

هدایت خیال : ادراک و کتیبه‌ها

حیات شیرها در الحمراء

چکیده | این نوشتار با بررسی عناصر مختلف حیات شیرها در الحمراء در آندلس، به نحوه ادراک این فضا می‌پردازد. تمرکز اصلی مقاله بر آثار قرن چهاردهم میلادی است. جزئیات معماری، از جمله تزئینات مقرنس کاری، سنگ‌نوشته روی آب‌نمای مرکزی و کتیبه‌های شاعرانه در تزئینات سطوح نما، در ارتباط با کارکرد، معنا و نقش‌شان در ادراک فضا بررسی شده‌اند. همچنین نحوه قرارگیری حیات شیرها و ارتباط آن با کل باغ در بستر تاریخی‌اش، ارتباط حیات با فضاهای مجاور آن و چارچوب کلی حیات از نظر ارتباط فضاهای درونی و بیرونی مورد توجه قرار گرفته است. اثرات ادراکی تمامی این ویژگی‌های معمارانه و شاعرانه، به‌علاوه تأثیر آب ساکن و جاری در فضای حیات، تنها یک اثر صرف زیباشناسانه ایجاد نمی‌کند؛ بلکه تمامی این‌ها مشخصاً برای آزادسازی و هدایت قوه تخیل ما طراحی شده‌اند.

واژگان کلیدی | حیات شیرها، باغ الحمراء، ادارک، تخیل، باغ.

گیلیان بارکر

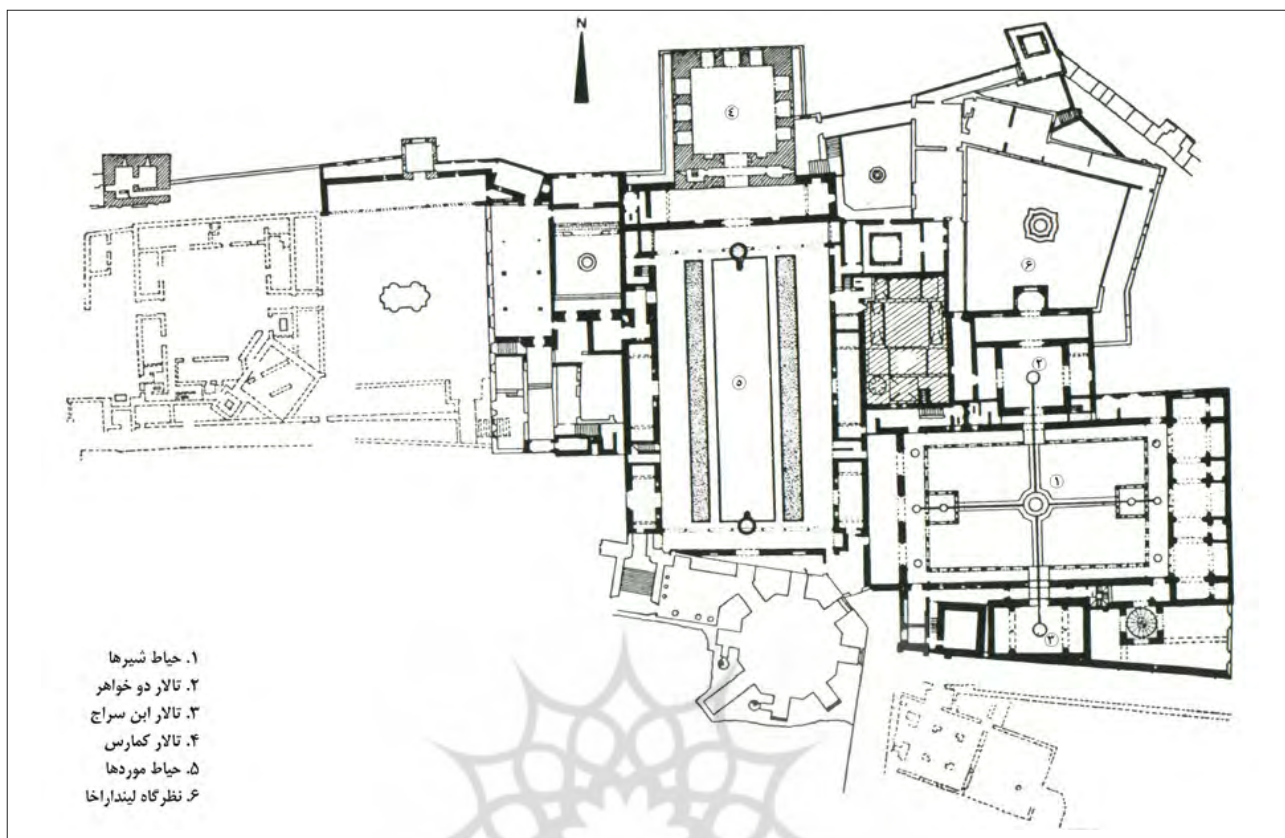
دکتری تاریخ هنر، دانشگاه بریستول، انگلستان.

gillianbarker830@btinternet.com

ترجمه از انگلیسی :

رشاکیان

rashakiani@gmail.com



تصویر ۱: حیاط شیرها و فضاهای مجاور آن در مجموعه باغ الحمراء
 مأخذ: آرشیو مجله منظر.

سال ۱۲۳۸ میلادی همراه بوده است. ساخت‌وساز در زمان خلفای بعدی به‌خصوص محمد پنجم (۱۳۶۱-۹۱ م.) ادامه پیدا کرد. مجموعه کاخ سرانجام از سه بخش اصلی شکل گرفته که توسط دیواری احاطه شده است؛ شامل ارگ جهت محافظت از مجموعه، کاخ جهت اقامت سلطان و خاندان سلطنتی، و مدینه به‌عنوان شهری کوچک و مستقل که کارمندان اداری و پیشه‌وران را در خود جای می‌دهد و نیازهای جامعه را تأمین می‌کند. کاخ تابستانی به نام «جنت العریف^۲» متصل به الحمراء شامل رواق‌ها، عمارت‌ها و باغ‌ها در زمان حکمرانی محمد سوم (۱۳۰۹-۱۳۰۲ م.) ساخته شده است. حیاط شیرها در ادراک کلی معماری کاخ، به‌خصوص در تعامل با منظر بیرونی و آب جاری و ساکن، نقش بزرگی را ایفا می‌کند (تصویر ۱).

تالار «کمارس^۳» یکی از مهم‌ترین فضاهای مجاور حیاط شیرها است که نمای آن مشتمل بر نقوش، تزئینات هندسی و اشکال طبیعی حکاکی شده بر سطوح گچی می‌باشد (تصویر ۲). این نما، پس‌زمینه موزونی را برای محل نشستن سلطان فراهم می‌کرده است. در پشت این نما راهرویی به «حیاط موردها^۴»

مقدمه | حیاط شیرها و فضاهای مجاورش در مجموعه کاخ الحمراء در آندلس اگرچه از جانب نویسندگان و فرهیختگان مورد توجه بسیاری قرار گرفته، اما توجه کمتری به تجربه‌های ادراکی ناشی از عناصر معماری و تزئینات آن شده است. در این مقاله با توجه ویژه به قرن چهاردهم میلادی و بهره جستن از برخی مشاهدات و تفسیرهای پیشین، سعی در توصیف برخی از این تجربه‌های ادراکی شده است. درنهایت این‌طور نتیجه گرفته می‌شود که هدف کلی آن‌ها، هدایت تخیل بیننده بوده است.

الحمراء و حیاط شیرها

بخش اعظم مجموعه کاخ در دوران سلسله نصریان (۱۲۳۸-۱۴۹۲ م.) بر صفه‌ای به ابعاد ۷۰۰ در ۲۰۰ متر، واقع در جنوب شرقی گرانا بنا شده است. کاخ، حیاط‌ها و باغ‌هایش مصداقی از هنر دوره نصریان است. آب لازم برای سایت از طریق یک کانال از رود «دارو^۱» تأمین می‌شده است. شروع ساخت باغ الحمراء با ایجاد این کانال توسط محمد اول در



تصویر ۲: تالار کمارس
 مأخذ: <http://rjpickering.blogspot.nl/2013/04/the-comres-palace-and-some-history>

منتهی می‌شود؛ باغی که در آن یک آب‌نمای کشیده، انعکاسی از بناهای مجاورش را به تصویر می‌کشد. حیاط شیرها و مجموعه اتاق‌های مجاور آن، عمود به تالار کمارس بنا شده‌اند. این حیاط و بناهای آن به‌طور مستقل و با ورودی مجزا وجود داشته‌اند. حیاط شیرها برخلاف دیگر حیاط‌های الحمراء که در راستای محور شمالی-غربی هستند، در راستای محور شرقی-غربی جهت‌گیری شده‌است. محتمل‌ترین تفسیر برای این تفاوت جهت‌گیری را می‌توان تأخر زمانی در جانمایی و پیوند با ساختمان‌های موجود دانست.

حیاط شیرها (تصویر ۳) توسط دو کانال آبروی صلیبی شکل تقسیم شده است. در مرکز، فواره‌ای قرار دارد که به دوازده شیر سنگی تکیه دارد. در انتهای شرقی و غربی، دو ایوان پیش‌آمده و تزئین شده قرار دارند. ستون‌های نگهدارنده این ایوان‌ها به‌منظور ادغام فضای درونی و بیرونی در گروه‌های تکی، دوتایی و سه‌تایی مجتمع شده‌اند. جوی‌های آب در شرق و غرب وارد ایوان‌ها شده و به حوضچه‌های مدوری می‌ریزند. در جهت شمالی، اتاقی پیش‌آمده به نام «تالار دو خواهر»^۵ و در سمت جنوب، «تالار ابن سراج»^۶ قرار دارد.

تزئینات مقرنس کاری

هر دو تالار مجاور حیاط توسط گنبدهایی اوج گرفته‌اند. تالار ابن سراج مربع کامل است و از طریق پنجره‌های مشبک نور می‌گیرد. این تالار در ارتفاع به سازه گنبدی و پوشش مقرنس با طرح ستاره‌ای در مرکز ختم می‌شود و به‌وسیله احجام منشوری مقرنس‌های آویز، به طرح چهارگوش پلان متصل می‌شود. تالار دو خواهر نیز توسط گنبدی با طاق مقرنس پوشش داده شده که بر اساس طرح ستاره‌ای شکل گرفته و به همان اندازه تأثیرگذار است (تصویر ۴). این گنبد از جنس ساروج و با پوشش بیش از پنج هزار احجام منشوری در ترازهای مختلف ساخته شده است. تفاسیر گوناگونی پیرامون کارکرد گنبدهای مقرنس مطرح شده، اما نظر «یاسر طباء»^۷ یکی از معتبرترین و موثکافانه‌ترین کاوش‌های باستان‌شناسانه در این مورد است. طباء طرح گنبد را به جهان‌بینی خاصی به نام فرا دکارتی (سبب‌گرایی) نسبت می‌دهد که در قرون دهم و یازدهم میلادی در تفکرات اسلامی گسترش یافته است (Tabbaa, 2001: 133). جهان‌بینی فرا دکارتی از حکمتی سرچشمه می‌گیرد که حضور الهی را در تمام اجزاء می‌بیند و البته با این تفکر که جهان هستی به دو بخش خالق و مخلوق تقسیم می‌شود، متفاوت است. بر طبق این جهان‌بینی،

دنیا محل آشوب و انقطاع است و استمرار آن وابسته به حضور الهی است. بعضی از خوانش‌های طباء از گنبدهای مقرنس کاری شده مرتبط با پدیده ادراک می‌باشند که ارزش نقل قول دارند: «جهت‌بازنمایش رویکردی فرادکارتی از جهان، پوششی چندپاره و به‌ظاهر ناپایدار از مقرنس بر سطح گنبد تا رأس آن ایجاد شده است. این اقدام تأثیری را موجب می‌شود که انتظار می‌رود ماهیت گذرا، فانی و چندپاره جهان هستی را با اشاره به ذات مقتدر و جاودان الهی به نمایش بگذارد» (Tabbaa, 2001: 133). فضاهای بیرونی و درونی

سخن می گوید که به اندازه‌ای قامت داشتند تا بتوان زیر آن ایستاد (Ruggles, 2000: 193).

کارکرد حیاط شیرها

تعیین کاربری اصلی حیاط شیرها به جز فضای باغ، مورد اختلاف بوده و اهمیت فواره و شیرهای پیرامون آن نیز موضوع تفاسیر گوناگون بوده است. حوضچه‌ای که شیرها بر آن ساخته شده‌اند متعلق به قرن چهاردهم است. اگرچه نقوش پیرامون فواره مستقیماً اشاره‌ای به حضرت سلیمان ندارد، اما اختلافاتی در مورد ارتباط بین حوضچه فواره و ریشه سلیمانی برای آن وجود دارد. همان‌طور که «راگلز» اشاره می‌کند، به احتمال زیاد هرگونه ارتباط با سلیمان، بخشی از یک مجموعه کلی از ارجاعات سلطنتی مرتبط با نصریان و پیشینیان آن‌هاست:

«...یکی از بی‌شمار بن‌مایه‌های سلطنتی متداول در حیاط اندلسی از زمان امویان تا نصریان که ریشه عمیقی در تمدن پارس و مدیترانه دارد» (Ruggles, 2000: 200).

اینکه حیاط شیرها اساساً محل سکونت و زندگی بوده، به‌طور کلی

حیاط شیرها بین دو تالار جای گرفته و بین باغ اندرونی و منظر بیرونی پیوستگی ایجاد می‌کند. حیاط و اتاق‌های مجاورش زنجیره‌ای پیوسته از فضاهای داخلی و خارجی را به وجود آورده که از تالار دو خواهر آغاز شده و به اتاقی مکعب شکل رو به باغ بیرونی ختم می‌گردد که «نظرگاه لیندارا^{۱۸}» نام دارد و با دو پنجره به منظر بیرونی باز می‌شود. در قرن شانزدهم میلادی چارلز پنجم با ساختن دیوارهایی این دید گسترده به بیرون را محدود می‌کند. این نظرگاه شامل نقوش و گچ‌کاری‌های پیچیده‌ای است. چهار بخش حیاط که اکنون شن‌ریزی شده و فاقد پوشش گیاهی است، از حیث سادگی در تضاد با طاق و ایوان‌هایی است که به پیچیدگی تزئین شده‌اند. اگرچه که احتمالاً این اقدامی متأخر است؛ پیشتر، این فضا احتمالاً مشجر بوده و تزئینات گچی معمولاً رنگین بوده است. در طول بازسازی‌های قرن نوزدهم، سطح کف از دوران قرون وسطی در تراز هشتاد سانتی‌متر پایین‌تر از کف فعلی کشف شد. این اختلاف ارتفاع اشاره‌ای قوی به باغ‌های گود دارد که زمانی توسط افراد از بالا مشاهده می‌شده است. «آنتوان دلانگ»^{۱۹} جهانگرد اوایل قرن شانزدهم از شش درخت نارنج



تصویر ۳: نمایی از حیاط شیرها.

مأخذ: <https://www.studyblue.com/hello?site=flashcard/view/15594705>



تصویر ۴: مقرنس کاری زیر گنبد تالار ابن سراج.
 مأخذ: <https://en.wikipedia.org/wiki/Alhambra>

طبقات، سقف‌ها و طاق‌های مقرنس پوشیده شده بودند. ایروین مثالی از مدرسه‌ای در شهر «ساله»^{۱۴} در مراکش ارائه می‌کند که در سال ۱۳۳۳ م. ساخته شده و به عقیده وی با حیاط شیرها قابل مقایسه است.

کارکرد حیاط شیرها هر چه که باشد - که احتمالاً چندین مورد بوده - تحقیقات ایروین در مورد الحمراء اشاره‌ای مستقیم به تناسبات ریاضی پیچیده و پالایش شده عناصر تزئینی و معماری آن دارد. به عنوان مثال در حیاط شیرها، فواره بر هندسه لوزی شکل قرار گرفته و ستاره‌ای دوازده پر ایجاد می‌کند که محل دوازده شیر را مشخص می‌کند و طرح آن با تأکید بر ایجاد مرکزیت در حیاط شکل گرفته است. اگر هندسه ستاره شش پر در کف حیاط شیرها نقش بسته، امتداد رأس‌های آن به چهار گوشه حیاط و آب‌نماهای تالارهای ابن سراج و دو خواهر رسیده است. این تناسبات و همچنین تناسب هماهنگ ستون‌ها، قوه ادراک را برمی‌انگیزد و به همان اندازه حواس، ذهن را نیز درگیر می‌کند. ایروین این‌طور نتیجه می‌گیرد که الحمراء بدین منظور طراحی شده است تا بیشتر به صورت ذهنی تجربه شود تا از منظر زیباشناسانه:

امری پذیرفته شده است؛ اگرچه تفاوت میان فضاهای عمومی و خصوصی در ساختار قصر اسلامی لزوماً همیشه به وضوح مشخص نشده است.

«رابرت ایروین»^{۱۵} تفسیری از حیاط شیرها ارائه می‌کند که تفاوت بنیادی با این خوانش دارد. او به تحقیقی از «خوان کارلوس روئیز سوزا»^{۱۱} مربوط به سال ۲۰۰۱ ارجاع می‌دهد و این احتمال را پیش می‌کشد که حیاط شیرها مدرسه‌ای بوده است جهت آموزش قرآن، الهیات و قانون. در قرن چهاردهم گفت‌وگوهای علمی در مقابل پادشاه و در مکانی همچون حیاط شیرها اجرا می‌شده است. در حمایت از این تفسیر، ایروین تشابه میان مدارس مراکشی قرن چهاردهم و حیاط شیرها را شرح می‌دهد. ارتباط نزدیکی میان حیاط‌های آفریقایی شمالی و نصری وجود دارد. سلسله «مرینیان»^{۱۲} در مراکش بین سال‌های ۱۲۴۴ تا ۱۴۶۵ م. پایتخت خود را در شهر «فز»^{۱۳} پایه‌گذاری کردند و گسترش مدارس از ویژگی‌های این سلسله بود. مدارس مرینیان اغلب فضاهایی کوچک بودند در پیرامون حیاطی مرکزی که با راهروها، دیوارها و ایوان‌های تزئین شده احاطه شده و با نیم

معماری صرف، بلکه با معماری به‌عنوان وسیله‌ای برای ادراک نیز برابر دانسته شده است. تملک سلطنت‌مآبانه بر منظر طبیعی بیرون، آن را از طریق تالار دو خواهر با حیاط شیرها پیوند می‌زند.

در تالار دو خواهر، نقوش زیادی به باغ مربوط می‌شود و نشان‌دهنده آن است که حیاط شیرها و پیوستگی تالارها و اتاق‌های پیرامون آن به‌صورت زنجیره‌ای از فضاهای داخلی و خارجی، به نحوی است که در کلیت امر می‌توان آن‌ها را «باغ» قلمداد کرد. کتیبه‌ای در تالار دو خواهر نوشته این زمکر، به وجهی استعاری، ارتباطی بین باغ و جهان هستی برقرار می‌کند:

«من باغی سرشار از زیبایی هستم، مزین به هر نقشی. ستارگان از هاله نور خود به شادی فرود می‌آیند، و آرزو می‌کنند که به‌جای بهشت در این تالار می‌زیستند» (Hillenbrand, 2005: 455).

نقوش مربوط به تالار دو خواهر، باغ پایین را به طاق و گنبد مقرنس کاری شده در بالا پیوند می‌دهد. پیوند شاعرانه معماری در بالا و باغ در پایین نشان می‌دهد که باغ، به‌عنوان جزئی از یک جهان‌بینی ادراک می‌شود.

نقوش پیرامون آبنمای حیاط شیرها از ابن زمکر، روش‌های مختلفی را در خطاب به کار می‌گیرد. از «باغ» با عباراتی همچون «این» و «ما» یادشده و دلالت بر این دارد که شاعر (یا پادشاه) همراه با مخاطب در ژرفاندیشی پیرامون «باغ»، و به‌طور خاص جریان آب در باغ، دخیل هستند. بندی از یک شعر شرح می‌دهد که چگونه این جریان، بیننده را حیران می‌کند (Rabbat, 1985: 70):

۴. آب جاری در چشم خیره همچون جامد به نظر آید/ و ما نمی‌دانستیم کدامیک از آن دو در جریان است

رباط از این «حیرت میان سیال و جامد» به‌عنوان استعاره‌ای مهم یاد می‌کند که «از میان دیگر کارکردهای آب، بر عملکرد ذهنی آن تأکید دارد؛ اثری هنری که به‌واسطه زیبایی بی‌نهایتی که در تندیس‌واری آب به نمایش می‌گذارد باید مورد تفکر و تعمق قرار گیرد» (Rabbat, 1985: 70). این یک تفسیر زیباشناسانه است. اگرچه می‌توان کتیبه‌ها را با این رویکرد مورد خوانش قرار داد؛ اما خوانش رباط نمی‌تواند به‌طور کامل تأثیر این حیرت و سرگشتگی را در ادراک فضا بیان کند. عمل ادراک آب از یک‌سو و چگونگی تأثیر گنبد مقرنس بر بیننده از سوی دیگر، قابل قیاس هستند؛ همچون تأثیر سطحی پوشیده از جزئیات که در حال تغییر مداوم

«آن دستگاهی برای تفکر بوده است. تزئینات توری مانند و انعکاسات آب اشاره‌ای به بی‌دوام بودن همه اجسام و اشیاء قابل‌رؤیت است. زیبایی الحمراء براساس تناسبات آن و طراحی با هندسه انتزاعی که پیچیدگی گیج‌کننده‌ای دارد، شکل گرفته است» (Irwin, 2004: 99).

کتیبه‌های معماری

تزئینات معماری مختص معماری اسلامی نیست اما همان‌طور که «ناصر رباط^{۱۵}» اشاره می‌کند، دانشمندان غربی بیشتر توجه خود را معطوف به تاریخ و جزئیات این نقوش کرده‌اند تا در نظر گرفتن مفاهیم آن‌ها. در الحمراء انواع مختلفی از نقوش وجود دارد: کتیبه‌هایی که با تزئینات سطوح ترکیب شده‌اند، نقل‌قول‌هایی از قرآن که بر لوحه‌هایی نقش بسته‌اند و کتیبه‌های منظوم که برای مکانی خاص شکل گرفته‌اند. در این‌جا مورد آخر بیشتر مدنظر است که در حیاط شیرها و فضاهای مجاورش بیشتر استفاده شده است. آثار شاعرانی در حیاط نصری به چشم می‌خورد که از این‌بین «ابن زمکر^{۱۶}» (۱۳۳۳-۱۳۹۳ م.) که شعرش پیرامون آبنمای مرکزی در حیاط شیرها جای گرفته، بیشتر خودنمایی می‌کند.

آن‌چه در بسیاری از کتیبه‌های منظوم، متمایز به نظر می‌رسد، بیان آن‌ها به‌صورت اول‌شخص است که جنبه انسانی برای معماری ایجاد می‌کند. به‌عنوان مثال بر دیوار نظرگاه دارا، اشعاری به‌قرار زیر آمده که اولی درون طاقچه‌ای در سمت راست ورودی و باقی در قاب پنجره درج شده است (Rabbat, 1985: 68):

۱. من تنها نیستم، چرا که از اینجا ممکن است باغی به دیده آید/ باشکوه، به آن اندازه که چشمان چیزی مشابه آن ندیده است

۳. در این باغ، من چشمی خشنود هستم/ آن‌که مردمش کسی نیست به غیر از پادشاه (محمد پنجم)

۷. از اینجا، (پادشاه) هر زمانی که بخواهد به پایتخت سلطنت خود می‌نگرد/ بر تخت خلافتش تکیه زده، از جایی که چشم‌انداز، روشن‌تر است

۹. و نگاهش را بر آنجا می‌اندازد که نسیم می‌وزد/ و سپس آن را برمی‌گرداند خشنود و بلندمرتبه

باغی که در اینجا به آن اشاره شده، جایی ست که قبل از دگرگونی‌های قرن شانزدهم قابل مشاهده بوده است. نظرگاه، نخستین جایی بوده که چشمان بیننده در آن، با تماشای تپه‌های ورای گرانا آرام می‌گرفته است. بیت سوم نیز در نقش استعاره‌ای از ادراک عمل می‌کند. پادشاه، نه تنها با

شایسته برای باغ، پیش‌زمینه‌ای است برای یک رویداد یا تجربه، که «به ارتباطی خاص بین عملکرد باغ و تخیل دلالت می‌کند» (Conan, 2008: 14). او ادامه می‌دهد که تعامل بین نیروی تخیل برانگیز فضا و فعالیت‌های جاری در آن، چارچوب خاصی برای ادراک به وجود می‌آورد. این چارچوب انتظاراتی را شکل همانند آنچه که در یک نمایش اتفاق می‌افتد. نقوش ذکرشده در این نوشته نیز نقشی را ایفا می‌کنند که انتظارات بیننده را شکل می‌دهد.

یکی از محدود نویسندگان معاصر که نقش ادراک در زیباشناسی اسلامی را موردسنجش قرار داده، «والری گونزالس»^{۱۶} است. وی در یکی از مقالاتش درباره هندسه‌های الحمراء، هندسه فضایی در حیاط شیرها را پویا توصیف می‌کند:

«این ریتم در سه بُعد، بازی زیرکانه‌ای با تناوب مابین پر و خالی، باز و بسته، روشنی و تاریکی، و فضاهای گشاده و تنگ است، نوعی آهنگ بصری با نت‌های بسیار متنوع است. علاوه بر آن، پیش‌آمدگی دو عمارت در حیاط، تناوب دیگری را نمایان می‌کند؛ پس‌وپیش شدن صفحات و سطوح. مرکز فضا، با ایجاد تأکید توسط آب‌نما، نقطه کانونی برای جانمایی کلی تمامی این عناصر است» (Gonzalez, 2001: 87).

این «آهنگ بصری» جزئی دیگر به تأثیر کلی فضا خواهد افزود: ارتباط بین باغ و معماری. با این حال اثرات معماری لزوماً وابستگی به مفاهیم تاریخی برآمده از معماری اسلامی ندارند. گونزالس خاطر نشان می‌کند که ادراک معماری امری عینی و ذهنی است (Ibid: 88)؛ این گفته دعوتی بر توجه به انتزاع است، اما این انتزاع از طریق تجربه بی‌واسطه، پویا و فضایی توسط ادراک‌کننده به دست می‌آید.

گونزالس همچنین کارکرد نقوش و کتیبه‌ها را در الحمراء شرح می‌دهد. در تالار کمارس که مجاور حیاط شیرها است، او به «رویکرد بدیع در شخصیت‌پردازی معماری» و به‌طور خاص در الحمراء «کارکرد بدیع مخاطب قرار دادن هر آنچه که تخیلی و عجیب است» اشاره می‌کند (Gonzalez, 2003: 256-257). هدف از آن واکنش ادراکی که از ارتباط بین تزئینات و معماری به دست می‌آید، تحت‌تأثیر قرار دادن قوه تخیل است. او اضافه می‌کند که «نقوش با پرداختن، شکل دادن و راهنمایی کردن قوه تخیل، آن را به دنیای مادی و زندگی‌بخش تصاویر هدایت می‌کنند» (Ibid: 261).

است و در مقطعی از زمان و پیش از آنکه دوباره تغییر کند، قابل‌تعمیم به کل و پدیده‌ای قابل‌ادراک می‌شود. به‌عکس نیز، کلیت این تأثیر، با توقف در زمان و پیش از آنکه چشم حرکت را درک کند، قابل دریافت است.

ادراک و تخیل

آب در وضعیت‌های ساکن و متحرک توان ایجاد ادراکات مشابهی را دارد، پس هدف از این پدیده ادراکی چیست؟ اگر هدف تنها شیفته کردن و سرگرم کردن باشد، آنگاه تفسیری زیباشناسانه کفایت می‌کند. اما اگر هدف از این سردرگمی، امکان تغییر ادراک در ذهن مخاطب باشد، آنگاه این امکان فراهم می‌گردد که مسیر فکری مخاطب تغییر کند، به بیان ساده‌تر قوه تخیل بیننده آزاد شود.

نقوش آن‌گونه شخصیت‌پردازی شده‌اند که گویی با مخاطب سخن می‌گویند و ترکیب معماری و عناصر طبیعی باغ را با ذهن ادراک‌کننده درگیر می‌کنند. همان‌طور که رباط بیان می‌کند، «تعامل میان چشم و ذهن به‌خوبی توسط سازندگان کاخ شیرها دریافت شده است» (Rabbat, 1985: 72).

دگرگونی در ادراک، سبب تعلیق در فهم می‌شود تا زمانی که برآشفستگی بصری موجود، تمرکز حاصل آید؛ و با حصول آن تمرکز، ذهن ادراک‌کننده به‌گونه‌ای متفاوت می‌بیند و فهم می‌کند. این دگرگونی ممکن است کمی بیشتر از سردرگمی حواس و شور ناشی از آن در مواجهه دیگرگون با چیزها باشد. برای بعضی ممکن است دگرگونی عمیق‌تر باشد. نقوش، به‌خصوص کتیبه‌های آب‌نمای حیاط شیرها متعلق به این زمرک در مجاورت آب‌های ساکن و جاری، به‌عنوان واسطه میان بیننده و معماری عمل می‌کنند.

رباط خاطر نشان می‌کند که در هیچ‌یک از کتیبه‌های حیاط شیرها به واژه «پردیس»^{۱۷} اشاره‌ای نشده است (Rabbat, 1985: 71). اگرچه امکان تداعی بهشت برای مخاطبان وجود دارد، اما نشانه‌ای از این که این مفهوم مدنظر بوده وجود ندارد. حال و هوای نقوش تالار دو خواهر که با کائنات پیوند می‌زند نیز بیشتر اشاره به دعوتی برای کنجکاوی و گشودن ذهن است.

ارتباط بین ادراک و تخیل در تاریخ باغ، در نوشته‌های منتشرشده از «میشل کونان»^{۱۸} موردبررسی قرار گرفته است (Conan, 2008). او در مقدمه عنوان می‌کند که جایگاه

اعجاب و تفکر وامی دارد. زبان معماری اغلب به صورت نقوش و کتیبه بیان شده‌اند که هدف مشابهی را دنبال می‌کند. کتیبه‌هایی از اشعار ابن زمرک که بر آب‌نما نقش بسته‌اند، و دگرگونی ادراک از آب ساکن و آب جاری را شرح می‌دهند، این نکته را خاطر نشان می‌کنند که تخیل، می‌تواند در جایگاهی واسط میان مخاطب و معماری شکل بگیرد.

نتیجه‌گیری | حیاط شیرها و فضاهای مجاورش به ابزار و روش‌های متنوعی جهت هدایت تخیل مجهز بوده و هستند. در ابتدا دیدهای گسترده‌ای از نظرگاه لینداراها وجود داشته است. بازی پیوسته‌ای بین فضا و نور برقرار است، که نه تنها در ارتباط بین فضاهای درونی و بیرونی، بلکه بین ستون‌ها و ایوان‌های حیاط شکل می‌گیرد. نسبت‌های ریاضی‌وار و پیچیده معماری، از جمله تزئینات مقرنس در دو تالار مجاور، فکر و تخیل را به

پی‌نوشت

Juan Carlos Ruiz Souza -۱۱
Marinid-۱۲
Fez -۱۳
Salé -۱۴
Nasser Rabbat -۱۵
Ibn Zamrak -۱۶
Paradise -۱۷
Michel Conan -۱۸
Valerie Gonzalez -۱۹

Darro -۱
Generalife -۲
Comares -۳
Court of the Myrtles -۴
Hall of the Two Sisters -۵
The Hall of the Abencerrajes -۶
Yasser Tabbaa -۷
Lindaraja -۸
Antoine de Lalaing -۹
Robert Irwin -۱۰

فهرست منابع

- Conan, M. (Editor). (2008). *Gardens and Imagination: Cultural History and Agency*. Washington D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Fairchild Ruggles, D. (2000). *Gardens, Landscape and Vision in the Palaces of Islamic Spain*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Gonzalez, V. (2003). The Comares Hall in The Alhambra and James Turrell's Space that Sees; A Comparison of Aesthetic Phenomenology. *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, (20): 253-278.
- Gonzalez, V. (2001). *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture*. London: I.B. Tauris.
- Hillenbrand, R. (2005). *Islamic Architecture: Function, Form and Meaning*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Irwin, R. (2004). *The Alhambra*. London: Profile Books.
- Rabbat, N. (1985). The Palace of the Lions, Alhambra and the role of water in its conception. *Journal of the Islamic Environmental Design Centre*, (2): 64-73.
- Tabbaa, Y. (2001). *The Transformation of Islamic Art During the Sunni Revival*. Washington: Washington University Press.