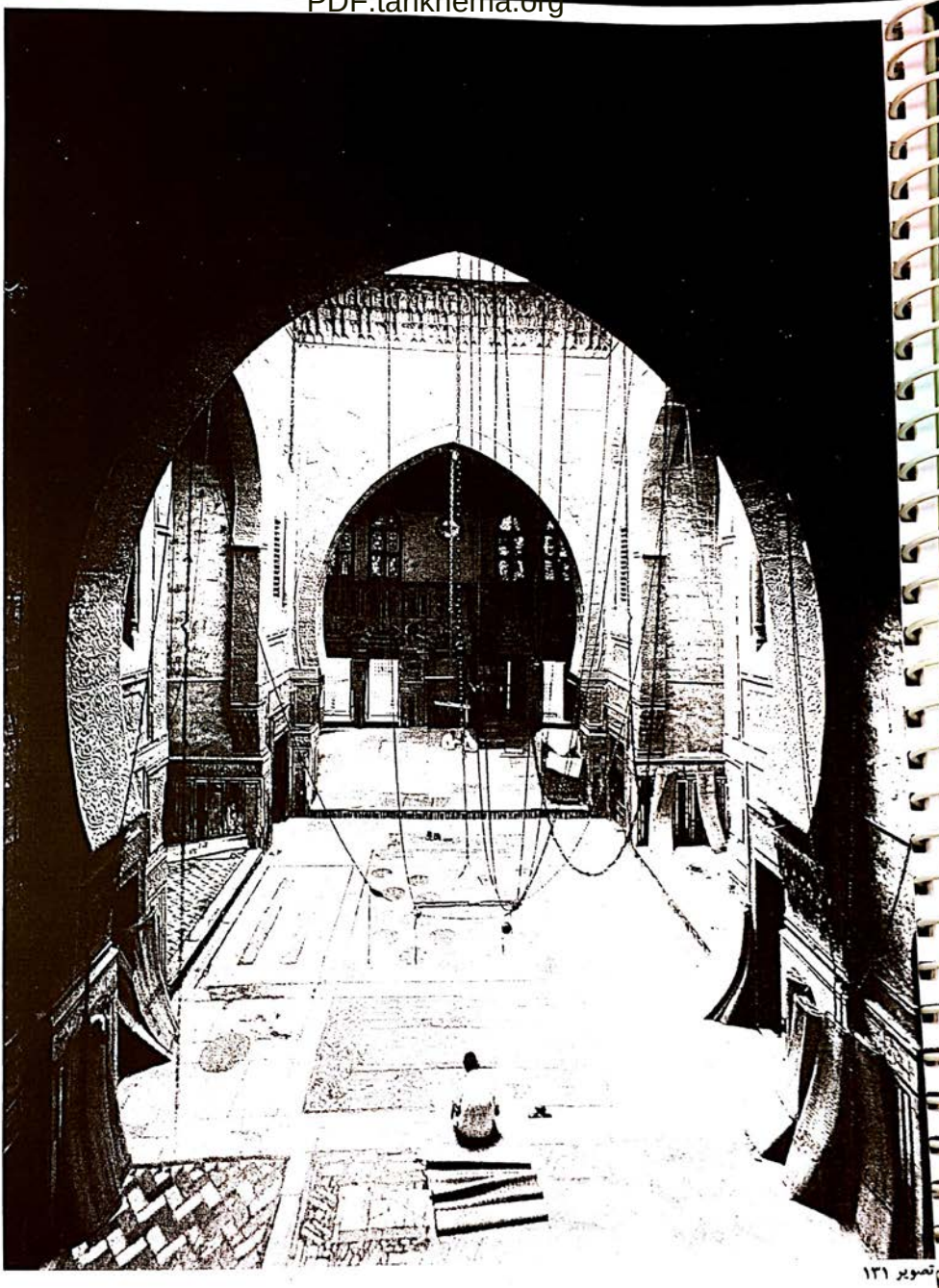
تصویر ۱۳۰

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



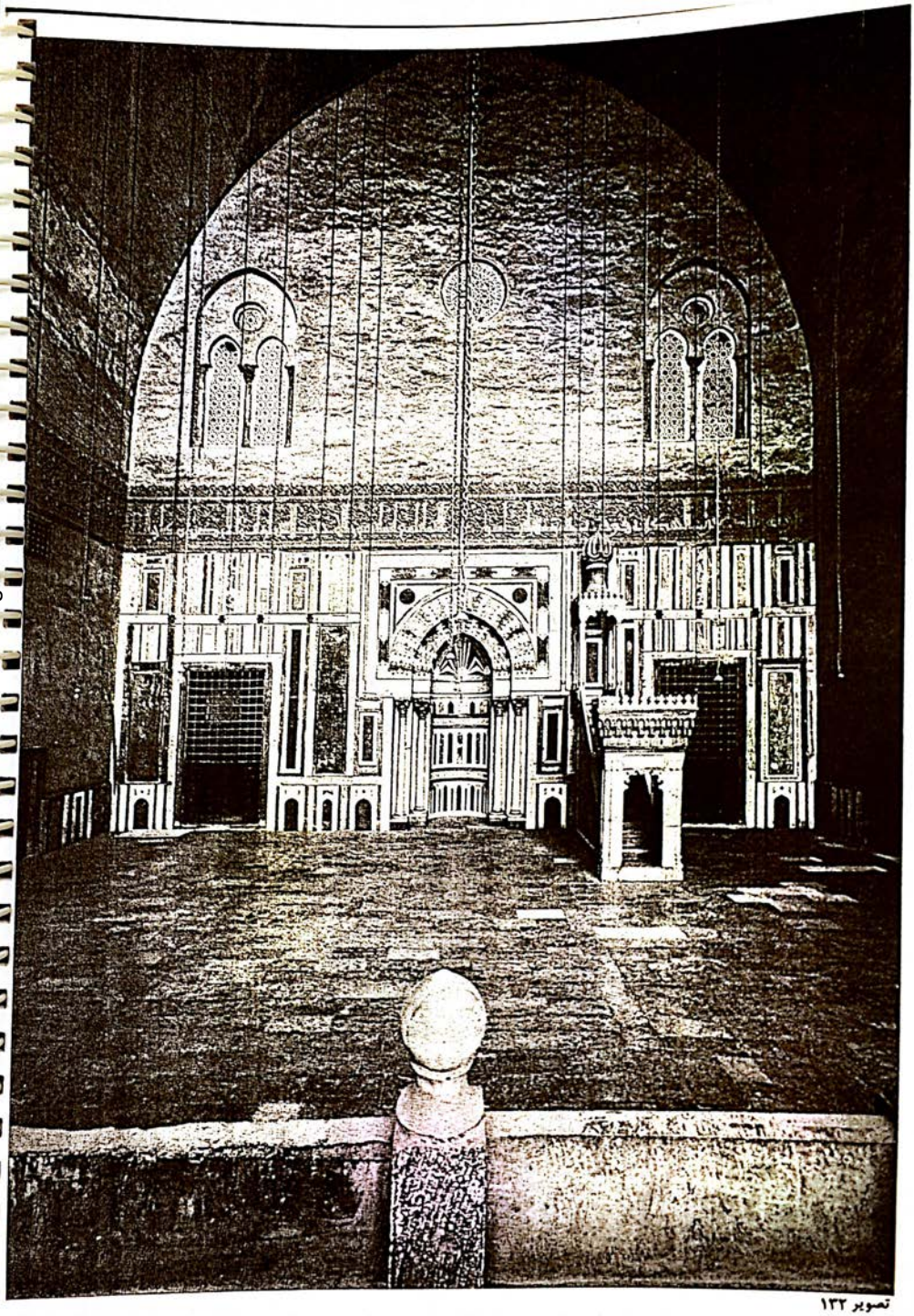
تصویر ۱۳۱

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۳۲

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پوشیده شده است، خالی و بری از تزیین هستند. امّا زیباترین بخش تزیینات یك کتیبهٔ کوفی است که گرداگرد دیوارها در آنجا که طاق شروع می‌شود و بخشی از آن به حیاط می‌پیوندد، نگاشته شده است. شاید این کتیبه زمانی در گرداگرد هر چهار شبستان گسترده شده بوده است. حروف کتیبه که بسیار بزرگ هستند به هم پیوسته و طوماروار با فراز و نشیبهای بسیار گرداننده و حرکات موجوار آنها نموداری از نوشتار مقدس و روحانیند. شاید در هیچ جای دیگری جلوه‌ای کاملتر از این کتیبه از درخشش آیات مقدس قرآن مجید در برابر دیدگان گسترده نشده باشد.

در وسط حیاط حوضی است که شاید همیشه وضع کنونی را نداشته است. ولی جوانب هشت‌گوش آن که منتهی به گنبدی بیازی می‌شود با اصول معماری مکعب حیاط مدرسهٔ مسجد همساز است.

٦ مسجدهای عثمانی

یك اصل زیبایی شناسی خاص در برابر نظر غیر منطقی رایج شده در معماری اروپایی آغاز قرن کنونی مبتنی بر جدایی «هنر» از «فن» وجود دارد که می‌گوید معماری و ساختمان یکی و پیوسته‌اند و هر ساختمانی تا حدود و میزان کارایی و سودمندی آن زیبا شمرده می‌شود. درواقع آن‌گونه معماری که ناچار از دست بردن به نهان‌سازی عوامل و عناصر ساختمانی خویش باشد، معماری نامطلوبی است. ضمناً ساختمان سودمند و مفید هم هرگاه هنر را با زیبایی منطبق و برابر بگیریم لزوماً زیبا شمرده نمی‌شود. نباید فراموش کرد که کارایی کمابیش در موقعیت آدمی در وضع عادی او امری است وابسته به حواشی و نه متن کار و نیز بعضی از سودمندیها وابسته‌اند به انحطاط و فساد آدمی یا به فراموشی سپردن سرچشمه‌های درونی خوشبختی و زیبایی نهفته در وجودش. تنها اثر هنری زیبا همانا آن است که به‌گونه‌ای تمامت سرشت آدمی را با همهٔ امور کارایی تصادفی پیوسته بدان نمودار سازد. معماری مقدس از آنرو دقیقاً زیباست که وابسته است به مرکزی‌ترین کانون وظایف بشری که همانا پیوند دادن و نزدیك ساختن آسمان است و زمین.

در هنر مقدس میان هنر و فن یا میان جست‌وجو برای زیبایی و شیوهٔ ساختمانی جدایی نیست. بی‌گمان در ضمن پیشرفت کار ساختمانی مشکلاتی در زمینهٔ اساسی آن بروز می‌نماید که راه حلّ قطعی آن در «هندسهٔ کیفی» نهفته است که همهٔ پدیدهٔ معماری دینی بدان وابسته است و هرگز خالی از مضامین سمبولیك نیست از آنرو که به گونه‌ای کثرت را با وحدت می‌پیوندد.

نمونهٔ چشمگیر خاصی از این‌گونه معماری همانا در مسجدهایی جلوه‌گر شده است که دارای گنبدی مرکزی است نهاده شده بر پایه‌ای چهارگوش به گونه‌های مختلف که سبکی پدیدار شده در معماری عثمانی است. مسجدهایی با گنبدی مرکزی پیش از چیرگی عثمانیان بر قسطنطنیه و دستیابی آنان بر نمونه‌های برجستهٔ معماری بیزانس در سرزمینهای سلطانان ترك آناطولی وجود داشت. صفات ساختمانهای نسبتاً ساده و بی‌پیرایه مشتمل است بر یك ساختمان مکعب با بامی از گنبد پیازی که در میان این دو لچکها و پایه‌های سه‌گوش و مقرنسکاری قرار گرفته است و این نظام که هم مقرون به عقل و خرد است و هم آرایشی و استوار، از خصوصیات این معماری است.

ساختمان مکعب مورد بحث اخیر ما مرکب بود از شبستانی که نرسیده بدان ساختمانهای دیگری وجود دارد به‌ویژه نمازخانه‌ای خاص که آن هم مکعب است و بر فرازش گنبدی است و زیر آن حوضی است برای دستنماز که این فریضه در اقلیمهای ملایمتر، در حیاط مسجد انجام می‌شود. نمونه چنین بنایی همانامسجد سبز یا یشیل جامع است در بورسا یا بروصه، ساخته شده در ۸۰۷ﻫ / ١٤٠٥ م.

چون ترکان بر پایتخت بیزانس دست یافتند، خود را با شاهکاری از هنر معماری یعنی کلیسای جامع سن‌صوفی روبرو دیدند با گنبد «آسمانگونهٔ» آن. عظمت این مکان مقدس نه تنها بر همهٔ آثار معماری اسلامی برتری داشت ــ البته در سرزمین مسلمانان هند ساختمانی با گنبدی بسیار بزرگتر پدیدار شد ــ بلکه فضای بی‌کران آن که با اشراق و کیفیت کشف و شهود اسلام با وجود تفاوتی که در مراسم و آداب دینی وجود داشت، شکوهمند می‌نمود. بی‌درنگ این مکان به دست سلطان محمد فاتح به مسجد تبدیل شد بی‌آنکه در ظاهر آن دگرگونی پدیدار کند. مدتها گذشت تا زمانی که موزائیکهای بالای سردر را که مریم عذرا و نیز کروبیان را در پیرامون گنبد نشان می‌داد با گچ محو کردند. نقش خداوند را در مرکز گنبد با کتیبه‌ای قرآنی پوشانیدند. آیه‌ای بس مناسب دران نگاشتندکه همانا سورهٔنور باشد که«در بارهٔ محراب (در ص ۹۸) بدان اشارت رفت. شاید چنین احساس می‌شد که این مکان مقدس که تاریخ بنای آن به پیش از اسلام می‌رسید کمابیش تجسمی از این آیه باشد. در حقیقت هم مضمون این آیه با این کلیسا نسبتی دارد. از آنرو که خرد و دانش که پدیده‌ای است کلّی با نام این کلیسا که Sophia است به یك معنی است و نیز فتح به دست آمده هم امری الاهی بود.

طرح ساختمان ویژهٔ صوفی مقدس، که سازنده‌اش ابتکاری بدیع به کار بسته است، همانا نیم گنبدهایی است که برای پشت بند و به عنوان

تصویر ۱۳۲. محراب اصلی ایوان جنوب‌شرقی که بر گرداگرد دیوار آن کچکاری تزیینی معروف مدرسهٔ مسجد سلطان حسن نمودار است، قاهره.

tarikhema.org

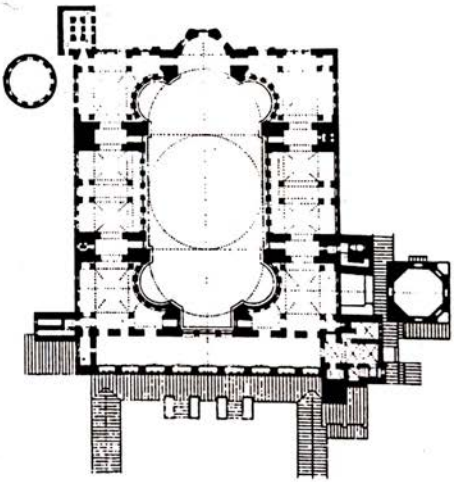
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حمّال گنبد شگرف مرکزی برپا داشته است. این گنبد بر چهار طاق نهاده شد که دو تا از آنها آغاز نیمه‌گنبدهای مورد بحث هستند و قطر آنها برابر است با قطر گنبد مرکزی. دو طاق دیگر هریك بر فراز دیواری عمودی نهاده شده‌اند با پنجره‌هایی که در دیوارها گشوده‌اند و در پایین به طاقهایی می‌رسند که شبستانهای جانبی و راهروهای آنها را از شبستان وسط جدا می‌کنند. این شبستانها آن‌چنان استوار هستند که تاب بارگنبدها را دارند. ترکیب گنبد مرکزی با دونیم گنبدی که به نوبهٔ خود به نمازخانه‌های نیم دایرهٔ نیم‌گنبد منتهی می‌شوند نه تنها توازن استواری بنا را بر قرار می‌سازند، بلکه جهت محور شرقی - غربی را که منطبق با اصول تشریفات و اداب پرستش مسیحی است، ایجاد می‌کند. این بدان معنی است که فضای درونی توسط گنبد عرقچینی روی آن تمرکزی پدیدار کرده است و ضمناً توسط گسترش محوری طاقها به جانبین تمرکز را برهم زده است و نیز وجود گنبد و نیم‌گنبدها که گویی از هم شکفته شده‌اند از هیبت و ابهت ناگهانی بنا می‌کاهد.

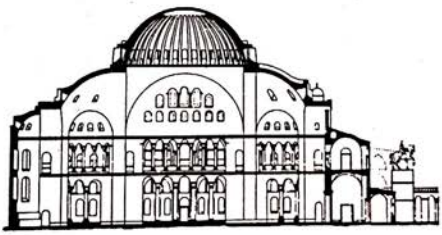
کلیسای جامع ژوستینین سرمشقی شد برای معماران عثمانی که از آن چشم پوشیدن برایشان ممکن نمی‌شد و آنان را برآن داشت که ضمن کوشش برای ساختن بناهایی به عظمتِ آن سرمشق، به گونه‌ای اصولِ اداب عبادتی اسلام را نیز در بناها درج کنند. این صفت دوگانه به تمامت و کمال در کارهای سنان معمار نامی عثمانی، زاده در ۸۹۵ هـ / ۱۴۹۰ م و در گذشته در ۹۹۰هـ / ۱۵۸۳ م نمودار شده است.



شکل ۵۵. نقشهٔ ایا صوفیه.

سنان در خاطرات خود نوشته است که «معماران در سرزمینهای مسیحی در شناخت فنون خویشتن را می‌توانستند از مسلمانان برتر دانند، از اثرو که مسلمانان نتوانسته‌اند اثری مانند گنبد صوفی مقدس پدیدار کنند. بر خورد با چنین هدفِ ظاهراً غیر قابل دستیابیی نگارنده را قلباً سخت رنجه ساخته است. با این همه با یاری خدا و با مساعدت پادشاه توانستم در مسجد سلطان سلیم گنبدی برپا کنم که از گنبد صوفی مقدس چهار ذراع در پهنا و شش ذراع در بلندی بیشتر است.» این سخنان نمایشگر آن است که سنان سخت دچار اندیشهٔ پدید آوردن گنبدی بوده است که از نظر حجم بزرگتر از صوفی مقدس باشد. امّا گذشته از اینکه برپا داشتن ساختمانی با چنین ابعاد عظیمی آن هم با فنون دستی زمانه و نه با ماشین نمودی است از ابهت و شگرفی که اثری از کیفیت واقعی و ذاتی ساختمان نمودار می‌سازد، بی‌گمان اثر سنان با ایجاد بنایی بزرگتر از سرمشق کلی خود نمایشگر جست و جوی اوست برای ساختن فضایی مناسبتر با روح اسلام تا برتری یافتن بر شاهکار معماران بیزانس.

غالباً سنان را با معماران بزرگ اروپای رونسانس که کلاً با ایشان همزمان بود مقایسه می‌کنند. ولی او از هماوردی هنری با ایشان به دور است. هرگاه او از سنت روگردانیده باز رفته رفته به‌سوی آن بازگردیده است. مسجد جامع سلطان سلیم در ادرنه که خود او آن را شاهکار خویش دانسته است، چیزی نیست جز تقلیدی وسعت یافته از گنبد نهاده



شکل ۵۶. برش ایا صوفیه.

تصویر ۱۳۳. درون صحن ایاصوفیه، استانبول.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۳۳

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

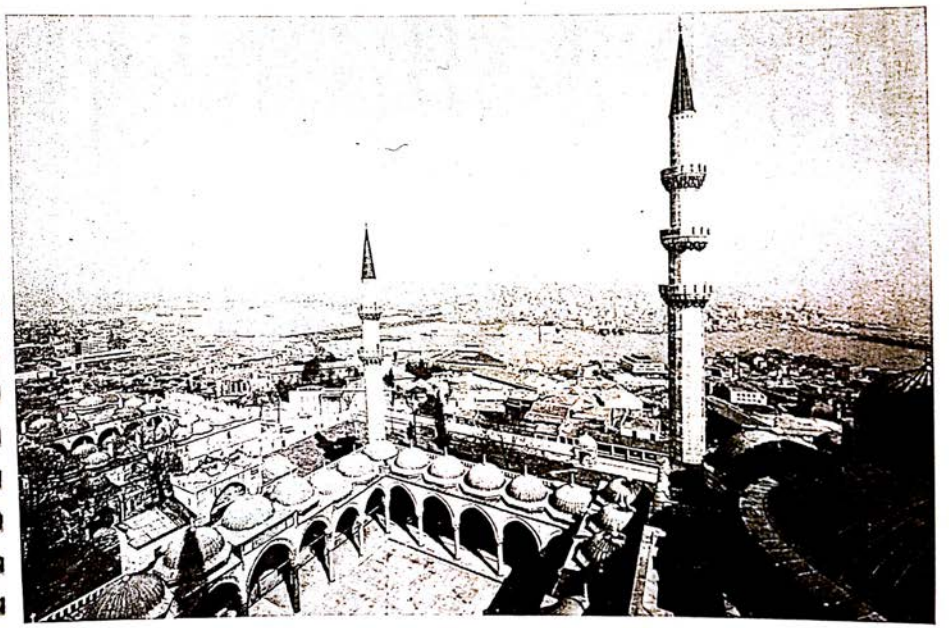
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده بر هشت‌گوشی که بر بنای مکعبی قرار گرفته باشد. سنان برای دستیابی بر چنین طریق «کهنی» از مرحله‌های پیاپی گذشته است که نظم زمانی آنها چه‌بسا لزوماً با نظم منطقی مرتبط نباشند. زیرا یك معمار ممکن است اندیشه‌ای در خاطر گذرانیده باشد که سالها فرصت اجرای آن را نیافته باشد.

بدین‌گونه دو مسجد نخستین از یك رشته مسجدها، یعنی شهزاده و مهرماه در استانبول، از سرمشق بیزانسی به دور افتاده‌اند و سومین آنها یعنی سلطان سلیمان که در میان ۹۵۷ و ۹۶۹ هـ / ۱۵۵۰ و ۱۵۶۱ م ساخته شده است، بیشتر رنگ تقلید از صوفی مقدس دارد. پنداری استاد خواسته است طرحهایی را که در اندیشه داشته است به پایان برده باشد تا به راهی نو گام نهد.

مسجد سلطان سلیمان که بر یکی از تپه‌هایی که بر قرن‌الذهب یا شاخ زرّین نگاه می‌کند نهاده شده است، با صوفی مقدس کمابیش تناسب یکسانی دارد. این مسجد مانند صوفی مقدس دارای گنبدی است بزرگ با دو نیم گنبد هم‌قطر برای پارسنگی یا توازن وزن گنبد مرکزی. این نیم گنبدها هم با فضاهای نیم‌گنبدی ممتد گشته‌اند. امتداد نیم گنبدهای اخیر هم با دو شبستان خردتر متوازن می‌شوند که در اینجا با گشادگی به فضای مرکزی می‌رسند و روشنایی به فراوانی به فضای درونی می‌تابد آن‌چنان که پایهٔ مربع ساختمان مورد بحث پیوسته در برابر دید است. این نیز یکی از صفاتی است که درون این مسجد را از همانند بیزانسی آن ممتاز می‌کند. در کلیسای جامع ژوستینین شبستانهای جانبین در پشت پرده‌ای از طاقها نهان شده است و در سایه فرو رفته، آن‌چنان که شخص کمتر از حدود بیرونی بنا آگاه است. فضای بنای بیزانسی بی‌کران می‌نماید. در صورتی که هنر ترکی اسلامی دوست دارد که شکلها را آشکارا در برابر دیدگان نمودار سازد. بدین جهت سنان همهٔ فضاهای فرعی را مانند ستونها و طاقهای شبستانهای خردتر نظرگیر و آشکار ساخته است. سرانجام باید گفت که از شبستانهای پرنوری بهره جسته است تا انحنای دونیم گنبد را در نقشهٔ ساختمان جای دهد. در این پاره از کار است که چیره‌دستی و نبوغ هنری سنان در ترکیب فضاهای مقعر و قائم‌الزوایا پدیدار شده است.



تصویر ۱۳٤. دورنمایی از منارهٔ مسجد سلیمان بر فراز حیاط آن و شاخ زرین (قرن الذهب).

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اینك بازگردیم به نخستین مسجدی که از آن یاد کردیم یعنی شهزاده که گنبد و پشت‌بندهای آن نمودار انتقالی است از شیوهٔ ساختمانی معمول در صوفی مقدس به سوی هماهنگی متمرکز. سنان برای بازاوردن حدود دایره‌ای نیم‌گنبدها به پایه‌ای قائم‌الزوایا دست به ساختن شبستانهای جانبی زده است و گنبدوارهای طاقها را با چهار گنبد خرد در گوشه‌های مربع جبران کرده است. این شیوه دارای امتیاز ــ یا بسته به نظر اشخاص نقص ــ خلاص کردن ستونهای چهارگانهٔ عمده است از بارگنبد اصلی از دیوارهای بیرونی که بدین ترتیب روشنایی بسیاری از همه سو به درون می‌تابد. امّا سنان گویا چندان در بند این پدیده نبوده است بلکه خواستار یك کاسه ساختن همهٔ فضا بوده است.

سنان در ساختن مسجد جامع شاهزاده خانم مهرماه بار دوم کوشید تا به سرمشق ارمانی خود نزدیك شود. ساختمان استوار آن در عین استادی شگرف معمارش دارای شفافیتی بلورگونه است. در اینجا سنان از نیم‌گنبدها و شبستانها چشمپوشی می‌کند و اجازه می‌دهد که بار گنبد مرکزی را چهارطاق بزرگ بکشند که در بیرون قرار داده شده‌اند و پر از

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۳۶. درون مسجد سلیمان در جلو محراب، استانبول.

تصویر ۱۳۷. گنبد بزرگ مرکزی با دو نیم‌گنبد در مسجد سلیمان، استانبول.

تصویر ۱۳۸. دورنمای مدرسه‌های دوگانه در سمت جنوب‌غربی مسجد سلیمان، استانبول.

تصویر ۱۳۹. لچکی مقرنسکاری شده در مسجد سلیمان، استانبول.

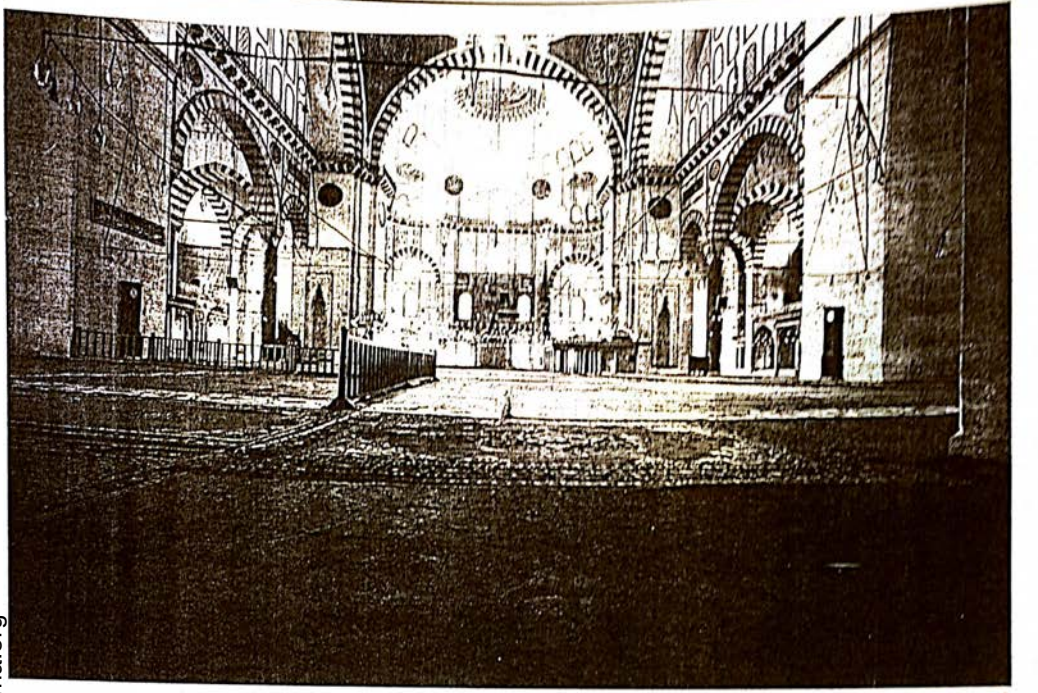
تصویر ۱۳۵. دورنمای کلّی مسجد سلیمان، استانبول.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۳۶

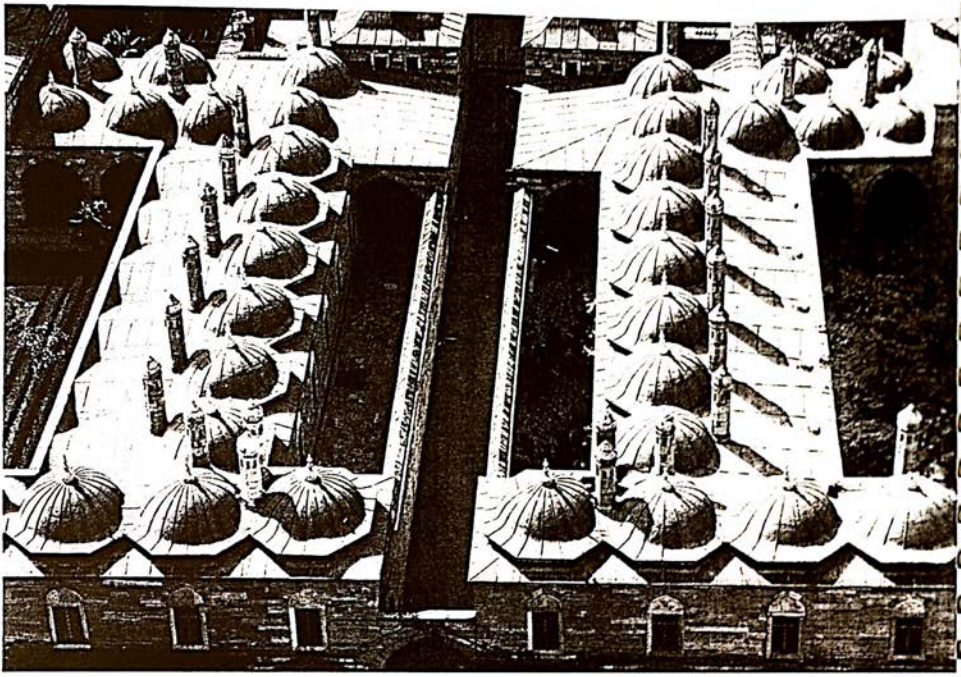
تصویر ۱۳۷

tarikhema.org

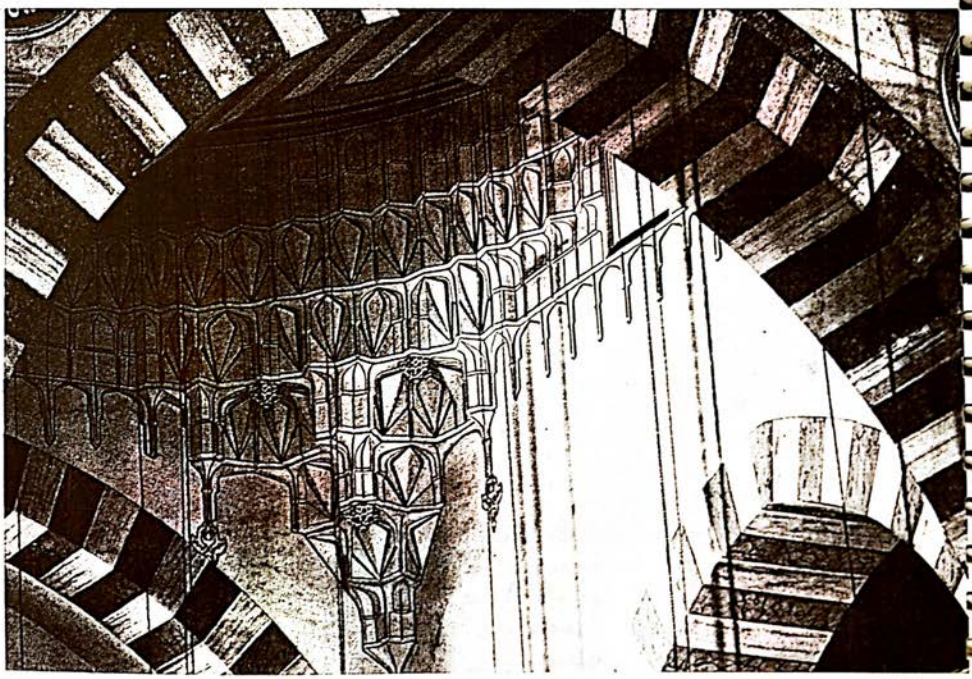
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۳۸



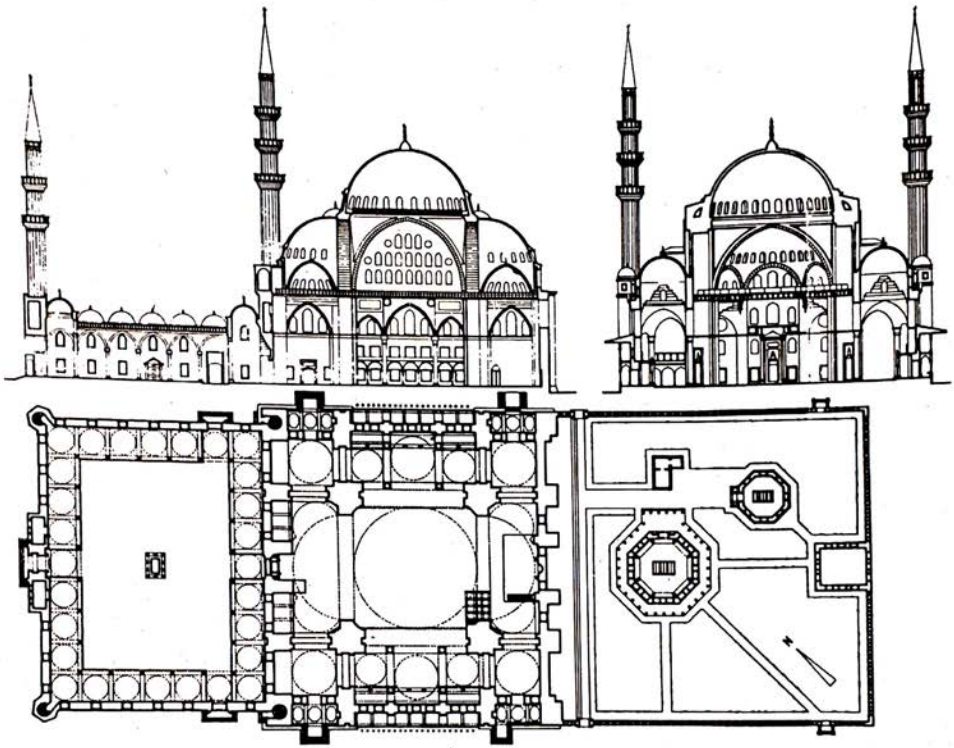
تصویر ۱۳۹

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۵۷. برش عمده و نقشهٔ مسجد سلیمان

پنجره‌های بسیارند. بقیهٔ بارگنبد تماماً بر پشت بندهایی که بر چهار جرز و به صورت برجهای کوچکی هستند حمل می‌شود. درون مسجد سراسر از ساختمانهای حمّال خالی است چنان که ساختمان یکپارچه می‌نماید و پنداری بدان باری تحمیل نمی‌شود و غرق در نور است. بدین گونه سنان از راههای دیگری به هدف معماران کلیساهای جامع گوتیک که همان فضای محاط در میان دیوارهای روشن باشد دست یافت.

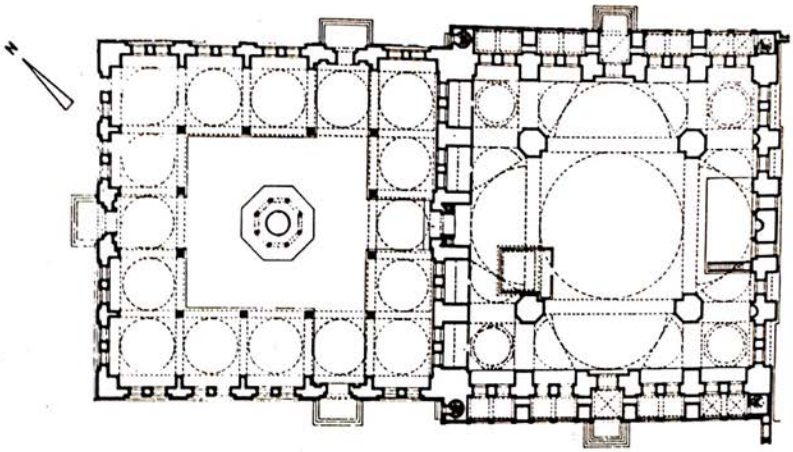
نمای بیرونی مسجدها با گنبد مرکزی که در جهتی مناسب وضع درونی بناست گرایشی دارد به روشنی اشکال هندسی. برخلاف اصول به کار رفته در کلیسای جامع صوفی مقدس که از بیرون چون کوهی می‌نماید با طاقهای هوار شده برهم برای جبران بارهای فراوان، مسجد شهزاده نمایی دارد منظم از گنبدها و نیم‌گنبدها. گنبد مرکزی در آن با جلوه‌ای خاص از بناهای پیرامون خویش ممتاز و چشمگیر است.

اکنون یادآور شویم که مسجدهای عثمانی به سنت دیرین اسلامی وفادارند و در آنها رواقها درگرداگرد حیاطی ساخته شده‌اند که بر فراز آنها شماری گنبد نهاده شده است. سرانجام مسجدهای «شاهی» غالباً در میان ضمایمی بی‌کران و گسترده قرار دارند از مدرسه و بیمارستان و آسایشگاه که بدان کلاً «کلیه» اطلاق می‌شود به مفهوم «مجموعه» یا «دانشگاه».

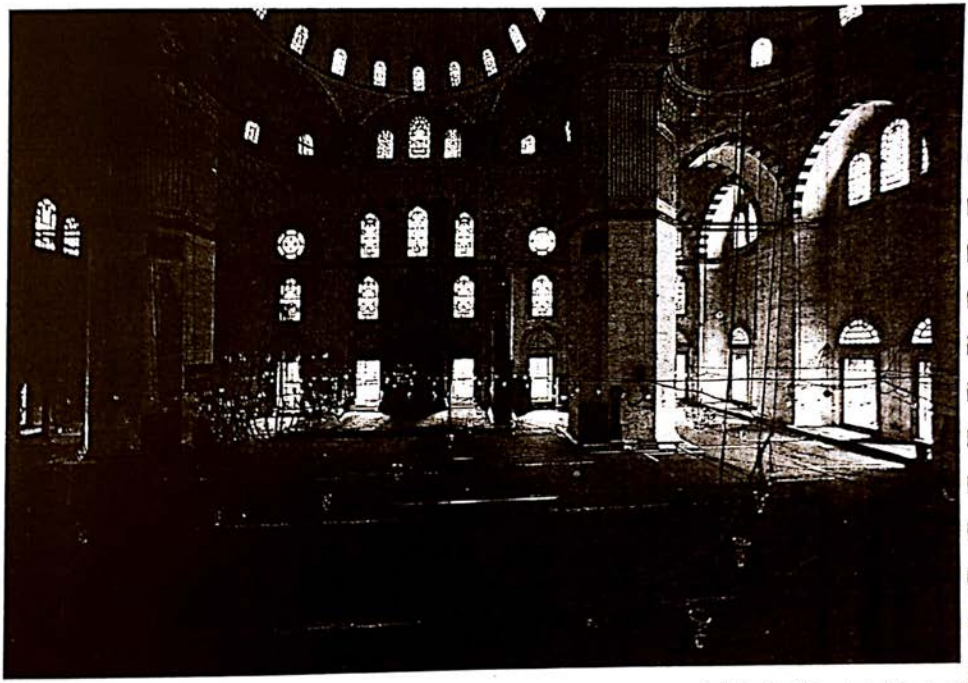
مسجد نسبتاً کوچک سوکولوپاشا که سنان میان سالهای ۹۷۸ و ۹۷۹ ه / ۱۵۷۰ و ۱۵۷۱ م ساخته است، باید با ارتباط با حیاط پهناوری که در مرکزش حوضخانه‌ای است در نظر گرفته شود. این

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۵۸. نقشهٔ مسجد شهزاده در استانبول.



تصویر ۱۴۰. درون مسجد شهزاده، استانبول.

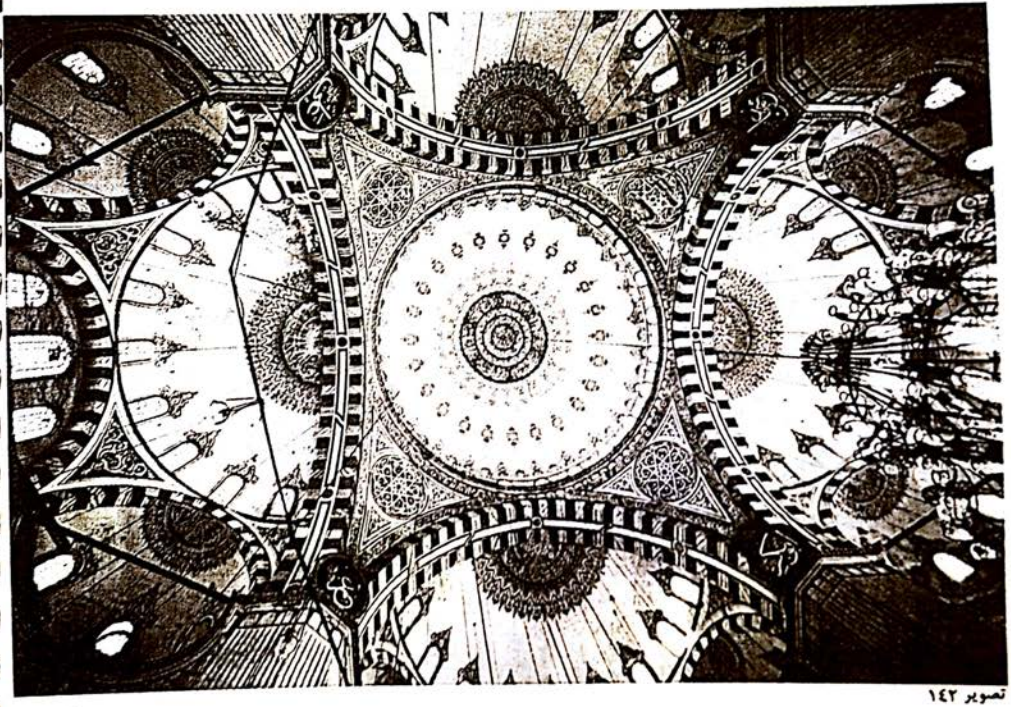
tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصوير ١٤١

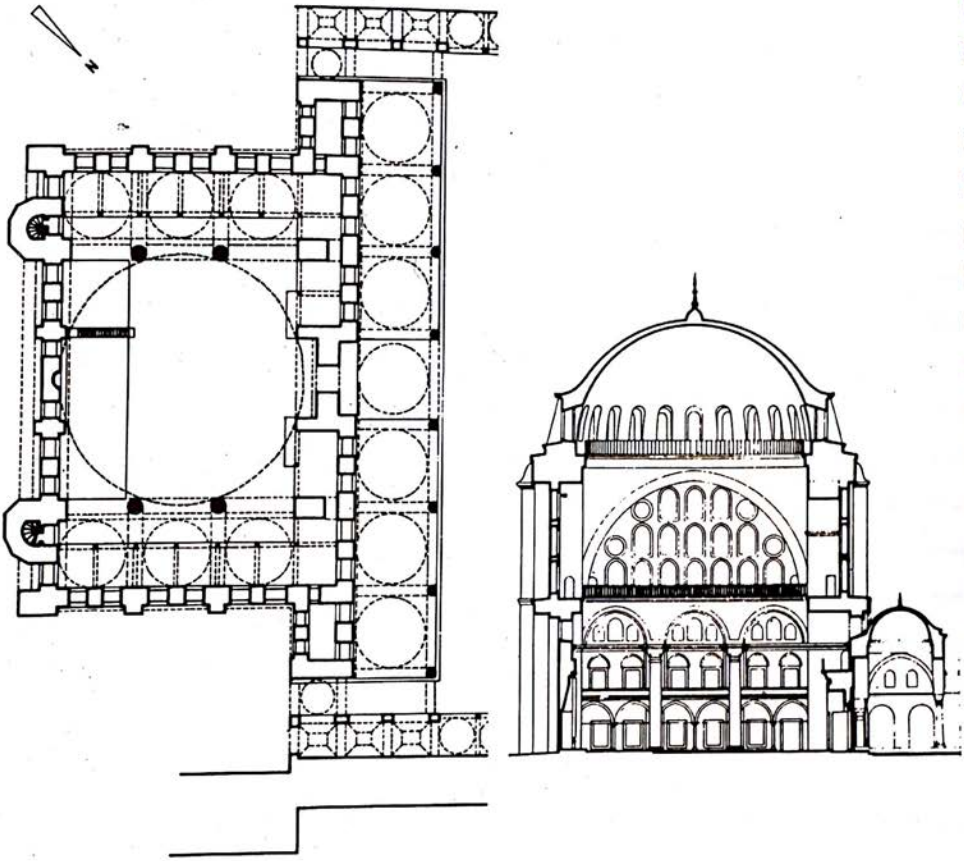


تصوير ١٤٢

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۵۹. برش و نقشهٔ مسجد مهرماه در استانبول.

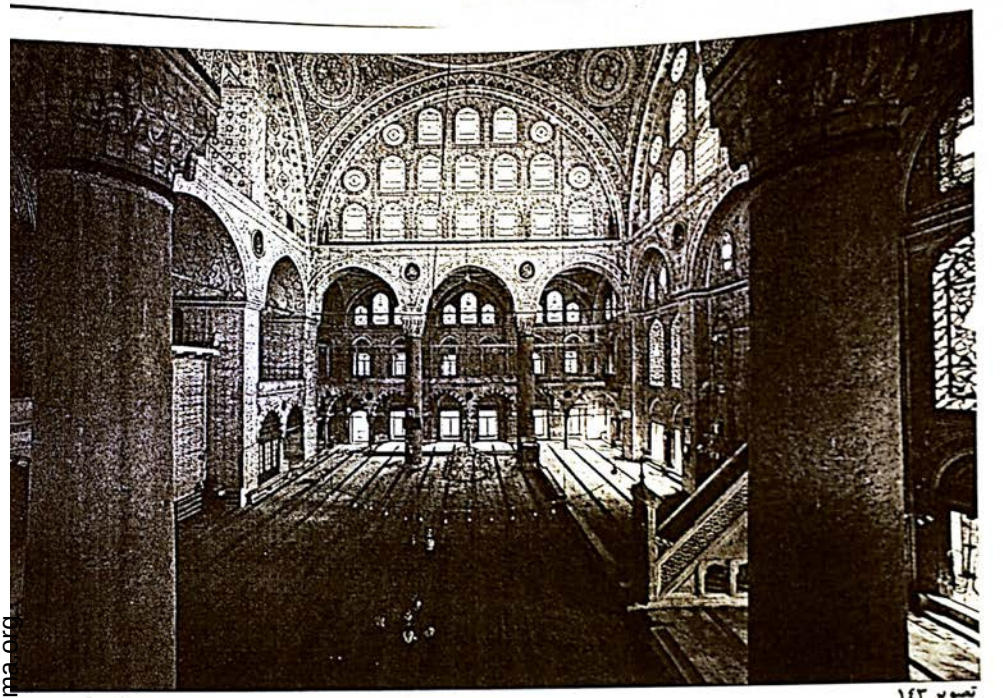
تصویر ۱۴۱. مسجد شهزاده از فراز گوشهٔ شمال‌غربی، استانبول.
تصویر ۱۴۲. گنبد اصلی و چهار نیم‌گنبد در مسجد شهزاده، استانبول.

در صفحهٔ بعد

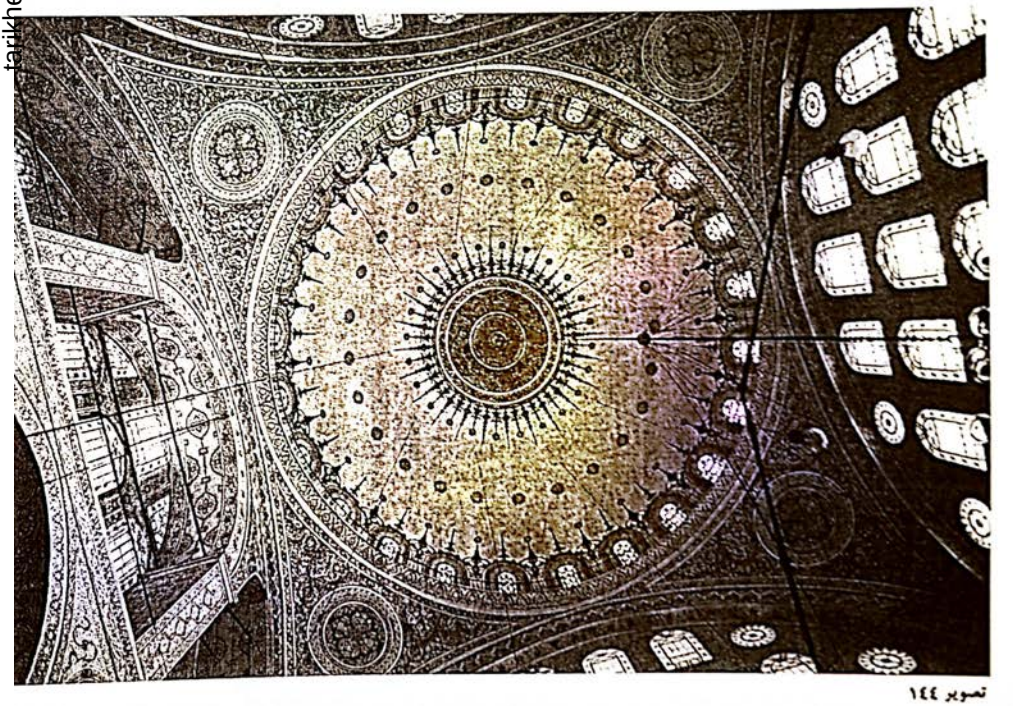
تصویر ۱۴۳. درون مسجد مهرماه، استانبول.
تصویر ۱۴۴. گنبد از درون مسجد مهرماه، استانبول.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصوير ١٤٣



تصوير ١٤٤

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

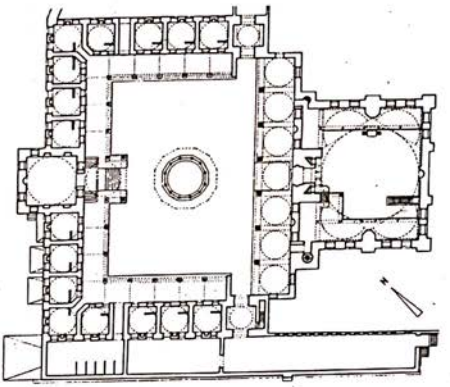
حیاط به مدرسهٔ کنار مسجد راه دارد. خود مسجد قائم‌الزوایا است که یکی از برهای درازتر آن مشرف به مدرسه است و آن دیگری رو به قبله دارد. گنبد مسجد بر شش طاقی نهاده شده است که گوشه‌های آنها نیز بر دیوارهای قائم‌الزوایای بنای اصلی متکی است. دوتا از این طاقها بر دیوارهای مدخل و قبله قرار دارد. چهارطاقی دیگر بر نیم‌گنبدهایی نهاده شده است که پایه‌های آنها با پایه‌های مقرنسکاری استوار گشته‌اند و بارگنبد را به زوایای قائمه منتقل می‌کنند. در این نقشه که از الگوهای کهن آناطولی گرفته شده است، همهٔ تکیه‌گاهها بر چهار دیواری با مقرنسها و لچکها انتقال یافته‌اند و مقرنسها مانند تبلور ناگهانی حرکت و پیچش طاقها نمودار شده‌اند. شبستان همچون فضایی می‌نماید که در صخره‌ای بلورین کنده باشند. ضمناً دیوار سوی قبله یا دقیقتر، پاره‌ای از دیواری که زیر یکی از طاقهای ششگانه قرار گرفته و در پیرامون محراب است با کاشی پوشیده شده است و با نقشهای گل و بوته به رنگهای شاد آبی نیلگون و سفید شیری و سرخ‌ناری، که بیشتر به کار رفته است، و گاه گاه در میان غنچه‌ها حروف و کتیبه‌هایی به خط زیبای ثلث آرایش یافته است. «یاد» خدا روان را آرامش می‌بخشد همان‌گونه که برف همهٔ ناهمواریها و نابرابریهای زمین و ناپاکیها را از دیدگان نهان می‌دارد و نیز خوشبختی و بهاران می‌آورد.

چون سنان مسجد سوکولو را به پایان رساند مسجدسلطان‌سلیم آغاز شده بود زیرا ساختمان آن در میان سالهای ۹۷۷ و ۹۸۳ ه / ۱۵۶۹ و ۱۵۷۵ م پاگرفت. برای اتکای گنبد عظیم آن، سنان پایه‌ای هشت‌گوش برگزید که کاملاً با مربع متناسب است و با دایره هم کمابیش نزدیک تا بدین گونه بتوان بار گنبد را بر پایه‌ها با مقرنسهای ظریف فرود آورد. پس سنان گنبد را که نود وشش پا قطر داشت بر هشت طاق رومی نهاد که جزرهای هشتگانهٔ تکیه‌گاه آنها بر دیوارهای بیرونی نهاده شده‌اند. چهار نیم گنبد که از گنبد مرکزی بسیار خردتر هستند، در چهار زاویهٔ پیرامون گنجانیده شده‌اند و کاری همانند کار مقرنسها و لچکهای گوشه‌ها را در ساختمانهای گنبددار کهن بر عهده‌دارند. همسازی میان دیوارهای قائم‌الزوایا و مقعر که حاصل این نقشه است تا حدودی با قرار گرفتن محراب در طاقچه‌ای زیر طاقی و فرورفته در دیوار جبران می‌شود و دیوارهای گوشه که زیر نیم‌گنبدها هستند، کمابیش پایهٔ مربع ساختمان را استوار می‌کنند. از آنرو گفتیم «کمابیش» که میان درازا و پهنای آن اندك اختلافی است. زیرا بعضی راهروها و نورگیرها شکل آن را از نظم دقیق مربع افکنده‌اند.

هرجا که انتقال باری از سطحی منحنی به قائم‌الزوایا در میان می‌آمد سنان از مقرنس بهره می‌جست. این عامل با دقتی که در اجزای مقرنسها به کار بسته می‌شد طرحی می‌شد فراگیر و کامل. امّا این امر یادآور سرایی نیست که با «نماسازی» گریبانگیر شیوه‌های کلاسیك و کلاسیك گسترش یابنده و رشد کنندهٔ پس از قرون وسطای اروپا شد. کمال استواری و استحکام نمای مسجد سلطان سلیم دارای جلوه‌ای است بیرون از زمان و فارغ از آن و نمودی از چیزهای خلق‌الساعه و آنی است و کره به مکعب می‌رسد و لحظه به فضا می‌پیوندد. این است مضمون اساسی معماری اسلامی.

نمای مسجد سلطان سلیم با درون آن برابری و همپایگی دارد و این امر غیر مستقیم نمودی است از کیفیت ساختمان: میان گنبدگردان آسمان‌گونه و سکون و استواری مربع نهاده شده بر زمین، گردشی از سطحهای بی‌شمار مقرنسها قرار گرفته‌اند که سطح منحنی و گرد را به سطح سادهٔ مربع می‌رسانند.

عوامل معماری بیزانس هنوز هم در اینها دیده می‌شود، اگرچه ریخته شده به شیوه‌ای نو. امّا آفرینش یگانه و فراموش نشدنی معماری عثمانی همانا درامیختگی ساختمانی است با یك گنبد مرکزی و مناره‌های سوزن‌گونهٔ بسیار پیرامون آن. گنبد، بخشندهٔ صلح و تسلیم (اسلام) است و حرکت عمودی مناره‌ها که با گستاخی از گوشه‌های پایه‌های گنبدها به سوی آسمان سربرافراشته و جهش می‌کنند، خود نمودی از هشداری و نگهبانی شگفت گواه (شهادت) بر یگانگی خداست.



شکل ۶۰. نقشهٔ مسجد سوکولو در استانبول.

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۴۵. دورنمای کلّی مسجد مهرماه، استانبول.
تصویر ۱۴۶. گنبد مرکزی مسجد مهرماه، استانبول.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

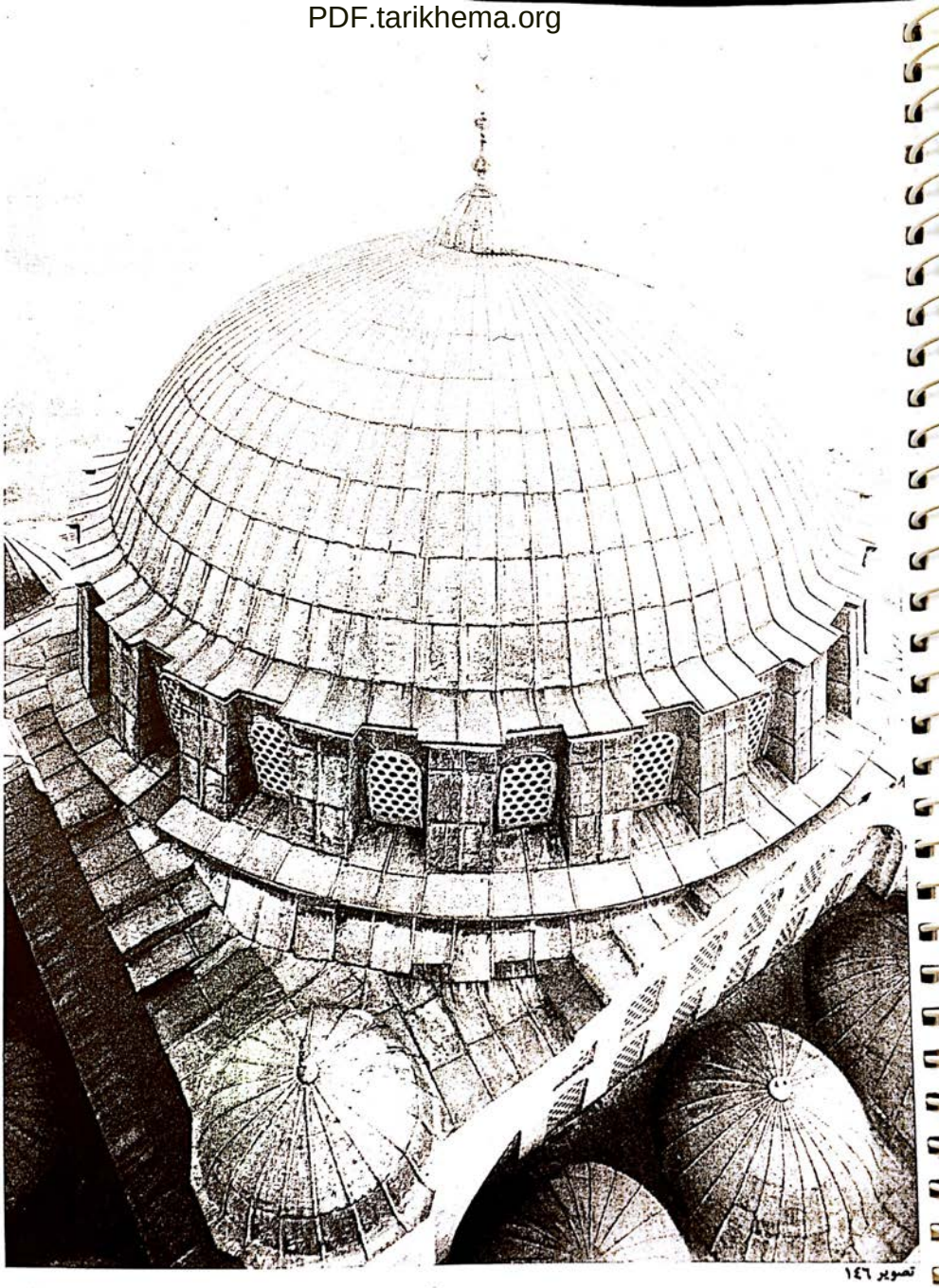
تصوير ١٤٥

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصوير ١٤٦

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

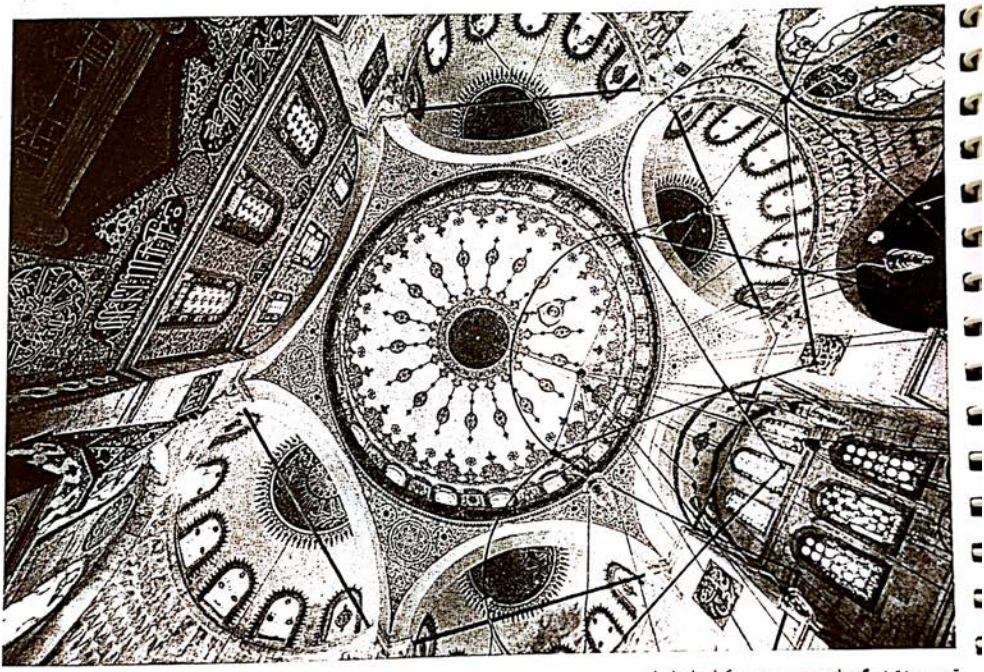
PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۴۷. درون مسجد سوکولو، استانبول.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

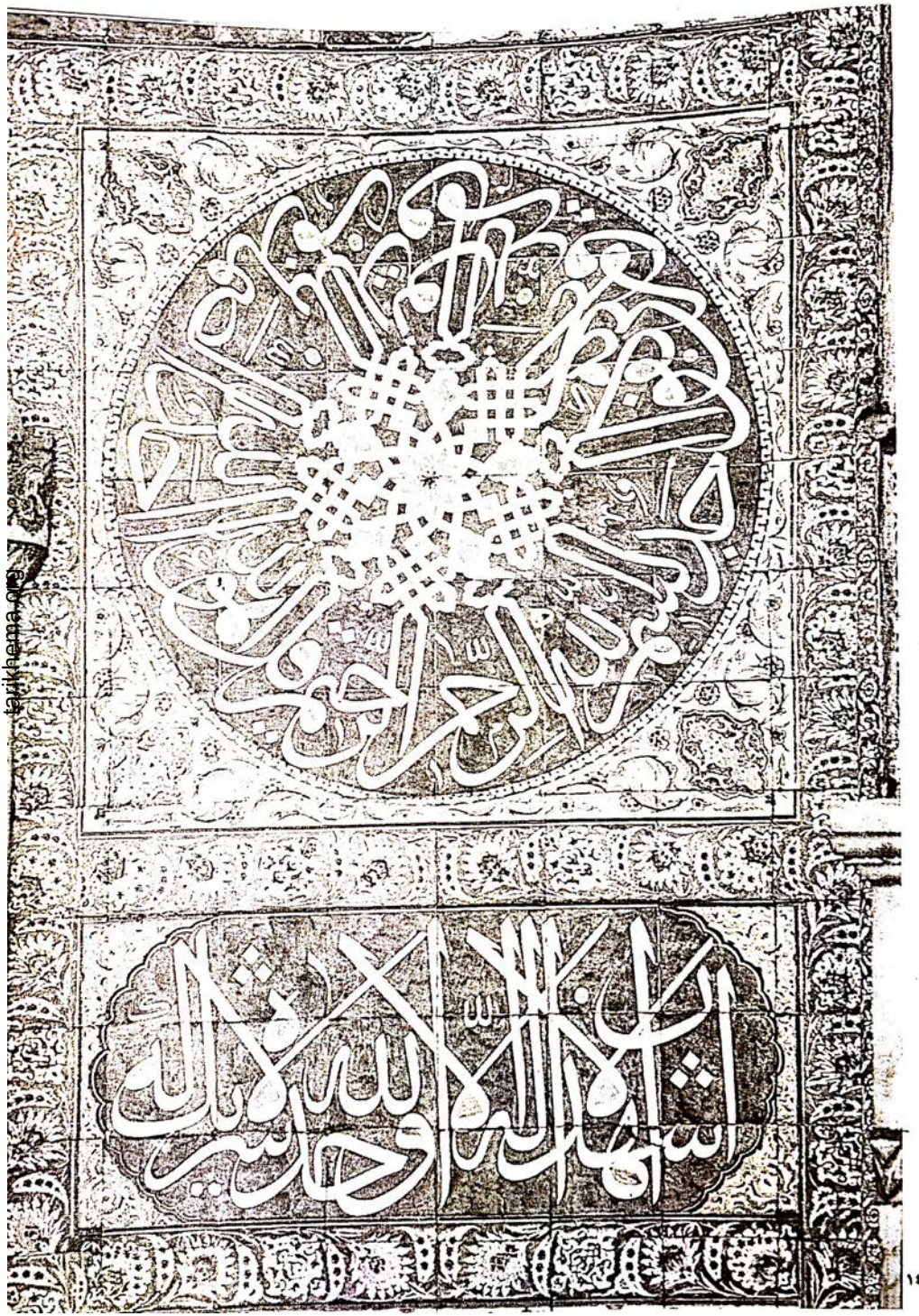


تصویر ۱۴۸. گنبد از درون مسجد سوکولو، استانبول.

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

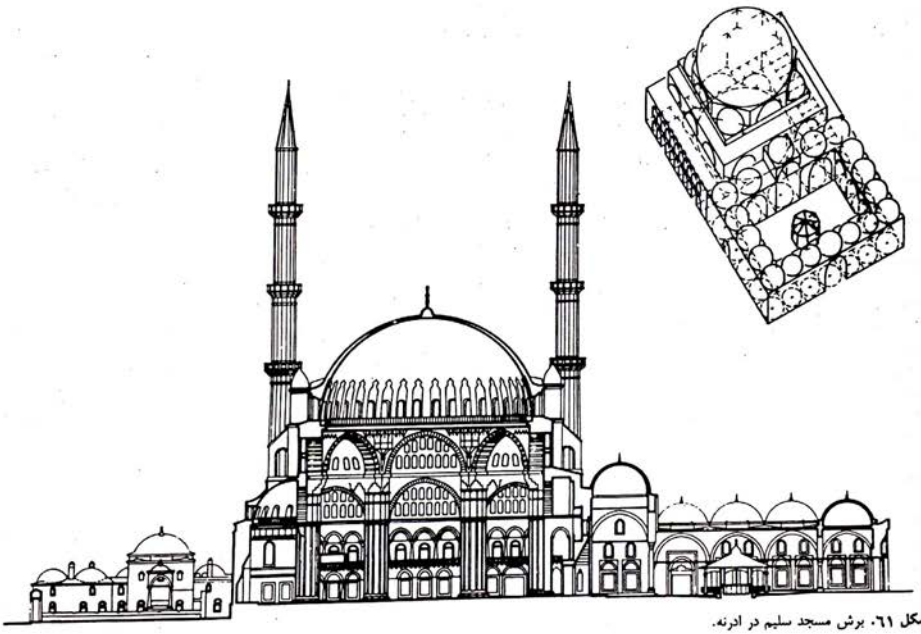


تصویر ۱۴۹

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۶۱. برش مسجد سلیم در ادرنه.

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۴۹. کتیبه‌های کاشی بر دیوار مسجد سوکولو، استانبول.

تصویر ۱۵۰. حوض در حیاط مسجد سلطان سلیم در ادرنه، ترکیه.

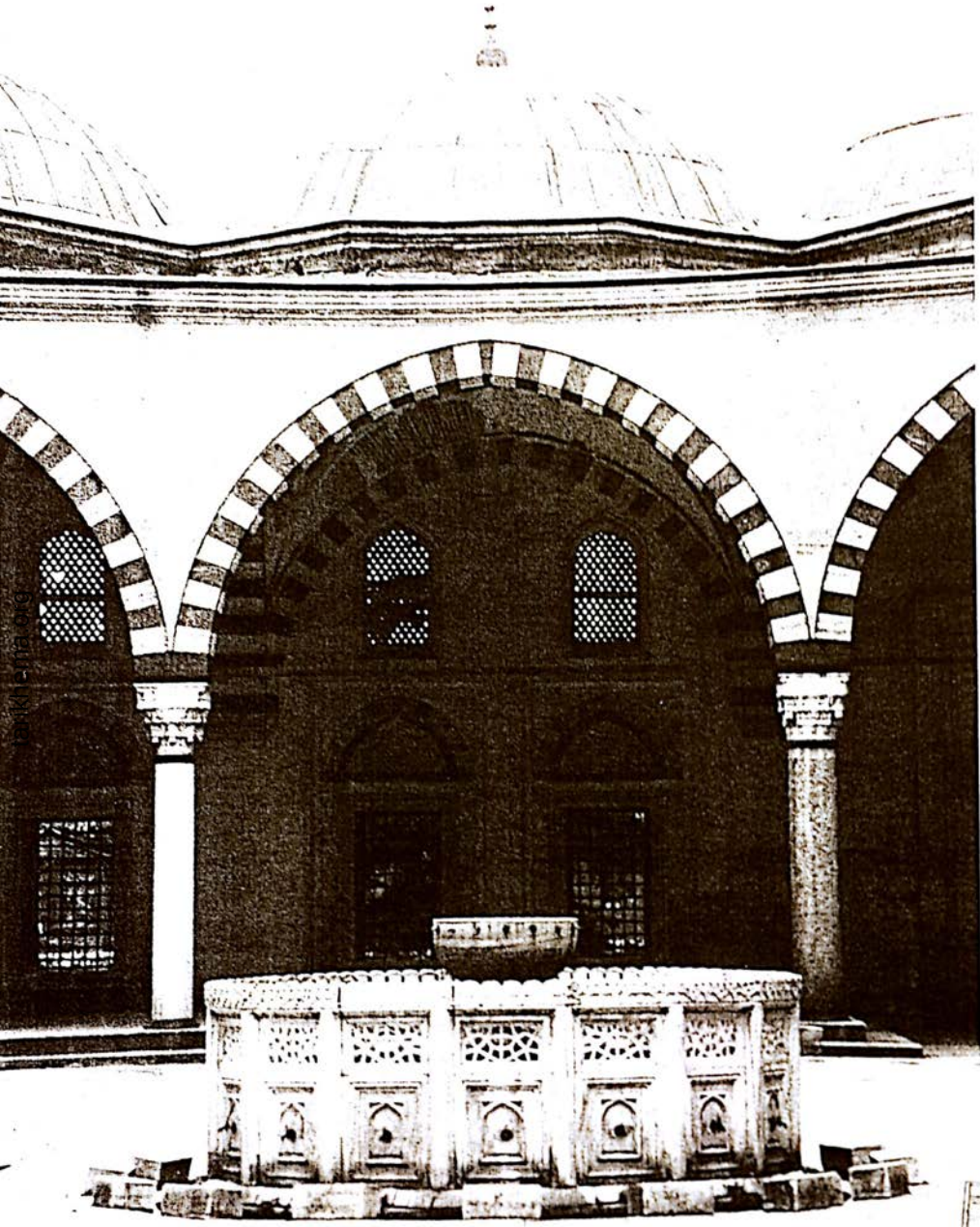
تصویر ۱۵۱. نمای بیرونی مسجد سلطان سلیم، ادرنه.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

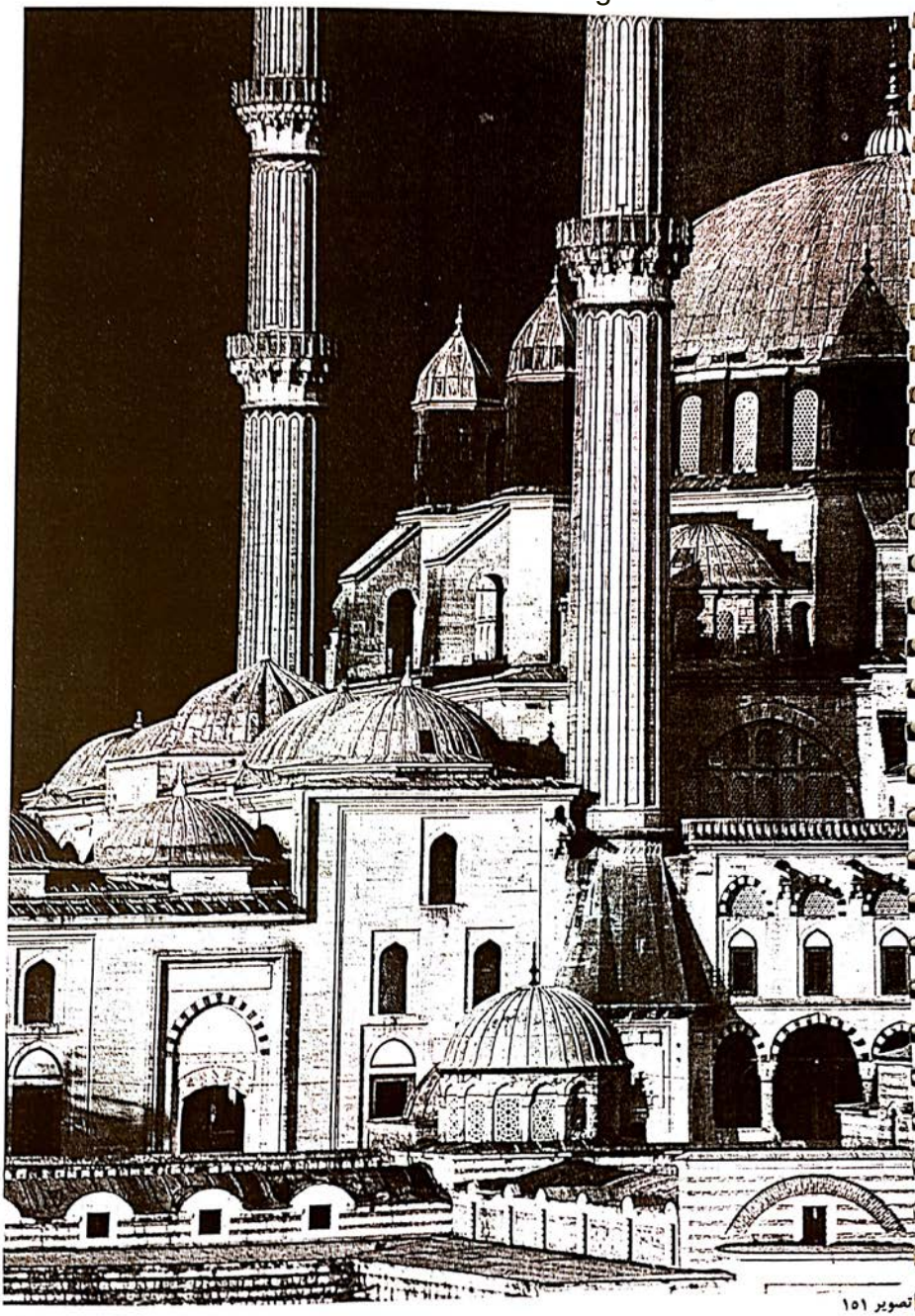


تصویر ۱۵۰

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۵۱

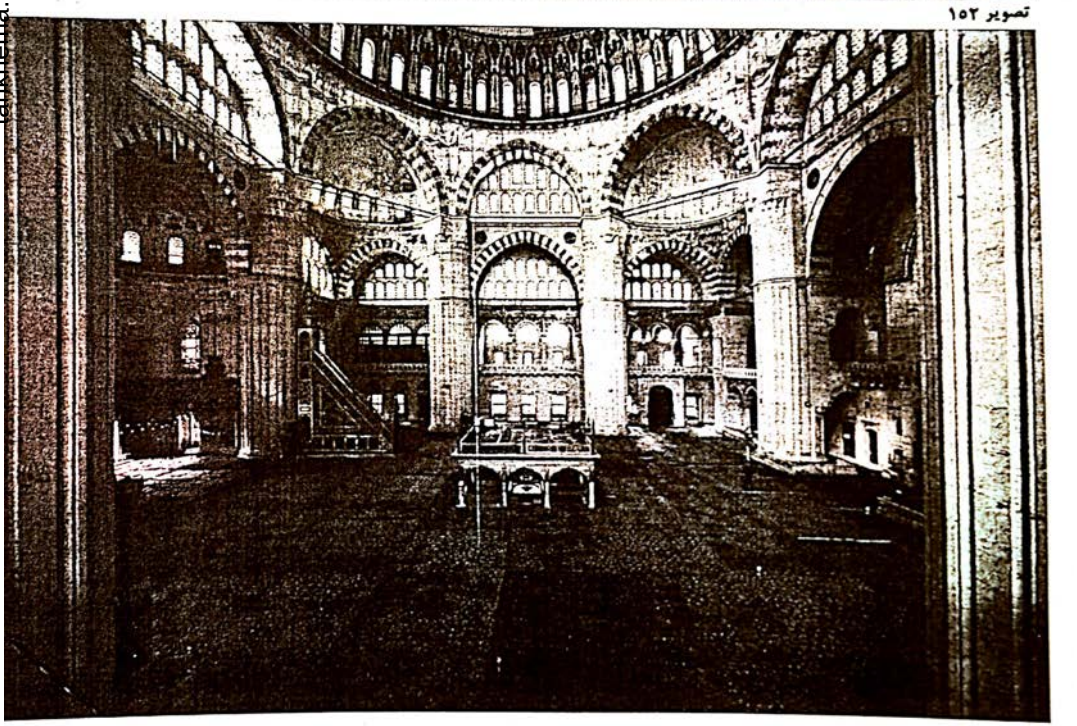
tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۵۲



تصویر ۱۵۳

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۵۲. گنبد مرکزی از درون مسجد سلطان سلیم، ادرنه.
تصویر ۱۵۳. فضای درونی مسجد سلطان سلیم، ادرنه.

تصویر ۱۵۴. دورنمای کلّی مسجد سلطان سلیم، ادرنه.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۷ مسجد شاه اصفهان[۱]

سبك ممتاز ساختمان مسجدهای ایرانی را می‌توان تا حدودی با گنجینهٔ شگرف تجربیات گذشتگان که وابسته است به بعضی شیوه‌های ساختمانی مایه گرفته از مصالح آجری و در نتیجه بهره‌گیری از طاقها و گنبدها به جای بامهای نهاده شده بر تیر توجیه کرد. برای براوردن آثار معماری عظیم و چشمگیر، کاربستن آجر محکم ساده یا رنگین ضروری است و در هنر ایران نیز با همهٔ ظرافتهای آن، چنین مصالحی به کار رفته است. ولی این روش مایه از شیوهٔ دیگری می‌گیرد که هم کهنتر است و هم موقتی است و می‌توان آن را با آنکه مستلزم داشتن آگاهیهای بسیاری از اصول مقاومت و ایستایی در ساختمان است، پدیده‌ای از هنر محلی و موقتی و زودگذر دانست. منظور هنر ساختمانی با خشت خام یعنی گل خشك شده در آفتاب است. استادان این هنر قادر بودند که طاقهایی و گنبدهایی بزنند بی‌دسترسی به داربست چوبی و تنها با بهره‌گیری از قالبهای نیین ساده برای شکل دادن آنها و دراوردن انحناها و جناغهای آنها با استفاده از فشار اجزاء برهم. با آنکه ظاهراً این ساختمانهای گلی سست می‌نماید شگفت استوار و محکم است به شرط آنکه از آنها خوب نگاهداری شود و از آنرو که با دست شکل‌گیری می‌شود فوق‌العاده زیباست. مردم سازندهٔ این بناها ــ در ایران و افغانستان و عراق و مصرعلیا ــ در شکل دادن آنها همچون کوزه‌گران حساسیتی فوق‌العاده دارند و همین حساسیت است که در معماری بناهای عظیم ایرانی دیده می‌شود که در آنها ظرافت با دقت هندسی درامیخته است.

از مشخصات معماری ایرانی یکی ایوان است با طاق بلند نیمدایره‌ای و غالباً از یك سو بسته است. بزرگترین طاق از این‌گونه بر فراز تختگاه طیسفون جایگاه پیشین پادشاهان ساسانی افراشته شده است. این طاق با آجر پخته برپا شده است. ولی نمای آن با انحنای آغاز شده از کف زمین با معماری خشت‌خام همسازی کامل دارد. زیرا همانند زنجیری است شل و گشاد که معکوس میان دو انتهای ثابت آویخته باشند و مطلوبترین درجه از انحنا را دارد. هنر اسلامی ایران این‌گونه طاقها را حفظ کرد ولی از نظر زیبایی نکاتی بر آن افزود و آن را تیزه‌دار ساخت.

ایوان در بسیاری موارد قابل استفاده است و بنابر این به شکل طاق و دروازه یا طاقچه در می‌اید. اینها شکلهای اساسی و عمدهٔ معماری ایرانی است که بدان باید گنبد یا قبه را افزود که اثری ترکیب کننده و درامیزنده دارد.

کوتاه سخن آنکه شیوهٔ عمده در مسجدهای ایرانی مرکب است از دروازه‌ای بلند که به حیاطی منتهی می‌شود محاط در دالانهای پرطاق؛ در مقابل دروازه و در محور ایوان بزرگی قرار دارد که به اطاقی می‌رسد که محراب در آن است و بر فراز آن گنبدی است. غالباً در دوبر حیاط هم دو ایوان نهاده شده است.

هرگاه تنها نقشهٔ کلی را در نظر بگیریم به آسانی عوامل سنتی ردیفهای پرستون مسجد و تاکید خاص بر محراب را می‌توانیم باز شناسیم. در مورد بام است که دگرگونی هم در شکل و هم در کیفیت پیدا می‌شود و آن همانا بام هموار و مسطح است که جایگزین طاقها و قبه‌ها شده است. بدین‌گونه است که با گذشتن تدریجی از «دروازهٔ بلند» به حیاط فراخ و گشاده به‌سوی آسمان می‌روند و سپس به طاق ژرف ایوان و سرانجام به درون گنبدی که عالمی است کامل و دارای عناصر مختلف و فضاهای درونی و خلوت می‌رسند.

دروازه و طاقچه و گنبد که شکلهایی هستند پیوسته وابسته به گونه‌ای کیفیت مقدس، در بنای مسجدها نقشی عمده دارند. وانگهی دروازهٔ مسجد که همواره در دو جانب آن منارهایی همانند دو ستون بلند نهاده شده است، یادآور ازلی دروازهٔ بهشت است که در میان دو مظهر متضاد و متکامل یگانه و تنها محور جهان است. دروازهٔ معبد اورشلیم با ستونهای موسوم به یکین (Yakin) و بوعز (Boaz) حاکی از همین مطلب است. در جهان اندیشهٔ اسلامی این تنها می‌تواند یادآور یك امر باشد که در مکالمات روزمره هم وجود دارد. از آنرو که در فارسی و ترکی اصطلاح «دروازهٔ بلند» مرادف شکوه و قدرت است.[۲] فی‌المثل از «در رحمت خدا» سخن می‌گویند و عنوان «در» به کسانی داده می‌شود که در روایتها نقش میانجی و رابط را به عهده دارند. مانند آنکه پیامبر اکرم فرموده‌اند «من شهر علمم و علی در آن است».[۳]

از دیدگاه شیعیان که پایهٔ اندیشهٔ آنان بر قدرت و نیروی معنوی و دنیوی رسیده از پیامبر اکرم به علی و فرزندانش نهاده شده است این گفتار مفهومی بسیار برجسته دارد. با آنکه کلام اسلامی کلاً چندان بر اصل میانجیگری و واسطه از بیم اینکه مرد الاهی مبادا یگانگی و قدرت متعالی خدا را تحت‌الشعاع قرار دهد تاکید نمی‌گذارد، تفکر شیعه این قاعده را به کناری نهاده و بنابر این کمابیش با مسیحیت نزدیك گشته است.

شگفتی انگیز نباید باشد که از کارهای عمدهٔ دوران صفوی ــ که موجب پیروزی شیعیان در ایران گشتند ــ دگرگونیی باشد که در شکل دروازه پدید آوردند. در این مورد اشارهٔ ما به مسجد شاه اصفهان است.

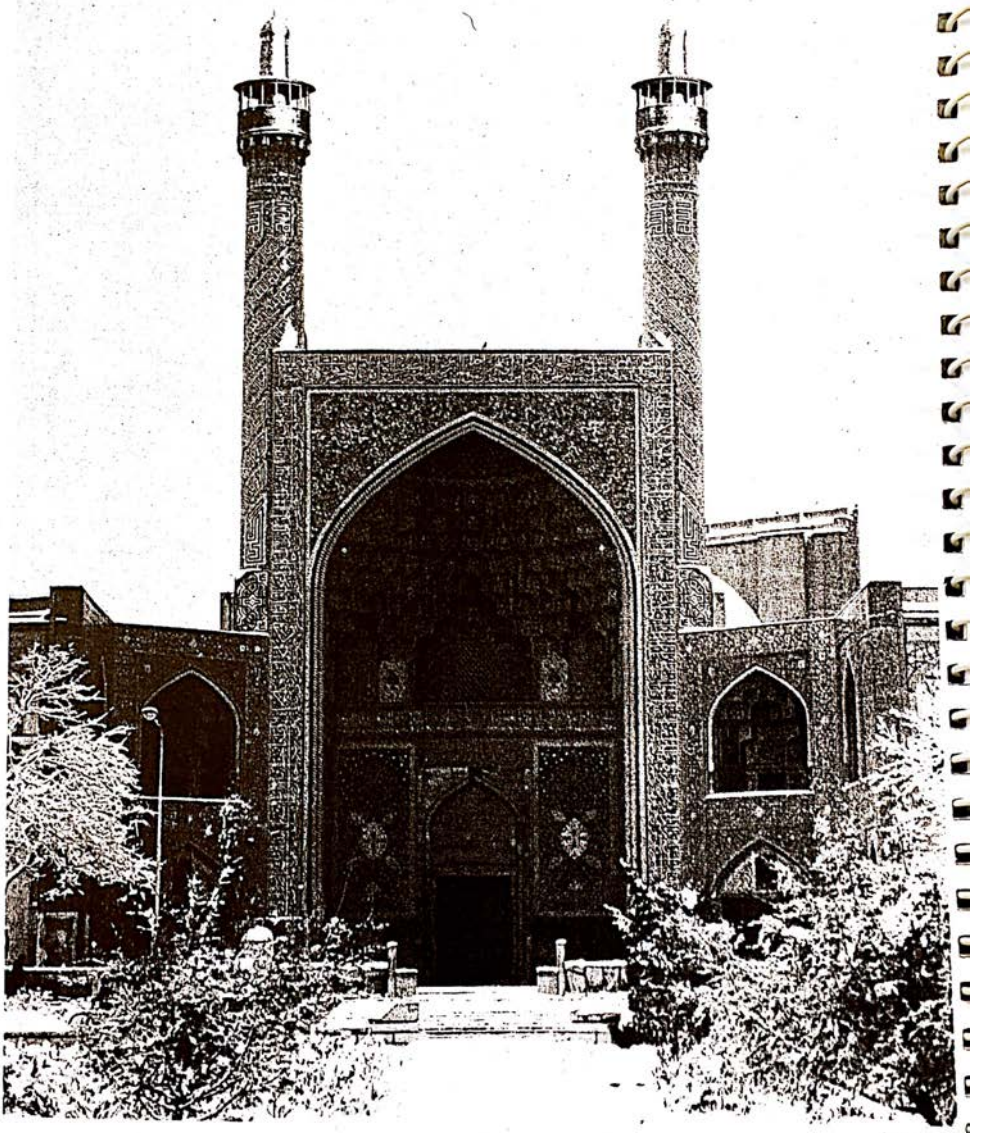
تصویر ۱۵۵. دروازهٔ بزرگ و جلوخان مسجد شاه، اصفهان.

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۵۶. دورنمای هوایی میدان نقش جهان و مسجد شاه، اصفهان.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۵۵

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

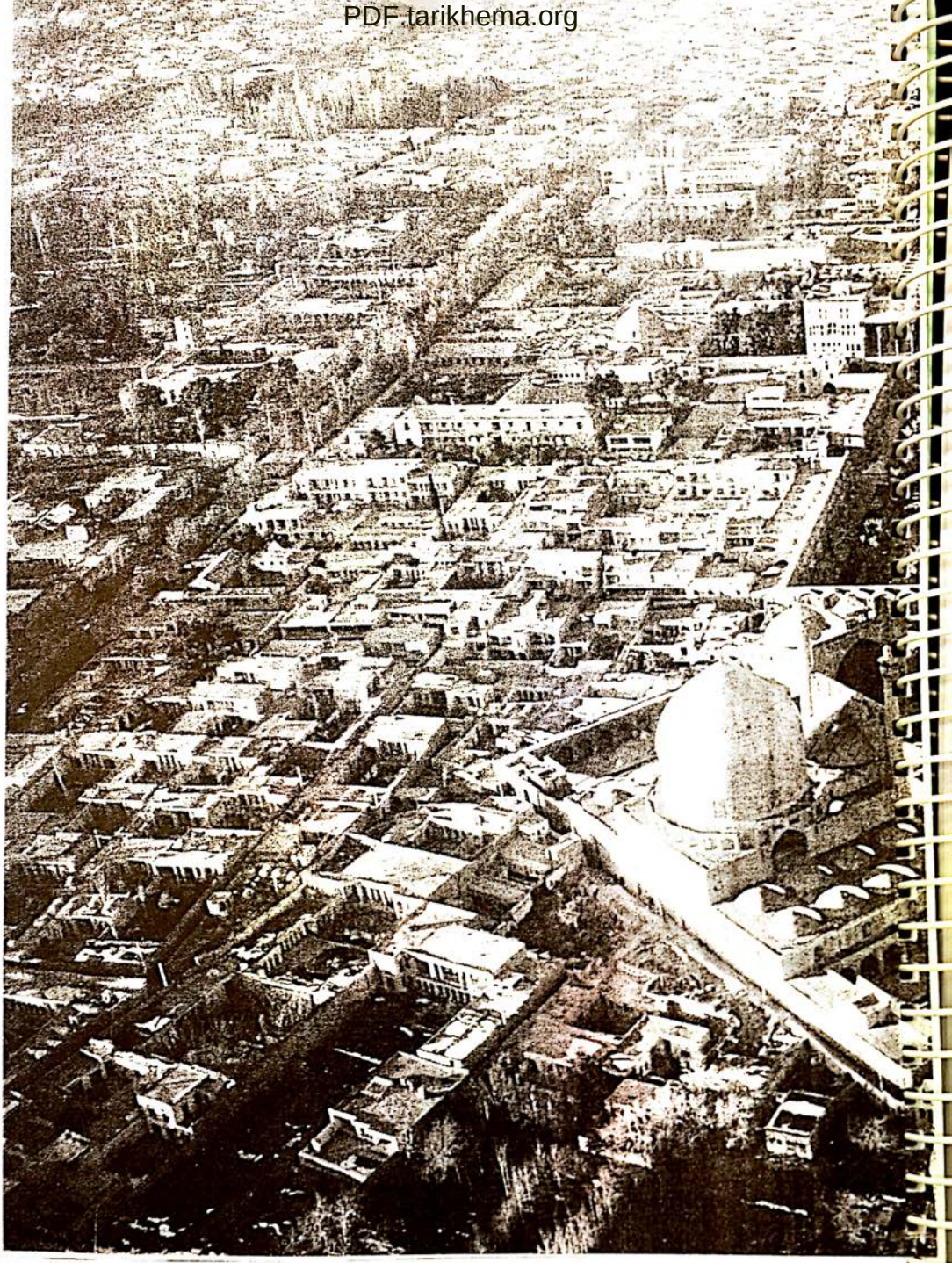
PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

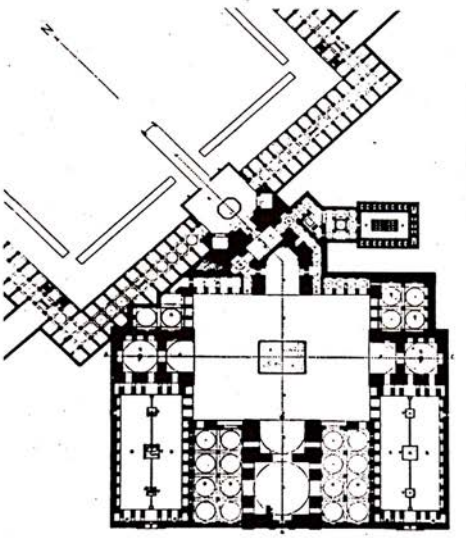
PDF.tarikhema.org

این مسجد در ۱۰۳۸ تا ۱۰۳۹ هـ / ۱۶۲۸ تا ۱۶۲۹ م، در زمان سلطنت شاه عباس اوّل ساخته شد و نقشه آن باید ازآن شیخ‌بهاءالدین عاملی باشد که شیخ الاسلام اصفهان بود و دارای پایگاه بلند روحانی و نیز گردانندهٔ اوقاف. او جامع عالیترین مزایای فرهنگی دوران صفوی بود و هم دانشمند ریاضی بود و معمار و سدّ مشهور زاینده رود را که به موجب شعر عرفانی سرودهٔ او که امروز در مهمانسراهای اصفهان خوانده می‌شود در آن روزگار توان سیراب ساختن سراسر دشت اصفهان و بیشتر از آن را هم داشت او برپا کرده بود.

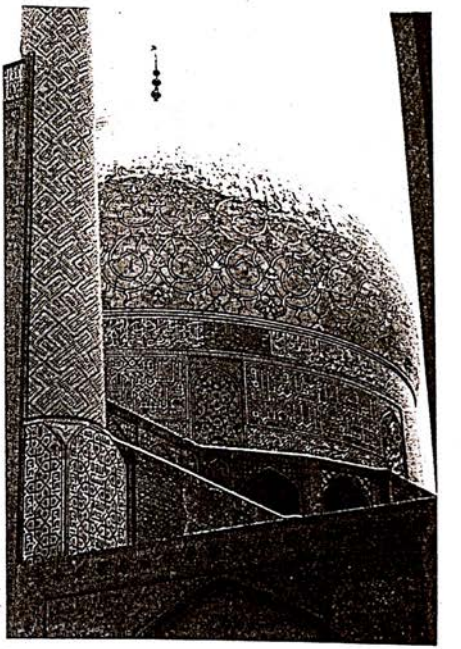
مسجد شاه پاره‌ای از طرح کلّی شاه عباس اوّل بود برای شهر اصفهان که مرکز آن میدان چوگانی بود قائم‌الزوایا و فراخ که گرداگرد آن را راهرویی از ایوانهای طاقچه مانند فرا گرفته و در شمال به دروازه‌ای می‌رسد که به بازار بزرگ باز می‌شود که شریان تجارتی شهر است. این مسجد در برابر دروازهٔ دیگری است درآن سوی میدان. در سوی مغرب میدان کاخ سلطنتی قرار دارد که دارای دروازه‌ای بلند است به نام عالی‌قاپو که بر فراز آن ایوانی است با ستونهای چوبی باریك. در برابر عالی‌قاپو در سوی شرق میدان، مسجد شیخ لطف‌الله است با گنبد سبز و کاشیهای زرد زرّین.

دروازهٔ مسجد شاه در جلوخانی است در کنار میدان که فضای بازی دارد تا نمایی خوشایند به دروازه داده باشد و از همین‌رو بی‌درنگ پس از دروازه هشتی و دالانی بلند و تاریك با مقرنسکاری بسیار نهاده شده است. دو مناره مشرف بر مدخل مسجد هستند.

چون از آستانه و هشتی مسجد گذشتید که ادامهٔ دروازه به شمار می‌روند تغییر سمتی روی می‌دهد. زیرا که میدان به نسبت با جهات اصلی طرح افکنده شده است. در صورتی که مکّه در جنوب غربی اصفهان واقع گشته است و بدین‌گونه محور مسجد که قبله باشد در حدود ٤٥ درجه از دروازه متمایل است. معماری که با چنین تغییر جهتی روبرو گشته بود دریافت که چگونه از این امر حذاکثر بهره‌گیری کند و با تغییر زاویه‌ای از بیرون به درون مشکل را با چابکی و مهارت حلّ کرد. پس از هشتی می‌رسید به ایوانی بزرگ مشرف بر حیاط که در برابر آن شبستان محراب است که خود حال طاقچه‌ای ستایشی بسیار



شکل ٦٢. نقشهٔ مسجد شاه در اصفهان.



تصویر ۱۵۷. نمای بیرونی گنبد و منارهٔ مسجد شاه، اصفهان.

تصویر ۱۵۸. درون صحن مسجد شاه، اصفهان.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

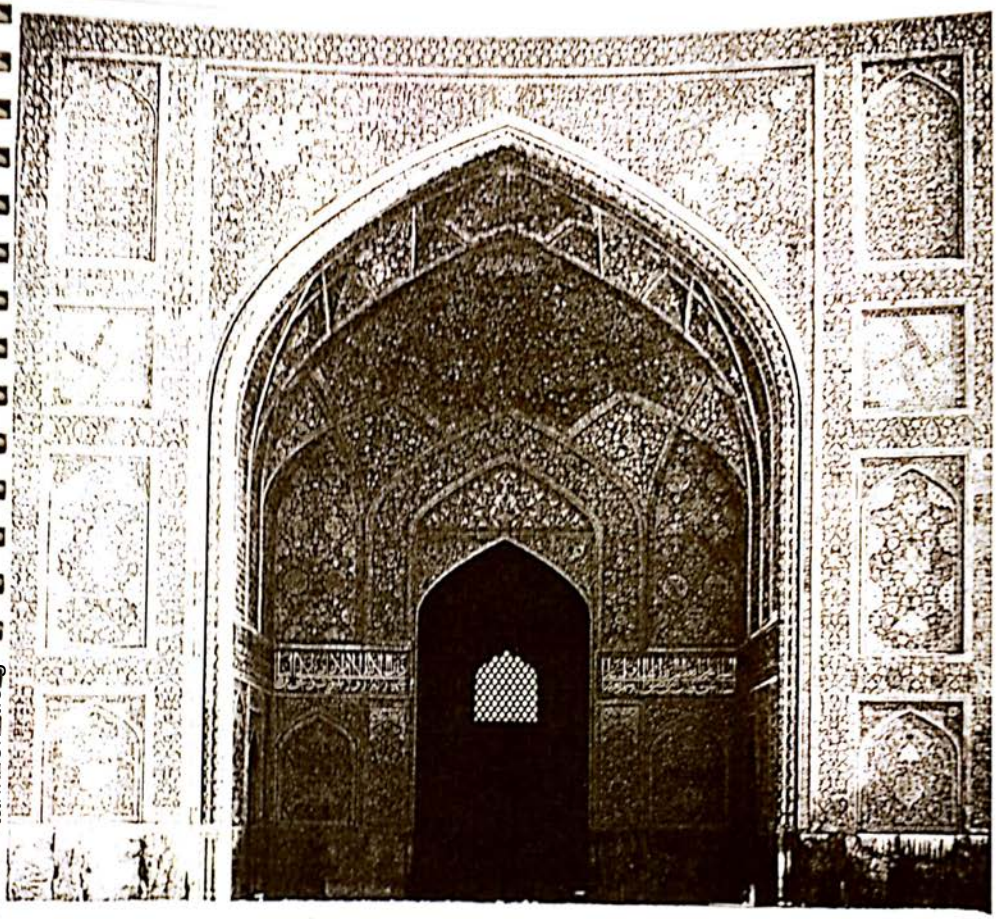
tarikhema.org

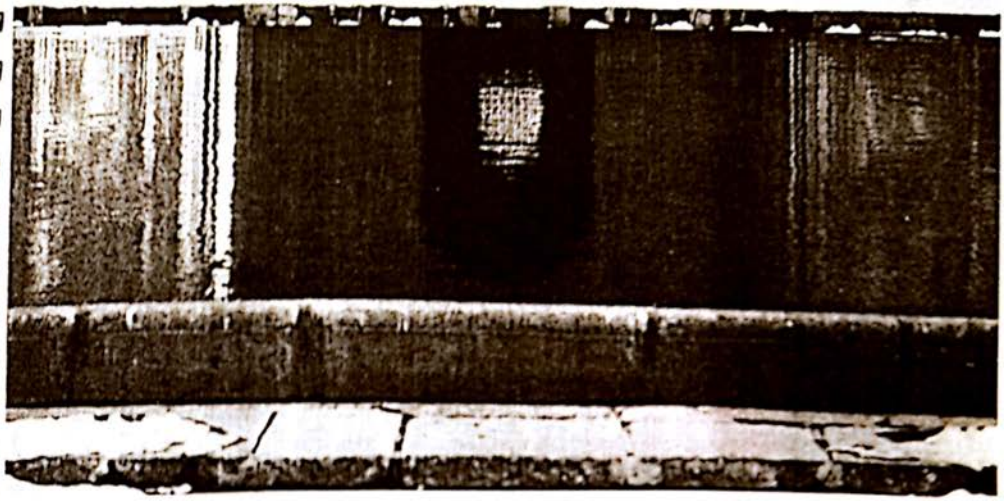
تصویر ۱۵۸

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org





تصویر ۱۵۹

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بزرگ دارد. با آنکه این محراب صورت معمول محرابها را دارد بازهم دارای شکوه است و عظمت دروازه را به یاد می‌آورد. طاق آن که به‌سان بادبانی است که به تیرکهای طناب مانند بسته باشند به ایوانی باز می‌شود بسیار فراخ و گشاده که در هر سوی آن مناری سر به فلک کشیده. این مجموعه همچون پرده‌ای است در جلو گنبد فیروزه‌ای که هرچه بدان نزدیکتر می‌شوند رفته رفته از برابر دیده نهان می‌گردد. پنداری چیزی بود مقدستر از آنکه به آسانی قابل دسترسی و دید باشد.

از لحاظی محراب دروازهٔ دستیابی به نهان است و ایوان که پیش از آن نهاده شده همانا چهرهٔ آن است و دروازهٔ مسجد خلاصه‌ای است از همهٔ این مکان مقدس. زیرا که وظیفهٔ مکان مقدس همانا گشودن دروازه‌ای است به جهان اینده.

حیاط مستطیلی مسجد شاه سراسر با رواقهای طاق‌دار دوطبقه به صورت ایوان احاطه شده است. در وسط هر ضلع حیاط ایوانی است بزرگ. دو ایوان واقع در محور قبله متضمن مدخل و محراب مسجد هستند و دو ایوان دیگر که به موازات محور هستند راه به شبستانهای کوچکتر می‌گشایند. همهٔ این طاقها تیزه‌دار هستند که با دقت حدودی قائم‌الزوایا پدیدار گشته‌اند. حسابگری و دقت شگرف به کاربسته شده در پدیدار ساختن این اشکال با درخشندگی رنگارنگ کاشیهایی که سراسر سطح ساختمان را پوشانیده است جبران می‌شود. کلاً این کاشیها که عبارتند از قطعات با دست شکل گرفتهٔ لعابی که به بناهای تیموریان رونقی می‌بخشید از نظر نقش و رنگ‌آرایشی هستند هماهنگ و چشمنواز از رنگهای آبی و سبز و زرد زرّین.

گنبد بزرگ بالای محراب بر ساقه‌ای است نهاده بر پایه‌ای چند سطحی که آن نیز بر مربعی تکیه دارد. گردی گنبد با نقشهای اسلیمی چشمگیر شده است که با کتیبه‌های مقدس ثلث و کوفی پیرامون ساقه جلوه‌ای خاص دارد. ساقه از درون ساختمان دیده نمی‌شود. زیرا که گنبد دوپوشه چنان ساخته شده است که طاق زیرین تا بالای گنبد را نمودار نمی‌سازد. این طاق داخلی برهشت طاق تیزه‌دار نهاده شده است که دارای مقرنسهای بسیار است. در شبستان محراب مانند دو «شبستان زمستانی» که در جانبین مسجد قرار دارد و بر فراز آنها گنبدهایی است نهاده بر جرزها، هنر ایرانی طاقهای پر مقرنسی برآورده با نمایی بسیار ساده و ظریف.

کلّ مجموعهٔ بنا با نماهای چشمنواز آن نه تنها مشتمل است بر شبستانهای چندی ــ از شبستان گنبد گرفته تا دو شبستان زمستانی و آنها که کنار ایوانها قرار دارند ــ بلکه دارای دو مدرسه است با حیاطهای جداگانه. همهٔ این بخشهای جداگانهٔ مجموعه با دالانهای پهن و فراخ با هم می‌پیوندند و از این بناهای سرپوشیده و درخودی خود کامل شخص سرانجام به فضای باز زیر آسمان راه می‌یابد. در همه‌جا انسان با جلوه‌ای از کمال معماری روبرو است. این‌گونه فضا از امتیازاتی است که مسجد را از انواع بناهای مقدس مسیحی که اندکی پیش از آن یاد کردیم با همهٔ همانندیهای موجود میان آنها باز می‌شناساند و مشخص می‌کند.

تصویر ۱۶۰. انتهای مناره نمودی از کاشیکاری مسجد شاه، اصفهان.

تصویر ۱۵۹. ایوان مشرف بر حیاط مسجد شاه، اصفهان.

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۶۱. گنبد فراز صحن مسجد شاه، اصفهان.

تصویر ۱۶۲. شبستان زمستانی مسجد شاه، اصفهان.

تصویر ۱۶۳. نمای حیاطهای جانبی از حیاط بزرگ مسجد شاه، اصفهان.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بزرگ دارد. با آنکه این محراب صورت معمول محرابها را دارد بازهم دارای شکوه است و عظمت دروازه را به یاد می‌آورد. طاق آن که به‌سان بادبانی است که به تیرکهای طناب مانند بسته باشند به ایوانی باز می‌شود بسیار فراخ و گشاده که در هر سوی آن مناری سر به فلك کشیده. این مجموعه همچون پرده‌ای است در جلو گنبد فیروزه‌ای که هرچه بدان نزدیکتر می‌شوند رفته رفته از برابر دیده نهان می‌گردد. پنداری چیزی بود مقدستر از آنکه به آسانی قابل دسترسی و دید باشد.

از لحاظی محراب دروازهٔ دستیابی به نهان است و ایوان که پیش از آن نهاده شده همانا چهرهٔ آن است و دروازهٔ مسجد خلاصه‌ای است از همهٔ این مکان مقدس. زیرا که وظیفهٔ مکان مقدس همانا گشودن دروازه‌ای است به جهان آینده.

حیاط مستطیلی مسجد شاه سراسر با رواقهای طاق‌دار دوطبقه به صورت ایوان احاطه شده است. در وسط هر ضلع حیاط ایوانی است بزرگ. دو ایوان واقع در محور قبله متضمن مدخل و محراب مسجد هستند و دو ایوان دیگر که به موازات محور هستند راه به شبستانهای کوچکتر می‌گشایند. همهٔ این طاقها تیزه‌دار هستند که با دقت حدودی قائم‌الزوایا پدیدار گشته‌اند. حسابگری و دقت شگرف به کاربسته شده در پدیدار ساختن این اشکال با درخشندگی رنگارنگ کاشیهایی که سراسر سطح ساختمان را پوشانیده است جبران می‌شود. کلاً این کاشیها که عبارتند از قطعات با دست شکل گرفتهٔ لعابی که به بناهای تیموریان رونقی می‌بخشید از نظر نقش و رنگ‌آرایشی هستند هماهنگ و چشمنواز از رنگهای آبی و سبز و زرد زرّین.

گنبد بزرگ بالای محراب بر ساقه‌ای است نهاده بر پایه‌ای چند سطحی که آن نیز بر مربعی تکیه دارد. گردی گنبد با نقشهای اسلیمی چشمگیر شده است که با کتیبه‌های مقدس ثلث و کوفی پیرامون ساقه جلوه‌ای خاص دارد. ساقه از درون ساختمان دیده نمی‌شود. زیرا که گنبد دوپوشه چنان ساخته شده است که طاق زیرین تا بالای گنبد را نمودار نمی‌سازد.این طاق داخلی برهشت طاق تیزه‌دار نهاده شده است که دارای مقرنسهای بسیار است. در شبستان محراب مانند دو «شبستان زمستانی» که در جانبین مسجد قرار دارد و بر فراز آنها گنبدهایی است نهاده بر جرزها، هنر ایرانی طاقهای پر مقرنسی برآورده با نمایی بسیار ساده و ظریف.

کلّ مجموعهٔ بنا با نماهای چشمنواز آن نه تنها مشتمل است بر شبستانهای چندی ــ از شبستان گنبد گرفته تا دو شبستان زمستانی و آنها که کنار ایوانها قرار دارند ــ بلکه دارای دو مدرسه است با حیاطهای جداگانه. همهٔ این بخشهای جداگانهٔ مجموعه با دالانهای پهن و فراخ با هم می‌پیوندند و از این بناهای سرپوشیده و درخودی خود کامل شخص سرانجام به فضای باز زیر آسمان راه می‌یابد. در همه‌جا انسان با جلوه‌ای از کمال معماری روبرو است. این‌گونه فضا از امتیازاتی است که مسجد را از انواع بناهای مقدس مسیحی که اندکی پیش از آن یاد کردیم با همهٔ همانندیهای موجود میان آنها باز می‌شناساند و مشخص می‌کند.

تصویر ۱۶۰. انتهای مناره نمودی از کاشیکاری مسجد شاه، اصفهان.

تصویر ۱۵۹. ایوان مشرف بر حیاط مسجد شاه، اصفهان.

در صفحه‌های بعد

تصویر ۱۶۱. گنبد فراز صحن مسجد شاه، اصفهان.

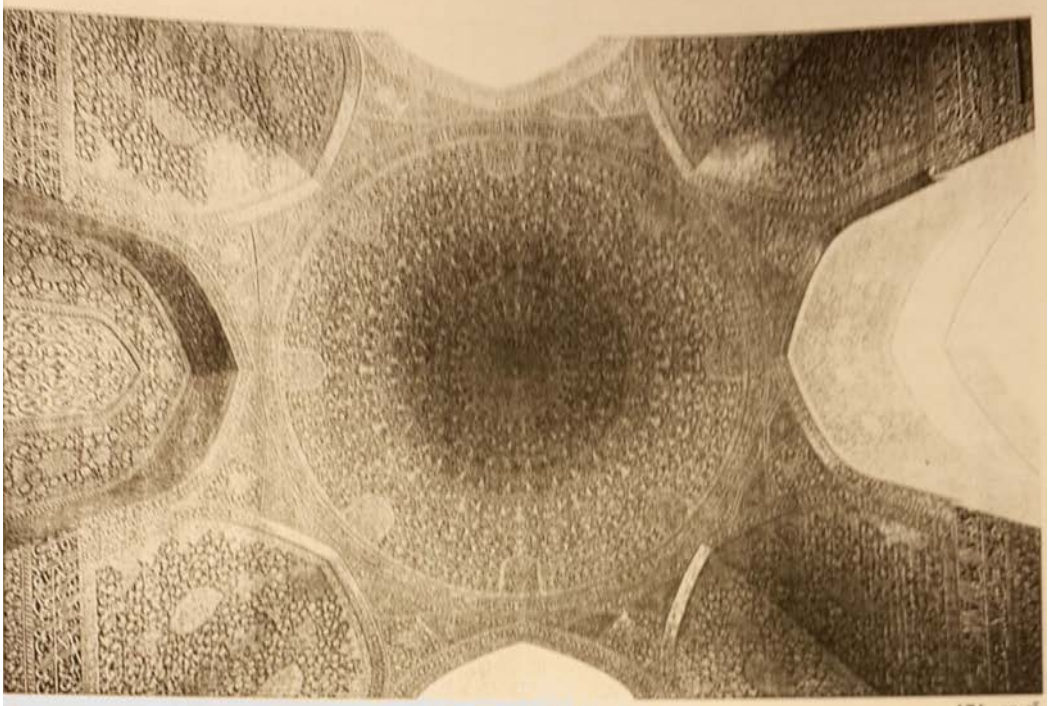
تصویر ۱۶۲. شبستان زمستانی مسجد شاه، اصفهان.

تصویر ۱۶۳. نمای حیاطهای جانبی از حیاط بزرگ مسجد شاه، اصفهان.

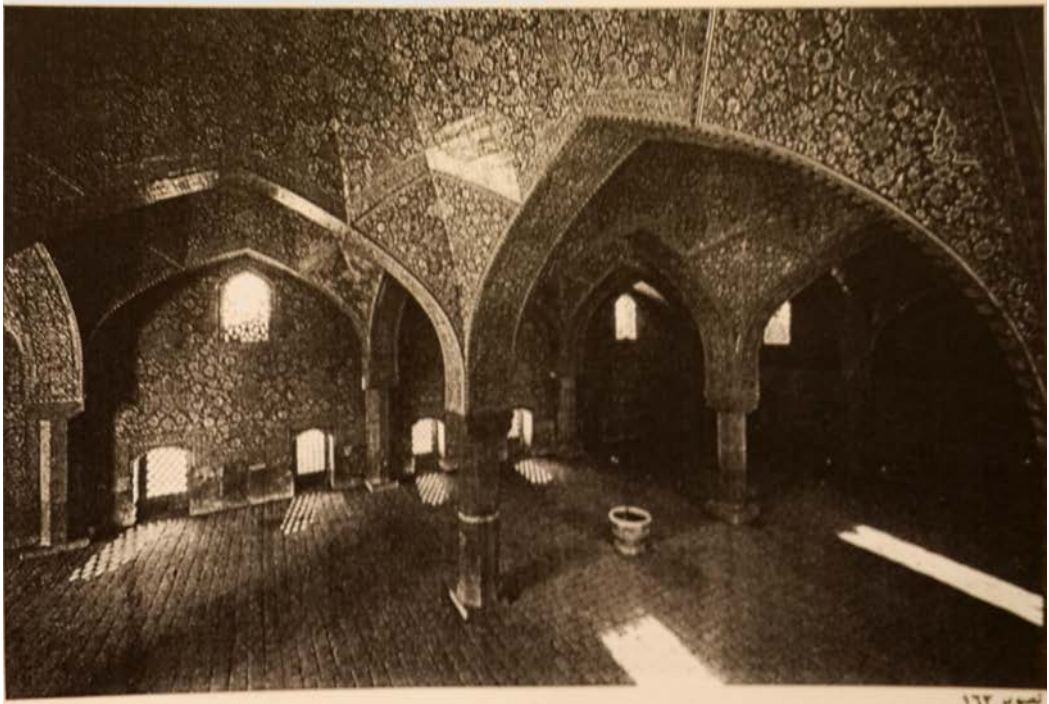
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۶۱



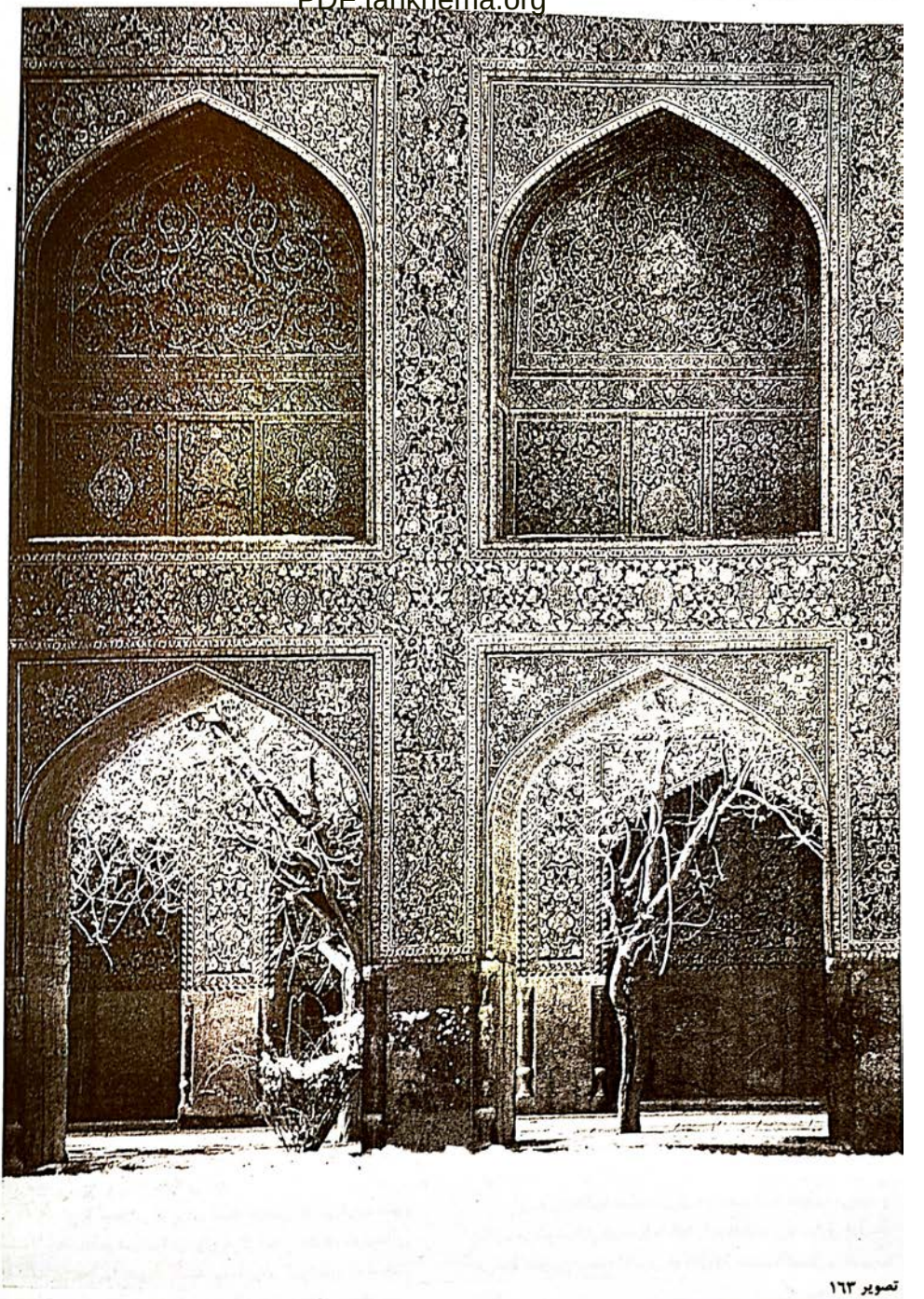
تصویر ۱۶۲

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۶۳

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۸ تاج محل

برپایی تاج محل که شاهکار هنر گورکانیان است، ظاهراً اساس مذهبی نداشته است. زیرا که موجبات پایه‌گذاری این آرامگاه که مزار زنی هم در آن قرار دارد نه به سبب پرهیزکاری و قدس او بوده و نه به علت اینکه وی از سلالهٔ رسول اکرم بوده که به دلیل دلدادگی فراوان همسرش. امّا بعضی تصادفها هست که این اثر هنری را بر می‌کشد و بیرون از مرزهای هنری اسلامی پایگاهی جهانی بدان می‌بخشد. مهربه زن یا مظهر کمال آن در هنر اسلامی پایگاهی دارد. از آنجا که چهرهٔ زن را نمی‌توان نگاشت جز در پیکری مقدس، وی جلوه‌ای در معماری یافت در اثری نمودار شده در دورنمایی هندی که پاکی و لطف آن جنبه‌ای زنانه در عالیترین مظهر آن است. وانگهی این امر باز بسته به تنها تصادف نیست که موقعیت کلّی این آرامگاه بویژه گنبد آن یادآور موتیفی هندو است، نموده شده در صورت نیلوفری که از آب برآمده و شکوفه کرده ــ بلکه اشکارا موتیفی است یا مظهری پیوسته به اندیشهٔ برکشیدن پایگاه زن یا تاکید بر اهمیت ازلی او.

یك نکتهٔ دیگر که پنداری تصادفی خجسته باشد آن است که آرامگاه کلاً ــ نه به سبب تاثیر خارجی بلکه ذاتی ــ پایگاهی خاص در مضمون اساسی معماری هندو دارد که همانا به صورت کوهی مقدس جلوه‌گر می‌شود که غاری را می‌پوشاند که در آن اخگر الاهی نهفته است. به همین‌گونه آرامگاه پناهگاهی است برای رازی مقدس که در آن «تخم ابدیت» نهفته است. آرامگاه اسلامی را نمی‌توان با معبدی هندو اشتباه کرد. ولی این اثر مورد بحث ما نه تنها دارای گونه‌ای بعد معنوی است بلکه همچنین متضمن انتقال فنون خاصی است از اصول ساختمانی هندو به هنر اسلامی که بعدها بدان خواهیم پرداخت.

نخست بپردازیم به تاریخ این بنا. ممتاز محل، همسر محبوب شاه جهان در ۱۰۴۰ هـ / ۱۶۳۰ م در گذشت و آرامگاه او میان سالهای ۱۰۴۹ و ۱۰۶۵ هـ / ۱۶۳۹ و ۱۶۵۴ م برپا شد. امپراطور جایگاهی را در کنار رود جمنا برگزید به آهنگ آنکه برای خود هم آرامگاهی در کران دیگر و برابر آن بسازد و این دو بنا را با پلی متصل سازد به نشانهٔ آنکه پیوند آنان از «جریان زمان» هم در می‌گذرد. قرار بود که بر خلاف نمای تاج محل که از مرمر سفید بود، از آن شاه از مرمر سیاه باشد. امّا سرنوشت می‌خواست که آرامگاه دوم هرگز برپا نشود و امپراطور در کنار همسرش به خوابگاه جاودانی رود.

نام چند تن از معمارانی که برای شاه جهان کار می‌کردند معلوم است از جمله ملاّ مرشد شیرازی، ولی هرگز امکان کشف نام معماری که نقشهٔ تاج محل را کشیده است روی ننموده. امپراطور که سخت شیفتهٔ کارهای معماری بود و گاهی هم خود به طرح افکندن ساختمانی می‌پرداخت حقاً بایست شایستگی گزینش بهترین طرح پیشنهادی را داشته باشد.

این اثر دارای پیشینه‌های چندی بوده است از آرامگاه همایون، دومین امپراطور گورکانی هند که ناچار به تبعید به ایران رفت و در بازگشت گروهی از هنرمندان ایرانی را با خود آورد. شگفتی‌انگیز نباید باشد که تاج محل از الگوهای ایرانی و نیز میراث معماری هندو که درهم امیخته شده مایه گرفته باشد که چنین پدیده‌ای بی‌مانند گشته.

اصول فنی ساختمانی آن که تناور است بی‌گمان بهره از هندوان دارد. اشکار است که نمای تاج محل که کمابیش ظاهری از سنگتراشی دارد با وضع فضای درونی آن چندان سازگار نیست. نمای تاج محل چند سطحی است بر اساس مربعی با گوشه‌های ناقص یا بهتر هشت‌ضلعی نامنتظم. چنان که هریك از چهار سطح پهناورتر ساختمان دارای جنبه‌ای است از نما و در همان حال چشم را به‌سوی خود می‌کشد و بیننده را برای دیدن آن سوی آن کنجکاو و تشنه می‌کند. این صفت تنها خصوصیت معماری این ساختمان نیست بلکه این ساختمان دارای کرامات دیگری است از همسازی و هماهنگی معجزاسا.

نخستین خصوصیت این ساختمان در میان بخشهای چندضلعی آن گوشه‌های آراسته به برجهای ستونی شکل دیدبانی و گلدسته‌های ظریف و زیبای فراز آنها و گنبد بزرگ چشمگیر میان آنهاست.

گنبد طرحی مانند پیاز دارد یا بهتر غنچهٔ گلی که بر افراشته شده بر فراز ایوانهای ساخته شده در سطحهای هشتگانهٔ این بنا. برای آنکه گنبد مرکزی جلوه‌ای خاص بر بالای دروازه‌های بزرگ بنا داشته باشد آن را بر بالای ساقه‌ای بلند نهاده‌اند که نمای تناور آن با چهار قبهٔ خرد وابسته، پیش گنبد مرکزی ناچیز و بی‌جلوه می‌نمایند. اینها به عبارتی نیز قبه‌های غرفه‌هایی هستند الهام گرفته ــ و نه تقلید شده ــ از الگوهای هندو.

امّا غنی‌ترین و قویترین جنبهٔ جذاب و چشمگیر این اثر معماری میان شکلهای‌گوی مانند گنبدها و فرورفتگیهای نمای ایوانهاست. این فرو ـ رفتگیها مانند غارهای وسیع و ژرفی با سایه‌های تیره و تار است در کنار گنبد مرکزی که همهٔ پرتو خورشید را به سوی خود می‌کشد. بی این فرورفتگیهای سایه‌دار انبوه عظیم گنبد ابهتی بسیار شگرف می‌یافت. این غار مانندها جلوه‌ای محسوس و دور و معنوی مانند ستارگان به گنبد می‌بخشند.

در این فرورفتگیها سایه‌های تیره با مقرنسها تخفیف می‌یابند و ملایم می‌شوند. این مقرنسها طاقها را به بخشهای بسیاری قسمت می‌کنند همچون سطح آبگیری که بدان دم نسیم ناگهانی برخورده باشد.

در غروب که سایه روشن ملایم می‌شود و روشنی سطحهای مقعر و

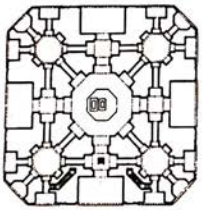
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

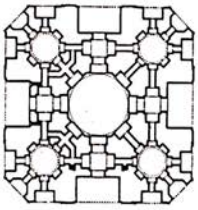
PDF.tarikhema.org

محدب رنگ باخته و با رنگ سفید مرمر درمی‌آمیزند آرامگاه نمودی خاص پیدا می‌کند و تابشی ویژه می‌یابد و چنان می‌نماید که ان بنا را با همان مصالحی بر آورده‌اند که ماه را.

آرایش ملایم و بسیار ظریف پوشش مرمرین با رنگهای گوناگون هماهنگ از گلهای نقش برجسته و کتیبه‌های نگاشته با آیه‌های قرآنی در پیرامون چهارچوبهای درها همه اثری آسمانی دارند. بعدها بدین مطلب و این جنبه از کار و پیوند آن با مظهر سنتی گنبد آسمانی «مروارید سفید» خواهیم پرداخت.

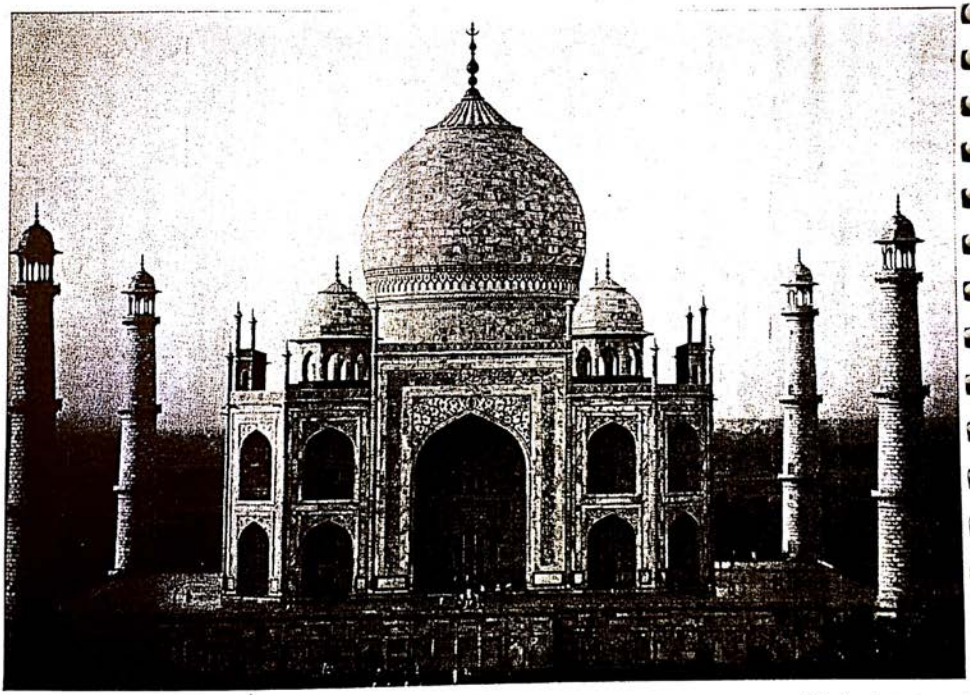
درون این ساختمان مشتمل است بر یك اطاق تدفین مرکزی که در آن مزار زن و شوهر بلند پایگاه نهاده شده است و در چهارگوشهٔ آن چهار اطاق است که با دالانهایی به اطاق مرکزی راه دارند. در سراسر این مجموعه، این فضاهای تهی در ساختمان انبوه خود نقشه‌ای کمابیش بغرنج دارند مانند دانه‌های برف که بر هم توده شده و تنها با در نظر گرفتن شکل هندسی کلّ بنا قابل توجیه است. این نقشه مرکب است از پنج هشت‌ضلعی منتظم که همه در کنار هم به شکل گل سرخ قرار گرفته‌اند. تاثیر قاطع آن یاداور ماندالاهای اساس نقشه‌های پرستشگاههای هندوان است. ولی گزینش طرح اصلی هشت‌ضلعی و اینکه در گروههای پنجگانه تنظیم شده‌اند خود با سنت اسلامی سازگاری کامل دارد. وجود این طرح از بیرون ساختمان به حدس و





شکل ۶۳. نقشهٔ تاج‌محل.

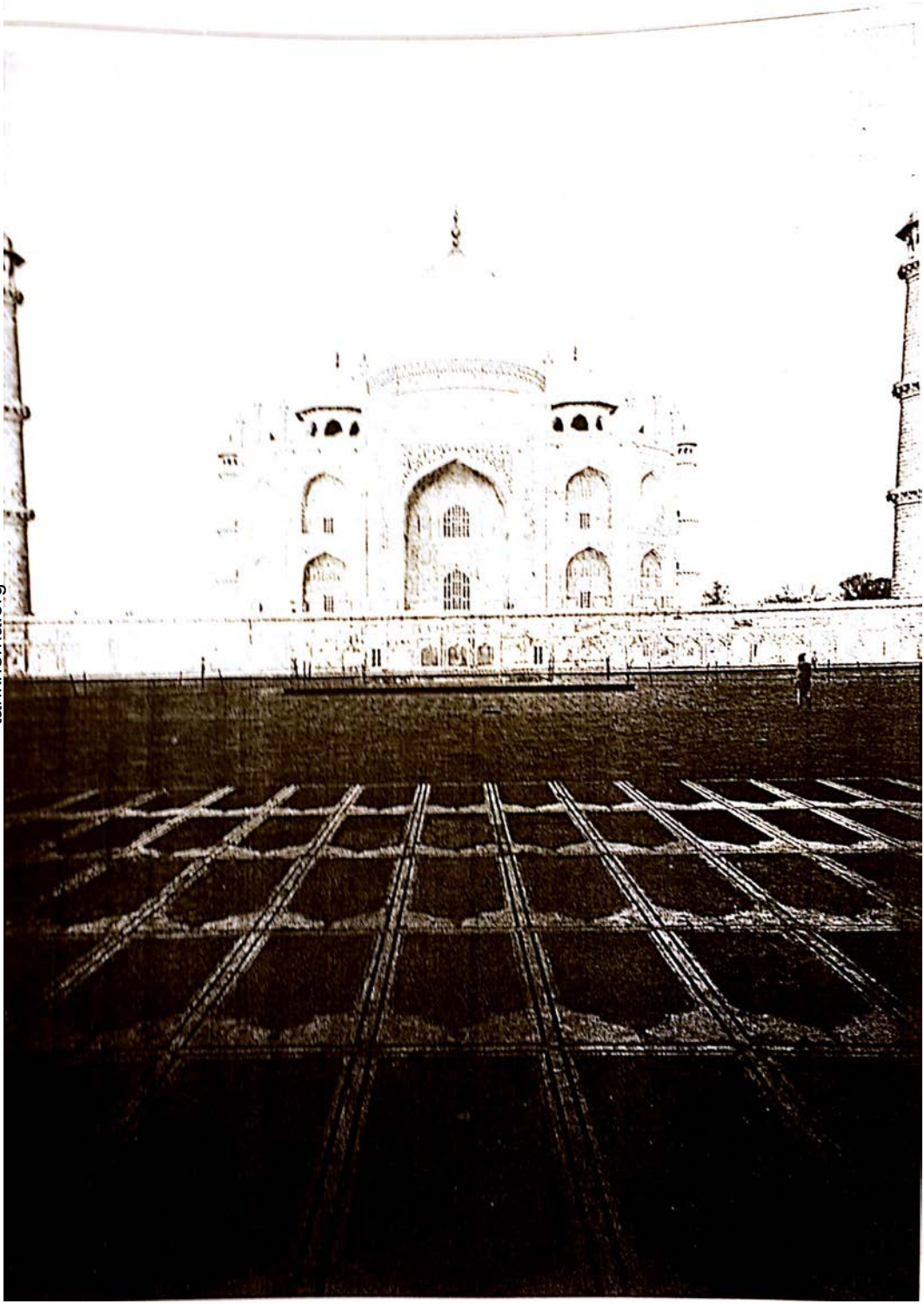
در صفحه‌های بعد
تصویر ۱۶۵. تاج‌محل از پهلو.
تصویر ۱۶۶. تاج‌محل از باغ آن.



تصویر ۱۶۴. تاج‌محل، آگرا، هند.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

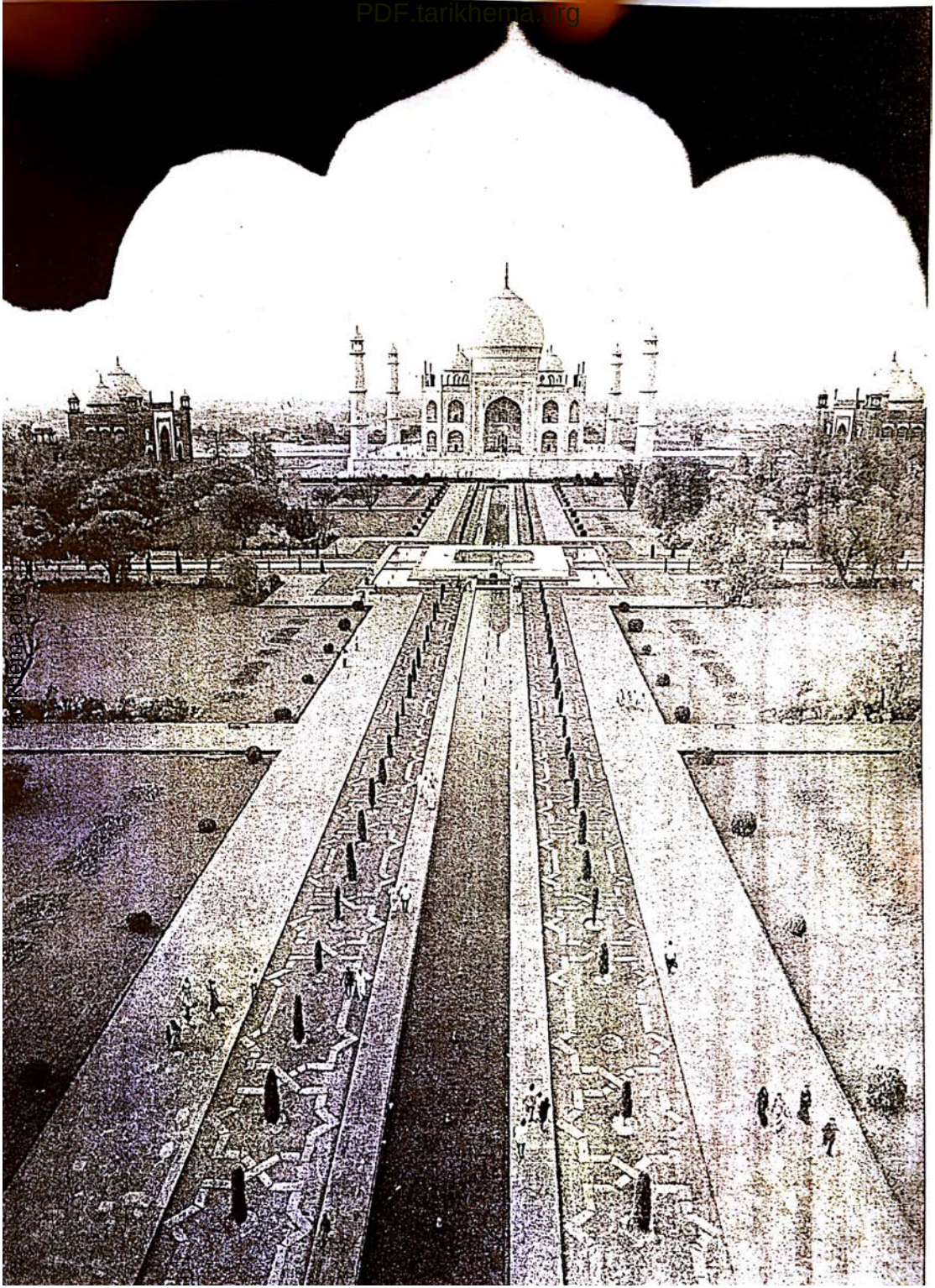


tarikhema.org

Scanned by CamScanner

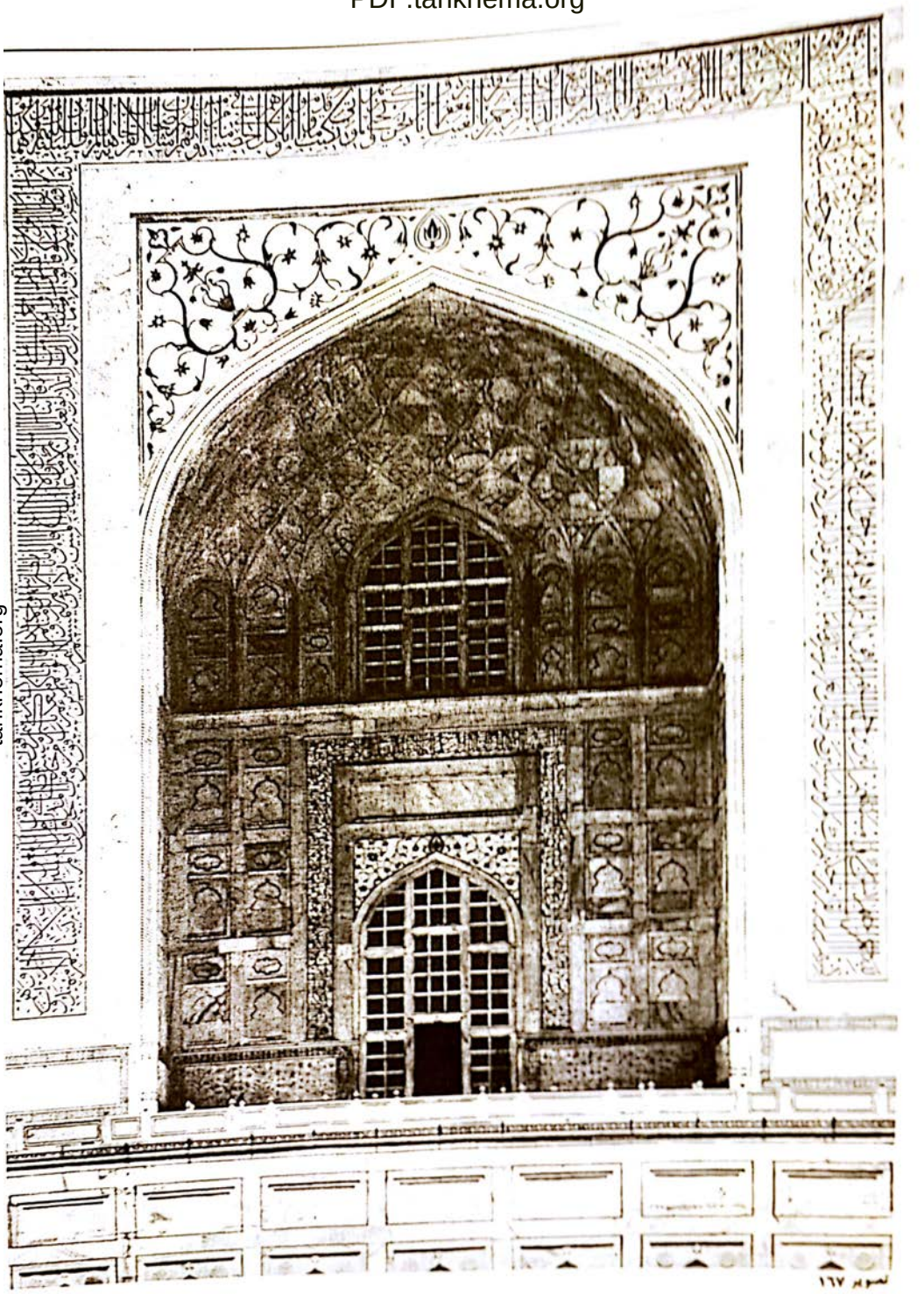
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

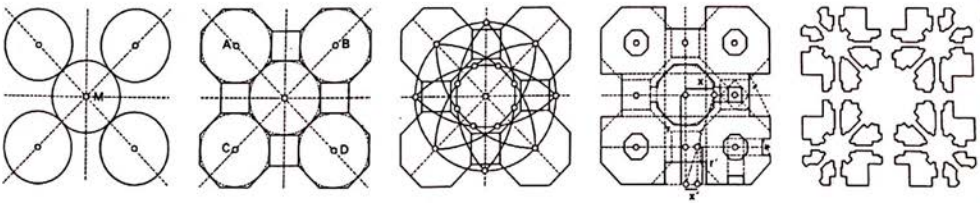
PDF.tarikhema.org

گمان نمی‌آید. امّا گوشه‌های ناقص یا بریده شده که با انتهای دیوارهای چهار هشت‌ضلعی بیرونی ساختمان منطبق است و قرارگرفتن چهار گنبد خرد تابع که هریك بر هشت دیوار نهاده شده‌اند نمودی از این طرح را به دست می‌دهد. گنبد مرکزی در میان هشت‌ضلعیها حکم کانون عمده را دارد.

تاکنون اشاره نکردیم که تاج محل در میان باغی پهناور نهاده شده در کران مرتفع رود جمنا. نمای آرامگاه از دروازهٔ بزرگ باغ جلوه‌ای خاص دارد. دیگر از این دروازه یا بناهای دیگر این مجموعه ــ از جمله مسجد و دارالضیافه ــ که در کران باغ هستند توصیفی به دست نمی‌دهیم. ولی توجه خود را به جویبارهایی که در دو محور عمدهٔ باغ قرار دارند معطوف می‌کنیم. تاج محل که به معنی «دیهیم منطقه» است شایسته بود که در سرچشمهٔ تقسیم آب به چهار جانب قرار می‌گرفت. برای جای دادن ساختمان عمده ــ به عللی نامعلوم ــ در کنار رود جمنا و در انتهای باغ از دو طرح صرفنظر شده است. این دو طرح که در تصور امپراطور یا معمار آرامگاه بوده است، هر دو بی‌گمان یکی و همانند بوده‌اند. این طرح از مضمون یك حدیث سرچشمه گرفته است در توصیف بهشت از زبان پیامبر اکرم که مشتمل است بر گنبدی بسیار بزرگ از مروارید سفید نهاده بر چهار دیوار که بر آنها چهار حرف الاهی «رحمٰن» (امرزنده) نگاشته شده است. از هریك از این حروف رود رحمت جاری است.

چون این حدیث را با دیگر حدیثهای نبوی بسنجیم بدینجا می‌رسیم که مروارید سفید نماد مادّه‌ای است که جهان از آن آفریده شده است و این چیزی نیست جز روح کلّ یا عقل اول در جنبهٔ فوق‌العاده شکل ـ پذیرش که در حقیقت همانا مُثُل عالی یا همزاد برتر و سرشت زن باشد.

تصویر ۱۶۷. نمای مدخل اصلی صحن داخلی تاج‌محل.



شکل ٦٤. تحلیل هندسی نقشهٔ تاج‌محل.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

حواشی فصل هفتم

۱. نام این مسجد پس ازانقلاب‌اسلامی به مسجد امام‌خمینی تغییریافت. ناشر.
۲. مقصود مؤلف گویا عالی‌قاپو باشد. م.
۳. انا مدینة العلم و علی بابها.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل هشتم

شهر

۱ شیوهٔ طرح‌افکنی شهر

موضوع این فصل از لحاظی از مرز هنر بیرون است. زیرا که شهر نمایشگر سراسر زندگی جامعه است. ولی همین مطلب ما را توانا می‌سازد که هنرها را در تأثیری که بر زندگی اجتماعی می‌گذارند بررسی کنیم. وانگهی طرح‌افکنی شهری خود هنری است، خواه جلوه‌گاه خواست یك فرد واحد باشد ــ مانند فرمانروای پی‌گذار شهر ــ یا گروهی از مردم که غالباً گمنامند و به شیوه‌ای مفید و با صرفه ولی پیوسته در محدودهٔ سنت دست به کار می‌زنند ــ و بر اساس همین علت است که ما از «طرح افکنی شهر اسلامی» سخن می‌گوییم ــ که در آن سنت و رفتار رسول اکرم را در شرایط محیط و زمانه به کار بسته‌اند. گذشته از حکومت یا سلطنت، مردمند که در معماری مستمر شهرهای اسلامی دستی تمام دارند. با این همه، با بررسی طرح افکنی شهر به دست فرمانروایان آغاز می‌کنیم که شایستگی و ناشایستگی آنان در این کار بسیار برای موضوع بحث ما آموزنده است.

دو نمونهٔ کهنترین طرح‌افکنی شهر از جانب سلطانان در اسلام یکی در عنجر در لبنان است که در آغاز سدهٔ دوم هجری؛ هشتم میلادی به دست امیری اموی پایه‌گذاری شده است و نخستین بخش بغداد که در نیمهٔ دوم همین سده به دست منصور دوانقی خلیفهٔ عباسی پی‌ریزی شده. این شهرها اگر نتوانیم بگوییم کاملاً با هم متفاوتند، دست‌کم تفاوت بسیار دارند. عنجر نمونه‌ای است از شهری قائم‌الزوایا با بارویی استوار و چهار دروازهٔ برابر هم در جهات اصلی شمال و جنوب و مشرق و مغرب و دو گذرگاه عمده که در مرکز شهر با یکدیگر تلاقی می‌کنند و چهار راهی می‌سازند به شیوهٔ شهرهای رومی که دارای دو محور است، محور شمالی ـ جنوبی(cardo) ومحورشرقی ـ غربی(decumanus). بدین‌گونه سراسر شهر به چهار پاره بخش می‌شود. در ویرانه‌های این شهر ــ که روزگار آبادی آن چندان نپایید ــ می‌توان اثر مسجدی را در نزدیك چهار راه عمدهٔ شهر بازشناخت و نیز اندکی دورتر دارالعماره یا مرکز حکومت را. دوگذرگاه عمدهٔ شهر با ستونهایی در دوسو محدود می‌شدند که همانا از امتیازات شهرهای یونانی ـ رومی است. در پشت ستونها ردیف دکانها نهاده شده بود که هنوز هم پی‌های سنگی آنها برجاست و راستهٔ بازار (سوق) را که در شهرهای اخیرتر اسلامی موجود بود نمودار می‌سازد.

در متنها توصیف دقیق کهنترین بخش بغداد را که اکنون کاملاً بر ـ افتاده است و ناپدید گشته در دسترس داریم که به شکل دایرهٔ کامل بود در دو بارو با محله‌های مسکون به شکل انگشتری با گذرگاههایی که از مرکز همچون شعاعهایی به محیط رسیده باشد. در مرکز این انگشتری و در مرکز فضایی سبز، دارالخلافه یا کاخ خلیفه و مسجد جامع قرار داشت. چهار دروازهٔ استوار به چهار شریان عمدهٔ شهر گشوده می‌شد که مقابل جنوب به شرق و جنوب به غرب و شمال به شرق و شمال به غرب بود.

شهرهای مستطیلی و دایره‌وار نه تنها نمایشگر دوگونه شیوهٔ زندگی هستند بلکه مخصوصاً نمودار دو تصور افلاك است. از آنرو که طرح شهرها از جهان‌بینی مردم آن جدا نیست. شهر همواره تصویری است از کل جهان و شکل آن نمایشگر شیوهٔ توجیه آنان است از خویشتن در نسبت با کلّ جهان. شهر مربع شکل که محورهای آن به موازات جهات اصلی طرح شده باشد نموداری است از زندگی آبادی نشینی و نیز تصویر استواری است از جهان در صورتی که شهر دایره‌وار که مشتق است از تصور حرکت جهان بازتابی است از بیابانگردی در استانهٔ شهرنشینی که جامعه بدین‌گونه بر زندگی ثابت و پابرجا رسیده است. شهرهای دایره‌وار در میان مادها و پارتیان که همانا ایرانیان تازه پا گذاشته از بیابانگردی به آبادی نشینی بودند، معمول بود و شباهت آنها به خیمه‌گاههای بیابانگردان با چادرهای گرد و جایگاه سرکرده در میان همه آشکار است.

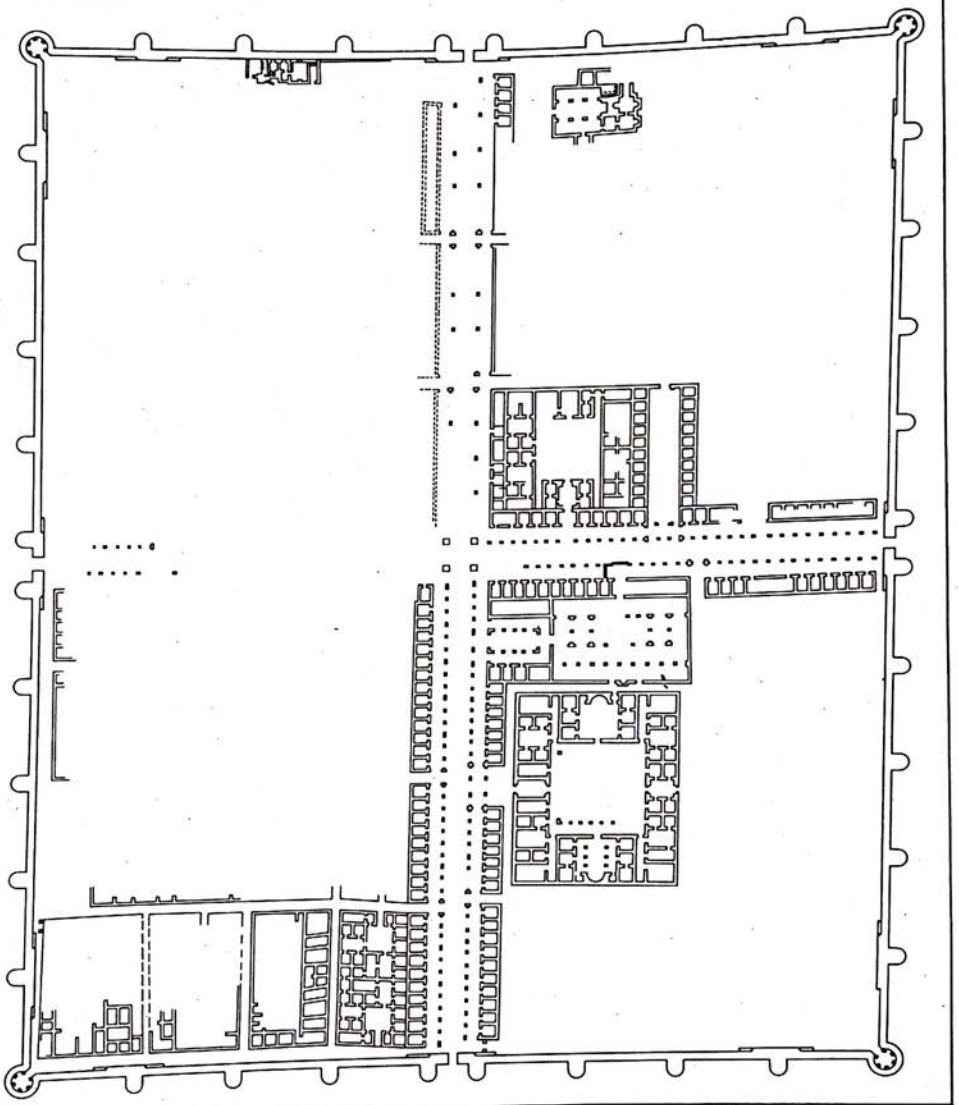
هیچ یك از این دوگونه شهر برای جامعه‌های اسلامی پذیرفتنی نبود. با گذشت روزگار نقشهٔ رومی شهر را که در زیر بیشتر شهرهای اسلامی شرق نزدیك بود دگرگون ساختند و تنها بخش مرکزی چهارراه را برای جایگاه بازرگانی و داد و ستد پذیرفتند و در ماورای آن قسمت مسکونی را گردهم دور از آمد و رفت و هیاهو به قاعده‌ای که خواهیم گفت می‌ساختند. شهر دایره‌وار منصور را به سبب تمرکز فوق‌العاده و

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شكل ٦٥. نقشة عنجر.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل استبدادی‌گونهٔ آن ناچار از رها ساختن شدند. برخوردهای میان مردم شهر و محافظان ترک خلیفه ایشان را به فروگذاشتن شهر ناگزیر ساخت. به سامرّا رفتند و شهری سلطنتی جدا از زندگی شهری و بازرگانی پی‌افکندند. از آن پس کمابیش این امر به صورت قاعده‌ای در جهان اسلام درآمد که دوگونه شهر برپا کنند. چون فرمانروایی پایتختی را در اختیار می‌گرفت، جایگاه خود را در بیرون باروی شهر می‌ساخت تا آزادانه از برخورد با زندگی شهریان تا حدّ امکان پرهیز کرده باشد. بدین‌گونه امویان اسپانیا شهر سلطنتی الزهرا را در بیرون قرطبه پی‌گذاشتند و مرینیان چون در میانهٔ سدهٔ هفتم هجری؛ میانهٔ سیزدهم میلادی بر مراکش دست یافتند شهر سلطنتی فاس‌الجدید را در کنار پایتخت کهن ساختند و اکبر امپراطور گورکانی هند، فتح‌پورسیکری را اندکی دورتر از آگرا برپا ساخت. این چندتا را برای نمونه گفتیم. غالباً شهرهای سلطنتی سرانجام مبدل به مرکز تجارت و بازرگانی می‌شدند.

شهر سلطنتی در پیرامون کاخ فرمانروا ساخته می‌شود و مشتمل است بر محله‌های مسکونی و باغها و سربازخانه‌ها و حتی کارگاههای پیشه‌وران و بازارها که همه بر اساس نقشه‌های معماران درباری پی‌افکنده می‌شود. در صورتی که شهر تجارتی ــ که چه بسا شهری دانشگاهی هم باشد و مشتمل بر کاخ سلطنتی، بی‌آنکه اقامتگاه دائمی پادشاه باشد ــ به‌گونه‌ای عملی برپا می‌شد آن‌چنان که در ساختمان آن فرمانروا کمتر دستی داشت.

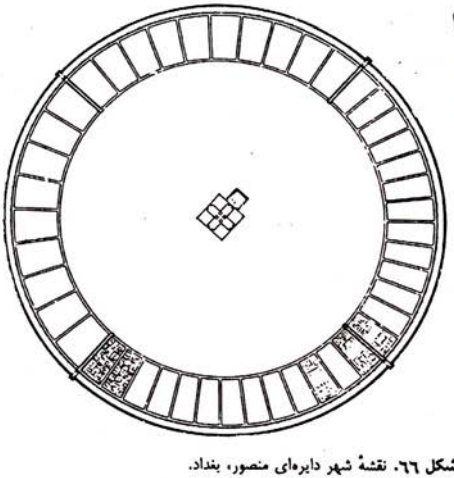
شکل اساسی کاخ چندان از خانه‌هایی که در سرزمینهای عربی و ایرانی ساخته می‌شود و مستطیلی است در پیرامون حیاط داخلی تفاوتی ندارد. این مستطیل ای بسا مشتمل باشد برخانه‌های مسکونی که به حیاط باز می‌شوند و ممکن است که ضمناً دو واحد مسکونی روبروی هم باشند و یادیوارهای گرداگرد آنها به هم چسبیده باشند. در حالت اخیر معمولاً بر طول حیاط افزوده می‌شود تا باغی محصور شود یا به صورت حیاط پذیرایی میان مدخلی سایبان‌دار و حیاط دیگری که در آن تالار باردادن قرار گرفته در بیاید.

ملاحظه می‌شود که این عوامل موجب پدیداری فضاهای هماهنگی می‌شوند که با محورهای بزرگ فراهم می‌گردند. امّا در عمل این محورها تنها حیاطها و تالارهای پذیرایی را که همانا اندرونی و بیرونی باشند از هم مجزا می‌کنند و برای جدایی دیگر بخشها فرمانروایان نظر خاصی جهت جداسازی یا هماهنگی آنها از لحاظ فراهم ساختن جایگاه مسکونی خویش نداشتند. یك مثال برجسته از این امر در شهرك سلطنتی الحمراء در غرناطه دیده می‌شود که بخشهای گوناگون آن عبارتند از مشور یا حیاط مورد و بیت‌اللیوث یا حیاط شیران که با نقشه‌های موزون و هماهنگ توصیفی ناهمسازند. ولی میان این فضاهای مشخص بعضی قسمتهای ناقص و تغییر محورها و انحرافات وجود دارد که باید عمدی باشد و بی‌گمان نشانی هستند بر ایجاد محیطهای خلوت و پنهان.

***

بعضی شهرهای کهن هستند که با ایجاد کانونهای دینی جدید و مراکز اجتماعی در آنها مانند مسجدها و بازارهای سرپوشیده یا کلیات که خود مستقلاً شهری به شمار می‌آیند و در آنها هم طبیعتاً کانونهای تازه‌ای رشد و نما می‌کنند اسلامی شده‌اند. نمونهٔ برجسته‌ای از این گونه شهرهای اسلامی شده بی‌گمان استانبول است که طرح آن یادآور پایتخت باستانی بیزانس است و در عین حال دورنمای شهر دارای گنبدها و منارهای مسجدهای جامع است که در پیرامون آنها کلیات قرار دارند.

بسیار نادر اتفاق می‌افتد که شهری اسلامی که پهناور گشته باشد و رشد کرده تا مناسب نیازمندیهای بسیار ضروری مردمش شده باشد، به خواست فرمانروایی که آن را برای تختگاه خویش برگزیده با احداث گذرگاههای جدید و ساختمانهای بزرگ چشمگیر دگرگون شده باشد. نمونه‌ای از این‌گونه شهرها سمرقند تیموری است و دیگری اصفهان صفوی است. از آنجا که این دگرگونیها همزمان بود با دوران هنر باروك چشم به دنبال تأثیری از نفوذی از این گونه از اروپا در آنجاها می‌گردد. ولی طرح ریزی شهری اسلامی با فضاهای استبدادی خاص



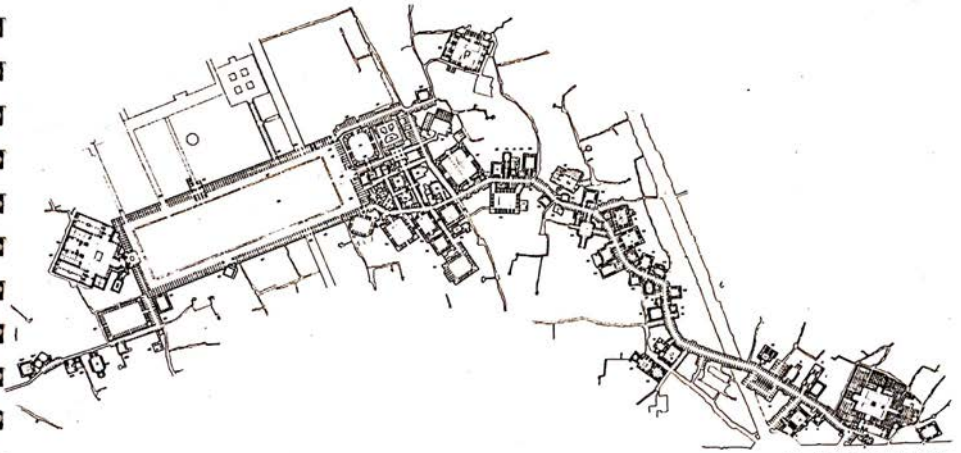
شکل ٦٦. نقشهٔ شهر دایره‌ای منصور، بغداد.

tarikhema.org

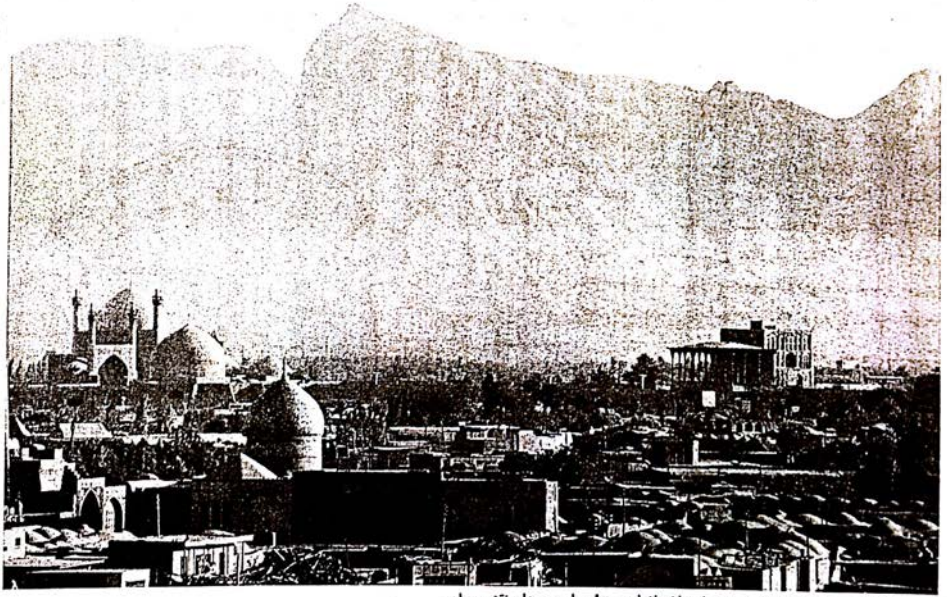
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۶۷. نقشهٔ بازار اصفهان.



تصویر ۱۶۸. دورنمای اصفهان، نمودی از ساختمانهای عمدهٔ پیرامون میدان نقش جهان.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باروك که برای ایجاد خیابانهای وسیع و بزرگ نمایی ممتد و مستمر ساخته می‌شد ناسازگار بود. نمونهٔ بارز این امر در مسجد شاه اصفهان دیده می‌شود که پس از جلوخان بلند کنار میدان برای دستیابی به شبستان باید از دالانی تنگ که نهان سازنده و پوششی در برابر آمد و رفت مردم در میدان است گذشت.

★★★

نخستین معیار طرح‌ریزی شهری که بر عهدهٔ طراح شهرهای سلطنتی می‌افتد گزینش جایگاه آن است. این جایگاه اصولاً با دسترسی آن به آب برگزیده می‌شود. آثار آبرسانی که به دست پایه‌گذاران شهرهای اسلامی ساخته شده است بسیار فراوان است، از آبراهه‌ها گرفته تا قناتها و آب‌انبارها برای ذخیره کردن آب باران و حتی توزیع آب از سرچشمهٔ رود یا منگلها. عامل آب از هر عامل دیگری در طراحی شهرهای اسلامی مهمتر است. زیرا که هم اساس زندگی است و هم برای آداب دینی وضوسازی و دستنماز و طهارت ضروری است. بنابر این شگفت نیست که معماری اسلامی به فواره و آبریز و استخر چنین توجهی دارد که متضمن آرامش اندیشه و روان و احساسات است.

معیاردوم طراحی شهرهای اسلامی هماناوجود راههایی است‌برای پیوستن با کانونهای شهری دیگر. برای این منظور بعضی از فرمانروایان مانند سلجوقیان آسیای صغیر و شاه عباس اوّل صفوی کاروانسراهایی به شکل دژهای استوار بر سر راه کاروانرو ساختند.

معیار سوم که تنها وابسته است به خواست پادشاه استحکامات شهر بود.

سرانجام از فرمانروا چشمداشتِ ساختن بناهای عمومی مانند مسجد و مدرسه و بیمارستان و کاروانسرا و گرمابه می‌رفت. برپایی این‌گونه ساختمانها وظیفهٔ امیران بود ولی این امر از امتیازات خاص و انحصاری آنان شمرده نمی‌شد. از آنرو که توانگران شهرها می‌توانستند برای ایجاد چنین کانونهایی دست به کار شوند. همسازی و هماهنگی در ایجاد مکانهای مختلف شهری خواه از «بالا» یا از «پایین» توسط نهادی سنتی مذهبی به نام اوقاف یا حُبُس بود که برای برپایی هرگونه بنای عمومی یا املاك غیر منقول و واگذاری آنها برای خدمت مردم مانند مسجد و بیمارستان و اختصاص مبالغی جهت نوسازی مکانهای مقدس و مدرسه‌ها یا هر سازمان عام‌المنفعه‌ای اقدام می‌کرد. طراحی شهری که توسط فرمانروا یا گرفته بود از قبیل ابراهه‌ها یا مدرسه‌ها و دیگر سازمانهای عام‌المنفعه به فراخور افزایش جمعیت شهر از اموال عمومی تلقی می‌شد و از دستبرد افراد مصون بود مگر در روبرویی با وضع غیر مترقب. بدین‌گونه پارهٔ بزرگی از شهر یا محله‌ای یا نیمی از آن از اموال عمومی شمرده می‌شد.

سازمان نامبرده ریشه می‌رساند به فرمایش پیامبر اکرم به عمر که می‌خواست زمینی از آن خود را برای خیریه اختصاص دهد: «این کشتزار را ممنوع‌المعامله ساز و محصول آن را بر همگان پخش کن». بی هیچ تردیدی این آشکارترین جلوهٔ روح اجتماعی اسلام است در جامعهٔ شهری که موجب استمرار تاریخی بناهای شهری و نوسازی و نگهداری آثار عام‌المنفعه گردید و مراکز شهرها را از ویرانی حفظ کرد.

★★★

در شهرهایی که بر اساس نقشه‌ای طرح‌ریزی نشده باشد و «خود به خود» روییده باشد، یگانگی و وحدت سراسری آن باز بسته است به همسازی کامل عوامل تشکیل دهندهٔ آن و این عوامل به شهر حالتی از کریستالها را می‌دهد که بر اساس شکلها و مقدارهای مختلف در کنار هم گرد آمده باشند. این همسازی و توازن چیزی نیست جز نمایشی معماری از سنت و زندگی گذشته که همانا سنت پیامبر اکرم باشد که با اوضاع محیط سازگاری داده شده است. این همانا تعیین اعمال بسیار عادی بشر است از تطهیر و نشستن بر زمین و خوردن در گرد یك دوری واحد و رفتار با خانواده و بیگانگان. سنت، غیر مستقیم طرز پوشیدن و وضع خانه و شهر را هم معین می‌کند و به‌ویژه متضمن قواعد رفتار با همسایگان است که از آن سخن می‌داریم و مشتمل بر سرمشقهایی است که پیامبر اکرم در پیش همگان گذاشته‌اند تا موقع اجتماع را استوار و دقیق سازند. آنچه از سوی سنت تعیین شده است گویا تنها مربوط به کارهای بیرون باشد. امّا این اصول هرگز از تاثیر در سراسر شخصیت که کلاً متضمن تن و روح و روان است، خودداری نمی‌کنند.

همین امر است که برای مسلمانان نقشه شهر را کلاً خواه از نظر وضع خارجی و خواه از لحاظ معنوی تعیین می‌کند و با نیازهای مادی

در صفحه‌های بعد

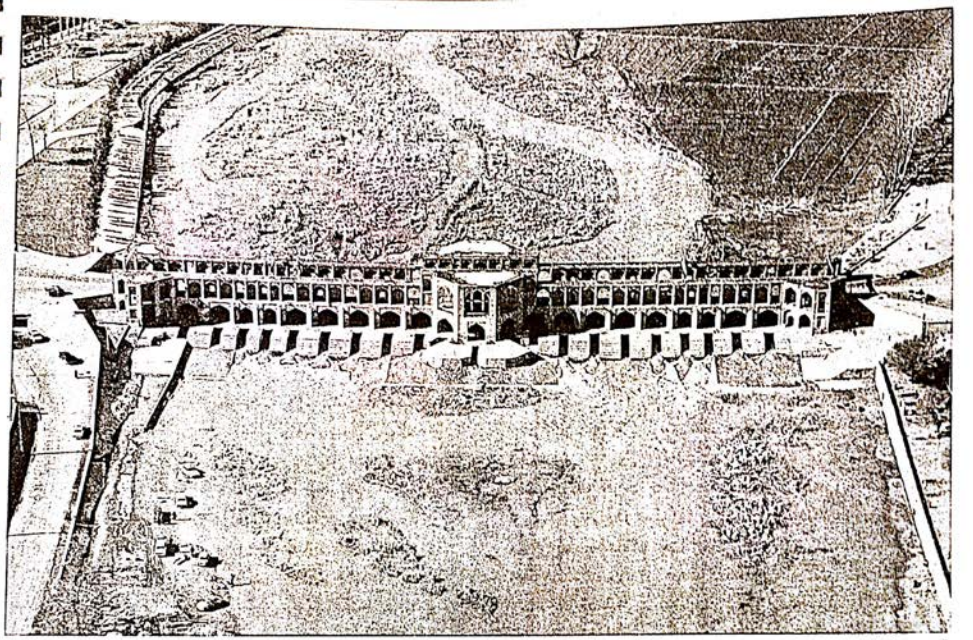
تصویر ۱۶۹. دورنمای هوایی از پل خواجو و بند زاینده رود، اصفهان.
تصویر ۱۷۰. دورنمای کلّی از کاروانسرای مهیار در جنوب اصفهان.
تصویر ۱۷۱. کاروانسرای اسدپاشا، دمشق، سوریه.
تصویر ۱۷۲. بخشی از ستون بیمارستان مسجد دیوریگی، ترکیه.
تصویر ۱۷۳. درون بیمارستان مسجد دیوریگی، ترکیه.
تصویر ۱۷۴. گذری از بازار فاس، مراکش.

tarikhema.org

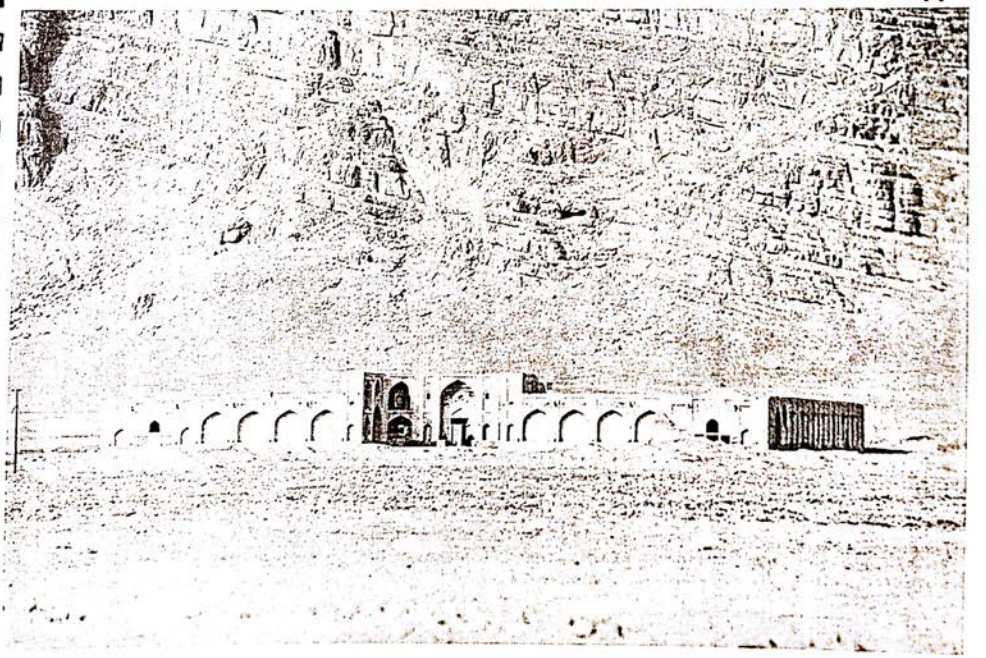
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۶۹



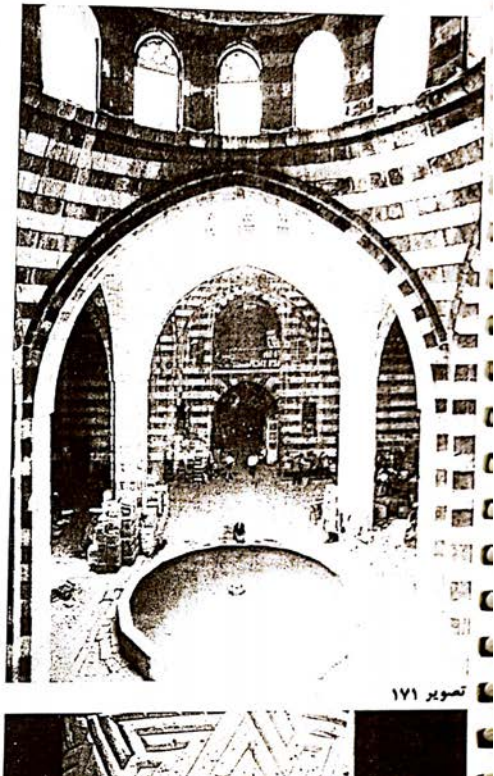
تصویر ۱۷۰

tarikhema.org

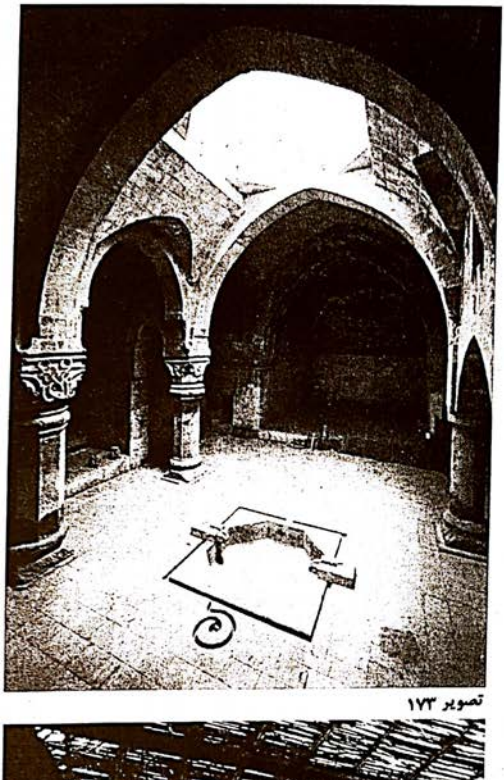
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصوير ١٧١



تصوير ١٧٣

تصوير ١٧٢

تصوير ١٧٤

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

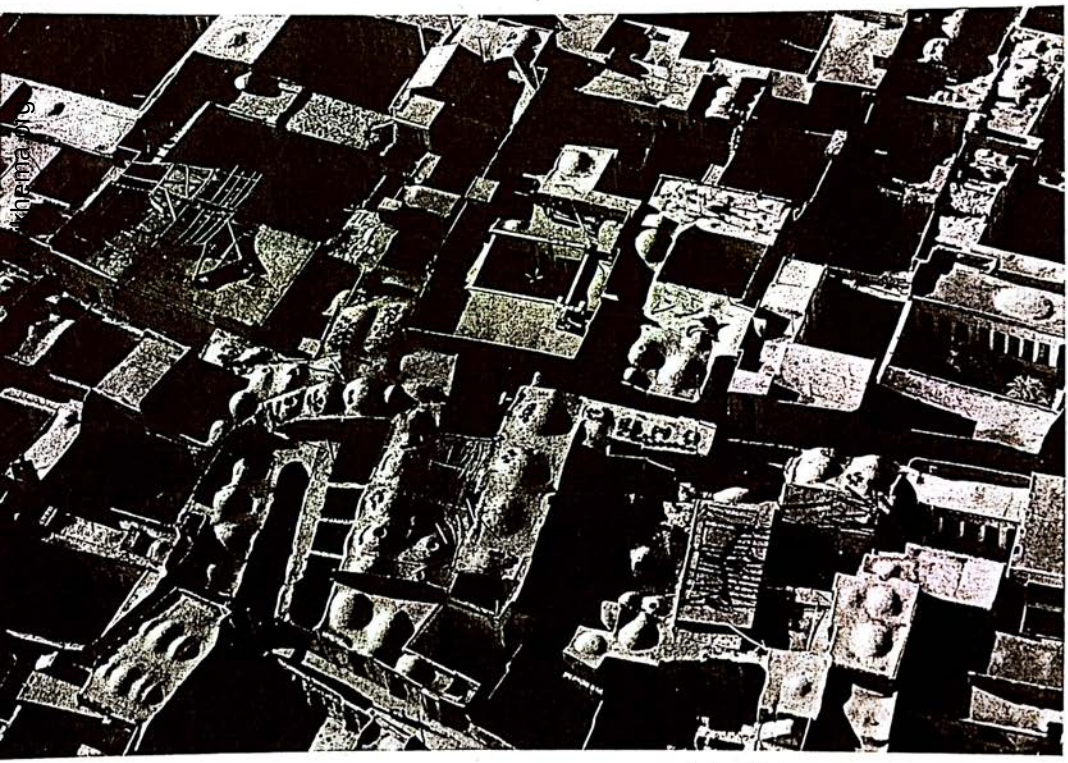
PDF.tarikhema.org

مردم سازگار است. ولی هرگز آنان را مجزا از وسایل و ضروریات نظمی عالی‌تر در نظر نمی‌گیرد و این مطلب آن را از شیوهٔ طرح‌ریزی امروزی شهرها که گرایش دارد به جداسازی نیازهای تن و روان و نیازهای معنوی و مادّی ممتاز می‌سازد و وانگهی نمی‌تواند به‌گونه‌ای دیگر عمل کند زیرا هیچ رهنمونی برای سرمشق فراهم آوری این پهنه‌های مختلف در یك مجموعه ندارد.

یك نمونهٔ خاص برجسته از مفهومی که در نظر داریم تاثیر آب است در زندگی شهر اسلامی چه مادی و چه معنوی که در آن تصویری از روانی و پاکی نمودار است.

از صفات کلّی و مستمر طرح‌ریزی شهری اسلامی که مستقیماً ریشه به سنت اسلامی می‌رساند آن است که بخشهای بازرگانی و مسکونی کاملاً جدا باشند. شریان حیاتی شهرهای اسلامی همانا بازار یا سوق است که در درازای گذرگاهی یا گذرگاههایی که شهر را به دیگر کانونهای داد و ستد می‌پیوندد قرار دارند. این شریان کمابیش همه‌گونه کوششهای سوداور را خواه فعالیت پیشه‌وران و صنعتگران و خواه کارهای بازرگانی در خود گرد می‌آورد. از آنرو که این دوگونه تلاش غالباً یکی هستند و بیشتر پیشه‌وران و اهل حرفه حاصل کار خود را در همان کارگاه خویش به فروش می‌گذارند. امّا محلهای مسکونی بیشتر دور از پهنهٔ بازار و راههای پر آمد و رفت برپا می‌شود با کوچه‌های تنگ و پیچ‌درپیچ که به هیچ‌روی با خیابانهای شهرهای اروپا حتی محلات قرون وسطایی سنجیدنی نیستند. زیرا که خانه‌های مسلمانان از حیاطهای درون خویش روشنایی و هوا می‌گیرند، نه از خیابان. هرگاه به نقشهٔ شهرهای اسلامی بنگرید می‌بینید که در کنار خیابانهای عمدهٔ سراسری رشته بن‌بستها و کوچه‌های پیچاپیچ قرار گرفته‌اند که راه آمد و شد خانه‌های انبوه و پرشماری هستند. این خانه‌ها، خرد و تنگ و چسبیده به‌هم و در عین حال مجزا از یکدیگر و خود بسنده و رو به آسمان هستند.

این‌گونه بافت شهری به‌ویژه در جاهایی مانند شمال افریقا و مصر و سوریه و ایران که تفاوت دمای روز و شب بسیار است و شب‌هنگام نسیمی خنك می‌وزد و در حیاطها می‌پیچد رایج است. این خانه‌ها



تصویر ۱۷۵. دورنمای هوایی و بامهای بازار کاشان، ایران.

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

راهرویی طاقدار دارند که از آنجا به اطاقهای بالاخانه می‌روند. در این سرزمینها همچون عربستان جنوبی و بعضی پاره‌ها از هند که مسئلهٔ بازگذاشتن خانه‌ها در معرض نسیم خنک مرتب دریا بسی مهم می‌نماید، معماری خانه‌ها از آنچه در ترکیه مرسوم است که اقلیم آن درشت و سخت است متفاوت است. ولی جدایی هر خانه از دیگری مراعات می‌شود و خانه‌های در معرض نسیم خنک قرار گرفته، با پرده‌های حصیری که در جلو درها و پنجره‌ها آویخته‌اند، ساکنان را از نور شدید آفتاب مصون می‌دارند و از نگاه بیگانگان در امان. خانه‌های قدیمی ترکیه غالباً به صورت U ساخته شده‌اند که پاره‌ای از آن عقب‌تر از بخشهای دیگر قرار گرفته است و پنجره‌های آن به قسمت بسته و محدود خانه باز می‌شود. حتی‌المقدور در پیرامون آن باغی است محصور در میان کوچه‌های تنگ و درهم همانند کوچه‌های شهرهای عربان. استانبول کهنه شبیه است به روستاهای در کنار هم نهاده شده و ساخته از چوب در کنار مسجدهای جامع و کلیات آنها که پوششی از سنگ دارند.

در شهرهای اسلامی، منطقهٔ خاصی برای سکونت طبقات عالی اجتماعی در نظر گرفته نمی‌شود. باری بازشناختن خانه‌های توانگران از مستمندان از نمای خانه‌ها ممکن نمی‌شود. از سویی هم محله‌ها پیامد گرد آمدن افراد قبیله‌ها هستند. در امپراطوری عثمانی محله‌ها حاصل گردآمدن اعضای واحدهای سپاهی هستند.

واحد زندگی یك بخش مسکونی از وجود مسجدی و مکتبخانه‌ای که در آن قرآن مجید آموخته می‌شود و گرمابه‌ای به سبك گرمابه‌های رومی باز شناخته می‌شود. این مکانها هم از دیدگاه بهداشتی و هم دینی برجسته‌اند. در بسیاری شهرها محله‌های مختلف دیوارها و دروازه‌های خاص خویش داشتند.

در هر بخشی کلاً گونه‌ای سازمان همگانی وجود داشت مشتمل بر شورای برجستگان که به کار راههای ارتباطی و آبرسانی می‌رسید. شهرها کمابیش خودگردان بودند که در این امر گروههایی برای سود خویش دست به کار می‌شدند و برای ادارهٔ مطلوب امور لازم می‌آمد که دستی نیرومند از بالا در کارها نظارت کند.

★★★

اجتماعی از خانه‌های کندووار مستقل و در ضمن متحد، گرداندن شهر را توجیه می‌کنند و جنبهٔ فعّال آن همانا داد و ستد و کوششهای بازرگانی است که مانند رودی همهٔ کوششهای پیشه‌وران و پیشه‌ها را به جریان می‌انداخت.

شهر اسلامی اساساً و به الگوی مکّه با بازار در کنار صحنی مقدس

تصویر ۱۷۶. حیاط خانه‌ای سنتی از سدهٔ یازدهم هجری؛ هفدهم میلادی در شهر کهنهٔ قاهره، مصر.

پدیدار می‌شود. محله‌های مسکونی در پیرامون این بازار قرار داده شده است به شیوهٔ محلهای مسکونی قبایل و عشایر که در آن خانه‌های مهاجران نخستین و سران قبیله رو سوی صحن مقدس دارند. در نتیجه و با گسترش شهر بازارهای تازه در کنار گذرگاههایی که منتهی به سوق مرکزی می‌شوند پدیدارمی‌گردد و در این بازارها کالاهای گرانبها مانند ابریشم و جواهرات فروخته می‌شود. گرداگرد بازارها که قیصریه خوانده می‌شد، بارو کشیده شده و دروازه‌ها گذاشته می‌شد که شبها بسته می‌شد و بدین گونه دژی پدیدار می‌گشت. قیصریه به معنی وابسته به پادشاه بزرگ یا قیصر است.

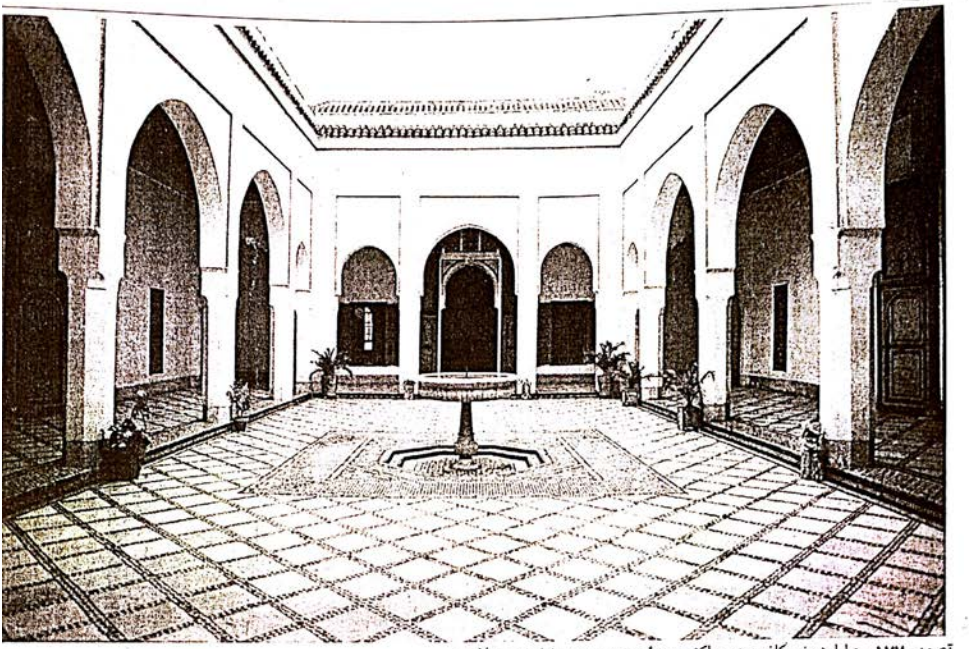
باری کلاً نه در قیصریه میدانی مستطیل و فراخ هست و نه در بقیهٔ شهر. حیاط مسجد محل فراهم آمدن شهریان است و آمد و رفت مردم و حمل کالاها از دروازه‌های شهر به مرکز آن و یا به عکس به نسبتی که به مرکز نزدیکتر می‌شود کندتر می‌گردد. شبکهٔ گذرگاههای بازرگانی و پیشه‌وری روزافزون شلوغ‌تر می‌شود و بر انبوه مردم افزوده

tarikhema.org

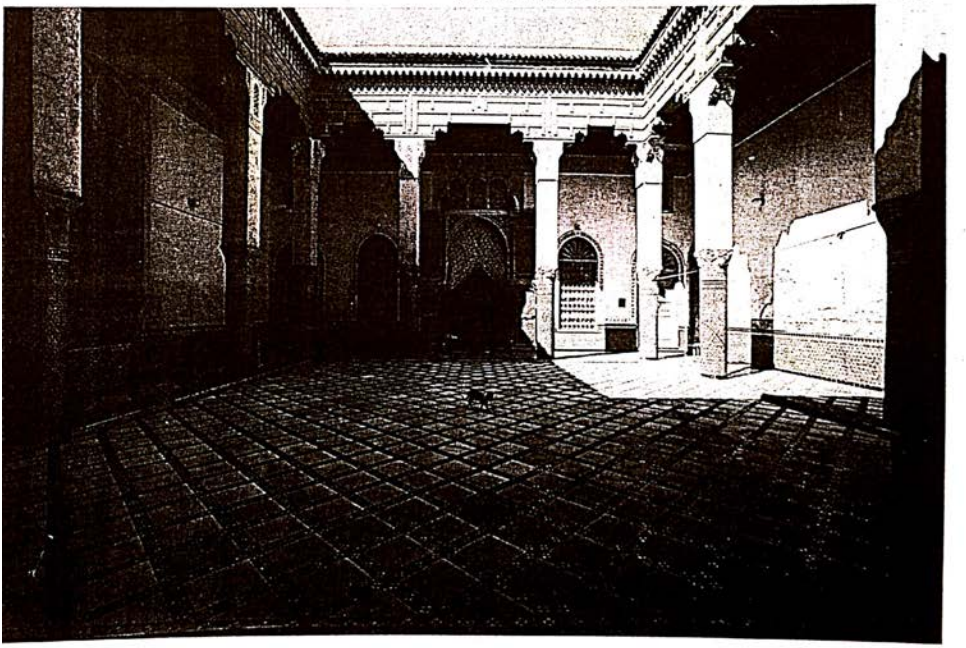
Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۷۷. حیاط درونی کاخ بهیه، مراکش، سدهٔ سیزدهم هجری؛ نوزدهم میلادی.



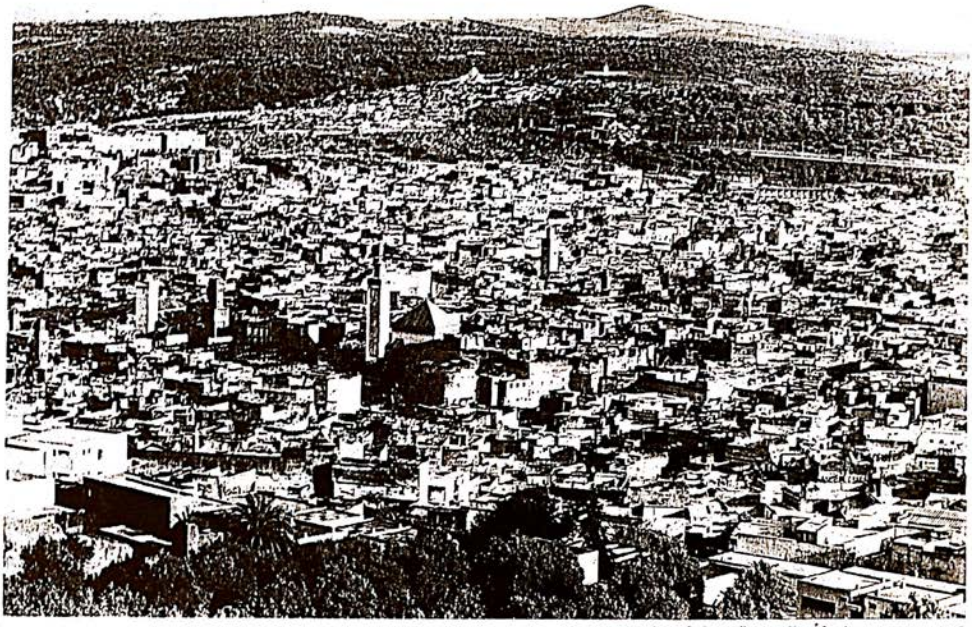
تصویر ۱۷۸. خانهٔ سنتی مراکش در فاس.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

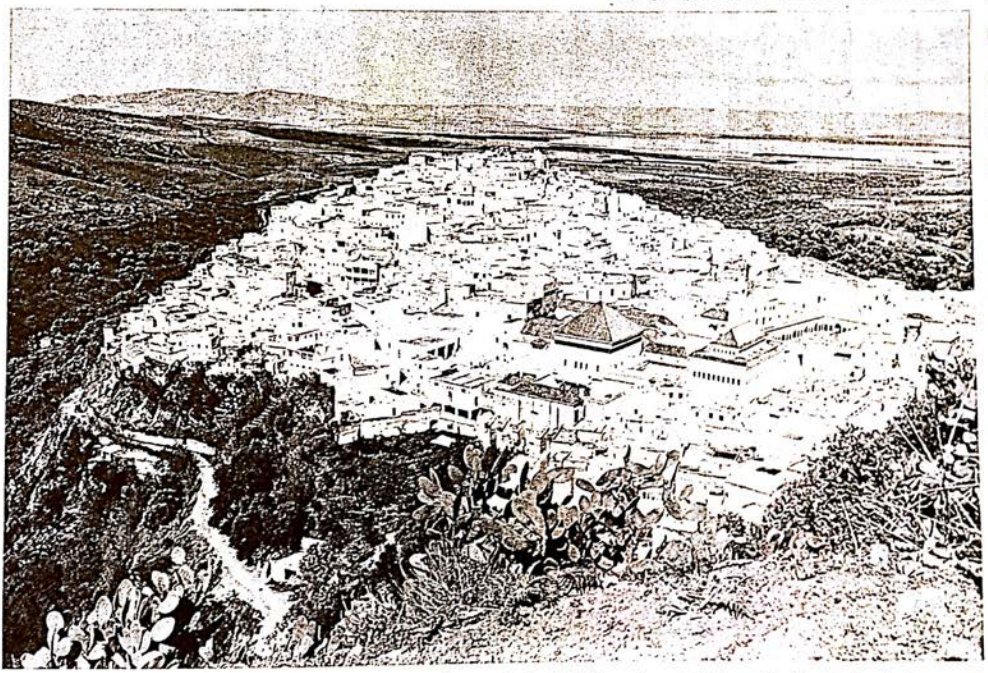
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



تصویر ۱۷۹. دورنمای کلّی فاس، مراکش، از گورستان مرنده.

tarikhema.org



تصویر ۱۸۰. شهر کوچك مولای ادریس بنا شده در پیرامون زیارتگاه، نزدیك مکنس، مراکش.

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تصویر ۱۸۱. دورنمای هوایی اصفهان و مسجد جامع با بامهای گنبدی بازار.

tarikhema.org
Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org

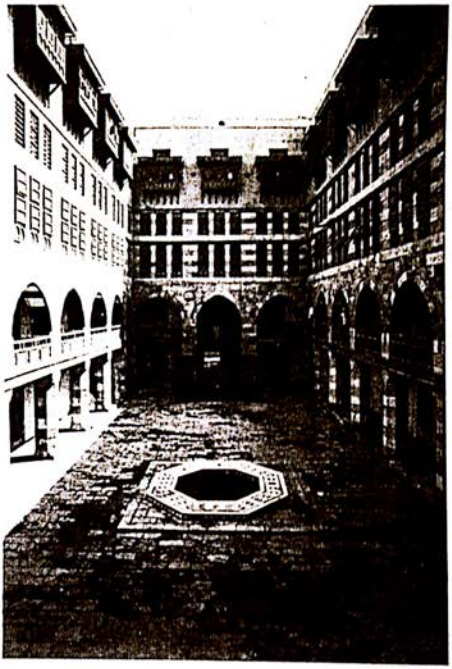
PDF.tarikhema.org

می‌شود. این بازارها با شاخه‌های نی یا طاقهای آجری سرپوشیده می‌شوند و ساختمان آنها چنان است که آمد و رفت و حمل کالا در آنها به آسانی انجام داده نمی‌شود و بر عکس برخورد و اصطکاك میان بازرگانان و پیشه‌وران و مشتریان فراهم می‌کند. رئیس سوق یا بازار باید برخوردها را برطرف کند.

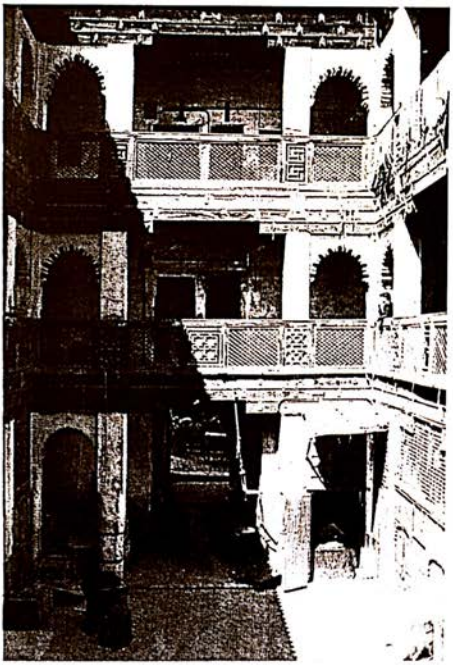
حمل و توزیع مواد و مصالح ضروری برای پیشه‌وران و صنعتگران توسط کاروانسراها (یا خانها یا فندوق) که بر سر شاهراهها بودند و به منزلهٔ مهمانخانه‌ها و نیز جای مبادلهٔ کالا انجام وظیفه می‌کردند، به عمل می‌آمد. کاروانسراها مشتمل بودند بر حیاطهای وسیعی که گرداگرد آنها رواقها بود که در آنجا چارپایان سواری و باری آماده می‌شدند و بالاخانه‌ها اختصاص به مهمانان داشت.

پیشه‌وران به اصناف دسته بندی می‌شدند. هنوز هم در بعضی کشورها چنین است. به همین جهت راسته‌هایی مشتمل بر گذرگاهها و محله‌هایی مانند شهرهای قرون وسطایی اروپا برای مشاغل گوناگون اختصاص می‌یافت. سازمان یافتن اصناف مایهٔ آسانی تهیهٔ مواد و مصالح ضروری برای آنان می‌شود و نیز از رقابتهای غیر عادلانه جلوگیری می‌کند. از آنجا که رقابت در کسب به هیچ روی ممنوع نیست و حتی به عکس رقابت شرافتمندانه تشویق می‌شود، توازن مطلوبی میان ابتکار و یگانگی و وابستگی گروه صنفی به عمل می‌آید. هر صنفی دارای امین بود یا حتی هست که حکم بود و نظر او را هیچ یك از اعضای صنف رد نمی‌کرد یا خواستار تخفیف آن نمی‌شد. بها و مرغوبیت کالا تابع نظارت بازرس بازارها و محتسب بود.

اصناف پیشه‌وران از پدیده‌های شهری است و در میان بدویان همانندی نداشته است. در میان همهٔ گروههای اجتماعی بی‌گمان اصناف هستند که از منافع اساسی شهر دفاع می‌کنند در صورتی که اشراف سپاهی که کلاً ریشهٔ بدوی دارند در پیرامون کاخ و دربار گرد می‌آیند. برخلاف آنچه در اروپای قرون وسطا روی نمود در اینجا اصناف هرگز به قدرت سیاسی دست نیافتند و نیز برای ایشان تصور دستیابی بر قدرت علمای متبحر در علوم قرآنی، که معمولاً نمایندهٔ جامعهٔ مؤمنان بودند و هر امیر تازه به قدرت رسیده‌ای توسط آنان با



تصویر ۱۸۲. کاروانسرای مملوك غوری، قاهره، مصر.



تصویر ۱۸۳. فندق (کاروانسرای) مراکشی در فاس، مراکش.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مؤمنان پیمان می‌بست، دور می‌نمود. اینك جامعه کلاً متضمن چیزی بود بیشتر از شهر که حدود آن مشخص نیست و تجسمی است از پدیده‌ای کلی و عالی که همانا دارالاسلام باشد که شامل سراسر سرزمینهای اسلامی به منزلهٔ گهواره‌ای از نظم و آرامش می‌شود.

۲ هنر و تفکر

جدایی «هنر» و «صنعتگری» پدیده‌ای است که نسبتاً در روزگارهای اخیر در اروپا پیدا شده است و مانند است به جدایی «هنر» و «دانش». در گذشته هر هنرمندی که شیئی می‌ساخت «صنعتگر» خوانده می‌شد و هر حرفه‌ای که گذشته از علوم نظری مستلزم مهارت عملی هم بود بدان «هنر» گفته می‌شد. این امر در جهان اسلام نیز مصداق داشت ــ و این گونه جاها روز افزون رو به کاهش است ــ یعنی هرجا که غرب در آن تاثیری نداشته است حال به همین منوال است. هنر (فنّ) پیوسته متضمن صنعت (صنعه) است و دانش (علم)، و ضرورتی ندارد که یادآور شویم که فنّ وابستگی به کارهای دستی دارد و نه به ماشین و نیز علمی که هنرمند می‌آموزد با علمی که در دانشگاهها آموخته می‌شود هیچ ارتباطی ندارد. علمی که برای یك استاد بنّا ضروری است بی‌گمان هندسه است، ولی هندسه‌ای که بیشتر جنبهٔ عملی دارد تا آنچه در آموزشگاهها می‌آموزند ــ استاد بنّا باید بداند که چگونه می‌توان طاق جناغی را با کمك یك ریسمان کشید ــ ضمناً از نظر دیگر این امر جوهری فکری و پیوندی با اندیشه دارد. نه تنها این عمل بخشهای پیشه‌ای را در کلّی هماهنگ جای می‌دهد بلکه طرحها یا الگوهای برجسته‌ای که به دست داده می‌شود، خود مانند آیینهٔ وحدت غیر مرئی است که در هوش و فکر هر آدمی موجود است. یعنی آنکه دانش آموخته شده با هنر همواره دست کم شامل جنبه‌ای خرد (حکمه) است که امور عقلی را با اصول جهانی پیوند می‌دهد. باید تاکید کرد که مهارت در هر فنّی از هنرهای سنتی متضمن راه حلّهای فنّی و زیبایی شناسی است برای مسئله‌ای معین. بدین‌گونه با در نظر گرفتن مثال مورد بحث، شیوهٔ ترسیم طاق متضمن جنبه‌های استواری و زیبایی نیز هست. در هنرهای سنتی بهره‌گیری و زیبایی همراه و همعنان هستند و دو رویه هستند لاینفك از کمال. به فرمودهٔ رسول اکرم «خدا کمال را برای همهٔ اشیاء مقرر فرموده‌اند» (إنّ الله کَتَبَ الاحسانَ علیٰ کُلّ شیء) اصطلاح احسان که به کمال ترجمه شده همچنین مشتمل است بر مفهوم «زیبایی» و «فضیلت».

در جهان اسلام این کلام نموداری است از اصول اخلاقی و معنوی نه تنها هنرها در مفهوم دقیق بلکه هرگونه مهارت دستی، قطع نظر از ناچیزی و حقارت آن. تا آنجا که کار کمابیش نزدیك به کمال مطلوب انجام داده شود، خود دارای ارزشی است جدا از بهای اقتصادی انتفاعی حاصل از آن. بر اساس اعتقادی نسبتاً رایج، استثنائی در این امر هست در بارهٔ مهارتهایی که با مواد و مصالح غیر حلال یا با عنصری مجازی و کاذب سروکار دارند مانند رنگرزی یا زرگری که فلز را با پوشانیدن با ورقه‌ای از زرّ یا سیم دگرگون می‌سازد و چشم را فریب می‌دهد.

کلاً می‌توان گفت که صنعتگران مسلمان با آنکه کمال کوشش را در به کار بردن استادانهٔ ابزار و کار خود معمول می‌دارند، در بهتر ساختن آنها کاری از پیش نبرده‌اند. این حالت را می‌توان دست‌کم با وجود آگاهی مسلمانان توجیه کرد از بی‌اعتباری و گذرایی اشیاء و اینکه هنر امری است گذرا و مجازی ــ «آنچه روی زمین هست خاك بایر می‌کنیم» [۱] (قرآن مجید، سورهٔ کهف آیهٔ ۸) ــ و آرمان عالی صنعتگران همانا رسیدن و نیل به درجهٔ استادی است. در اینجاست که هنر تبدیل به نظامی معنوی می‌شود و نامطلوبی ابزار کار چیزی جز «خدمتکار» (عبد) نیست. در صورتی که زیبایی اثری که از زیر دست صنعتگر بیرون آمده است، همانا بازتاب کیفیت «خداوند» (ربّ) است.

هنر یا صنعت کلاً دارای دو جنبه است که مستلزم کسی است که روش به فعل آوردن امری معنوی را بداند. هنر عبارت است از درآوردن ماده‌ای نسبتاً بی‌شکل به شیئی مانند سرمشقی کامل. اینك این به شکل کشیدن ماده‌ای بی‌شکل بی‌گمان تصویری است از کوششی که مردی مبذول می‌دارد تا با تفکر و اشراق به حقایق وجود الاهی نزدیك شود و بدین گونه خویشتن را و نفس خود را به‌سوی کمال برد. درواقع گوهر وجودِ هنرمند همان مادّهٔ بی‌شکل هیولاگونه است که بالقوه می‌تواند به صورت مبدل شود. از سویی هدف خاص تفکر و اشراق همانا در زیبایی است که در اندیشه و حسّیات مردم هست و جلوه‌ای است از مثال زیبایی مطلق یگانه و بی‌کران.

امّا هر هنرمندی استعداد تفکر و اشراق را ندارد. با این‌همه گرایش هنر به‌سوی تفکر بسیار نیرومند است. در بسیاری از شهرهای اسلامی، درآمدن به عضویت صنفی صنعتگر متضمن پیوستن به صفاتی معنوی است که ریشه می‌رساند به علی (ع) و آن‌گاه رسول اکرم که فرمودند علی سرمشق پهلوانی (فتیٰ) کامل است.[۲] آرمان معنوی مهارت هنرمندی و پهلوانی از نظری با هم نزدیکند. زیرا که این هر دو برکمال سرشت آدمی تاکید می‌کنند. وانگهی نباید از یاد برد که اصناف پیشه‌وری غالباً گروههای سپاهی برای دفاع از شهرها فراهم می‌ساختند.

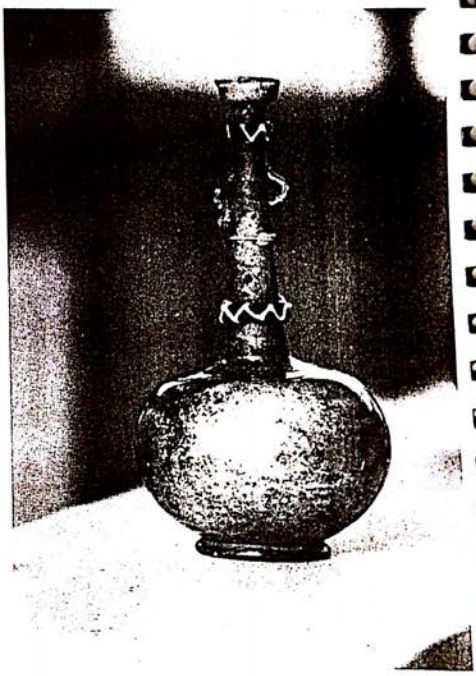
بعضی از حرفه‌ها که مستلزم به کاربردن آتش برای بهتر سازی یا دگرگونی مواد مانند فلزات یا کانیها به صورت شیشه یا لعاب هستند، خود پایه‌ای شمرده می‌شوند جهت پیوند با روایتی معنوی که با هرمس تریسمژیست[۳]، که نام مصری آن توث است و بسیاری از مسلمانان او را از پیامبران کهن می‌دانند، مرتبط است. هنر هرمسی متعالی شده

Scanned by CamScanner
PDF.tarikhema.org
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که موجب سوءتفاهمهای فراوان شده همانا کیمیاست که به سبب دگرگونی خاصی که در نظر دارد و در حرفه‌ها هم راه یافته است، خود مانند ارتقای روح تلقی می‌شود. تردید نیست که کیمیا توسط بسیاری از صاحبان حرفه‌ها و صنعتگرانی که با آتش سروکار داشتند معمول می‌شد و نشانهٔ آن نیز دو اژدهای درهم پیچ خورده است که بر بسیاری از ظروف فلزی و سفالین نقش بسته است.

بسیاری از صنعتگران یا هنرمندان عضو فرقه‌های خاص عرفانی بودند یا هنوز هم هستند. قطع نظر از اینکه به هنگام عضویت در صنف بدان فرقه درآمده یا بعدها بدان گرویده باشند. عرفان همانا ریاضت‌کشی اسلامی است یا گسترش و رشد معنوی آن است. هرگاه چهرهٔ ظاهری اسلام شرایع الاهی و اجرای آن باشد، چهرهٔ درونی آن‌همانا دریافتن و ژرف نگری است. اگر عرفان را درون نگری اسلامی انگاریم به خطا نرفته‌ایم به شرط آنکه همواره به کمال نظر داشته باشیم که همانا خرد است که امری است مهم زیرا که



تصویر ۱۸٤. تنگ بلورین سدهٔ ششم هجری؛ دوازدهم میلادی، مضبوط در موزهٔ ایران باستان، تهران، ایران.

پاسخگوی درون است به نخستین اصول نظمی اسلام که همانا «شهادت» است و «شهادت دادن» به یگانگی خدا.

می‌توان گفت که عرفان در انجاست که مهرو دانش با هم قرین می‌شوند و هدف نهایی و عمومی مهر و دانش چیزی جز زیبایی الاهی نیست. پس در آن صورت می‌توان گفت که هنر در تمدن مرکزیت دینی مانند اسلام، با ریاضت پیوسته است که همانا سنت پرداختن به دل و درون است.

هنر و تفکر: هدف هنر زیبایی شکل است، در صورتی که هدف تفکر زیبایی ماورای شکل است. و نظم ظاهری را می‌گشاید و به درون آن می‌نگرد. تا آنجا که هنر با تفکر قرین است، دانش است. و زیبایی جنبه‌ای است از «حقیقت» به مفهوم مطلق کلمه. اینها کمترین جلوهٔ وحدت هستند که ذره‌ای از آن در هر چیزی هست.

این سخن ما را بار دیگر به نخستین بخش بحث باز می‌آورد که جدایی هنر و صنعتگری از سویی و جدایی هنر و دانش از سوی دیگر بود که نشانی ژرف بر تمدن امروزی اروپایی گذاشته است. هرگاه هنر دیگر دانش تلقی نشود ــ یا آن را پاره‌ای از علم ندانند ــ از آنروست که زیبایی که هدف تفکر در سطحهای مختلف است دیگر به عنوان «واقعیت» شناخته نمی‌شود. نظم عادی و معمولی اشیاء درواقع چنان دگرگون شده است که زشتی را با حقیقت مقرون می‌کنند و زیبایی را به چیزی نمی‌گیرند جز هدف زیبایی شناسی که امری است کاملاً فردی و

تصویر ۱۸۵. جامی با نقش پرندگان استیلیزه، مضبوط در موزهٔ ایران باستان، تهران.

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

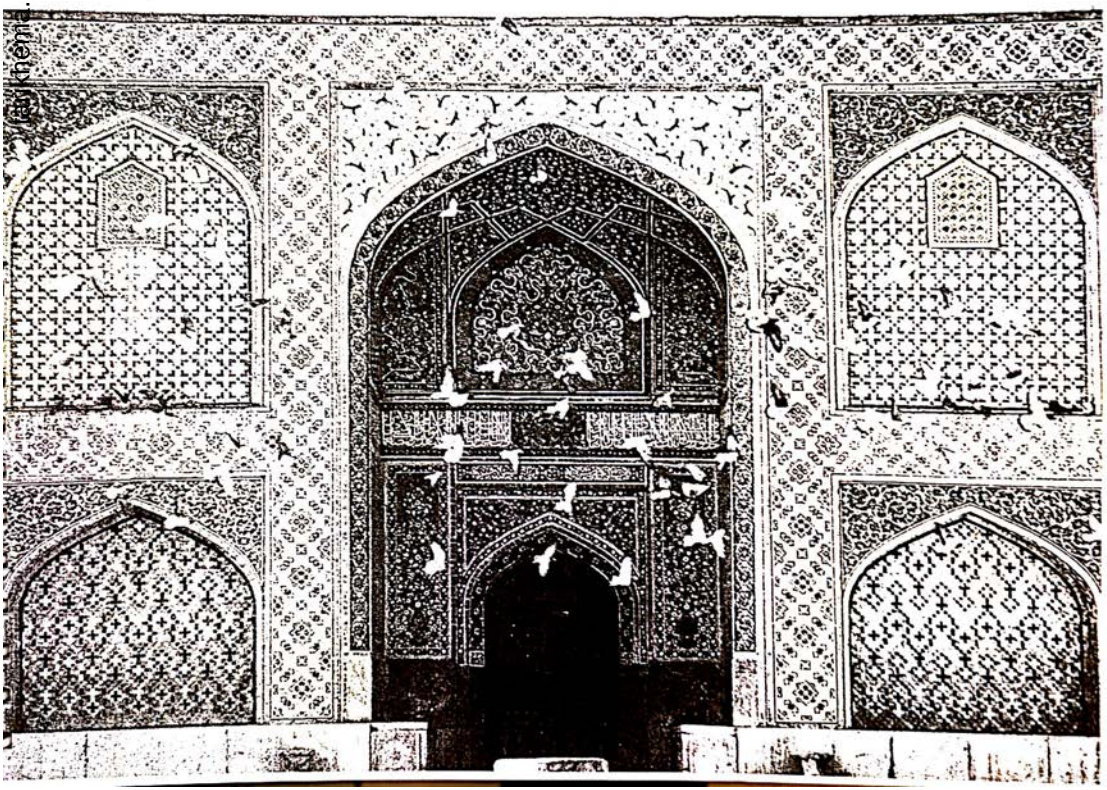
PDF.tarikhema.org

متغیر.

حاصل این دوگانگی در شناخت «حقیقت»، بسیار برجسته است. زیرا که سرانجام زیبایی است ــ خواه در نسبت دقیق و باریك با سرچشمهٔ امور ــ که در ارزش یا ابتذال جهان داوری می‌کند. همچنان که پیامبر اکرم فرموده است،

«خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد»؛

تصویر ۱۸۶. کاشیکاری جلوخان مزار هارون ولایت، اصفهان.



Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کتابنامه

Bianca, Stefano: *Architektur und Lebensform im islamischen Stadtwesen*, Zurich 1975

L. Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray: *Persian Miniature Painting*, Oxford – London 1933

Burckhardt, Titus: *Sacred Art in East and West*, London 1967

Burckhardt, Titus: *Moorish Culture in Spain*, London 1972

Burckhardt, Titus: *Alchemy*, London 1967

Burckhardt, Titus: *An Introduction to Sufi Doctrine*, Lahore 1959

Creswell, K. A. C.: *Early Muslim Architecture*, 2 vols. Oxford 1932–1940

Duncan, Alistair: *The Noble Sanctuary*, London 1972

Kühnel, Ernst: *Islamic Arts*, London 1970

Marçais, Georges: *L'Architecture musulmane d'Occident*, Paris 1954

Otto-Dorn, Katharina: *Kunst des Islam*, Baden-Baden 1964

Sourdel-Thomine, J.: *Die Kunst des Islam*, Propyläen-Kunstgeschichte, Berlin 1973

Vogt-Göknil, Ulya: *Living Architecture : Ottoman*, London – Fribourg 1966

Volwahsen, Andreas: *Living Architecture : Islamic Indian*, London 1970

Zain-Al-Din, Naji: *Atlas of Arabic Calligraphy*, Iraq 1968

tarikhema.org

Scanned by CamScanner

PDF.tarikhema.org