بازتاب‌های بهشت در هنر اسلامی

نویسنده: والتر بی. دنی [۱]

مترجم: محسن ساربان‌نژاد *

هنر و تمثیل [۲] در تمدن اسلامی

در سراسر تاریخ اسلام، هنرمندان به منظور خلق اشکال متنوعی از بیان بصری که هنر اسلامی نامیده می‌شود، در رسانه‌های مختلفِ هنری و برای حامیانِ [۳] متفاوت کار کرده‌اند و امروزه رهاوردشان در میان دستاوردهای تمدنِ بشری، جایگاه متمایزی را اشغال کرده است. هنرهای بصری در فرهنگ اسلامی، علی‌رغم غنا، زیبایی و تنوع، همواره جایگاه متزلزلی داشته‌اند. خوشنویسی، تنها فرم هنری‌ای است که به دلیل وابستگی‌اش به منشأ الوهی قرآن، عملاً به شکل نامحدودی مورد تأیید متکلمان مسلمان قرار گرفته است. هنرهایی مانند موسیقی و رقص که احساسات را جذب کرده و ذهن مؤمنان را از مسیر تقوی و تأمل بر زندگی ابدی در جهانی که در عالم پس از مرگ منحرف می‌کردند، برای بسیاری از مسلمانان ناخوشایند بودند. همانند یهودیت، اسلام نیز آن دسته از آثار هنری را که موجودات زنده بالاخص انسان را به تصویر می‌کشیدند، یا به کلی تحریم، یا با اکراه با آنها مدارا کرد.[۴] این محیط شریعت‌مدار و کلام محورِ محافظه‌کار، هنر اسلامی را به طرق مختلف، تحت تأثیر قرار داده است. یکی از پیامدهای آن، توسعهٔ آن دسته از اشکال هنری مانند اسلیمی [۵] و خوشنویسی بود که همخوان با عدم تمایل به پیکره‌تراشی در کنار نقاشی برای مصورسازی کتب بود. پیامد دیگر، پیوند برقرار کردن میان معانی و نمادگرایی مذهبی با آثار هنری از جمله آن دسته از هنرهایی بوده که

* پژوهش‌گر دوره دکتری تخصصی رشته پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران پست الکترونیک: sarebannejad@ut.ac.ir

انسان‌ها را به تصویر می‌کشیدند تا آنها را با مقتضیات مذهبی، همگام کرده و بر ممنوعیت‌ها چیره شود.

قرآن و حدیث تأکید دارند که چشم‌پوشی از لذات مادی در این جهان، در دنیای دیگر جبران خواهد شد؛ در نتیجه، گذران زندگی در لذات مادی، از ورود به بهشت ممانعت خواهد کرد. «هر کس در این دنیا جامهٔ ابریشمی به تن کند، در جهانِ دیگر قید آن را خواهد زد».[۶] این یکی از احادیث بسیاری است که در این زمینه به پیامبر اسلام (ص) منسوب است.[۷] توصیفات صریح از بهشت در قرآن مانند محل قرار[۸]، فرش‌ها و کوسَن‌هایی از [جنسِ] ابریشم[۹]، نهرهای جاری[۱۰]، درختان سرسبز[۱۱]، سایه‌های خنک[۱۲]، نوشیدنی و غذای فراوان[۱۳]، مصاحبان [همسران] پاکدامن [باکره][۱۴]، یکی از قدرتمندترین ابزارهایی بود که در اختیار هنرمندان قرار می‌گرفت و در طول قرون، سبب خلق آثاری می‌شد که هم برای احساسات [خواهش‌های حسی و مادی] جذاب بود و هم در خدمتِ اهداف دینی قرار داشت. امروزه، قدرت شعر و نمادگرایی در زندگی روزمره کاهش یافته است، بنابراین گاهی اوقات درک اهمیتی که تصویرسازی استعاری از زمان شکل‌گیری آن در قرن هفتم تا دوران مدرن در فرهنگ اسلامی داشته، مشکل است. دایرهٔ لغاتی که امروزه بخش عمدهٔ تفکر علمی را توصیف می‌کند، دامنهٔ معنایی بسیاری از چیزها را محدود و هنر، ادبیات و سایر اندیشه[های] خلاق را بی‌خاصیت کرده است.

تفکر نمادین – یک چارچوب ذهنی که بر مبنای آن هر چیزی می‌تواند به نمایندگی چیزی دیگر تفسیر شود – شیوه‌ای برای نگریستن به جهان است که دیدگاه‌های مذهبی بسیاری بالاخص اندیشه‌های نوافلاطونی در مسیحیت و اسلام را توصیف می‌کند. دیونیسوس آرئوپگیت، نویسندهٔ باطن‌گرایِ نوافلاطونیِ مسیحیِ اواخر قرن پنجم، در مباحث فرشته‌شناسیِ خود، ساختار جهان الهی و ساکنان آن از فرشتگان تا سرافی‌هایِ مقرب[۱۵] را به بحث گذاشت و با درنظر گرفتن جنبهٔ نمادین اعداد، به هر وجه از وجود الهی معانیِ [خاص خود را] نسبت داد. عددشناسی و نمادگراییِ رمزی، پیش‌تر در مکاشفات یوحنا هم آشکار شده بود. این تفکرِ نمادین، در اروپای قرون وسطی محبوب بود و امروزه، هم‌چنان الهیات مسیحی را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. الهیات اسلامی در کنار شباهت‌های بسیار خود به الهیات مسیحی و وامداری‌اش از افلاطون و ارسطو، هم‌چنین اندیشهٔ عرفانی و دیدگاه‌های تمثیلی و نمادین را هم در خود گنجانده است. پیچیدگی بی‌پایان هندسیِ یک طرح اسلیمی یا زیباییِ برآمده از تکرار جنگل‌وار ستون‌هایِ یکی از مساجد اولیه (تصویر ۱)، به‌عنوان مدال افتخاری که تنها به هنرمندان مسلمان تعلق دارد، می‌تواند نمادی از وجود نامحدود الهی باشد. هم‌چنین گنبدهای باشکوهی که بناهای اسلامی را پوشش می‌دهند (تصویر ۲)، ممکن است بازتابِ گنبدِ آسمان یا وجود فراگیرِ الهی باشند.[۱۶] خوشنویسی نیز می‌تواند به صورت

عرفانی تفسیر شود؛ زیرا در آن به حروفِ مختلف، مشخصاتِ تقریبیِ انسانی، ارزش‌های عددی و سایر معانی نمادین داده می‌شد.[۱۷]

به‌عنوان یک مثال مشهود، تفاسیرِ عرفانیِ فرم‌ها ممکن است [معنایِ] اعمال غیرمذهبی و کفرآمیز را دگرگون کند. [بازنماییِ] می‌گُساری که در شعر و نقاشی صراحتاً توسط پیامبر اسلام(ص) ممنوع شد، می‌تواند تمثیلی از اتحاد روحانی با خداوند باشد. در شعر غناییِ فارسی، عشق جنسی و عشق الهی که با اِروس و آگاپه یونانی متناظر است، به طرز عجیبی می‌توانند جایگزین یکدیگر شوند، درست همان‌طور که قدیسه ترزا، از زبانی برای بیان مشاهدات عرفانی خود بهره می‌برد که یک مفسر پسافرویدی ممکن بود آن را بیانِ جنسی غیرمستقیمی برای توصیف اتحاد عرفانی با مسیح در نظر گیرد.[۱۸]

یکی از قدرتمندترین بازنمایی‌ها در تاریخ اندیشه و هنر اسلامی، [بازنماییِ] بهشت به عنوان یک باغ سرسبزِ محصور است. درک علت آن نیز دشوار نیست. اسلام [نیز] همانند مسیحیت، به زندگی دنیوی به عنوان پیش‌درآمدی برای حیات ابدی می‌نگرد؛ رفتار دنیوی، در روز قیامت توسط خداوند مورد قضاوت قرار خواهد گرفت. تمام فعالیت‌های روزانه بر سرنوشت روحِ فناناپذیر یک شخص مؤثر خواهد بود؛ در نتیجه، تجسم بهشت و جهنم از آنجا که برای پرهیزکاری، پاداش و برای گناه، مجازات را وعده می‌دهد، بر رفتار روزمره اثر می‌گذارد.

جغرافیا و آب و هوا ممکن است دلیل دیگری

تصویر ۱: داخل، مسجد کبیر، قرطبه، قرن ۱۱ میلادی، عکس: والتر دنی

تصویر ۲: قبه‌الصخره، اورشلیم، عکس: دبلیو. نیومن

برای نفوذِ تصویرِ بهشت در فرهنگ اسلامی از زمان آغاز آن باشد. اسلام در شبه جزیرهٔ عربی ظهور کرد؛ منطقه‌ای سوزان، خشک و بی‌برکت. در نتیجه، امکانات آبی و حیات گیاهی برای تداومِ حیات جسمانی با اهمیت بود و نشانه‌ای از سخاوت خداوند دیده می‌شد. به دلیل فقدان آن در محیط واقعی، چشم‌انداز بهشت با پوشش گیاهی سرسبز، گیاهان گلدار و نهرهای جاری، شیفتگی‌ای را در اقصی نقاط خاورمیانه به راه می‌اندازد که ممکن است [ساکنانِ] سواحل بارانی و سرسبز اورِگُن، یا انگلستان فاقد آن باشند. صیانت از تصویر ویژهٔ بهشت به عنوان باغی محصور، ممکن است دلیلی تاریخی نیز داشته باشد. از زمان‌های کهن، باغ‌های

آبیاری‌شدهٔ گران‌بها، دور از جهان روزمره قرار داشتند [و] با دیوارهای بلند از هجوم حیوانات و انسان‌ها محافظت می‌شدند.[۱۹] باغ‌ها، علی‌رغم اینکه مکان‌های بسیار مطبوعی‌اند، هر کس به راحتی به آنها وارد نمی‌شود؛ چرا که محافظت‌شده و منحصربه‌فردند. تمامی این عوامل، به جذابیت اسلام با باغ‌های زمینی و آسمانی آن کمک می‌کنند. قرآن، برای اشاره به بهشت از دو کلمهٔ «فردوس» و «جنت» استفاده می‌کند که هر دو به معنی باغ‌اند و با «سماء» تفاوت دارند. بنابراین، تصویر بهشت عیناً می‌تواند ارائه شود، در حالی‌که آسمان بیش‌تر به صورت انتزاعی در هنر و شعر بیان می‌شود.

توصیف بهشت: اوصاف عالَم بهشتی

قرآن، کلام وحی‌شدهٔ خداوند، به‌خودی‌خود موضوعیت دارد یعنی قابل ترجمه نیست، تنها تأویل و تفسیر می‌شود. نسخ قرآن، هیچ‌گاه تصویرسازی نشدند، در نتیجه، آیات مربوط به بهشت هیچ‌گاه با تصاویر بصری دیده نمی‌شوند، هرچند گه‌گاه تفاسیری به حاشیه یا بین خطوط متن افزوده می‌شدند. در مساجد، جایی برای تصویر وجود نداشت. اما کلمه، اغلب به شکل برجسته‌ای، به عنوان مثال در قاب‌های تزیینی، شامل اسامی خداوند، پیامبر او، و شش رهبرِ اولِ جامعهٔ اسلامی ظاهر می‌شد؛ درست همان‌طور که در مسجدِ کبیر ادرین دیده می‌شود (تصویر ۳). خوشنویسی به عنوان مبنایی برای ترکیبات پیچیده و انتزاعی در حروف و کلماتی که تقریباً ناخوانا بودند، به کار گرفته شد. در تضاد آشکارِ میان استفادهٔ صوری و محتوای خوشنویسی و احکام دینی، ممکن است حتی به حروف، کلمات و عبارات، اشکال انسانی داده شود (کاتالوگ شمارهٔ ۳).[۲۰]

زیباییِ کلام الهی، استحقاق نگارشی زیبا را دارد. کاتبانی که نسخ قرآن و متون دینی را رونویسی می‌کردند از رسم‌الخط‌های متفاوتی بهره می‌بردند. نسخ ابتدایی، روی پوست و با رسم‌الخطی مستقیم و نازک که به کوفی مشهور است نوشته می‌شدند (کاتالوگ شماره ۲)؛ با رونوشت‌های استادانه‌تری که با رسم‌الخط‌های پیوسته به وسیلهٔ حاشیه‌های رنگی متداول، دیباچه‌های زرکوب، نمایشِ تزیینیِ آیات، فصول و دیگر بخش‌های متن، تکمیل می‌شد.

بیش‌تر تصاویرِ بصری– کلامیِ بهشت، در زمان‌های مختلفی رسم شدند. همانند اوایل قرن

تصویر ۳: داخل، مسجد کبیر، ادرین (ترکیه)، قرن ۱۵ میلادی، عکس: والتر دنی

تصویر ۴: تزئین موزائیکی در حیاط مسجد جامع، دمشق، قرن ۸ میلادی، عکس: جی. بلوم و اس. بلر

تصویر ۵: مصاحبت با حوریان، از نسخه‌ای از معراج‌نامه میرحیدر، هرات (افغانستان)، کتاب‌خانه ملی، پاریس

هشتم، نمایش موزاییک‌گونهٔ گیاهان گلدار و ثمرده و مناظر آرمانی، فضای داخلیِ برخی مساجد مانند مسجد جامع دمشق را تزیین می‌کرد (تصویر ۴). به طور ضمنی، تزیینات گلدار و گیاهی روی دیوارهای دینی و غیردینی مانند کاخ الحمراء در گرانادا ممکن است اغلب به عنوان تجسم کلامی یا نمادین بهشت تفسیر شود. از طریق محدودهٔ [امنِ] دربار، یعنی جایی که هنرمندان از آزادیِ قابل توجهی بهره می‌بردند، بازنمایی بهشت ممکن بود شامل نمایش موجودات مجرد و حتی شخصِ پیامبر(ص) نیز بشود. در مورد مصورسازی کتب، در قالبِ یک شکلِ هنری اساساً کوچک-مقیاس و غیر عمومی که کمتر مورد سرزنش مذهبی قرار می‌گرفت، بازنمایی بهشت، با انبوهی از جزییاتِ روایی رسوخ می‌کند. در قرآن، تنها به شکل غیرمستقیم به عروج پیامبر(ص) اشاره شده است. این ماجرا بیش‌تر در اشعار متأخر تشریح شده است؛ اوصافی از بهشت که الهام‌بخشِ آثارِ هنرمندان بود. به عنوان مثال، معراج‌نامهٔ میرحیدر که متعلق به قرن چهاردهم است، بهشت و جهنم را با جزییات زیادی توصیف می‌کند؛ رونوشتِ قرن پانزدهم که در هرات و برای شاهرخ دومین شاهزادهٔ تیموری فراهم شده است، با واقع‌نمایی گرافیکیِ بهشت و مجازات‌های مهیب جهنم مصور می‌شود. تصویرسازی‌ها، جزییاتِ باغِ بهشت، دروازه، نهرهای بهشتی و حتی بازی با حوریان را به تفصیل شرح می‌دهند (تصویر ۵).[۲۱] تصاویر محمد(ص) نشسته بر پشت براق، در حالی‌که به‌وسیلهٔ فرشتگان

احاطه شده و در حال پرواز در بهشت است، در نسخه‌های متونِ شاعرانه، مانند خمسهٔ محبوبِ شاعر فارسی، نظامی (۱۲۰۲-۱۱۴۰م)، یافت می‌شود. هنرمندان، گاهی در اثر شناخت جزیی از حرمت تصویرگری، چهرهٔ پیامبر را پوشیده در نقاب نشان می‌دادند؛ در اَدوار دیگر، در نتیجهٔ [برخورداری از] حمایت‌های روشنفکرانهٔ بیش‌تر، یا اقلیمِ کلامیِ مداراکننده، تقیّدی به این التزام نشان نمی‌دادند.[۲۲] هیچ هنرمندی، هیچ‌گاه تلاش نکرد خداوند را نمایش دهد؛ کسی که همه چیز را می‌بیند، اما همان‌طور که قرآن بیان می‌کند، در ذهن مجسم نمی‌شود:

او را هیچ چشمی درک ننماید و او، همهٔ بینندگان را مشاهده می‌کند، و او لطیف و نامریی و (به همه چیز خلق) آگاه است.[۲۳]

اشارات فراوان به فرشتگان در قرآن و توجه به ماهیتِ نیمه الهیِ[۲۴] چنین موجوداتی، تصاویرشان را به‌طرز غافلگیرکننده‌ای در هنر اسلامی از پیکره‌تراشی تا مصورسازی کتاب، متداول کرده است. سنتِ بازنمایی فرشتگان در هنر اسلامی به عنوان موجوداتی بالدار، بیش‌تر مرهون بازنمایی متقدم‌تر آن در هنر مسیحی است. در بازنمایی معراج، فرشتگان همواره در اطراف پیامبر(ص) نشان داده می‌شوند؛ در مذهب، کیهان‌شناسی، یا متون تاریخی، آنها اغلب در ارتباط با موضوعاتی همانند ثبت و ضبط گناهان در روز قیامت بازنمایی می‌شوند[۲۵] (کاتالوگ شماره ۱۵). نسخ مصورِ زندگیِ پیامبر اسلام(ص) چندان متداول نبودند، تا بر اساس نسخ باقی‌مانده بتوان قضاوت کرد؛ اما زندگی‌نامهٔ شش جلدیِ پیامبر(ص) که در قرن چهاردهم توسط نویسنده‌ای ترک به نام دَریر[۲۶] نوشته شد، و در قالب نسخه‌ای مصور در استانبول، حوالی سال ۱۶۰۰م تولید شد، تصاویر فراوانی از فرشتگان، از جمله جبرییل دارد.[۲۷] فرشتگان مقربی مانند جبرئیل، عموماً مذکر در نظر گرفته می‌شوند، اما بازنمایی‌هایِ اسلامیِ متأخر از فرشتگان، اغلب مخلوقاتی مؤنث، یا دوجنسیتی را در محیطِ دلپذیرِ باغ نشان می‌دهد. صُوَر فرشتگان در معراج‌نامهٔ میرحیدر، غالباً بسیار پیچیده‌اند. متن، با ده‌ها هزار شکل و اندازهٔ مختلف به فرشتگان رجوع می‌کند؛ برخی چند سَر یا ویژگی‌های غیرمعمول دیگری دارند.[۲۸] بهشت، هم‌چنین در دیباچهٔ نسخ مصور شاهنامه، حماسهٔ ملیِ فارسی که توسط فردوسی (۹۴۰-۱۰۲۰م) سروده شد، تصویر می‌شود. این تصاویر، سلیمان و بلقیس، ملکهٔ سبأ را نشان می‌دهند؛ در حالی‌که در محاصرهٔ فرشتگان و حیوانات وحشی‌اند. نمونه‌ای از مضمون پادشاه صلح‌طلب در هنر غرب به طرز برجسته‌ای با نسخهٔ مصور سلیمان و بلقیس قابل مقایسه است.

این تصاویرِ واقع‌نما از بهشت با انبوهی از تصویر- پیکره‌های ممنوعه در برابر تفسیری سختگیرانه از احکام اسلام، تضادی غریب را به نمایش می‌گذارد؛ مذهبی بودن در ساحت روحانی (عرفانی)، و غیر مذهبی

بودن بر اساس راست‌کیشی (شریعت‌مداری). شبیه‌سازیِ هنری، در زمان‌ها و مکان‌های اغماض‌کننده‌تر و در سایهٔ حمایتِ حامیانی که هنرهای پیکره‌نما را تحسین می‌کردند، رشد پیدا کرد. تصاویر دنیای معاصر، شاملِ باغ‌ها و درختان، گل‌ها، کوشک‌های دلپذیر، و آبراهه‌ها با تصاویر باغ‌های بهشتی، محافظان آن و ساکنان بهشت، ترکیب شدند.

بهشت نمادین: تماثیل بهشت در هنر اسلامی

تصاویر واقع‌نما از باغ‌های بهشتی در کَنَفِ حمایت سلاطین و شاهزاده‌ها و رسانه‌هایی که عموماً غیرعمومی و کوچک‌مقیاس بودند، به نمونه‌هایی مجزا محدود شدند. این آثار هنری، در دورهٔ رواج زهدِ اسلامیِ شدید، در معرض آسیب و نابودی قرار گرفتند و سوزاندن ساوونارولا [۲۹] در آتش، در فلورانسِ قرن پانزدهم را یادآور می‌شدند؛ هنگامی که آثار بوتیچلی [۳۰] و دیگران به شعله‌های آتش سپرده شد. ترکیبِ مذمتِ کلامیِ هنر پیکره‌نما با گرایش به تفکر نمادین، در اسلام به این معنی بود که وابستگیِ اکثریت قریب به اتفاق تصاویر به بهشت، نمادین بود و شامل پیکره‌نگاری انسان و تصاویر واقع‌نمایِ گیاهان گلدار و ثمردهی که در قرآن ذکر شده بود، نمی‌شد. حتی الوهیت نیز در مساجد می‌توانست نمادین شود؛ چراغِ آویخته حضور الهی را می‌نمود؛ تصویری قدرتمند که به خدمت آیات قرآنی درمی‌آید:

خدا نور آسمان‌ها و زمین است مثل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی افروخته می شود نزدیک است که روغنش هر چند بدان آتشی نرسیده باشد روشنی بخشد روشنی بر روی روشنی است خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند و این مثل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست.[۳۱]

به طور ضمنی، چراغ شیشه‌ای، بهشت را نمادینه می‌کند. سایر نمادهای بهشت در گویِ شیشه‌ای، سرامیکی و فلزی که در اکثر مواقع مساجد را تزیین می‌کنند، قابل مشاهده‌اند؛ یا به عنوان لوازم جانبی چراغ‌ها که از نقطهٔ اتصال سه زنجیرِ – یا بیش‌تر – متصل به چراغ، آویخته می‌شوند؛ هم‌چنین سایر زیورآلاتِ آویخته. گنبدِ مساجد نیز ممکن است نمادی از بهشت باشد؛ همان‌طور که قرص خورشید به عنوان معادلِ دو بُعدیِ آن، سرآغاز بسیاری از نسخ خطی را تزیین می کند.

محراب، یک فرورفتگیِ رو به مکه است که مؤمنان به سوی آن نماز می‌گزارند. این سازه، عیناً می‌تواند به مثابهٔ مشکاتِ مذکور در قرآن به عنوان دروازهٔ بهشت، گشوده به سوی مؤمنانی که اعمال عبادی روزانه را به

جـا می‌آورنـد، در نظـر گرفتـه شـود (تصویـر ۶). ایـن تفسـیر، بـه اشـکالِ گوناگـونِ دیگـر در هنـر اسـلامی می‌توانـد بـه کار گرفتـه شـود؛ ماننـد طـرحِ قـوس‌دارِ سـجاده‌هایِ اکثـرِ نمازگـزاران، قوس‌هـایِ تزیینـیِ آبریزگاه‌هـای دیـواری در بسـیاری از شـهرهایِ جهـان اسـلام، و صفحـاتِ قوسـی پـر شـده از [نقـوشِ تزیینـیِ] گل‌هـا کـه زینت‌بخـشِ دیوارهـای برخـی مسـاجدند (تصویـر ۷). دروازۀ قوسـیِ پـر شـده از نقـوشِ گل‌هـا کـه بـه شـکلِ گسـترده‌ای بـه عنـوان نقشـی تزیینـی در معمـاری اسـلامی، فرش‌هـا، منسـوجات و تمامـیِ انـواعِ اشـیاء بـه کار رفـت، در واقـع، توسـعه و تنـوعِ بازنمایی‌هـای بهشـت در متقدم‌تریـن بناهـای یادبـودِ بـر جـای مانـده از هنـرِ مذهبـیِ اسـلامی اسـت.[۳۲] آن دروازه، نـه تنهـا بـاغ، بلکـه دیوارهـای محصورکننـدۀ آن را نیـز بازمی‌نمایـد. نـه فقـط وعـدۀ بهشـت را محفـوظ مـی‌دارد، بلکـه بـه صعوبـتِ ورود بـه آن نیـز اشـاره می‌کنـد. طرح‌هـای مشـابه، عمومـاً قصرهـا را تزییـن می‌کردنـد (تصویـر ۸). در شـکل طاقـگان ممتـدی کـه بـه لحـاظ مفهومـی بـه سـوی بـاغ گشـوده می‌شـد. ایـن طرح‌هـا بـرای تزییـن چادرهـای تشـریفاتیِ امپراتـورانِ صفـوی، مغـول و عثمانـی بـه کار می‌رفـت. ایـن برانگیزاننـده، بـه آسـانی عمـل و شـکلِ یـک کوشـک- بـاغ را تداعـی کـرد.[۳۳]

تنهـا از آنجـا کـه تصویـر بهشـت، بـا عبـادت پیونـد می‌یابـد، بـه لحـاظ بصـری بـا سـایر فعالیت‌هایـی کـه دورنمـایِ شـخصیِ روز قیامـت را ارزش می‌بخشـد، همبسـتگی پیـدا می‌کنـد. صدقـه در جامعـۀ اسـلامی رسـمیت می‌یابـد: نوعـی مالیـات بـر خدمـات اجتماعـی کـه در غـرب غالبـاً بـه مشـوقی

تصویر ۶: محراب مدرسه سلطان حسن، قاهره، اواسط قرن ۱۴ میلادی، عکس: والتر دنی

تصویر ۷: جزئیات، کاشی‌کاری مسجد جامع، شیراز، (ایران)، اواسط قرن ۱۸ میلادی، عکس: والتر دنی

تصویر ۸: کتیبه‌های حمام سلیم دوم، موزهٔ کاخ توپقاپی، استانبول، اواخر قرن ۱۶ میلادی، عکس: والتر دنی

برای نیکوکاری تفسیر شده و واجب است. مؤمنان، به وقفِ نهادهای عمومی مانند مدارس، کتابخانه‌ها، بیمارستان‌ها، حمام‌ها، کاروانسراها، صابون‌پزی‌ها و آب‌خوری‌ها تشویق می‌شوند. این اعمال، بازتابی از پرهیزکاریِ بانی آن است. تزیینات چنین بناهایی، اغلب بازخوانیِ تلویحیِ پاداشی بهشتی است که در اسنادِ موقوفه آمده است. در موارد خاص، بالاخص آب‌خوری‌های عمومی که جریان آب در آنها یادآور نهرهایِ بهشتیِ مذکور در قرآن است، تزیینات، غالباً شامل بازنمایی درختان، گل‌ها و میوه‌ها [منقوش] بر مدخلی قوسی است. طرح مشابهی ممکن است حمام‌های عمومی و ظروفِ ذخیره و مصرف آب و سایر نوشیدنی‌ها را تزیین کند. اخوت‌های مذهبی خاص، مانند انجمن راهبانِ درویشِ فرانسیسی در غرب، به‌عنوان بخشی از پیشهٔ مذهبی‌شان به گدایی مبادرت می‌کردند. این شیوه، عملی شایسته برای کسب آب یا غذایِ دراویش[۳۴] درنظر گرفته می‌شد. کاسهٔ چوبی یا فلزی‌ای که دراویش حمل می‌کردند، با حکاکی‌های مذهبی و صورت گل‌ها و سایر نمادهای بهشت آراسته می‌شد تا پاداشِ بهشتیِ گشاده‌دستی را به نیکوکاران گوشزد کند.

نمادگرایی یافت‌شدهٔ بهشت در منسوجات، بالاخص منسوجات ابریشمی، پیچیدگیِ بیش‌تری دارد. سنت نبوی با پوشیدن ابریشم، خاصه برای مردان، ستیزه می‌کرد؛ چرا که تسلیم شدن در مقابل خواهش‌های نفسانی و سرسپردگیِ کفرآمیز به تجملاتِ مادی را نشان می‌داد. به هر حال، جامه‌های ابریشمی، بالِش‌ها و فرش‌ها به‌عنوان نِعَم برجستهٔ بهشتی در قرآن مورد اشاره قرار گرفته‌اند و به مثابهٔ پاداشی برای

زندگیِ پرهیزکارانه وعده داده می‌شوند. تزیینات گلدار بافته، یا گلدوزی‌شدهٔ ابریشم ممکن است تصویر وعدهٔ قرآن به ابریشم در بهشت تلقی شود. هنگامی که به جایِ پوشش، به عنوان مبلمان، استفاده شوند، ممکن است از سایه‌افکن شدنِ مذمت دینی جلوگیری کنند. ابریشم برای پرچم‌ها، بیرق‌ها، پرده‌ها و تزیینات داخل مقابر و بناهای مذهبی استفاده می‌شد. کتیبه‌های مذهبی و آیات قرآنیِ بافته‌شده با ابریشم سنتی، نسبتی طولانی دارند.

نوشته‌های مقدس روی بیرق‌های جنگی نیز قلاب‌بافی می‌شدند که یا سربازان را به پیروزی ترغیب کند یا به کسانی که در راه ایمان خود جان خویش را از دست می‌دادند وعدهٔ بهشت دهد. بیرق‌های ابریشمیِ ساخته شده برای زوار، نمایش‌های نظامی و جشن‌های دینی، وعدهٔ بهشت را بازخوانی می‌کردند. قلاب‌بافی‌های بومیِ ساخته‌شده به دست چندین نسل از بافنده‌های شهرنشین در سرتاسر جهان اسلام، که گاهی اوقات با مناظر پر از گل تزیین می‌شوند، بر علاقه‌ای فرهنگی به باغ و به صورت غیرمستقیم، بر وعدهٔ بهشت شهادت می‌دهند. اشکال گیاهی و گلدار، به همراه خوشنویسی و نقوش هندسی، مجموعهٔ تزیینیِ هنر اسلامی را از ستون‌های هرکول تا اقیانوس آرام شکل می‌دهند. در هر یک از تزیینات گلدار، استنباطِ غرضِ اصلیِ هنرمند یا مشتری از بازنماییِ باغ بهشت ممکن نیست؛ اما این نمادگرایی، اگر هم همیشگی نبود متداول بود. به عنوان مثال لاله‌ها، میخک‌ها، سنبل‌ها، گل‌برگ‌های رزِ رنگارنگ به همراه آرایش خاص و گل‌های یاسمن که کاشی‌ها و سفال‌های عثمانیِ قرن شانزدهم و هفدهم را تزیین می‌کنند، گواهِ علاقه به گل‌ها و باغبانی در خاورمیانه هستند؛ اما تصویر باغ بهشت نیز موضوعیت دارد. ترکیباتِ گلدار تزیین‌کنندهٔ مساجد، غالباً به صورت آشکار بر بهشت دلالت می‌کنند؛ از طریق جانمایی تزیینات یا به‌وسیلهٔ ترکیبِ گل‌ها با موتیفِ دروازهٔ قوس‌دار. این اتحاد، با تزیینات گلدار مقبرهٔ شاهزاده در بورسا (تصویر ۹) و مرثیهٔ شاعری به نام یحیی که از خداوند می‌خواهد باغی پر از گل در بهشت برای آرامش ابدی شاهزاده آماده کند، صراحت پیدا می‌کند.[۳۵]

میوه‌ها نیز موضوعاتِ تزیینیِ متداولی بودند. در قرآن در ارتباط با بهشت به آنها اشاره می‌شود. به طور عمومی و به شکل خاص (مانند خرما و انار)، به عنوان بخشی از باغ ابدی، وعده داده می‌شوند. هم میوه‌ها و هم درختانی که آنها را به بار می‌آورند، دلالتِ ضمنی بر بهشت دارند.

تصویر ۹: جزئیات، کاشی‌کاری مقبرهٔ شاهطاده مصطفی، بورسا(ترکیه)، اواسط قرن ۱۶ میلادی، عکس: والتر دنی

تصاویرِ درختانِ میوه‌دار، هم‌چنین در ارتباط با گل‌ها، آب و باغ‌ها به کار می‌روند. قدح‌های پر از میوه و گلدان‌های پر از گل، به عنوان اشاره‌ای صریح بر تصویرِ بهشت در قرآن، روی آبریزگاه‌ها حکاکی می‌شوند (تصویر ۱۰).

از میان تمامی تصاویر و نمادهای مرتبط با بهشت در فرهنگ اسلامی، هیچ یک پیچیده‌تر و سوءتفاهم برانگیزتر از حوری نیست؛ از ساکنان پاکدامن بهشت و از مصاحبانی که قرآن به مؤمنان وعده می‌دهد. مباحث کلامیِ قابل توجهی در این مورد وجود داشته است. برخی نویسندگان در مورد امکانِ مصاحبتِ هر دو جنسیت [زن و مرد] در بهشت با چنین موجوداتی، استدلال کرده‌اند.[۳۶] در یک سطح عمومی[۳۷]، هم در فرهنگ اسلامی و هم در غرب، برخی، بهشت را به مثابهٔ محلِ می‌گُساری، ابریشم‌پوشی و ارتباط جنسی که دو تای اول[۳۸] هم در این جهان ممنوع است، تفسیر کرده‌اند. در واقع، قرآن بر پاکدامنی و تقوایِ این موجودات بهشتی تأکید می‌کند. در عین حال، متکلمان اسلامی[۳۹] متفق‌القولند بر اینکه بهشت هرچند پاداشی برای پاکدامنی در دنیاست، محلی برای کام‌جویی مادی یا مجازی نیست؛ بلکه در قرآن، بر سعادت ابدی و زیبایی و آرامشِ آن در قالبِ تصاویر مادی تأکید می‌شود. در هنرهای بصری و اشعارِ غنایی جهانِ اسلام، یک حوری، غالباً به شکل یه زنِ جوانِ زیبا شبیه‌سازی می‌شود؛ «ابروهای کمانی یک حوری» یا «نوعی مصاحب بهشتی»، امثال و اشاراتی در قلمرو فرهنگیِ شعرِ غنایی فارسی‌اند.

تصویر ۱۰: آبریزگاه برکت‌زاده، استانبول، اواخر قرن ۱۵ میلادی، بازسازی در قرن ۱۸ میلادی، عکس: والتر دنی

به صورت مشابه، تصاویر زنانِ جوانِ نحیف، غالباً در محیط باغ، در نقاشی‌هایی که به منظور الحاق به آلبوم‌هایی که برای کامجویی در خفا، کشیده می‌شدند. این تصاویر ممکن است به صورت شهوانیِ ملایم از گونه‌های زنانهٔ ایده‌آل، به طور متناوب و شاید قابل قبول‌تر، به عنوان مصاحبانِ پاکدامنِ بهشتی دیده شوند.

بازنمایی شراب و مستی، موضوع پیچیدهٔ دیگری است که الوهیت و مادیّت را به هم می‌آمیزد. ممنوعیتِ نوشیدن الکل، یکی از اصولِ اساسی اسلام بوده و برای مدتی طولانی مورد توجه پژوهشگران غربی قرار گرفته است. اگرچه موضعِ قرآن در این مورد مبهم است، منابع حدیث متفق‌القول طرد الکل توسط پیامبر(ص) را روایت

کرده‌اند. با این اوصاف، قرآن وعدهٔ شراب در بهشت می‌دهد:

داستان بهشتی که به متقیان وعده دادند این است که در آن باغ بهشت نهرهایی از آب زلال دگرگون ناشدنی است؛ نهرهایی از شیر بی‌آنکه هرگز طعمش تغییر کند و نهرهایی از شراب ناب که نوشندگان را به حد کمال لذّت بخشد و نهرهایی از عسل مصفّا و تمام انواع میوه‌ها بر آنان مهیّا است و (فوق همه لذّات) مغفرت و لطف پروردگارشان، (آیا حال آنکه در این بهشت ابد است) مانند کسی است که در آتش مخلّد است و آب جوشنده حمیم به خوردشان دهند تا اندرونشان را پاره‌پاره گرداند؟[۴۰]

بخش وسیعی از شعر مذهبی، که بیش‌تر آن، طنین عرفانیِ قوی دارد، نوشیدنِ شراب را تقدیس کرده و در مقابل، بر هنرهای بصری تأثیر گذاشته است:[۴۱]

بی می و مطرب به فردوسم مخوان
راحتی فی الراح لا فی السلسبیل[۴۲]

در نمادگرایی شاهوار، جام شراب، اغلب نمادی از قدرت است، در حالی‌که در شعر، ممکن است میخانه، استعاره‌ای از وجود مادی به کار گرفته شود. متون عرفانی، اغلب حالت خلسه، یا اتحاد با الوهیت را به مستی تشبیه می‌کنند. معنای دوگانهٔ مستی با تفاسیرِ مکررِ مِی‌گساری، همان‌گونه که در هنر اسلامی بازنمایی شد، مشارکت می‌کند. در «تمثیلِ مستیِ روحانی و مادی»، بازنماییِ استادانه‌ای از شعر غنایی حافظ (۱۳۲۵-۱۳۸۹م / ۷۲۷-۷۹۲ ه.ق) در قالب یک نسخهٔ قرن شانزدهمی از نقاشی ایرانی به نام سلطان محمد، گروهی از مردان را بازنمایی می‌کند که برخی از آنها به عنوان بلندپایگان مذهبی از روی لباس قابل تشخیص‌اند؛ در حالات مختلفی از سُکر، با ترکیبی از طنزِ کنایه‌آمیز با بزن و بکوب.[۴۳] فرشتگانِ مِی‌گسار بر بالای کوشک، موجوداتِ بهشتی را مشغول به عملی نشان می‌دهند که در عالم مادی حرام است. فرشتگانی که بعضاً آشکارا مِی‌گساری کرده و جام‌های شراب را همراهی می‌کنند، موضوع متداولِ آلبوم‌ها و تابلوهای نقاشی در دربارهای عثمانی و صفوی در قرون شانزدهم و هفدهم هستند (تصویر ۱۱).

بهشت زمینی و دربار اسلامی

هنر دربار، هنری که برای حُکّام مسلمان ایجاد شد، تضاد عمیق میان رعایت محدودیت‌های مذهبی و خردگرایی اسلامی از یک سو و علاقه به اشیاء لوکس و بازنماییِ پیکر انسان از سوی دیگر را به نمایش می‌گذارد. تصویرسازی از اعضای خانوادهٔ سلطنتی و انعطاف‌پذیریِ دربار، سنتِ مستقلِ متمایزی حتی به قدرتمندی نیروهای فرهنگی دیگر مانند دین است.[۴۴]

قدرت سیاسی، آشکارا از عرضه و نمایشِ شکوه و جلالِ سلطنتی استفاده کرده‌اند؛ جهان اسلام نیز از این مسأله مستثنی نیست. هنرمندانِ شاغل در دربارهای حُکّام مسلمان، تصویر بهشت را با جهان مادیِ خود آمیخته، و روی زمین، وفور و زیباییِ القائاتِ بهشت را ایجاد کردند. بهشت زمینیِ دربار اسلامی، با علاقهٔ خود به

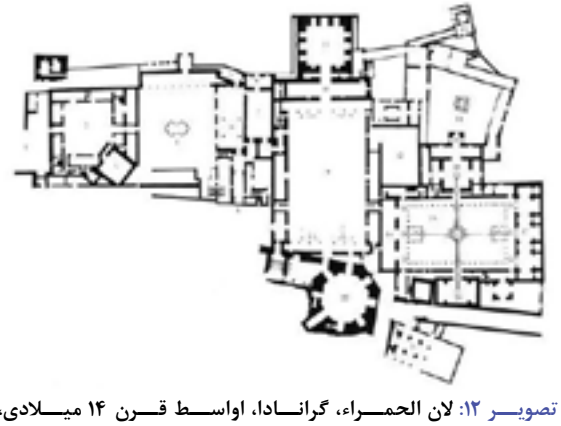
تصویر ۱۱: فرشتهٔ باده‌گسار، عثمانی، ترکیه، اواسط قرن ۱۶ میلادی، عکس: گنجینهٔ موزه کاخ توپقاپی، استانبول (H. 2147)

تجمل، حس‌گرایی و تصویرگریِ شاهانه، برخی از شیواترین تماثیلِ زندگیِ پس از مرگ را به نمایش می‌گذارد.

پیش‌نمونهٔ کاخ اسلامی، تنها یک بنای بزرگ مانند وِرسای نیست؛ بلکه کاخ– شهری است که بسیاری از ابنیهٔ مسکونیِ کوچک‌تر، حیاط‌ها، انبارها، اصطبل‌ها، مطبخ‌ها و عرصه‌های یادمانی را با مراکزِ حکومتی ترکیب می‌کند. کاخ‌ها، عرفاً از مرکز شهر جدا می‌شدند؛ یا با عوارض جغرافیایی، یا با یک دیوارِ پرده‌ایِ مستحکم. کاخ– شهرهای دورانِ متقدمِ اسلامی منهدم گشته، یا فرو ریخته‌اند؛ قدیمی‌ترین نمونه‌ای که سالم برجای مانده الحمراء در گرانادا (به احتمال زیاد قرن چهاردهم) و قصر توپقاپی (به احتماد زیاد قرن شانزدهم) است. حفاری‌های باستان‌شناسانه و متون قرون وسطی، به تأسیس سنتِ ممتدِ تزیین و مصورسازیِ کاخ منجر شد؛ قصرِ غزنی در افغانستان در قرن یازدهم، قصر مدینه‌الزهراء نزدیک کوردوبا در اسپانیا در قرن دهم، و حتی نمونه‌های متقدم‌تر در عراق و سوریه.

بهشت، هم به صورت عامدانه و هم ناخودآگاه، در معماری، کتیبه‌ها، مراسم، البسه و آثارِ هنریِ قصر بازخوانی می‌شود. این آمیزهٔ رجوع‌کننده در نوعِ باغ‌های رسمیِ کاخ‌ها در سرتاسر جهان اسلام قابل رؤیت است. این باغ‌ها به طور مشخص به وسیلهٔ کانال‌های آب به قطعات مستطیل شکل تقسیم می‌شوند؛ در زبان فارسی، این نوع باغ به عنوان «چهارباغ» شناخته می‌شود[۴۵] که در بنیادی‌ترین شکلش شامل چهار قطعه است که با چهار آبراه که در نقطهٔ

مرکـزی بـه هـم می‌رسـند، محـدود می‌شـود. ایـن نـوع بـاغ، اغلـب توسـعه می‌یابـد؛ معمـولاً بـه لحـاظ طولـی؛ باغـی بـه لحـاظ طولـی بزرگ‌تـر بـا آبراه‌هـایِ متقاطـعِ بیش‌تـر. ایـن شـکل اسـت کـه غالبـاً در فرش–باغ‌هـای ایرانـی بازنمایـی می‌شـود (کاتالـوگ، شـمارۀ ۳۴). چهـار آبـراه، فـوراً ارجـاع قرآنـی بـه چهار نهـر شـیر، عسـل، شـراب و آب در بهشـت را بـه ذهـن متبـادر می‌کننـد. امـا چهارباغ، خاسـتگاهی پیشـا–اسـلامی دارد. بنابرایـن، ارتبـاط نمادیـن بـا باغ‌هـای بهشـتی تـا حـدودی آگاهانـه و تـا حـدی، ناخـودآگاه اسـت. باغ‌هـای قصـرِ اسـلامی، بالاخـص آنهـا کـه بـه حرمسـرا یـا اقامتـگاهِ زنـان، متصـل بودنـد؛ بـر اسـاس تعریـف، توسـط زنـان اشـغال می‌شـده و در پشـت دیوارهـای بلنـد، از محیـط عمومـی جـدا می‌شـدند. خصیصـه‌ای کـه شـباهت بـا باغ‌هـای بهشـتی را برجسـته کنـد. ایـن تصویـر بـا فرش‌هـا، کوسـن‌ها، غـذا و نوشـیدنی‌هایی کـه حُـکّام مسـلمان بـه باغ‌هـا، حمام‌هـا، تالارهـای جشـن و کوشـک‌های زیبـا و اختصاصـیِ خـود می‌افزودنـد، تقویـت می‌شـد. بـرای دربـار، مفهـوم مـادی و روحانـیِ بهشـت، بـاغ بهشـت، و قصـر مـادی تمامـاً به‌هم‌آمیختـه بـود.



تصویـر ۱۲: لان الحمـراء، گرانـادا، اواسـط قـرن ۱۴ میـلادی، گنجینـه انتشـارات دانشـگاه هـاروارد.

الحمـراء، ترکیـب اسـلامیِ متداولـی از قِـلاع نظامـی، اقامتـگاه سـلطنتی، مـکان تشـریفاتی، و مرکـز حکومتـی (تصویـر ۱۲) اسـت کـه بـه مـا کمـک می‌کنـد ببینیـم چگونـه تصویـر بهشـت، عامدانـه توسـط هنرمنـدان و طراحانـی کـه قصرهـا را سـاختند، مـورد بهره‌بـرداری قـرار گرفـت. فضاهـای اقامتـی و تشـریفاتی اصلـی، کوچـک و خودمانی‌انـد، در راسـتای محـورِ اصلـی محوطـۀ بـاغ قـرار دارنـد. برخـلاف فضاهـایِ داخلـیِ پُـر زرق و بـرق قصرهـای اروپایـی، کوشـک‌های هـر دو بـاغ دارای شـباهت‌هایی بودنـد: درهـای بـزرگ، پنجره‌هـا و بالکن‌هـایِ گشـوده بـه سـمت بـاغ، اسـتخرهایِ واقـع در محـور و کاشـتِ متقـارنِ گل‌هـا، درختچه‌هـا و درختـانِ میـوه‌دار. هـم فضاهـای داخلـی و هـم خارجـی در الحمـراء و در بسـیاری دیگـر از کاخ‌هـای اسـلامی، مجـاریِ عبـور آب و فواره‌هـای رقصـان دارنـد (تصویـر ۱۳). آب، باغ‌هایـی را کـه حـواس را بـا عطـر گل‌هـا و طعـم میوه‌هـا خشـنود می‌کنـد، سـیراب می‌کنـد. موسـیقیِ ثابـت و اثـرِ خنک‌کننـدۀ تبخیـرِ آب در هـوای گـرم، به‌وسـیلۀ فواره‌هـا فراهـم می‌شـود. آنهـا هم‌چنیـن به‌صـورت بصـری بـه بهشـت اشـاره

تصویـر ۱۳: حیـاط شـیرها، الحمـراء، گرانـادا، اواسـط قـرن ۱۴ میـلادی، عکـس: والتـر دنـی

می‌کنند. دیوارهای قصر با تزییناتِ سرو حکاکی شده، کاشی‌ها با آرایش موزاییکی، و گچبری، با کتیبه‌های مختلفِ دیگری پوشیده می‌شوند که ارتباط تمثیلی میان قصر زمینی و بهشت را مشخص می‌کنند.[۴۶]

نسخ خطیِ سلطنتی با نقاشی‌هایی که ممکن بود مدعیِ بازنمایی افراد و وقایعِ خیالی[۴۷] باشند، مصورسازی می‌شدند. اینها معمولاً زندگیِ جاری را منعکس می‌کردند. حاکمان، اغلب خود را در میان باغ نشان می‌دهند. هنرهای درباری، از منسوجات ابریشمی با طرح‌های پیکره‌نما تا اشیاء گران‌بهای حکاکی‌شده در سنگ سخت، عاج و چوب، غالباً از بازنمایی بهشت استفاده می‌کنند. سفال و فلزات ساخته‌شده برای طبقاتِ اجتماعیِ گسترده‌تر، موضوعاتی سلطنتی مانند بزم، شکار، و گشت‌وگذار را به عاریت گرفتند که مستقیماً یا به صورت تمثیلی، بازتابی از بهشت بودند. رواج این بازنمایی نشان می‌دهد جوامعی که این آثار هنری را تولید کردند، علاقه‌ای عمیق به طبیعت و دلبستگی به کامجویی از زیباییِ بصری در زندگیِ روزمره داشتند و در لذاتِ حسیِ باغ، پاداشی برای رفتار زاهدانه می‌دیدند.

موضوع پادشاهی و بهشت در تصویرسازی‌های نسخ *شاهنامه* ترکیب می‌شوند. علاوه بر تصاویر دیباچهٔ سلیمان و ملکهٔ سبأ در جایگاهی بهشتی، تصویرسازیِ متون به‌خودی‌خود، گهگاه بازتابی از موضوع بهشت است. بر اساس افسانهٔ کهنِ ایرانی که با شعر نیز آمیخته شده است، کیومرث، اولین پادشاه افسانه‌ای بود که بر قلمروی کوهستانی فرمان راند. او کسی بود که چگونگیِ پوشیدنِ لباس از جنسِ پوست حیوانات را به انسان آموخت (تصویر ۱۴). بازنمایی‌های سلطنتِ او، عصری طلایی را نشان می‌دهند، یک قلمرو پادشاهیِ صلح‌طلب، تمثیلی از حکومتِ آرمانیِ زمینی که در ایرانِ قرونِ شانزدهم و هفدهم به عنوان جایگزینی برای دیدگاهِ اسلامی به بهشت به مثابه محلِ انهارِ جاری، درختان سرسبز، و آب و غذای فراوان، به کار رفت.

بهشت در شرق و غرب

تصویر ۱۴: دربار کیومرث، اثر سلطان محمد، برگرفته از یک نسخه شاهنامه، تبریز (ایران)، احتمالا ۱۵۲۵، عکس: مجموعهٔ خصوصی

می‌کنند. دیوارهای قصر با تزییناتِ سرو حکاکی شده، کاشی‌ها با آرایش موزاییکی، و گچبری، با کتیبه‌های مختلفِ دیگری پوشیده می‌شوند که ارتباط تمثیلی میان قصر زمینی و بهشت را مشخص می‌کنند.[۴۶]

نسخ خطیِ سلطنتی با نقاشی‌هایی که ممکن بود مدعیِ بازنمایی افراد و وقایعِ خیالی[۴۷] باشند، مصورسازی می‌شدند. اینها معمولاً زندگیِ جاری را منعکس می‌کردند. حاکمان، اغلب خود را در میان باغ نشان می‌دهند. هنرهای درباری، از منسوجات ابریشمی با طرح‌های پیکره‌نما تا اشیاء گران‌بهای حکاکی‌شده در سنگ سخت، عاج و چوب، غالباً از بازنمایی بهشت استفاده می‌کنند. سفال و فلزات ساخته‌شده برای طبقاتِ اجتماعیِ گسترده‌تر، موضوعاتی سلطنتی مانند بزم، شکار، و گشت‌وگذار را به عاریت گرفتند که مستقیماً یا به صورت تمثیلی، بازتابی از بهشت بودند. رواج این بازنمایی نشان می‌دهد جوامعی که این آثار هنری را تولید کردند، علاقه‌ای عمیق به طبیعت و دلبستگی به کامجویی از زیباییِ بصری در زندگیِ روزمره داشتند و در لذاتِ حسیِ باغ، پاداشی برای رفتار زاهدانه می‌دیدند.

موضوع پادشاهی و بهشت در تصویرسازی‌های نسخ *شاهنامه* ترکیب می‌شوند. علاوه بر تصاویر دیباچهٔ سلیمان و ملکهٔ سبأ در جایگاهی بهشتی، تصویرسازیِ متون به‌خودی‌خود، گهگاه بازتابی از موضوع بهشت است. بر اساس افسانهٔ کهنِ ایرانی که با شعر نیز آمیخته شده است، کیومرث، اولین پادشاه افسانه‌ای بود که بر قلمروی کوهستانی فرمان راند. او کسی بود که چگونگیِ پوشیدنِ لباس از جنسِ پوست حیوانات را به انسان آموخت (تصویر ۱۴). بازنمایی‌های سلطنتِ او، عصری طلایی را نشان می‌دهند، یک قلمرو پادشاهیِ صلح‌طلب، تمثیلی از حکومتِ آرمانیِ زمینی که در ایرانِ قرونِ شانزدهم و هفدهم به عنوان جایگزینی برای دیدگاهِ اسلامی به بهشت به مثابه محلِ انهارِ جاری، درختان سرسبز، و آب و غذای فراوان، به کار رفت.

بهشت در شرق و غرب

تصویر ۱۴: دربار کیومرث، اثر سلطان محمد، برگرفته از یک نسخه شاهنامه، تبریز (ایران)، احتمالا ۱۵۲۵، عکس: مجموعهٔ خصوصی

جـای تعجـب نیسـت اگـر شـکاف در فهـم میـان اروپـایِ مسـیحی و جهـان اسـلام کـه در دیـن، زبان‌شناسـی و تفاوت‌هـای فرهنگـی دیـده شـده، و در طـول قرن‌هـا جنـگ و اسـتعمار، گسـترش یافتـه اسـت، محصـول برداشـتی غلـط از بهشـت باشـد. مسـلمانانِ متشـرع، بـه آییـنِ قدیسـان مسـیحی بـه عنـوان شـکلی از چندخدایـی نگریسـتند و از نقش آنها بـه عنـوان شـفیع و مفهـوم تطهیـر بـه مثابـهٔ گونـه‌ای کیفـرِ قبـل از ورود بـه بهشـت بـا طلـب آمـرزش بـرای مؤمنـان یـا مشـارکت‌های مالـی [(صدقـه یـا اعانـه)]، روی در هـم کشـیدند. مسـیحیان، دائمـاً در مـورد لذاتـی کـه بـه مسـلمانان در بهشـت وعـده داده شـده، در سـوءتفاهم بودنـد و آن را بـه عنـوان مکانـی بـرای هرزگـی تلقـی می‌کردنـد. دیباچـهٔ یکـی از کتاب‌هـای امپراتـوریِ عثمانـی کـه در سـال ۱۶۲۶م توسـط فـردی فرانوسـوی بـه نـام مایـکل بودیـر منتشـر شـد (تصویـر ۱۵)، تضـادی منزجرکننـده میان مفهـومِ اسـلامی و مسـیحیِ بهشـت را نشـان می‌دهـد کـه شـاملِ تصاویـرِ حمام‌کـردن مسـلمانان و ظاهـراً پرسـتشِ مـاه اسـت. ایـن افتـرا بـرای قرن‌هـا متوجـه اسـلام بـود تـا اینکـه اروپاییـان بـا نگاهـی معقول‌تـر و منصفانه‌تـر شـروع بـه فهـم ایـن مسـأله کردنـد کـه چـه میـزان از نـگاهِ هـر دو دیـن، بـه زندگـیِ بهتـر پـس از مـرگ، مشـترک اسـت.

در جهـان اسـلام، آن جنبـه از بهشـت کـه در کتـاب مقـدس[۴۸] یـا در افهـامِ عمـوم قابـل تشـخیص اسـت، سرسـبزی، آب، مصاحبـان و فرش‌هاسـت؛ نمادهایـی از امیـال، یـا وعـدهٔ رهایـیِ مـردمِ عـادی از محرومیت‌هایـی کـه در حیـاتِ دنیـوی متحمـل شـده‌اند. اظهـار ایـن مکتوبـات و منقـولات در قالـبِ تصاویـر و بیـان بصـری در جهـان اسـلام، تجسـم پـاداشِ وعـده داده شـده بـه کسـانی اسـت کـه بـا ایمـانِ مقتضـی و رضایت‌بخـش، از ارادهٔ خداونـد تبعیـت کردنـد. در عیـن حـال، آن هنرمنـدان نه‌تنهـا باورهـایِ مشـترکی در مـورد بهشـت را بیـان کردنـد، بلکـه امکانـی را فراهـم آوردنـد کـه حتـی مـردمِ زبـون، توانسـتند بـه حیـات دنیـوی در جایـی مشـتاق باشـند کـه طبیعـت و مصنوعـات انسـانی بـرای خلـق تصویـر بهشـت روی زمیـن بـه هـم می‌آمیختنـد.[۴۹]

تصویـر ۱۵: دیباچـه منسـوب بـه ام. بودیـر، تاریخچـهٔ عمومـی دیـن ترک‌هـا، پاریـس، ۱۶۲۵، عکـس: والتـر دنـی

۱. Walter B. Denny, University Of Massachusetts, Amherst

۲. Metaphor

۳. Patrons

۴. بحث کلاسیک در مورد ممنوعیت تصاویر انسان و حیوان در هنر اسلامی، در اثر Thomas W. Arnold، با عنوان *Painting in Islam* ؛ (نیویورک: انتشارات داور، ۱۹۶۵) ارائه شده است. مباحث جدیدتر را می‌توان در اثر Oleg Grabar، با عنوان *The Formation of Islamic Art* (نیو هیون: انتشارات دانشگاه ییل، ۱۹۷۳) ص. ۷۵-۱۰۳ و در اثر Walter Denny، با عنوان *"Contradition and Consistency in Islamic Art"*، در کتاب *The Islamic Impact*، ویرایش Y. Y. Haddad، B. Haines و E. Findly (سیراکیوز: انتشارات دانشگاه سیراکیوز، ۱۹۸۴) ص. ۱۳۷-۷۳ مطالعه نمود.

۵. Arabesque

۶. به معنی جدایی انسان از مظاهر دنیای مادی در جهان پس از مرگ (م.)

۷. در مورد اهمیت حدیث در اسلام، به اثر H.A.R. Gibb، با عنوان *Mohammedanism* (آکسفورد: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۵۳) فصل ۵، «The Tradition of the Prophet» مراجعه کنید. برای بحث در مورد تاثیر حدیث بر نقاشی، به اثر Arnold، با عنوان *Painting in Islam*، فصل ۱، «The Attitude of the Theologians of Islam towards Painting» مراجعه کنید.

۸. به معنیِ محل سکون و آرامش که اگر به معنای محل ملاقات نیز تفسیر شود، استعادی نخواهد داشت. (م.)

يَا قَوْمِ إِنَّمَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا مَتَاعٌ وَإِنَّ الْآخِرَةَ هِيَ دَارُ الْقَرَارِ (غافر، ۳۹)

۹. مُتَّكِئِينَ عَلَى فُرُشٍ بَطَائِنُهَا مِنْ إِسْتَبْرَقٍ وَجَنَى الْجَنَّتَيْنِ دَانٍ (الرحمن، ۵۴)

۱۰. أُولَئِكَ جَزَاؤُهُمْ مَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَجَنَّاتٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَنِعْمَ أَجْرُ الْعَامِلِينَ (آل عمران، ۱۳۶) و آیات دیگر.

۱۱. مُدْهَامَّتَانِ (الرحمن، ۶۴)

۱۲. نویسنده از عبارت «cool shade» استفاده کرده، در حالی که مطابق آیهٔ ۱۳ سورهٔ «انسان»، ویژگی سایه‌های بهشتی، اعتدال و دوری از سرما و گرما است؛ (م.)

مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا (انسان، ۱۳)

۱۳. نویسنده از عبارت «abundant food and drink» استفاده کرده، در حالی که مطابق آیهٔ ۵۱ سورهٔ «ص»، درخواست بهشتیان، «میوه» و نوشیدنی‌های فراوان است؛ (م.)

مُتَّكِئِينَ فِيهَا يَدْعُونَ فِيهَا بِفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ وَشَرَابٍ (ص، ۵۱)

۱۴. فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَارًا (واقعه، ۳۶)

۱۵. گونه‌ای از فرشتگان مقرب که در عهد عتیق از ساکنان عرش هستند و با شش بال توصیف شده‌اند.

۱۶. در مورد توحید و هنر، به اثر Titus Burckhardt، با عنوان *Art of Islam: Language and Meaning* (لندن: واسپاری جشنواره جهان اسلام، ۱۹۷۶) ص. ۵ و ۸؛ اثر Seyyid Hossein Nasr، با عنوان *Islamic Art and Sprituality* (آلبانی، نیویورک: انتشارات دانشگاه ایالتی نیویورک، ۱۹۸۷)؛ و Nader Ardalan و Laleh Bakhtiar، با عنوان *The Sense of Unity* (شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۷۳) مراجعه کنید.

۱۷. *Calligraphy and Islamic Culture*، Annemarie Schimmel (نیویورک: انتشارات دانشگاه نیویورک، ۱۹۸۴) فصل ۳، «Calligraphy and Mysticism».

۱۸. H. Muller، *Uses of the Past* (آکسفورد: انتشارات دانشگاه

آکسفورد، ۱۹۵۲)، «The Basic Contradictions». در مورد تفسیر عرفانی از مستی، به مباحث مربوط به شراب و مستی عرفانی در اثر Annemarie Schimmel، با عنوان *Mystical Dimensions of Islam* (چپل هیل: دانشگاه کارولینای شمالی، ۱۹۷۵) مراجعه کنید.

۱۹. مطالعات جدید بسیاری در مورد باغ و معنای استعاری آن در فرهنگ اسلامی وجود دارد. مقاله اساسی، اثر Elisabeth B. MacDougall و Richard Ettinghausen، Richard Ettinghausen (واشنگتن: دمبارتون اوکس، هیات امنای دانشگاه هاروارد، ۱۹۷۶) است.

۲۰. ۲۰. Schimmel، Calligraphy and Islamic Culture؛ نقاشی‌ها را می‌توان در آثار کلی مانند اثر Ernst Kuhnel، با عنوان *Islamische Schriftkunst* (گراتس: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt، ۱۹۷۲)؛ اثر Annemarie Schimmel، *Islamic Calligraphy* (لیدن، ای. جی. بریل، ۱۹۷۰)؛ و اثر Yasin Safadi، با عنوان *Islamic Calligraphy* (بولدر، کولورادو: شامبالا، ۱۹۷۹) پیدا کرد.

۲۱. نقاشی‌های این دست‌نوشته در اثر Marie-Rose Seguy، با عنوان *The Miraculous Journey of Mahomet* منتشر شده است (نیویورک: جورج برازیلر، ۱۹۷۷).

۲۲. این ادعایی صحیح است که التزام و اهتمام به مسائل کلامی، در مناطق مختلف در سرتاسر جغرافیای جهان اسلام به یک شکل نبوده و مناطقی که به لحاظ مسافت دورتر بودند و یا کمتر تحت نفوذ دارالخلافه بودند، تقید کمتری به این مسائل کلامی نشان می‌دادند. (م.)

۳۲. بر اساس ترجمهٔ مرحوم الهی قمشه‌ای از آیهٔ: لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ (انعام، ۱۰۳)

۲۴. ۲۴. نویسنده از عبارت «semi-divine» استفاده کرده که قدری غریب می‌نماید. این عبارت قابل ترجمه به «نیمه-مجرد» نیست، چراکه فرشتگان در منطق عرفا و عقول در دستگاه فکری حکما و فلاسفه، در زمرهٔ «مجردات» قرار دارند. چنانچه آن را به «نیمه-الهی» بازگردانیم نیز صعوبت دارد. زیرا بنا به «...وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي ...»، انسان بما هو انسان به مراتب از فرشتگان الهی‌تر است. در نتیجه، به نظر می‌رسد مراد نویسنده از این عبارت آن باشد که فرشتگان در قیاس با انسان «مقرب بالفعل» هستند، حال آنکه انسان «مقرب بالقوه» است. (م.)

۲۵. تا جایی که می‌دانیم ثبتِ اعمال مربوط به حیات دنیوی انسان است. (م.)

۲۶. Mustafa Darir (Born: 1300, Erzurum, Turkey - Died: 1350)

۲۷. Zeren Tanindi، Siyer-i Nabi (استانبول: Hurriyet Vakfi، ۱۹۸۴).

۲۸. ۲۸. Seguy، Miraculous Journey.

۲۹. ۲۹. Girolamo Savonarola (۱۴۵۲-۱۴۹۸)

۳۰. ۳۰. Sandro Botticelli (۱۴۴۵-۱۵۱۰)

۳۱. براساس ترجمه فولادوند از آیهٔ: اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (نور، ۳۵)

۳۲. نویسنده از عبارت «Islamic religious art» استفاده کرده که بسیار محل تأمل است و این سؤال را به ذهن متبادر می‌کند که آیا هنر اسلامیِ «غیرمذهبی» هم وجود دارد؟ این پرسش محل مباحثات و بعضاً مناقشات بسیاری بالأخص در زمینهٔ مباحث تاریخی هنر اسلامی است. (م.)

۳۳. Donald Wilber، *Persian Gardens and Garden Pavilions* (راتلند، ورمانت و توکیو: تاتل، ۱۹۶۲). به تصویر کشیدن

یـک گـذرگاه دارای طـاق ضربـی بـاز در دکوراسـیون معمـاری و منسـوجات، توسـط Walter Denny در «Saff and Sejjadeh»، Oriental Carpet and Textile Studies ۳ (۱۹۹۰) ص. ۹۳-۱۰۴ مـورد بحـث قـرار گرفتـه اسـت.

۳۴. Deravishes (Pers. Darvish, lit. beggar)

۳۵. «Walter Denny، "*Turkish Ceramics and Turkish* Painting» در اثـر Abbas Daneshvari، بـا عنـوان Essays in Islamic Art and Architecture (مالیبـو، کالیفرنیا: آندینـا، ۱۹۸۲) ص. ۳۳.

۳۶. بـرای مثـال، بـه تفسـیر مترجـم پاکسـتانی A. Yusuf Ali در اثـر او بـا عنـوان *The Holy Quran: Text, Translation and Commentary* (لاهـور: محمـد اشـرف، بـدون تاریـخ) یادداشـت‌های ۲۹-۴۷۲۸ مراجعـه کنیـد.

۳۷. عوامانه و مرتبط با تودهٔ مردم. (م.)

۳۸. در حـال نوشـیدن شـراب و بـا جامـه و یـا بـر روی منسـوجات ابریشـمی. (م.)

۳۹. این‌کـه نویسـنده بـه جـای متکلمـان مسـلمان «Muslim theologians» از عبـارت متکلمـان اسـلامی «Islamic theologians» اسـتفاده کـرده، محـل توجـه و تأمـل بسـیار اسـت. (م.)

۴۰. بـر اسـاس ترجمـهٔ الهـی قمشـه‌ای از آیـهٔ: مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِـی وُعِـدَ الْمُتَّقُـونَ فِیهَـا أَنْهَـارٌ مِـنْ مَـاءٍ غَیْـرِ آسِـنٍ وَأَنْهَـارٌ مِـنْ لَبَـنٍ لَـمْ یَتَغَیَّـرْ طَعْمُـهُ وَأَنْهَـارٌ مِـنْ خَمْـرٍ لَـذَّةٍ لِلشَّـارِبِینَ وَأَنْهَـارٌ مِـنْ عَسَـلٍ مُصَفًّـی وَلَهُـمْ فِیهَـا مِـنْ کُلِّ الثَّمَـرَاتِ وَمَغْفِـرَةٌ مِـنْ رَبِّهِـمْ کَمَـنْ هُـوَ خَالِـدٌ فِـی النَّـارِ وَسُـقُوا مَـاءً حَمِیمًـا فَقَطَّـعَ أَمْعَاءَهُـمْ (محمـد، ۱۵)

۱۴. Schimmel ،Mystical Dimensions.

۴۲. Hafiz، Divan، ترجمـه H. Wilberforce-Clarke (۱۸۹۱؛ چـاپ مجـدد، لنـدن: اکتاگـون، ۱۹۷۴) شـماره ۳۵۹، جلـد دهـم، ص. ۶۲۰

۴۳. Slapstick

۴۴. Grabar، Formation، فصل ۶

۴۵. MacDougall و Ettinghausen، *Islamic Garden* و *Islamic Garden، Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam* (برکلـی: انتشـارات دانشـگاه کالیفرنیـا، ۱۹۸۰).

۴۶. یکـی از جدیدتریـن و درخشـان‌ترین انتشـارات در ایـن زمینـه، اثـر Oleg Grabar، بـا عنـوان The Alhambra اسـت (کمبریـج، ماساچوسـت: انتشـارات دانشـگاه هـاروارد، ۱۹۷۸).

۴۷. به معنای مثالی و نه موهوم. (م.)

۴۸. ظاهـراً مقصـود نویسـنده، مجموعـهٔ قـرآن و متـون معتبـر روایـی اسـت. (م.)

۴۹. بـا ابـزار هنـر، طبقـهٔ ضعیـف جامعـه را از درکِ لـذات بهشـت بهره‌منـد می‌کردنـد. (م.)