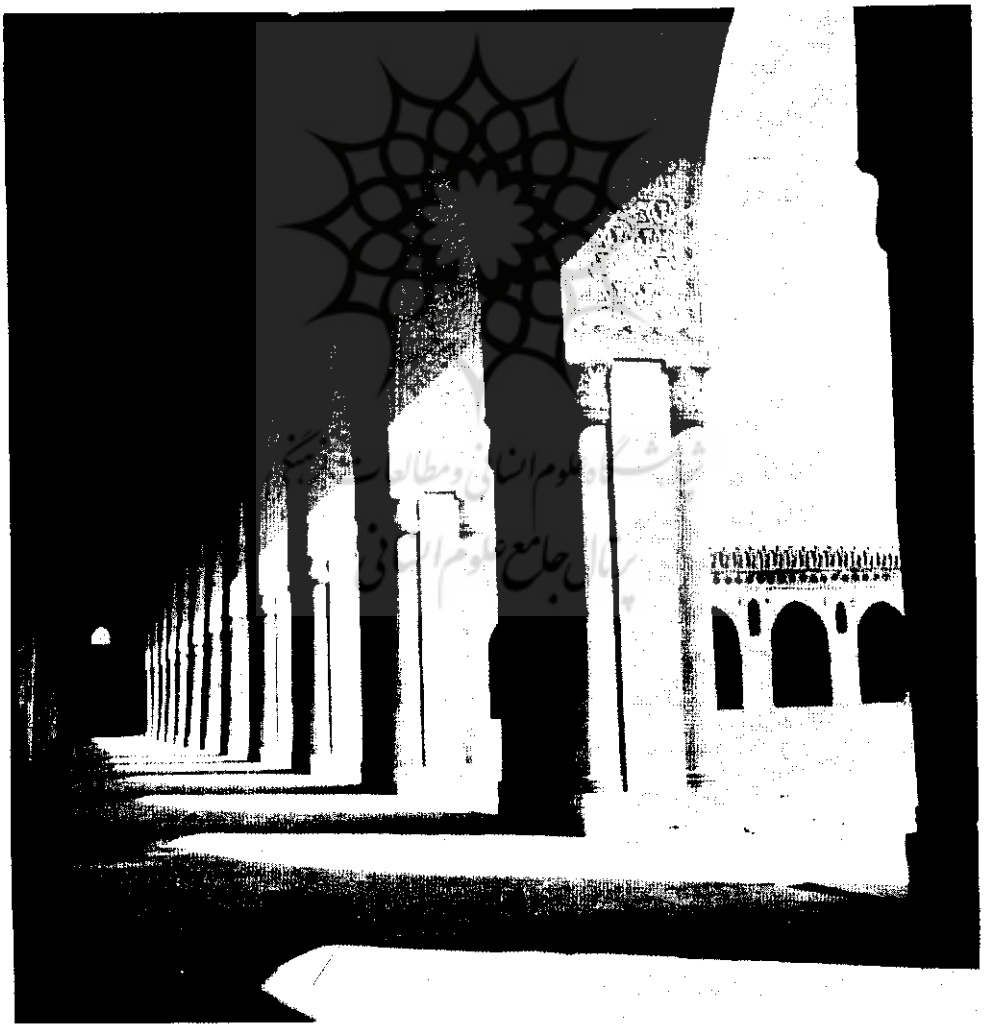
مسجد
نمونهٔ هنر دینی در اسلام*

اُلِگ گِرابار
ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی

قاهره، مسجد ابن‌طولون.



رسم بر این است که محرک‌های دنیوی و دینیِ مؤثر در شکل‌گیری و تکامل یک هنر را از یکدیگر جدا کنند. اغلب نیز گفته می‌شود که این جدایی در اسلام کاملاً بامعنا نیست، زیرا در اسلام تمایزی میان مُلک خداوند و مُلک قیصر وجود ندارد. بنابراین، نخست باید تبیینی به‌دست داده شود تا استفادهٔ ما از لفظ «دینی» در عنوان این فصل توجیه گردد. ما می‌کوشیم که آن عناصر یا منابع الهام در هنر اسلامی قرون اولیه را معلوم سازیم که نمی‌توانسته است بدون رشد ایمانی تازه و همچنین شیوهٔ زندگی برآمده از آن یا ترغیب‌شده به‌وسیلهٔ آن وجود داشته باشد. بنابراین جستجوی آغازین ما وسیع‌تر از جستجوی صرف آن شعایرِ بطور اخص اسلامی یا نیازهای پارسایانه‌ای است که قابلیت برگردانده‌شدن به زبان آثار هنری را داشتند و یا بالفعل به زبان آثار هنری برگردانده شدند. ولی برای مقاصد عملی، اگر ماهیت حاکمیت اسلام بر مناطق پهناور فتح‌شده را به‌یاد آوریم، بخش اعظم زندگی مادّی را می‌توان بدون تغییر معناداری پیوسته و مستمر پنداشت. تنها اندک‌اندک است که تغییرات آشکار می‌شود و معدودی از آنها تا قرن [دوم /] هشتم در هنرها تأثیر می‌کند، همان‌طور که، محض نمونه، در مورد نگرش نسبت به محاکات [representation] دیدیم. بدین‌ترتیب، ولو آنکه اندیشیدن برحسب نیازها و احتیاجات دینی در دوران صدر اسلام محتملاً خطا باشد، می‌خواهیم از محرک‌هایی بحث کنیم که بعدها به شایستگی به صفت دینی موصوف شدند. در این مرحله می‌خواهیم بیشتر به نیازهایی بیندیشیم که بنا به تعریف محدود به امّت اسلام بود.

از جملهٔ مهم‌ترین اینها بنا و نهادی است معروف به مسجد. کلمهٔ عربی «مسجد» (جمع: مساجد) به معنای «جایی است که در آن‌جا انسان [در مقابل خداوند] پیشانی بر زمین می‌گذارد». تاریخ اولیهٔ این لفظ تاریخی خاص است. این لفظ در قرآن معنای نسبتاً عامی دارد، اما گاهی به‌نظر می‌آید که به نوع تازه‌ای از بنای مشخصاً اسلامی اشاره می‌کند. آیهٔ ۱۷ سورهٔ توبه مشهور است: «إنَّما یَعْمُرُ مساجداللهِ مَنْ آمَنَ بِاللهِ وَالیومِ الاخِرِ واقامالصلوةَ وأتی الزکوةَ ولَمْ یَخْشَ الااللهَ» [«همانا مساجد خدا را کسی آباد می‌کند که به خدا و روز آخرت ایمان دارد و نماز برپا می‌دارد و زکوة می‌دهد و از کسی جز خدا نمی‌ترسد.»]. این متن چنین به ذهن متبادر می‌کند که نگهداری ابنیهٔ مقدس وظیفهٔ خاص برخی کسان است، اما تفسیر اخیر نشان داده است که شأن نزول [context] این آیه مسجدالحرام در مکّه است و لذا پیامبر [ص] فقط گوشزد می‌کرد که غیرمسلمانان در نگهداری مسجدالحرام شرکت داده نشوند. در آیهٔ دیگری، آیهٔ ۱۰۷ سورهٔ توبه، می‌فرماید: «والذین اتَّخَذوا مَسجِداً ضِراراً وکُفْراً وتفریقاً بین‌المؤمنین وارصاداً لِمَنْ حارَبَ اللهَ ورسولهُ مِنْ قبل ولَیَحْلِفُنَّ انْ اَرَدْنا الا الْحُسنی واللهُ یَشْهَدُ اِنَّهُمْ لکاذِبون» [آنان که مسجد را وسیلهٔ زیان‌رساندن و کفر و جدایی‌انداختن میان مؤمنان قرار دادند ... آنها سوگند می‌خورند که جز نیکی هیچ قصدی نداشته‌اند، اما خدا شهادت می‌دهد که آنها دروغگویان‌اند]. با این‌که قابل‌تصور است که این حادثه یادآور کوشش برخی از منافقان برای تقلید از یک مکان مقدس اسلامی است، محتمل‌تر آن است که خود کلمهٔ مسجد بدون دلالت مفهومیِ خاصی به ایمان دینی، صرفاً به معنای «حرم» است. عبارتی که در آیهٔ ۱۷ سورهٔ جن آمده است، «وَأنَّ الْمَساجِدَ لِلّهِ» [«به‌راستی که مساجد [حرم‌ها] جز از برای خدا نیست»] بسیار کلّی‌تر از آن است که به نتیجه‌ای منجر شود.

تنها عبارات مشخص‌تر، آیهٔ ۳۸ سورهٔ حج: «اُذِنَ [یقاتلون] ... اللَّذینَ اُخْرِجُوا مِنْ دیارِهِمْ بِغَیْرِ حَقٍّ الاّ اَنْ یَقُولُوا رَبُّنا اللهُ ولَوْلا دَفْعُ اللّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَهُدِّمَتْ صَوامِعٌ وَ بِیَعٌ وصلواتٌ ومساجِدٌ» [«جایز است [که بجنگند] ... آنهایی که به ناحق از سرزمین‌هایشان

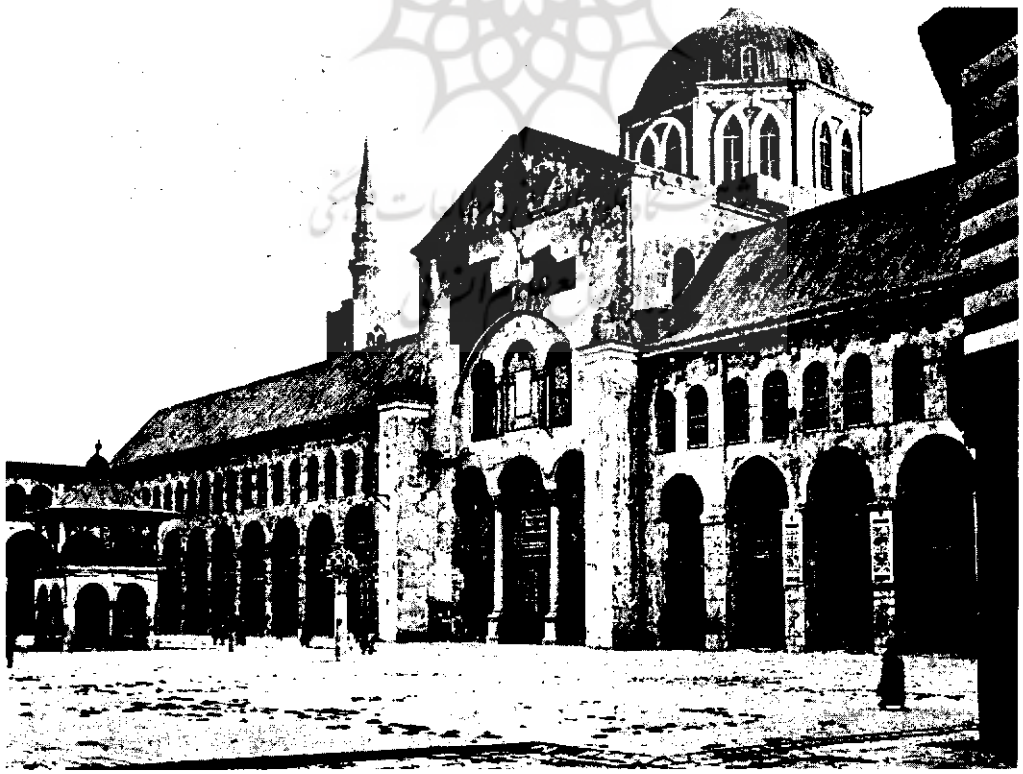
بیرون رانده شدند، چون گفتند: پروردگار ما خداست و اگر خدا برخی مردم را به‌وسیلهٔ برخی دیگر دفع نمی‌کرد، کلیساها و کنیسه‌ها و نمازگاه‌ها [صلوات، کلمه‌ای شاذ با معنای ناروشن] و مساجد نابود نمی‌شدند؟»] دو تا از کلمات استعمال‌شده در این آیه به ابنیهٔ دینی مشهور اشاره دارد و می‌توان انگاشت که دوتای دیگر نیز به نهادهایی اشاره دارد که مختص ایمان مفروضی است و لذا آخرین کلمه نام یک مکان مقدس اسلامی بود. اما این استدلال نسبتاً غیرمستقیم خواهد بود و به‌نظر من مناسب‌تر می‌رسد که نتیجه بگیریم در خود قرآن هیچ اشاره‌ای به وجود نوع تازه‌ای از بنای دینی اسلامی نیست. کلمهٔ مسجد معمولاً به معنای هر بنا یا مکانی است که در آن‌جا خدا پرستیده شود؛ و به‌صورت دیگر در تعبیری مرکب با «الحرم» استفاده شده تا به حرم بی‌همتای مکّه اشاره شود. جز همین مکان که از همان ابتدا به مرکز معنوی و طبیعی امّت بدل شد، چنین برمی‌آید که وحی الهی پس از آن هیچ بنای اسلامی مقدسی را معرفی نمی‌کند. و با وجود توسعه و تحوّل آشکار در معماری مساجد، جالب توجّه است که حتی در قرن [نهم /] پانزدهم نیز مورّخ و فیلسوف بزرگ ابن‌خلدون تنها سه مسجد مکّه و مدینه و بیت‌المقدِس را به رسمیّت می‌شناسد و در این‌خصوص از مفهوم قرآنی حرم پیروی می‌کند.

اما قرآن همهٔ مسلمانان را به چیزی مکلّف می‌کند که در تاریخ معماری مسجد حایز اهمیت بسیاری است و آن تکلیف به ادای نماز است. ادای نماز فعلی شخصی و خصوصی است و در حدیثی مشهور آمده است که هرجا نماز برپا شود آن‌جا مسجد است. اما فعل نماز

. دمشق. مسجد اموی، اندرون.

عمل دسته‌جمعی تمامی امّت نیز هست. صورت‌هایی که نماز در واقع به خود گرفته و تبدیل آن به فعلی دسته‌جمعی بیشتر نتیجهٔ زندگی امّت مسلمان میان سال‌های [۱ و ۱۱ /] ۶۲۲ و ۶۳۲ است. این زندگی از طریق احادیث و سیره‌ها، یا وجود مسائل روش‌شناختی معمول در این منابع، بر همگان معلوم است. ویژگی‌هایی که در زیر برای نماز برخواهیم شمرد برای معماری دارای اهمیت خاصّی است. پیش از هر چیز، مراسم نماز به‌وجود آمد. واجب شد که هفته‌ای یک‌بار، در ظهر جمعه، تمامی امّت و پیامبر [ص] یا نمایندهٔ او (عاقبت جانشینان او، خلفا و نمایندگانشان) در مقام امام، در نماز جماعت شرکت کنند. در نماز جمعه خطبه‌ای خوانده می‌شد و این خطبه هم موعظه بود و هم اظهار بیعت امّت با امامش. این اجتماع فقط برای ادای یک واجب دینی نبود بلکه برای اعلام اخبار و تصمیمات مربوط به تمامی این اجتماع و حتی برای اتّخاذ برخی تصمیمات جمعی نیز بود. بدین‌ترتیب نماز جمعه، به بیان دانشمندان علوم اجتماعی، فرصتی بود تا کلّ جامعه و رهبرانش با یکدیگر به تبادل‌نظر بپردازند. این رهبران محافظان عبادتگاه محسوب می‌شدند و [از همین‌روست که]، محض نمونه، ابن‌خلدون از آنچه ما مساجد می‌نامیم در فصل دربارهٔ «امامت» یا رهبری سیاسی اسلام بحث می‌کند. در مراسم رسمی نماز، امام در مقابل نمازگزاران نزدیک به دیوار قبله که نشان‌دهندهٔ جهت نماز است می‌ایستد و پس از ادای نماز از روی منبر به ایراد خطبه می‌پردازد. و بدین‌ترتیب، منبر نمودگار اقتدار و مرجعیّت شرعی در عبادتگاه می‌شود و طیّ چندین قرن نویسندگان مسلمان کسی را مسؤول

. دمشق. مسجد اموی، صحن.



اصلی نگهداری این مساجد می‌دانند که در آن‌جا منبر داشته باشد. قبل از برپایی نماز جمعه و همچنین نمازهای واجب یومیّه ندایی رسمی مؤمنان را به عبادت می‌خواند. پیامبر [ص] دربارهٔ استفاده از سُرنای یهودیان یا Semantron مسیحیان تأمل کرد اما عاقبت مقرّر شد صدایی انسانی از بام محلّ اجتماع مؤمنان را به اجتماع فرا خواند. مؤذّن فرد خاصی بود که برای انجام‌دادن این کار تعیین شد. و بالأخره این‌که واجب شد قبل از نماز وضویی نیز انجام گیرد.

در حول هر یک از جنبه‌های نماز بحث بسیاری مطرح شده است و شکّی اندک موجود است که نماز شرعاً مقبول امروز نتیجهٔ تحوّلی پیچیده و نسبتاً سریع است که در آن حوادث واحد و اتفاقی و اعمال دینی مبتنی بر وحی در هم تأثیر کرده است. همهٔ این حوادث و غالب این اعمال در یک ویژگی سهیم است و آن این است که آنها در خدمت تقویت پیوندهای رسمی امّت مسلمان و جداکردن آن از دیگر امّت‌ها، یعنی یهودی و مسیحی و مشرک، بود. این دو صفت، یکی فراگیر و تساوی‌طلب نسبت به اعضای خودش و یکی بازدارنده نسبت به دیگران از لوازم ذاتی و کلّی آن چیزی است که به‌صورت مسجد درآمد. وانگهی، قصد باطنی مسلمانان، شاید حتی ابتدائاً، فقط دینی نبود بلکه همهٔ فعالیت‌هایی را دربر می‌گرفت که وظیفهٔ امت قلمداد می‌شد.

احادیث و روایات اولیه نیز در خصوص این‌که آیا این نیازها در یک بنا جلوه یافت یا نه کاملاً ناروشن است. اطلاعات برآمده از متون در بارهٔ این موضوع نسبتاً پرتشویش است و نهایتاً به پژوهشی قانونمند نیاز دارد. به‌هرروی، عجالتاً طرح زیر را می‌توان پیشنهاد کرد. غالب شهرستان‌ها و روستاهای اطراف مدینه، و خود مدینه، ظاهراً مکانی معروف به مسجد داشت که پیامبر [ص] در هنگام دیدار با ساکنان این شهرها و روستاها در آن‌جا می‌نشست. برخی از این مکان‌ها به دلیل وقوع واقعه‌ای مهم در آنها شهرت یافت، مانند تغییر قبله از بیت‌المَقدِس [قُدس] به مکّه که در روستای کوچک قُبا رخ داد. حتی برخی نیز ظاهراً تا اندازه‌ای جنبهٔ یادبود داشتند و بدین‌سان چنان‌که از قراین پیداست در جایی که شخصی به‌نام ابوبصیر دفن شده بود، یا شاید درست‌تر باشد که بگوییم آن مرد نزدیک مسجدی دفن شده بود، مسجدی بنا کردند. آنچه در بارهٔ این مساجد مایهٔ ناراحتی است آن است که هیچ اطلاعی در بارهٔ شکل، یا در بسیاری موارد، در بارهٔ زمان دقیق ساختمان آنها در دست نیست. برخی از این مساجد به احتمال بسیار مکان‌های مقدس قدیمی عربستان وثنی‌مذهب بود که به تصرّف دین جدید درآمده بود و برخی دیگر نیز شاید چاردیواری‌هایی ساده یا خانه‌هایی بدون شکلِ قابل تشخیص یا مشخص بوده است.

با این‌همه، دو مورد را می‌توان استثنا کرد، و این هر دو مشخصاً فقط با پیامبر [ص] ربط دارد. نخستین مورد وجود بیت‌النبی در مدینه است. با این‌که مقداری از سرگذشت این خانه را سیره‌نویسی پس از آن دگرگون کرده است، واضح است که این خانه صرفاً منزلگاهی شخصی با محوطه‌ای وسیع برای وظایف متعدد عمومیِ رهبر سیاسی و معنوی این امّت تازه بود. ویژگی عمدهٔ این خانه حیاط وسیع آن بود (محتملاً در حدود پنجاه‌متر از پهلو) با دو محوطهٔ سرپوشیده. محوطهٔ اول، در جانب جنوب، از دو ردیف تنهٔ درخت خرما با سقفی پوشیده از پوشال تشکیل شده بود؛ گرچه کار اصلی آن به احتمال بسیار نشان‌دادن قبله بود ــ مانند کار ردیف کوچک‌تری از تنه‌های درخت خرما در جانب شرق ــ که در جانب «ظُلّة» یا «مکان سرپوشیده» بود. در جانب شرقِ خانه اتاق‌های همسران پیامبر قرار داشت که مستقیماً به حیاط باز می‌شد؛ پیامبر [ص] را در یکی از این اتاق‌ها به خاک سپردند. این حیاط از جهت مقاصد عملی رفته‌رفته به جایی بدل شد که در آن تقریباً همهٔ

فعالیت‌های رسمی صدر اسلام انجام می‌گرفت. بنابراین، در حافظهٔ جمعی این فرهنگ، این خانه نه فقط به یک حرم بلکه به دومین مسجد مقدّس اسلام بدل شد. با این‌همه شواهد اندکی در دست است که نشان دهد این خانه بدین قصد که حرم باشد ساخته شده بود یا حتی در زمان خود پیامبر [ص] چنین انگاشته می‌شد؛ تاریخ آنچه در آن روی داد است که آن را به صورت حرم درآورد.

شاید تعجب کنیم که چرا پیامبر [ص] علاوه بر «حرم» مقدّس مکّه حرمی منحصراً اسلامی پدید نیاورد. ممکن است که، به‌سانِ مورد نگرش او نسبت به تصاویر، مسأله و نیاز پدید نیامد... شاید پیامبر [ص] هر کاری می‌توانسته انجام داده است، اما حوادث مرتبط با خانه‌اش آن خانه را مکانی مقدّس ساخت. از همه مهم‌تر، برخلاف آنچه راجع به حرم‌ها یا خانه‌های جاهای دیگر عربستان شناخته شده است، صورتی یا دست‌کم یک ترتیب صوری تکامل‌نیافته در دست داریم که در آن فضای بسیار وسیعی، در دوْ کرانهٔ متخالف، دو محوطهٔ سرپوشیده دارد. محرّک‌ساختن چنین صورتی صرفاً عملی بود و ما هیچ اطلاعی دربارهٔ واکنش زیبایی‌شناختی نسبت به این بنا نداریم.[1] اما اثر اخیر که اساسِ معدودی قطعات شاعرانه قرار گرفت در خصوص این تبیین سنّتی که بیت‌النبی به صورت مسجد درآمد شک‌هایی برانگیخته است و، چنان‌که فرض شد، در واقع بنایی جداگانه ساخته شده بود. این بیت‌النبی یا مسجد مستقل تنها میراث برجای‌مانده از صدر اسلام برای تاریخ بعدی ابنیهٔ اسلامی نبود. ما همچنین می‌دانیم که در برخی مواقع رسمی، بویژه اعیاد، پیامبر [ص] طبق معمول امّت را به بیرون از شهر، یعنی مصلّیٰ، می‌برد و در آن‌جا نمازهای واجب و مراسم را به‌جا می‌آورد. «مصلّیٰ» فقط به‌معنای «نمازگاه» است و ظاهراً فضایی بسیار وسیع و کاملاً خالی از ابنیه بوده است، گرچه می‌توان فرض کرد که حدّ و مرزی داشته است. مصلّیٰ امروز نیز وجود دارد و شمار نسبتاً خوبی از این مصلّیٰ‌ها را که متعلق به دیگر دوران قدیم است در سراسر جهان اسلام می‌شناسیم. از آن‌جا که تحقیق جامعی در خصوص این بناها صورت نگرفته، فقط می‌توانیم نتیجه بگیریم که در همان ابتدای دوران اسلام اکثر مراسم منحصراً دینی در خارج از شهر انجام می‌گرفت و لذا هیچ صورت هنری معماری یا نمادینی که مرتبط با مصلّیٰ‌ها باشد به‌وجود نیامد.

بدین‌ترتیب به‌نظر می‌رسد که اطلاع از مورد اخیر به قبل از فتوحات اسلام برسد. از مسجد به منزلهٔ مکانی که در آن‌جا خدا پرستیده می‌شود تصوّری بسیار کلّی وجود داشت و لفظ مسجد مشخصاً وقتی لفظی اسلامی شناخته شد که این لفظ از حیث دستوری با لفظ دیگری همراه شد، همچون تعبیر «مسجدالحرام» مکّه؛ و به مسلمانان امر شد که به اقامهٔ نماز فرادیٰ و جماعت بپردازند که از جمله نتایج آن، جداشدن مسلمانان از غیرمسلمانان به‌وسیلهٔ فرمان به اقرار به ایمان بود. نماز فرادیٰ با محل و مکانی خاص ارتباط نداشت و فقط باید جهت، قبله، می‌داشت. و نماز جماعت همراه بود با اذان و امامی که از روی منبر نیز سخن می‌گفت و وضوساختن و اعلام بیعت و حضور الزامی تمامی امّت هم به‌مثابه حرکتی نمادین و هم به دلیل بحث و تصمیم دربارهٔ امور مربوط به تمامی امّت. و بالأخره، سکونتگاه پیامبر در مدینه، گرچه ابتدائاً فقط خانهٔ شخصی او بود، به مکانی مقدّس بدل شد که در آن اکثر وقایعی رخ داد که احکام عبادی و سیاسی اسلام را تعیین کرد؛ قداست این خانه به شکل نخستین مسجد به‌گونه‌ای در حافظهٔ جمعی مؤمنان صورت گرفت؛ صورت این خانه را می‌توان بازسازی کرد، اما هیچ تعریف رسمی از مصلّیٰ نمی‌توان به‌دست داد. همهٔ این ویژگی‌ها عملی و عینی است و هیچ‌یک از آنها حاکی از تصوّری نظری از یک مکان مقدس یا انگیزه‌ای زیبایی‌شناختی برای هیچ جزئی از مراسم اسلام در قرون اولیه نیست.

مسألهٔ ما تعیین چگونگی این دستهٔ نسبتاً بی‌شکل، یا دست بالا ناکامل، از خواسته‌ها با چنین ویژگی‌های محسوس و اندک تشخیص‌پذیر است که به شکل نوعی از بنا درآمد که در همهٔ سرزمین‌های اسلامی دیده می‌شود. از آن‌جا که کتابشناسی ضمیمهٔ این فصل اکثر آثار تاریخی مربوط و مهم‌ترین مطالعات دربارهٔ آنها را معرفی می‌کند، می‌خواهم بحث خودم را با دو شاهکار مسلّم معماری اولیهٔ اسلامی، مسجد دمشق و مسجد قرطبه، آغاز کنم. این دو مسجد هم به‌واسطهٔ وجودشان و هم به‌واسطهٔ تأثیر اغلب اثبات‌شده‌شان متضمن وجود صورت نوعیه‌ای برای مسجد اسلامی اولیه‌اند و لذا ویژگی‌هایی را که در آن مشترک‌اند می‌توان صفت ممیّز مساجد محسوب کرد. همچنین به‌نظر می‌آید که با تمرکز بر روی دو اثر هنری عمده تعریف صفات زیبایی‌شناختی و صوری اکثر آثار تاریخی اسلامی یا صدر اسلام راحت‌تر خواهد شد. گاهی استثنائاتی پیش می‌آید، چون، چنان‌که در خاتمه بطور مستوفی بحث خواهد شد، برخی از آنها در قرون بعدی کاملاً مهم می‌شود.

مسجد جامع دمشق را خلیفهٔ اموی ولید میان سال‌های [۸۷/] ۷۰۶ و [۹۶/] ۷۱۵-۷۱۴ بنا کرد. تاریخ و مشخصات این مسجد چنان‌که باید روشن است. راست‌گوشه‌ای، ۱۵۷ در ۱۰۰ متر، با مناره‌هایی در چهارگوشه که تنها یکی از آنها باقی مانده است؛ شکل و ابعاد و اکثر خصوصیات بیرونی آن اسلامی نیست بلکه برگرفته از temenos یا حیاط مقدّس معبد رومی است. این بنا سه ورودی عمده دارد که ورودی‌های شرقی و غربی آن جزءِ ترکیب‌بندی باستانی بود؛ ورودی شمالی نیز باستانی بود اما تا اندازه‌ای مرمّت شد، و حال آن‌که ورودی جنوبی نیز در جانب قبله مسدود شد. در داخل بنا، فضای موجود مشتمل بر محوطه‌ای وسیع است که بطور کلّی صحن گفته می‌شود و اندازهٔ آن ۱۲۲ در ۵۰ متر است. در سه طرف رواقی پایه‌دار دو ستون به دو ستون زده شده است. در طرف چهارم یا طرف جنوبی سه شبستان بزرگ و هم‌اندازه، هر یک با ۲۴ دسته ستون موازی با دیوار جنوبی، قرار دارد که آن را یک شبستان محوری عمود به دیوار قبله از میان قطع کرده است. این شبستان محوری بزرگ‌تر از شبستان‌های جانبی است و در ترکیب‌بندی نمای حیاط جنوبی در مرکز قرار می‌گیرد. امروز در مرکز آن گنبدی است که وجود آن تنها از قرن [ششم /] دوازدهم ثبت شده است؛ دربارهٔ وجود گنبدی در مسجد نخست قدری شک وجود دارد و اگر گنبدی هم بوده احتمالاً در مرکز قرار نداشته است بلکه در مقابل دیوار قبله قرار داشته است.

این شبستان محوری به طاقچه‌ای بزرگ در پشت بنا منتهی می‌شود. این طاقچه محراب است، یکی از سه محرابی که هنوز در قرون اولیه موجود بود. دیوارها در محلّ استقرار و در اعظم بناشان باستانی است. تکیه‌گاه‌های عمدهٔ بنا مجردی‌ها و ستون‌هاست؛ غالب مجردی‌ها و ستون‌ها از ساختمان‌های قدیمی‌تر برداشته شده و شکل و ترکیب‌بندی آنها در حیاط تنها اندکی با شیوه‌های مورد استفاده در معماری مسیحی سوریهٔ پیش از اسلام تفاوت می‌کند. قوس‌ها همگی مرمّت شده است، اما با استفاده از همان سنّت معماری؛ قوس‌های موجود در بخش سرپوشیدهٔ بنا تقریباً به تمامی دوباره ساخته شده است. این مسجد دست و دل‌بازانه تزیین شده بود، بدین‌معنا که در بخش پایینی دیوارها قاب‌بندی‌های مرمری به‌کار رفته بود و بخش بالایی، زیرسوی طاق و پشت بغل طاق‌ها و بخش اعظم نمای حیاط با معرّق‌کاری‌هایی پوشانده شده بود که در فصل قبلی از آن یاد کردیم. ساختمان هشت‌گوشهٔ عظیمی بر بالای ستون‌ها در گوشهٔ شمال‌غربی حیاط بنا شده است. بر طبق این سنّت، این بنا بیت‌المال مسجد نخستین بود، جایی که اموال عمومی محفوظ بود و همهٔ مؤمنان، بطور واقعی یا نمادی، محافظ آن بودند. با این‌که ابعاد

مسجد و تقریباً همهٔ عناصر ساختمان آن از بناهای قبلی اخذ شده است هیچ بخش کاملی از معماری رومی یا مسیحی باقی نمانده است و با وجود تعمیرهای متعدد آن در طول سال‌ها آنچه در همهٔ ویژگی‌های این بنا، جز سقف‌ها، مشهود است این است که این بنا به سبک دوران اموی است.

مسجد قرطبه تاریخی بسیار پیچیده‌تر دارد. این مسجد امروز نیز همچنان باقی است و اضافات متعدد مسیحی آن را دگرگون نکرده است. این مسجد راست‌گوشه‌ای بزرگ، ۱۷۵ در ۱۲۸ متر، است که آخرین ساختمان اسلامی آن به‌تاریخ [۳۷۷/] ۸۸-۹۸۷ صورت گرفته است. در بیرون دیوارهای پشتبنددار آن نوزده درب نصب شده است ــ هفت‌تا در جانب غرب، دوتا در جانب شمال، نُه تا در جانب شرق و یکی که اکنون مسدود شده است در جنوب. همهٔ این باب‌ها در شکل حاضرشان مرمّت شده است، اما طرح اصلی تزیین آنها، یک‌دسته طاق نعل‌مانند در یک چهارگوش، به‌شیوه‌ای بازمی‌گردد که هنوز در باب سن استفان سال ۵۶-۸۵۵ میلادی در جانب غربی دیده می‌شود. نزدیک یکی از باب‌های شمالی مناره‌ای چهارگوش قرار دارد. اندرونی شامل حیاطی، به مساحت ۱۲۰ در ۵۸ متر، است که احتمالاً، دست‌کم پس از [۳۴۷/] ۹۵۸، رواق‌هایی از سه طرف آن را دربر گرفته بود. در درون این حیاط درختان پرتقال کاشته شده است. با این‌که این درختان مسلّماً به دورهٔ جدید متعلق است، شواهدی در دست است که نشان می‌دهد در دوران اسلامی نیز از طریق غرس درختان یا حفر نهرهای آب چیزی شبیه به باغ بدوجود آمد. جانب جنوبی حیاط به روی تالار بزرگی باز می‌شود که شامل نوزده شبستان است. چشمگیری این شبستان‌ها بیش از همه به دلیل تنوع پهنای آنهاست. شبستان‌هایی که از غرب تا شرق هست یکی ۵ متر و ۳۵ سانتی‌متر، چهار تا ۶ متر و ۸۶ سانتی‌متر، یکی ۷ متر و ۸۵ سانتی‌متر، چهار تا ۶ متر و

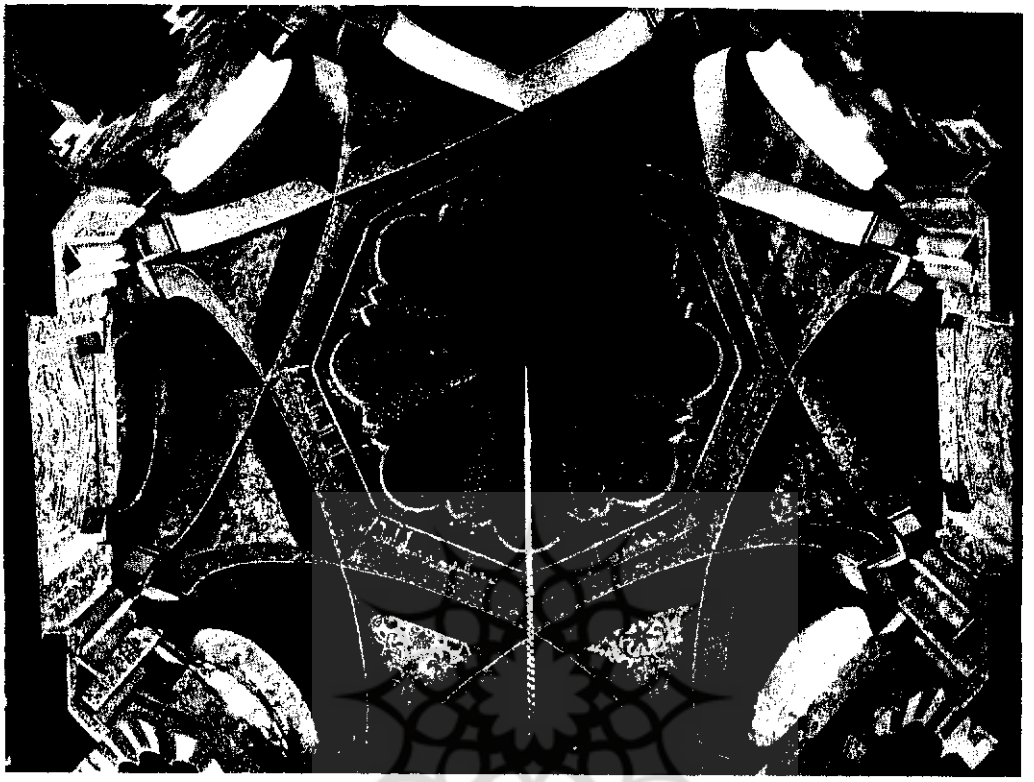
. قرطبه. مسجد، نمای هوایی.

۲۶ سانتی‌متر، دو تا ۵ متر و ۳۵ سانتی‌متر و هفت تا ۶ متر و ۸۶ سانتی‌متر پهنا دارد. شبستان پنجم به اتاق هشت‌گوش کوچکی منتهی می‌شود که پیش از آن سه بخش گنبددار قرار دارد که با مرمر تراش‌خورده و معرّق‌کاری‌هایی با نقش‌های هندسی و گیاهی و تعدادی کتیبه تزیین شده است. این محوطه با راه‌بند از بقیهٔ مسجد جدا شده است. این اتاق از روی کتیبه‌اش معلوم می‌شود که محراب است و آن راه‌بند نشان‌دهندهٔ مقصوره، خلوت‌خانهٔ خاص امیر، است. از مقصوره تا

گنبد بعدی نُه دهانه بنا شده است، و حال آنکه بقیهٔ مسجد با بام چوبی تخت پوشیده شده است. تکیه‌گاه‌های داخلی شبستان‌ها مشتمل بر ۵۱۴ ستون است و بر بالای هر یک نظام بی‌همتایی از قوس‌های دوشاخه قرار گرفته و سی و چهار مجرّدی در دو ردیف هفده‌تایی مرتّب شده، یکی از مجردی‌ها ساده و دیگری مفصل‌دار است. ده تکّه دیوار که در سمت شمال ـ جنوب کشیده شده حدود دوسوّم تالار سرپوشیده را می‌گیرد. تنوع عناصر سازندهٔ این بنا و تقارن‌داشتن ترتیب آنها، ترتیب درونی آن را نامعمول می‌سازد، گرچه با نگاه‌کردن به آن از بیرون به دشواری حدس زده می‌شود.

هر دو مسجد با خانهٔ پیامبر (ص) در مدینه بسیار متفاوت است و قصد ما توضیح این است که چه رخ داد و چرا. هر دو بنا متوازی‌الاضلاع‌هایی با اندازهٔ نسبتاً بزرگ است و تقریباً همهٔ مساجد شهریی که از سه قرن اول هجری می‌شناسیم دارای همین شکل است؛ دو مسجد سامرا حتی بزرگ‌تر از مسجد قرطبه است. بزرگ‌ترین مسجد ۲۴۰ در ۱۵۶ متر مساحت دارد و گرداگرد آن را محوطه‌ای خالی گرفته است که تقریباً چهارگوشی به‌مساحت ۳۵۰ در ۳۶۲ متر است. توضیح این‌که چرا مساجد در چنین مقیاسی وسعت یافت هنگامی آسان است که به یاد آوریم مسجد می‌باید تمامی جمعیت مسلمان شهر را در خود جای می‌داد. در شهرهای بزرگی مانند بغداد و قاهره از این‌گونه مساجد بزرگ چند تا تأسیس شده است. با این‌که هر شهر دست‌کم یک مسجد بسیار بزرگ داشت، این مساجد همواره مناسب تشکیل هر نماز جماعتی نبود. بدین‌ترتیب، از همان ابتدا در شهرهای کوفه و بصره در عراق و جاهای بعدی دیگر نیز، از مساجد کوچک‌تری که مساجد محلّه‌ای است سخن می‌شنویم که دربارهٔ شکل آنها تقریباً هیچ‌چیز دانسته نیست. و عاقبت میان مسجد و مسجد جامع که گاهی مسجد جمعه گفته می‌شود تمایزی لفظی گذاشته شد. فقط مسجد جامع بود که مستقیماً زیر نظر مقام اصلی حکومت اسلامی اداره و هزینهٔ آن تأمین می‌شد، حتی وقتی که والیان محلّی استقلال سیاسی نسبتاً زیادی کسب کرده بودند. زیرا صرف‌نظر از هوسبازی‌ها و سوءتفاهم‌های سیاسی، مسجد جامع جایی بود که در آن‌جا با خلیفه بیعت می‌کردند و نه فقط با والی محلّی.

تعریف معماری درونی دو مسجد مورد بحث ما تا اندازه‌ای دشوارتر است. هر دو مسجد بخشی



قرطبه. مسجد. گنبد در جلوی محراب.

سرپوشیده و بخشی باز دارد. همهٔ مساجد دیگر دوران نخستین اسلام ــ بجز مسجدالاقصی در بیت‌المَقدِس که ویژگی‌های خاصّی ناشی از محلّ خود در محیطی بی‌همتا دارد ــ در این ویژگی اشتراک دارند، اما نه به همین شیوه. در اکثر موارد هیچ دری، دست بالا شاید پرده‌هایی باشد، میان تکیه‌گاه‌هایی که محوطه‌های باز و سرپوشیده را جدا می‌کند وجود ندارد. اما در برخی مساجد نمایی ترکیبی رو به محوطهٔ باز پدید آمد، و حال آن‌که در برخی دیگر هیچ تمایزی میان تکیه‌گاه‌های رو به حیاط و تکیه‌گاه‌های درونی وجود نداشت. اکثر مساجد عراقی و مصری و غربی از این نوع دوّم بود. شاید نادرست باشد که بگوییم در آن‌جا رواقی از سه طرف حیاط را دربر گرفته است و طرف چهارم متّصل به ایوانی سرپوشیده می‌شود. زیرا ساختمان‌سازان مسلمان دست‌کم ابتدائاً ترکیبی مشتمل بر دو بخش و ایوانی و صحنی که گرداگرد آن رواق باشد نیافریدند بلکه فضایی واحد و بی‌همتا ساختند که بخشی از آن سرپوشیده بود. در واقع، در متون قرون اوایل به‌ندرت اشاره‌ای به فضای باز مسجد یا صحن آن می‌شود؛ در کرفه بخش سرپوشیده را ظُلَّة یا محوطهٔ سایه‌دار می‌نامیدند، به همان‌سان که در بیت‌النبی در مدینه. ترکیب‌بندی‌های مسجد به‌موقع پیچیده‌تر شد و درکی که از نمای صحن، همچون نمونهٔ قیروان، پدید آمد پس از بازسازی بود. استثنای عمده طاهراً مسجد دمشق است که تزیینات هماهنگ و باصلابت آن، احتمالاً با الهام از نماهای قصر بیزانسی، در حقیقت تصوّری از صحن رواق‌دار چهارگوش را در خود نهفته داشت. نمونهٔ دمشق در ساختن شماری از مساجد که مستقیماً متأثر از نفوذ آن بودند دنبال شد، محض نمونه در حلب. استثناشدن مسجد دمشق به دلیل اهمیت قرارگرفتن در پایتخت بود.

اختلاف روشن میان مساجد قرطبه و دمشق در بخش سرپوشیدهٔ بنا دیده می‌شود. بنای سوری به‌شیوه‌ای متوازن و سنجیده ساخته شده است و حال آن‌که بنای اسپانیایی به‌طرز خاصّی متقارن است. مسجد قرطبه، از آن‌جا که در پایان قرن [چهارم /] دهم ساخته شد، نتیجهٔ فراشدی تاریخی بود که در [۱۶۷ /] ۷۸۴ آغاز شده بود. همان‌طور که نمودار نشان می‌دهد، این بنا نخستین مسجدی بود که با یازده شبستان که هر یک دارای دوازده دهانه بود ساخته شد. این مسجد طی سال‌های [۲۳۳-۲۱۸ /] ۴۸-۸۳۳ و [۳۵۴ /] ۶۶-۹۶۵ از حیث وسعت دوبرابر شد و بدین‌سان دوسوّم بنای کنونی به شیوهٔ غربی تقارن یافت. در طیّ سال [۳۷۷ /] ۸۸-۹۸۷ کلّ قسمت سوّم به جانب شرق افزوده شد. همهٔ این اضافات به قصد پیروی از ترتیبات اصلی قوس‌ها و ستون‌های این بنا در سال [۱۶۸ /] ۷۸۴ بود و بدین‌سان کلّ مسجد وحدتی پراسلوب یافت. وسعت‌دادن‌هایی از این‌دست در معماری مسجد نسبتاً معمول بود و می‌توان این مسأله را در مساجد عمرو و الازهر در مصر، در کوفه و بصره و بغداد، در مدینه و در نایین ایران با قدری تفصیل وصف کرد. چشمگیرترین نمونه مورد مسجدالاقصی در بیت‌المَقدِس [قدس] است که مستند اضافات و نهایتاً قبض آن منابع ادبی و مکتوب است. در همهٔ موارد توجیه اصلاح و تغییر یکی است: تغییر در اندازهٔ جمعیت شهر.

بدین‌ترتیب دو نتیجه به‌دست می‌آید: نخست آن‌که، مسجد اصلی شهر از حیث بنا مطابق با نیاز فرهنگ آن شهر به داشتن فضایی واحد برای تمامی امّت است؛ و دوّم آن‌که، هیچ تصور محسوس و کاملی از بنا وجود نداشت. ناموزون‌بودن مسجد قرطبه از حیث ترکیب‌بندی ظاهراً بعدها مسأله نشد. بدین‌ترتیب می‌توان پنداشت که این مسجد به‌مثابه صورت نوعیهٔ مسجد در قرون اولیهٔ اسلامی برحسب نیازهای اجتماعی خاصّی می‌باید تعریف شود و نه تفکّری موفق یا بیش و کم کامل راجع به ترکیب‌بندی نمونه‌وار. این نکته را شاید در این واقعیت بیشتر استوار بیابیم که این مسجد تا مدت‌ها بعد نیز نمایی سنجیده یا حتی باب‌هایی پُرریزه‌کاری نیافت. تعداد و محل باب‌ها را شهرِ پیرامون مسجد معیّن کرده بود و نه برداشت معمارانه یا زیبایی‌شناختی از طبیعت بنا. استثنایی مانند مسجد دمشق تنها قاعده را اثبات می‌کند، زیرا باب‌های آن متعلق به بنای سابق رومی بود و حضور غالب شاکلهٔ کلاسیک مانند آن بود که مانع از تغییرات درونی مسجد دمشق و اندازهٔ مسجد قرطبه شد.

مسجد برای این‌که بسط یا قبض بپذیرد باید ساختمانی با نظام انعطاف‌پذیر و افزایشی می‌داشت. نظام چهل‌ستون را که ویژگی معماری اسلامی در قرون اولیه بود نظامی می‌توان تعریف کرد که در آن تکیه‌گاه درونی عمدهٔ بنا عبارت از عنصری واحد بود که می‌توانست به دلخواه در هر جهت مورد نیازی تکثیر شود. دو نوع تکیه‌گاه موجود بود. در نخستین مساجد عراقی، در سوریه و در همهٔ نواحی اسلامی غرب سوریه، واحد قدیم، یعنی ستون با قاعده و تیر وسر آن مرسوم بود. در بسیاری موارد؛ محض نمونه در دمشق یا بیت‌المقدس، این ستون‌ها از بناها یا ویرانه‌های مسیحی یا رومی برداشته شده بود. در بناهای بسیار بزرگی مانند برخی از مساجد قاهره یا قیروان یا قرطبه، ستون‌های تازه به ستون‌هایی که دوباره مورد استفاده قرار گرفته بود افزوده شد. در بسیاری از موارد ستون‌های دوم بجز کوچک‌ترین جزئیات از هر حیث تقلید ستون‌های اول بود و یکی از تمرین‌های سنّتی باستان‌شناسی قرون اولیه اسلامی همین جداکردن این‌دو از یکدیگر است. البته این تفاوت‌ها در این‌جا مورد نظر ما نیست. تکیه‌گاه دیگر، نوعی مجرّدی بود که معمولاً با آجر چیده می‌شد. این نوع مجرّدی در ایران دیده می‌شود، همچون مسجد نایین یا دامغان و این مجرّدی تقلیدی است از ستون، اما

متمایزترین صورت آن در مساجد سامرا دیده می‌شود و در رقّه و در مسجد ابن‌طولون در مصر زیر نفوذ شیوهٔ مرسوم در عراق نیز این نوع تکیه‌گاه ساخته شد. شکل آن علی‌الاغلب به شکل چهارگوشی با ستون‌های کوچک به‌هم‌بسته است. در برخی موارد، همچون مسجد ابودُلَف در سامرا، این مجرّدی‌ها عناصر به‌هم‌بستهٔ ندارند و چنان‌اند که تقریباً همچون تکّه‌های دیوار دیده می‌شوند. با این‌که توضیح چگونگی و چرایی ظهور مجردی آجری در عراق و ایران در کنار سنّت محدودتر آنها در استفاده از ستون چنان‌که باید آسان است، جالب‌توجه است که این مجردی‌ها در نخستین بناهای شناخته‌شده دیده نمی‌شود و معماری ساسانی آن‌قدر که در قرون اولیهٔ اسلامی بطور کاراً و کامل از آنها بهره برده شد استفاده‌ای از آنها نکرد. مجرّدی آجری که تاریخ آن درَ معماری قرون متأخر اسلامی بسیار درخشان شد، ظاهراً در مرتبهٔ نخست به دلیل مفیدبودنش در مسجد به‌وجود آمد و در همان‌جا بود که تغییرات بعدی را یافت. اما الگوی اصلی تکیه‌گاه واحد ظاهراً ستون است. شهادت متون در این‌باره بالنسبه روشن است، حتی در عراق، جایی که نخستین مسجد کوفه با استفاده از ستون‌های به‌وام‌گرفته از کلیساهای قدیمی‌تر مسیحی ساخته شد.

به‌هر تقدیر، تعریف نظام چهل‌ستون چنان‌که در مساجد قرون اولیهٔ هجری رخ داد صرفاً استفاده از شیوه‌ای قابل انعطاف و به آسانی اقتباس‌پذیر برای پوشاندن فضاهای بزرگ از طریق تکثیر تکیه‌گاه‌های واحد و تکراری کاملاً منصفانه یا احصای همهٔ خصوصیات آن نخواهد بود. این نظام در نخستین مساجد عراقی به ساده‌ترین طرز و در اکثر مساجد بعدی در عراق و در اکثر بناهای مصری وجود داشت. اما در مسجد قرطبه و مسجد دمشق یا مسجدالاقصی در بیت‌المقدس چیز دیگری غیر از بنایی مشتمل بر تکیه‌گاه‌های کم و بیش مساوی در کلّ مساحت آن خواسته شده است. در هر سه نمونه واحدی که بخش سرپوشیدهٔ بنا در حول آن ترتیب داده شده بود شبستان بود، یعنی، بیشتر توالی تکیه‌گاه‌ها مدّنظر بود تا تکیه‌گاهی واحد. در قرطبه و بیت‌المقدس بطور واضح با افزودن و کاستن از شبستان‌ها، و نه تکیه‌گاه‌های واحد، است که بنا رشد کرد. در همهٔ این بناها ترتیب شبستان‌ها جهت صورت بنا را فراهم کرد. بدین‌ترتیب جهت‌های متکثر نظام چهل‌ستونی ناب‌تر مساجد نخستین عراقی جایگزین بردارهای محدودکننده‌تر و روشن‌تر جهتی شد، و حال آن‌که شاهکارهای بزرگی مانند مسجد قرطبه حافظ صفات ممیّز هر دو نظام است. از آن‌وقت در شماری از بناهای نسبتاً کوچک‌تر مانند مسجدی در بلخ و مسجدی نزدیک قاهره، واحد ترکیب‌بندی ظاهراً دهانهٔ چهارگوش شده است، چنان‌که در معماری بعدی اسلامی، بویژه در ایران و ترکیه صورت می‌گیرد. بدین‌ترتیب می‌توانیم بیان خودمان را دربارهٔ شیوهٔ چهل‌ستونی با این پیشنهاد اصلاح کنیم که، گرچه اصل تکیه‌گاه واحد و انعطاف‌پذیر تقریباً در همهٔ مساجد اولیه بطور پایدار حاضر است، این اصل همواره تنها برای زدن تکیه‌گاهی واحد مورد عمل نیست بلکه گاهی می‌تواند بعنوان واحدی از چندین تکیه‌گاه این‌گونه یا حتی واحدی از فضای میان این‌گونه تکیه‌گاه‌ها عمل کند. من برای این پدیدار بعداً در این فصل تبیینی پیشنهاد خواهم کرد و در خاتمه و نتیجه‌گیری نیز با الفاظ کلّی‌تری به آن بازخواهم گشت، اما عجالتاً نظیر و مانندی زبان‌شناختی را می‌توان پیشنهاد کرد. می‌توان خیال کرد که تکواژ معمارانهٔ این مساجد ــ یعنی، کوچک‌ترین واحد معنادار بنا ــ گاهی واجی واحد است ــ واحد یگانهٔ ساختمان ــ و گاهی دیگر یا مجموعه‌ای از این‌گونه واج‌های واحد یا حتی گونه‌ای از غیاب واجی، مانند فاصلهٔ بصری یا سمعی میان کلمات یا جملات.

این شیوهٔ چهل‌ستونی، در قرون اولیهٔ اسلامی

قرطبه. مسجد؛ مقصوره در جلوی محراب.

چگونه به‌وجود آمد؟ دلیلی نیست که یک نظریهٔ قدیمی‌تر را احیا کنیم که معتقد است در مسجد ظهور دوبارهٔ شیوهٔ چهل‌ستونی سنّتی و ادّعایی خاور نزدیک و شناخته‌شده در معماری مصری یا هخامنشی قدیم صورت گرفت. این نظام قدیمی در قرن چهارم قبل از میلاد از میان رفت و دلایلی باستان‌شناختی یا فرهنگی برای توجیه تولد دوباره و ناگهانی آن در دست نیست. منبع دوم می‌توانسته میدان (Forum) رومی باشد که از شماری از صورت‌های قابل مقایسه با آن به قصدی مشابه برای گردآوردن انبوه بزرگ مردم استفاده می‌شد. اگرچه نمی‌توانیم مطمئن باشیم که میدان‌های سلطنتی در دوران مسیحی هنوز مورد استفاده بود، شمار عظیمی از ویرانه‌های رومی برجای‌مانده در جانب غربی فرات می‌توانسته به‌راحتی سرمشق قرار گرفته باشد. دشواری عمده در این‌جا دشواری عراق است، ناحیهٔ عمده‌ای که مسجد چهل‌ستون نخست در آن‌جا به‌وجود آمد، ناحیه‌ای است که در آن‌جا وجود سرمشق رومی در کم‌ترین حد احتمال است.

تبیین سوّم که ظاهراً در نگاه اول بسیار موجّه‌تر است و اغلب در سال‌های اخیر مطرح شده است آن است که بیت‌النبی را می‌توان سرمشق مسجدهای بعدی انگاشت، با آن تنه‌های درخت‌خرمایی که در کرانه‌های جنوبی و شمالی فضایی بسیار باز بی‌هیچ طرح و نقشه‌ای کنار هم قرار گرفت و با پوشال پوشانده شد؛ نخستین بنای چهل‌ستون در این سنّت در عراق بسط و تفصیل یافت و سپس هر شیوهٔ ساختمان‌سازی که در مناطق فتح‌شده موجود بود اقتباس شد. دو استدلال عمده به طرفداری از این تأویل خاص اقامه می‌شود. اوّلاً، از آن‌جا که نخستین مساجد در شهرهای تازه‌بنیاد و عرب‌نشین عراق ساخته شد و از آن‌جا که این مساجد بیش از هر یک از مساجد بعدی دارای همان وظایفی بودند که مسجد مدینه در زمان پیامبر داشت، مسجد مدینه تنها سرمشق مشخص موجود در عراق بود. ثانیاً، در دهه‌های [۲۰ و ۳۰ قرن اوّل /] سی و چهل قرن هفتم، آشنایی مسلمانان با دیگر سنّت‌های معماری هنوز بسیار محدود بود؛ ولی نخستین مسجد مورد بحث ما که به‌وضوح ستون در آن به‌کار رفته مسجد کوفه است که در [۵۰ /] ۶۷۰ بازسازی شده است. این تبیین فرض را بر این می‌گذارد که تا زمان خلیفهٔ دوم عمر ([۴۴-۱۳ /] ۶۴-۶۳۴) مسلمانان نه فقط به این تصور رسیده بودند که مسجد بنای بویژه بی‌همتایی است که استفاده از آن مختصّ امّت مسلمان است بلکه بیت‌النبی را نیز به‌صورت یک واقعیت انتزاعی معماری و همچنین صورتی سرمشق‌شده درآورده بودند که می‌توانست به صورت‌های مختلف درآید. این استدلال نظری، با این‌که به‌هیچ‌وجه محال نیست، استدلالی درونی و اثبات آن دشوار است؛ چنین چیزی در دهه‌های نخستین نامحتمل به‌نظر می‌رسد. بنابراین ترجیح می‌دهم برای شکل‌گیری مساجد چهل‌ستون، مساجد چهل‌ستونی که تا اندازه‌ای با الهام از مسجد مدینه ساخته شده بود، تأویل چهارمی پیشنهاد کنم.

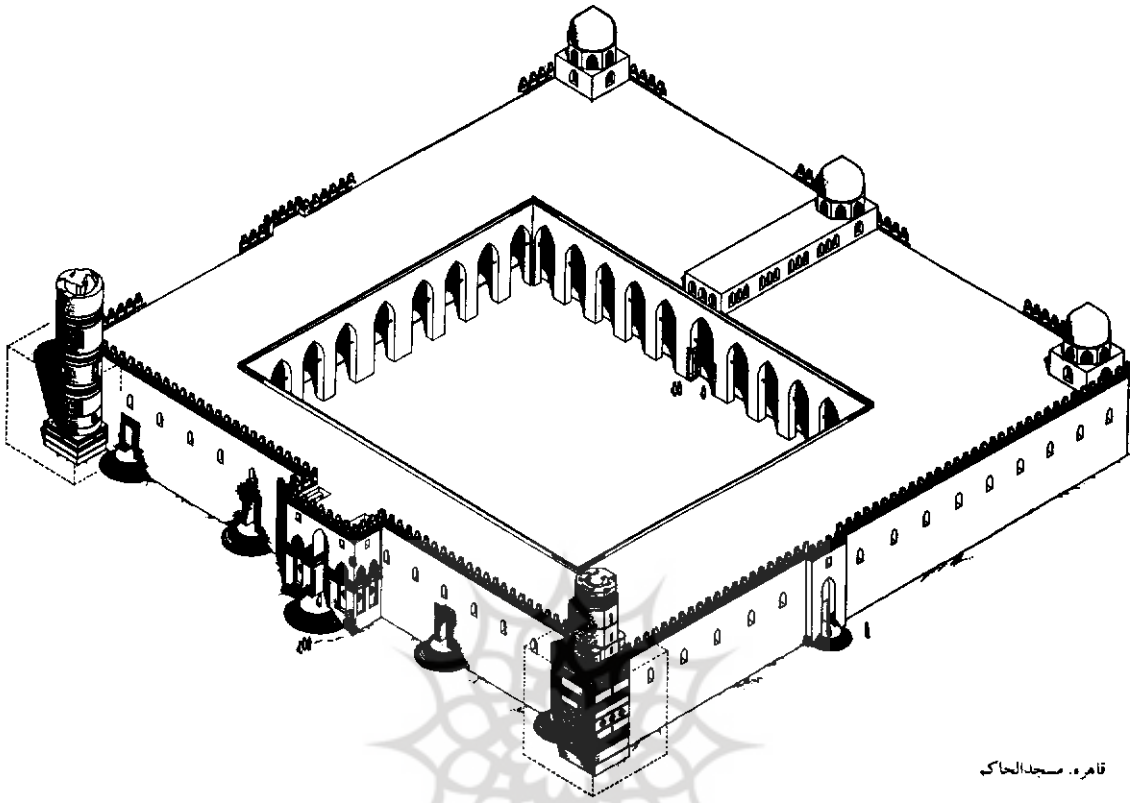
در عراق، سرزمینی که شهرهای تازهٔ مسلمان‌نشین در آن‌جا ساخته شد، مسألهٔ اصلی سر و سامان‌دادن به اجتماع بزرگی بود که با استقرار جمعیت تازه‌ساکن عرب پدید آمد. لازم بود که کانونی وجود داشته باشد؛ لذا به دستور عمر «مسجد جامعه»، مسجد جامعهٔ مسلمان، ساخته شد. سنّت معماری محلّی هیچ راهی برای تأمین نیاز اصلی این بنا، فضای وسیع، نداشت مگر از طریق وسایل پرهزینه و پرزحمتی مانند طاق‌های قوسی بزرگ به‌شیوهٔ معماری ساسانی که این طاق‌ها جز انعطاف‌پذیری چیزی کم نداشت. بدین‌ترتیب، آنچه واقع شد آن اختراع خودانگیختهٔ محلی بود که فضای بزرگی را به آسانی و با استفاده از بام تخت یا دو شیب بر روی ستون‌های از قدیم مانده سایه‌دار می‌کرد. در همین نخستین مساجد هیچ دیوار بیرونی وجود نداشت و تنها کناره‌ای آن را از زمین پیرامونی جدا می‌کرد؛ در

قیروان. مسجد جامع؛ [قرن دوم /] قرن‌های هشتم تا نهم، مناره و محیط پیرامونی.

این مساجد دهانه‌های بسیاری وجود داشت که در همهٔ جهات به بیرون از محوطه منتهی می‌شد و هیچ جایگاه رسمی و مشخصی برای امام وجود نداشت. این ساختمان‌ها فقط سایه داشتند و بناهایی با الگوی رسمی یا دارای معنای قدسی نبودند. محض نمونه، یکی از این مساجد نخستین تنها پس از آنکه مردم از گرد و خاک پای نمازگزاران در حین ادای نماز شکایت کردند فرش شد. این بناها تنها از طریق مجموعه‌ای از بازسازی‌ها و محکم‌کاری‌ها که میان سال‌های [۱۹ و ۵۰/] ۶۴۰ و ۶۷۰ صورت گرفت صورتی تقریباً آراسته یافت. اسناد اکثر این بناها به‌خوبی به‌دست می‌آید و همواره مقصودی عملی و محلّی پدیدآورندهٔ آنهاست. تا سال [۵۰/] ۶۷۰ وسعت بیت‌النبی دوبرابر شده بود و قداستی که از حیث رهبری و دیگر وظایف یافته بود یا به بناهای دیگر مدینه نیز سرایت کرد یا از آنها گرفته شد. بدین‌ترتیب قداست‌یافتن بیت‌النبی و دگرگونی مساجد اولیهٔ عراقی از چارطاقی‌های بی‌شکل و نظم به ترکیب‌بندی‌های صوری آراسته، با استفاده از عناصری که تصادفاً در همان ابتدا معمول شد، تقریباً رویدادهایی همعصر بود. این بناها بر ساختمان‌های بزرگ مساجد موجود در همهٔ نقاط جهان اسلام تقدم داشتند. در مواردی معدود، بناهای دینی مسیحی یا بناهای دینی دیگری به مسجد تغییر یافته بود یا بطوری که زائر غربی آرکولفوس دربارهٔ بیت‌المقدس گفت، نمازخانه‌ای «بدریخت» بر روی ویرانه‌ها ساخته شده بود. تا زمان ساختمان‌های بزرگ امپراتوری اسلامی در قرن [دوم/] هشتم، شیوهٔ رسمی استفاده از ستون در مساجد در شهرهای تازهٔ عراق متداول شده بود ــ و البته باید اضافه کرد که در فسطاط این شیوه تحولات خاصی نیز یافته بود ــ و بیت‌النبی بعنوان نخستین مسجد قداست یافته بود. بدین‌ترتیب دو حادثه‌ای که می‌توان از حیث تاریخی آنها را اتفاقی تعریف کرد بر پایهٔ نیازهای صرفاً اسلامی به پدیدآمدن نمونه‌ای منجر شد که از آن هنگام تا قرن [هشتم/] چهاردهم (و در برخی جاها حتی دیرتر) به بارزترین ویژگی شیوهٔ معماری اسلامی بدل گردید. پس همچنین می‌باید توجه شود که این شیوه بعنوان یک ابداع رسمی اسلامی از حیث تاریخی یا تکوینی با صورت‌های قابل مقایسهٔ پیشین مرتبط نیست.

در این فضای وسیع چهل‌ستون که حدود آن را امّت تعیین می‌کرد و از جنبهٔ معماری پیمون آن تکیه‌گاهی و شبستانی یا دهانه‌ای واحد بود، چندین ویژگی به‌وجود آمد که سزاوار یادکرد خاصّی است. این ویژگی‌ها را به معنایی کلّی می‌توان نمودگارها یا نشانه‌ها نامید؛ آنها از حیث معماری موجودات تعریف‌پذیری‌اند که از بقیهٔ ویژگی‌های بنای چهل‌ستون چندان‌که باید منفک شده‌اند تا بر معنای مفهومی یا مصداقی که منضم به آنهاست دلالت کنند. اکثر آنها نیز نوعاً تعریف‌پذیر است، بدین‌معنی که، اگرنه در همهٔ مساجد، در اکثر آنها دیده می‌شود و لذا هر یک با دیگری از جهت مکانی یا زمانی‌اش مقایسه‌پذیر است. پنج‌تا از این ویژگی‌ها در همان قرون اولیهٔ اسلام به منصهٔ ظهور می‌رسد، اما باید به‌یاد داشت که منبر در زمان خود پیامبر [ص] نیز وجود داشت.

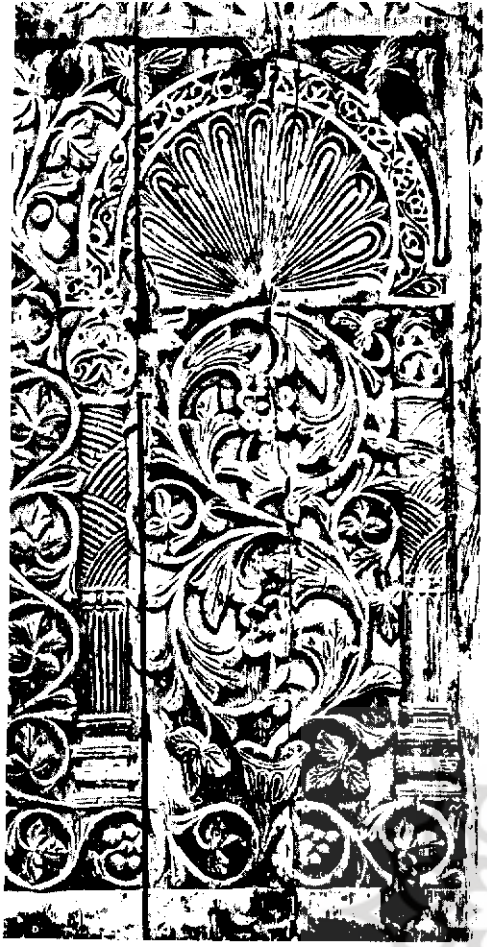
نخستین ویژگی مناره است. قصد رسمی از وجود آن فراخواندن مؤمنان به گزاردن نماز است و شکل آن به‌صورت برج بلندی است که یا بی‌هیچ فاصله‌ای به مسجد چسبیده است، مانند مساجد دمشق و قیروان و قرطبه، یا نزدیک به مسجد برپا شده است، مانند مساجد سامرا و فسطاط و اکثر مساجد ایران در قرون اولیه. در همهٔ مساجد اولیهٔ اسلامی بجز مساجد دمشق تنها یک مناره در کنار بنا وجود داشت. البته، شکل آن در هر مورد تفاوت می‌کرد. نخستین مناره‌هایی که در دوران اسلام در جانب غربی سوریه ساخته شد چهارگوش است، زیرا شکل ظاهری آنها مستقیماً از حالت برج‌های چهارگوش کلیساهای مسیحی اخذ شد که خود آنها نیز



قاهره. مسجدالحاکم

از ساختمان‌های رومی و یونانی برگرفته شده بود. در عراق و ایران نیز موارد معدودی از این مناره‌های چهارگوش وجود دارد، محض نمونه در دامغان، یا در مسجد قرن [سومی /] نهمی سیراف که در حفّاری‌های اخیر شناخته شد و وجود اینها حاکی از آن است که نوع پدیدآمده در سوریه به سرزمین‌هایی دورتر از زادگاهش نیز رسید. در عراق، بطور اخص در سامرا، نوع دیگری از مناره ساخته شد که مارپیچی‌شکل بود و نمونهٔ دیگری از آن در مسجد ابن‌طولون در قاهره نیز تکرار شد. سرمنشأ منارهٔ مارپیچی را نباید در زِگّوره (زیگورات)های قدیمی بین‌النهرین جُست، بلکه باید سرمنشأ آن را در نوعی برج مارپیچی متداول در عهد ساسانیان دانست که تاکنون دلیل وجودی آن مشخّص نشده است. تاکنون هیچ نمونه‌ای از وجود مناره‌های استوانه‌ای که از قرن [پنجم /] یازدهم به این‌سو در ایران به‌ظهور رسید در قرون اولیهٔ اسلامی شناخته نشده است. ساخته‌شدن مناره‌های مرکّب یقیناً بسیار دیرتر رایج شد. بدین‌ترتیب بالنسبه آسان نتیجه می‌شود که ظاهراً وظیفهٔ خاصی نسبتاً در همان اوایل برای مساجد اسلامی به‌وجود آمد و لذا این صورت‌هایی که از فرهنگ‌های معماری قدیمی‌تر برداشته شده بود برای آن استفاده شد و از این‌رو از ناحیه‌ای به ناحیه‌ای دیگر تفاوت یافت. اما در اثنای نخستین قرون اسلامی تفوّق صوری منارهٔ چهارگوش سوری روشن است.

مسألهٔ اصلی راجع به مناره این است که چه‌وقت و چرا این وظیفهٔ خاص [اذانگویی] به برجی این‌گونه دست یافت. زیرا وظیفهٔ گفتن اذان تقریباً با استقرار پیامبر [ص] در مدینه همزمان است و برای این کار از بام خانهٔ پیامبر [ص] استفاده می‌شد. در آن هنگام به استفاده از اشکال معماری حاجت نبود. عجیب‌تر آن است که در هیچ‌یک از این مساجد اولیهٔ شهرهای از بنیاد اسلامیِ عراق ساختمانی برای گفتن اذان تعبیه



قُدس. مسجد الاقصی، قاب‌بند چوبی، قرن [دوم /] هشتم.

نشده بود. در فسطاط نیز این مسائل کم‌تر روشن است، اما تازه‌ترین بحث در باب متون مربوط به این مسائل نشان می‌دهد که در آن‌جا نیز هیچ ساختمانی وجود نداشت. به‌نظر می‌آید که نخستین بناهای تاریخی مورد استفاده برای اذان‌گویی برج‌های کناری temenos [برج‌های پرستشگاه] رومی در دمشق بود، هنگامی که این صحن به‌صورت مسجد درآمد. بدین‌سان در شهری از قدیم برجای مانده بود که صورتی از معماری سابق، پس از آن‌که حدود هفتاد سال از ظهور اسلام می‌گذشت، در بنای مسجدی تازه داخل شد و نخست برای ادای فریضهٔ عبادیی مورد استفاده قرار گرفت که از همان ابتدای اسلام وجود داشت. محتمل‌ترین تبیین برای آنچه از غرایب تاریخی به‌نظر می‌رسد در این واقعیت نهفته است که دمشق در آن زمان در درجهٔ نخست شهری مسیحی بود. تا جایی که می‌دانیم، دست‌کم در ابتدا، جمعیت مسلمان شهر در محله‌ای واحد متمرکز

قصرالحیر الشرقی. مسجد، اوایل قرن [دوم /] هشتم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نبود بلکه پراکنده بود و در هرجا که خانه‌های به‌جای‌مانده از مسیحیان وجود داشت مسلمانان ساکن شده بودند، [بنابراین] مناره نمی‌توانست برای گفتن اذان وسیلهٔ فنّی مثمری باشد، بویژه با سر و صدای بسیار شهر. اما من ترجیح می‌دهم وظیفهٔ آیینی مناره را ردّ کنم و آن را بیان نمادینِ حضور اسلام که در درجهٔ نخست متوجه غیرمسلمانان شهر بود تأویل کنم. شاید تعجب‌آور نیز باشد که آیا رواج خاصّ مناره‌های زیبای مرکّب در معماری بعدی شهرهایی مانند اصفهان و استانبول یا قاهره حاکی از اهمیت پایدار مناره بعنوان نماد حیثیّت اجتماعی و امپراتوری یا شخصی یا بعنوان تمهیدی صرفاً زیبایی‌شناختی نیست تا این‌که بیان سادهٔ یکی از شعایر باشد. البته، این مورد اخیر پس از ابتدای قرن [دوم /] هشتم همواره وجود داشت، اما در عمل، همچون ابتدا، این عمل از سر بام‌های مساجد انجام شده بود. شیوه‌های باستانی فراخواندن به نماز نیز در بسیاری از بخش‌های جهان اسلام باقی ماند؛ در ایران از ویژگی منحصربه‌فردی در معماری مساجد استفاده شد و آن گلدسته بود که اغلب به همراه مناره‌های زیبایی دیده می‌شود. بنابراین مسلّم است که تاریخ صورت‌های معماری برای اذان‌گویی و نیز مراسم منضم به آن وجود دارد. این تاریخ هنوز باید کار شود. و همچنین تاریخ مناره در معماری شهری اسلامی وجود دارد. این دو تاریخ شاید یکی نباشد.

پس از مناره، مهم‌ترین ویژگی تازه در مسجد محراب بود. محراب در تداول معمول طاقچه‌ای است معمولاً در کنار دیوار و بطور کلّی پرتزیین که در دیوار مسجد به سمت قبله تعبیه می‌شود. در اکثر مساجد اولیه تنها یک محراب وجود داشت و، محض نمونه، نمی‌توان مطمئن بود که کدام‌یک از این سه مسجد قرون اوایل از مسجد دمشق که میان سال‌های [۹۱-۱۸۶] ۷۱۰-۷۰۵ ساخته شده زودتر ساخته شده است. اهمیت محراب در طول قرن‌های نخستین تاریخ اسلام بطور چشمگیری افزایش یافت. محراب مسجد قرطبه در واقع اتاقی کامل است که ظاهراً از اندرون مسجد به طرف اتاقی دیگر باز می‌شود. محراب مسجد قیروان یا سامرا نسبتاً بزرگ است و قبّه‌ای در جلوی آن وجود دارد که به همان قدمت بازسازی مسجد مدینه به دست امویان است. قبّه، اگرچه معمول است، ضروری نیست و حال آن‌که محراب «نشانهٔ» ضروری مسجد شد و اهمیتی آشکار یافت. رایج‌ترین تبیینی که برای وجود محراب به‌دست داده شده است آن است که محراب جهتی را نشان می‌دهد که نمازگزار باید بدان رو کند. این تبیین به سه دلیل پذیرفتنی نیست. دلیل اول، باز، تاریخی است و آن این است که در هیچ‌یک از مساجد اولیهٔ اسلام محراب وجود نداشت؛ دلیل دوم ــ که بعد با اندکی تفصیل بحث می‌شود ــ آن است که در واقع کلّ مسجد رو به قبله بود؛ و دلیل سوم آن است که محراب از اکثر قسمت‌های ساختمان مسجد کم‌حجم‌تر است و لذا اندازهٔ آن با وظیفهٔ مفروض آن متناسب نیست.

خود کلمهٔ محراب از حیث سابقهٔ تاریخی آن در پیش از اسلام و تاریخ قومی پیچیده است، اما توافق کلّی بر این است که کلمهٔ محراب به معنای مکانی شریف در شبستان است... و محراب ویژگی خودبه‌خودی همهٔ مساجد رسمی، و نه فقط مساجد اصلی، شد. بنابراین فرض بر این است که محراب در خود ایمان اسلامی معنایی عبادی یا نمادی داشت. ماهیت این معنا را می‌توان از زمان نخستین ظهور محراب‌کار در مسجد اموی مدینه استنتاج کرد. در این مسجد، محراب به مکانی شرافت می‌داد که در آن‌جا پیامبر [ص]، در خانهٔ اصلی‌اش، در هنگام امامت نماز یا ایراد وعظ معمولاً در آن‌جا می‌ایستاد. پس شاید بتوان فرض را بر این گذاشت که محراب به یادبود حضور پیامبر [ص] بعنوان نخستین امام [نماز جماعت] به‌وجود آمد، و تا آن‌جا که سکّه‌ای از دوران اوایل نشان می‌دهد، در فصل قبل از آن بحث کردیم، چنین کوششی

بیش از یک‌بار انجام گرفته بود. این جنبهٔ ارزشی محراب، یعنی یادگاربودن آن، نه فقط می‌تواند تزیین آن را توضیح دهد، که اغلب اکتسابی نیز بود، بلکه شکل آن را در مکانی مانند قرطبه نیز توضیح دهد؛ در آن‌جا محراب همچون دری به‌نظر می‌رسد که گویی، به‌معنای عرفانیِ محتمل در این شیوه، فیض خداوند از این طریق به مؤمنان می‌رسد. به پیروی از آیات قرآنی (سورهٔ نور، آیهٔ ۳۵) اغلب در میانهٔ محراب چراغی قرار داده شده است و شکل یا اشکال آن بعدها بر روی سنگ قبرها یا سجّاده‌ها نیز تقلید شد. محراب شاید نخستین و تنها صورت نمادی باشد که بتوان تقریباً به تمامی از طریق دلایل دینی، و در حقیقت حتی دینداری، توضیح داد.

صورت محراب در محدودهٔ طیف کلّی طاقچه از جایی به جایی فرق می‌کرد. سرچشمه‌های صورت محراب بالنسبه روشن است... زیرا طاقچه‌کاو یا طاق ساده روی دو ستون یکی از رایج‌ترین آرایش‌ها برای [شکل‌دادن به] تصوّر شرافت در سراسر جهان باستان بود. در خود صدر اسلام از این نقشمایه بر روی برخی سکّه‌ها استفاده شد. نقشمایهٔ معمول در هنر باستان و بارِ معنایی شریفانهٔ آن را هنر اسلامی به همین مقصود اخذ کرد، اما بی‌همتایی خاصّ خودش را هم به آن بخشید و این به دلیل بی‌همتایی شخص و واقعه‌ای بود که به این هنر عزّت بخشیده بود. نظایر چنین چیزی به هر شکلی هم که در هنر مسیحی وجود داشته باشد، باز دگرگونی عجیب یک لفظ کلّی در هنرهای بصری به لفظی بسیار خاص رخ داده است.

ویژگی‌های تازهٔ سوم و چهارم که در مسجد دمشق و مسجد قرطبه به‌وجود آمد اهمیت کمتری دارد و بخشی از صورت نوعیهٔ مسجد نشد. ویژگی اول مقصوره است که فضایی محصور و نزدیک به محراب و خاصّ امیر است. دلیل پدیدآمدن چنین چیزی یا این بود که برخی از خلفای اوایل از جان خود بیمناک بودند، یا این‌که این جایگاه صورت دیگری از اعزاز امیر در مقام امام بود. مقصوره تنها در مسجدهای بسیار بزرگ پایتخت‌ها ساخته شد. مقصورهٔ مسجد قیروان که تیغه‌ای باشکوه و چوبی است و مقصورهٔ مسجد قرطبه که واحدی متشکّل از سردهانهٔ جلوی محراب است محفوظ مانده است. اهمیت مقصوره برای مطالعهٔ شیوه‌های تزیینی مسجد بیشتر است تا برای فهم مسجد.

ویژگی منحصرِ دیگر واحد گنبددار در صحن است. واحد گنبدداری را که در مسجد دمشق محفوظ مانده عموماً بیت‌المال جامعهٔ اسلامی در دوران اولیهٔ اسلام قلمداد می‌کنند. چنین بیت‌المال‌هایی ظاهراً در مساجد اولیهٔ عراقی نیز وجود داشته است و داستان بسیار مشهوری روایت شده است که بر اساس آن دزدی با نقب‌زدن در زیر دیوار مسجد به بیت‌المال مسجد کوفه دستبرد زد. وجود بیت‌المال در مسجد کوفه امری نامعمول‌تر است، زیرا در آن هنگام امّت اسلام دیگر، چنان‌که در نخستین دهه‌های حیات خودش انجام داده بود، از اموال خودش استفاده و محافظت نمی‌کرد. اما شاید بپنداریم که بنای نسبتاً بی‌قوارهٔ این گنبد مسجد دمشق ــ احتمالاً ملهَم از tholoi عهد باستان ــ یادآور نمادین دوران صدر اسلام بود. ما دربارهٔ بیت‌المال‌های مساجد دوران بعد هم از حیث مطالعهٔ باستان‌شناختی و هم از حیث مطالعهٔ متون چیزی نمی‌دانیم، و با این‌همه در وصف بسیاری از مساجد، مانند مسجد ابن‌طولون قاهره می‌خوانیم که این بناهای گنبددار در فضای باز قرار داشت. این بناها یا از میان رفته‌اند یا سقّاخانه‌ها جای آنها را گرفته است، چنان‌که در مورد بنای ابن‌طولون صادق است، و قصد اصلی یا معنای اصلی آنها کاملاً روشن نیست. آیا این گنبدها صرفاً جنبهٔ تزیینی داشتند یا شاید بیت‌المال‌هایی بودند که فلسفهٔ وجودی‌شان را از دست داده بودند؟ یا معنایی داشتند که از نظر ما دور مانده است؟

معمّاهای دیگری نیز وجود دارد. محض نمونه، هیچ

اطلاع اولیه‌ای دربارهٔ متوضّای مسجد در دست نیست. نسبتاً متیقّن به‌نظر می‌رسد که وضوگرفتن تا مدتی نسبتاً طولانی در محدودهٔ مسجد انجام نمی‌گرفت، و تنها بعدهاست که محلّی آشکار برای انجام‌دادن این فریضهٔ عبادی به‌وجود آمد. حفّاری‌ها نشان داده است که متوضّای مسجد قرن [سوّمی /] نهمی سیراف در بیرون از مسجد و درکنار آن بوده است. در مسجد سامرا و مسجد ابن‌طولون گرداگرد این متوضّاها را از چند طرف یا همه طرف محوطه‌های بزرگ دیوادار و باز گرفته است که به آنها «زیاده» می‌گویند و چیزی از وظیفهٔ این بناها معلوم نیست جز این‌که می‌توانسته با متوضّاها مربوط باشد.

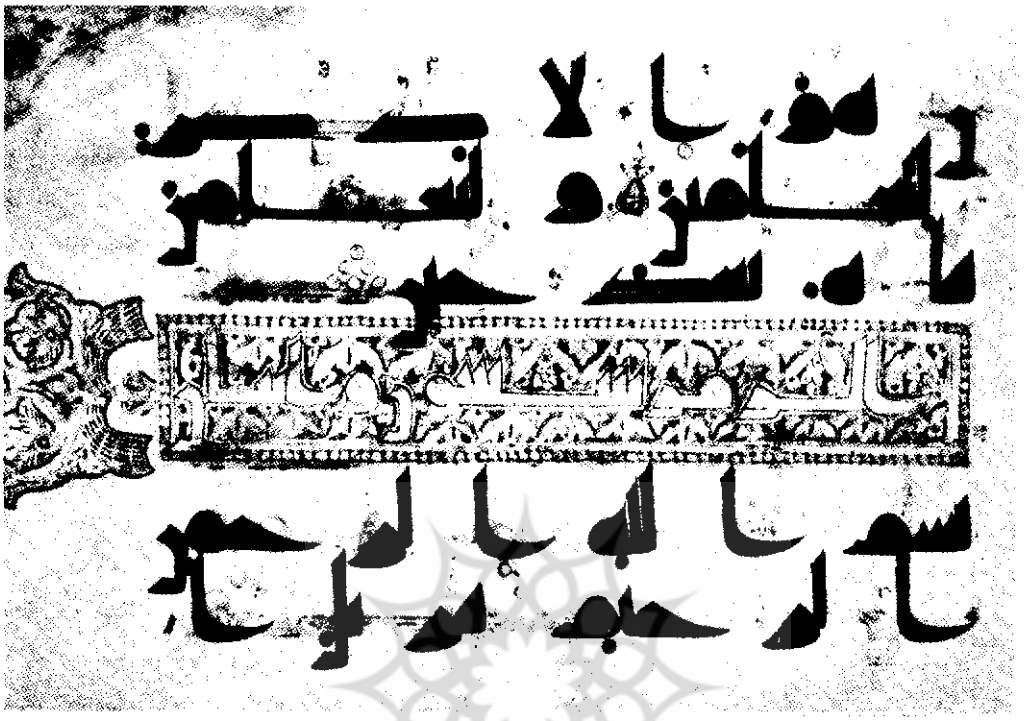
با وجود هر تبیینی که بالأخره بتوان برای این ویژگی‌های مسأله‌زای برخی مساجد قرون اولیه به‌دست داد، مناره و محراب به همراه منبر نشانه‌های سازگاری را تشکیل دادند که معنای وظیفه‌ای و نمادی و زیبایی‌شناختی متفاوتی داشتند. اما در هر سه مورد تفوّق معانی وظیفه‌ای است که راه را برای فهم تکوین این صورت هنری می‌گشاید. و لذا مسأله وقتی پیچیده‌تر می‌شود که بکوشیم به آخرین ویژگی مهم و صوری آرایش مسجد توجه کنیم.

در مسجد دمشق سه شبستان موازی با دیوار پشت یا قبله هست که شبستانی واحد، عمود به دیوار، آن را در مرکز قطع می‌کند. این شبستان را شبستان محوری می‌گویند و در تعداد نسبتاً زیادی از مساجد قرون اولیهٔ اسلامی به شیوه‌های مختلف دیده می‌شود. بدین‌سان در مسجدالاقصی، در مسجد مدینه و در مسجد قرطبه یک شبستان بزرگ‌تر از بقیه است، و حال آن‌که الگوی مسجد دمشق در مسجد حلب و در قصرالحیر الشرق تکرار شده است. در مسجد ابودلف در سامرا و در مسجد قیروان، علاوه بر شبستان محوری، نزدیک‌ترین شبستان به دیوار قبله با شبستان وسیع‌تری از بقیه جدا شده است و قبّه‌ای در نقطهٔ تقاطع آن و شبستان محوری واقع است.

بسیاری از بازسازی‌های بعدی که در این حرم تونسی [مسجد قیروان] انجام گرفت، با قراردادن گنبدهایی در ابتدای شبستان محوری و در محل تقاطع در دو گوش، بر اهمیت این دو شبستان افزود. این ترتیب در برخی از مساجد قرن [چهارم /] دهم و اوایل یازدهم قاهره نظم و نسق یافت. این تحوّل، رسماً تی [T] شکل نامیده شده است و، بیرون از شیوهٔ چهل‌ستون سنّتی، زیر شاخه‌ای پدید آمد که شیوهٔ چهل‌ستون تی [T] نقشه نام‌گرفت.

یکی از تبیین‌های به‌دست‌داده‌شده برای منبع این تحوّل منبع آن را در هنر قصرسازی یافته است. در این تبیین توجه شده است که شبستان محوری و محراب و منبر و صورت مقصوره، آن‌گاه که ساخته شد، واحد یگانه‌ای در محور مسجد است. و اگر هر یک از این ویژگی‌ها را جدا جدا بررسی کنیم، در معماری قصر برای هر یک نظیری رسمی و تشریفاتی خواهیم یافت. آنها جملگی یادآور تختگاه با راهه‌ای برای باریافتگان و جایی برای تخت در طاقچه‌ای است که قبل از گنبد قرار گرفته است. متون موجود حاکی از این خبر است که در برخی مواقع، نگهبانان سلطنتی در شبستان محوری به صف می‌ایستادند تا امیر امامت نماز را انجام دهد. ولی این تبیین تحوّل صوری را در کلّ ملاحظه نمی‌کند. اکثر متون اقامه‌شده به مواقع خاص و بی‌نظیری مانند افتتاح مسجد مدینه اشاره می‌کند. و از همه مهم‌تر این‌که نظم و نسق داخلی شبستان محوری غالباً با تشریفات سلطنتی که می‌خواهد توجیه‌گر آن باشد بسیار فاصله دارد و در عین‌حال در بسیاری از مساجدِ به‌وضوح سلطنتی یافت نمی‌شود.

در تبیین بدیلْ ملاحظات صوری و دینی با هم ترکیب می‌شود. با این‌که استفاده از ستون شاید راحت بوده است، نظام مفصّلی بود که از جنبهٔ معماری کانون و جهت نداشت. ولی معنای جهت امری اساسی برای



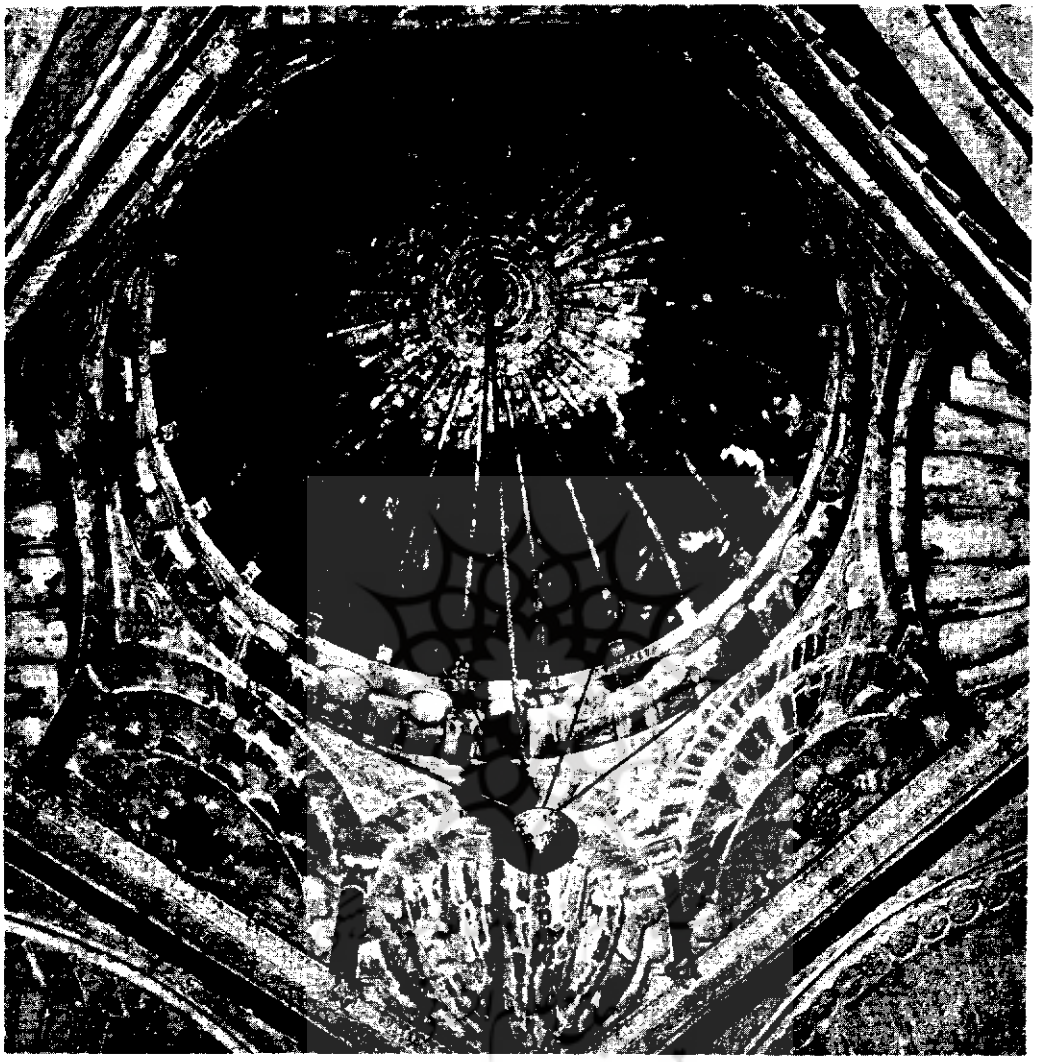
صفحهٔ قرآن کریم، قرن [سوم /] نهم. واشنگتن، دی‌سی

مسجد است، زیرا یکی از واجبات نماز آن بود که رو به قبله اقامه شود. در بناهای اولیه، جنبهٔ سیاسی و اجتماعی مسجد بعنوان تالار اجتماع غالب بود ــ که برای آن استفاده از ستون بی‌اندازه مناسب است ــ و جهت را محلّ یا اندازهٔ مناطق سرپوشیده نشان می‌داد. هرقدر که از وظیفهٔ سیاسی مسجد کاسته شد، وظیفهٔ صرفاً دینیِ آن افزایش یافت، و این امر را در رشد سریع محراب از حیث اندازه و تزیین می‌توان دید. دیوار قبله صفتی تقریباً عرفانی یافت و می‌توانیم شبستان محوری و ستون‌زنی به شکل تی [T] را کوشش‌هایی بدانیم که بر این استفادهٔ روزافزون عبادی و دینی از مسجد تأکید نهادند. اما چیز دیگری نیز شاید به میان آمده باشد. از شبستان محوری نخست در ساختمان‌های بزرگی که به دستور ولید اول ساخته شد استفاده گردید و بهترین نمونهٔ موجود آن در دمشق است. ستون‌زنی به شکل T و اکثر تحوّلات بعدی شبستان محوری، با این‌که در عراق نیز شناخته بود، در سرزمین‌های اسلامی هم‌مرز با مدیترانه رُخ داد. لذا می‌توان فرض کرد که چون فکر استفاده از ستون در عراق پدید آمد از فرهنگ و ترکیب‌بندی معماری کلاسیک و وارثان آن استفاده شد و سادگی این فکر مانع از این شد که آن به‌راحتی به صورت‌های موجود انتقال داده شود. سازندگان و استفاده‌کنندگان از این شیوه دیگر نتوانستند ــ اگر از زمان بناشدن پارتنون هم بودند ــ تکیه‌گاه واحدی را تنها واحد ترکیب‌بندی ملاحظه کنند. چرا که به ترتیبات بسیار پیچیده‌تری برای وظایف دینی مسجد نیاز بود و این ترتیبات اقتباس شد. این تحوّل ساختاری بسیار شبیه به تحوّل معماری مسیحی است که تالار مستطیل‌شکل را بر اساس صورت‌های معماری کلاسیک رومی پدید آورد.

بدین‌سان در زمانی نامعلوم و بویژه در مدیترانه ترکیب‌بندی مسجد چهل‌ستون بسیاری از جنبه‌های

صوری و نه صرفاً مفید را اکتساب کرد. یکی از این جنبه‌ها جُستن یک محور بود، بدین‌منظور که نوعی ستون فقرات یا اسکلت باشد که در حول آن خود این صورت بتواند توسعه یابد. در معماری دوران فاطمیان، نخست در تونس و سپس در مصر، است که می‌توانیم معیارشدن چندین صورت مختلف سنّت چهل‌ستونی را مشاهده کنیم و تا اندازهٔ بسیاری در معماری بعدی، از جمله، افریقاست که استفاده از شیوهٔ T شکل به حدّ کمال توسعه یافت و مدت‌های مدید پایدار ماند. پس اتفاقی نیست که در اثنای قرن [چهارم /] تا دهم نمادهای بیرونی مساجد نیز به‌شیوهٔ معماری مدیترانه‌ای فاطمیان درمی‌آید، و از این‌رو این قرن و این ناحیه زمان و مکان ختام «کلاسیک» معماری نخستین مساجد اسلامی شناخته می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، این عصر نمایانگر موازنه‌ای میان وظایف معلوم و نشانه‌ها و نمادهای مقبول و جستجوی عمدی برای تجانس صوری است.

اگر بخواهیم در یک کلام بگوییم، در معماری مسجد، اصیل‌ترین آفریدهٔ معماری اسلامی مسجد چهل‌ستون است که با مقاصد این ایمان و جامعهٔ تازه بیشترین تناسب را دارد. شیوه‌ای را که در آن این نوع معماری آفریده شد بطور کلّی می‌توان چنین بازگو کرد. چون هیچ پیش‌تصوّری از ماهیت فیزیکی این بنا وجود نداشت، نخست نیاز به داشتن نوعی فضا احساس شد؛ سپس این فضا که بخشی باز و بخشی سرپوشیده بود با دیوار محصور شد؛ و بالأخره مجموعه‌ای از «نشانه‌های» نمادی در آن گذاشته شد. و برخی از این نشانه‌ها دینی بود و برخی رایج و معمول در همه‌جا، مانند محراب. برخی دیگر نیز اجرایی و اداری بود مانند منبر، یا شاهانه بود مانند مقصوره. برخی نیز در درجهٔ نخست جنبهٔ صوری داشت، مانند شبستان T نقشه یا محوری. برخی نیز معنایشان در طول قرون دگرگون شد، مانند مناره. این ویژگی‌ها در چارچوب نوع معیار متغیّر است، به همان‌سان که ماهیّت واحد متکثّر ــ تکیه‌گاه واحد، دهانه، یا شبستان ــ می‌تواند متغیّر باشد. هر یک از این متغیّرات به مجموعه‌ای از حیثیّات خاصّ خودش وابسته شد: اهمیتی که در مسجد برای جای منبر یا مقصوره قایل شده‌اند؛ و ناحیه‌ای که در آن مسجد قرار دارد برای برخی ویژگی‌های نقشه و شیوه‌های ساخت آن. صورتی از معماری که تحوّل آن در مقام نوع با مجموعه‌ای از متغیّرات همراه است امر عجیب یا نامعمولی نیست، با این‌همه شکل‌گیری مسجد با ویژگی‌های خاصّی همراه بوده است... موجودیت اجتماعی اسلام در واقع صورت خاص خودش را به‌وجود آورد. در اوایل قرن [دوّم /] هشتم ساختمان‌سازی برنامه‌دار امویان، بویژه ولید اول، به معیارشدن برخی ویژگی‌ها کمک کرد، بویژه نشانه‌های نمادی مانند مناره یا محراب. منبع پدیدآمدن این ویژگی‌ها در درجهٔ نخست وظیفه‌ای بود که از آنها برمی‌آمد و همچنین نیاز به فضای انعطاف‌پذیر که همواره نیاز غالب بود؛ اما یک نیاز دیگر در دگرگونی فضا به بنا واجد اهمیت بود ــ و آن داشتن بنایی بود که از بنای دیگر موجودیت‌های فرهنگی، بویژه مسیحیت، متمایز باشد. اما، در این‌جا ویژگی دوم در تاریخ مسجد قرون اولیه رخ داد. واحدهای مقوّم بناهایی مانند مساجد دمشق یا قرطبه از این‌رو یکسان به‌نظر می‌رسد که از آنِ کلیساها یا دیگر بناهای پیش از اسلام یا غیراسلامی بود. آنچه تغییر کرده است، نخست، ترتیب این واحدهاست ــ برج‌ها، شبستان‌ها، ستون‌ها، طاقچه‌ها ــ لذا سه شبستان موازی با یکدیگر، مانند مسجد دمشق، دیگر کلیسا نیست زیرا آنها ابعاد یکسانی دارند و در سمتی که بنا بدان روی دارد بر هم عمود می‌شوند. تغییر دیگر این است که ناظر این واحدها را در قالب مفاهیم اسلامی می‌فهمد. شکل برج یا طاقچه به‌صورت نقطه‌ای درنیامده بود که در آن‌جا آنها دیگر نتوانند برج کلیسا یا طاقچهٔ پرارج و شرف در



قیروان. مسجد جامع، قرن [سوم /] نهم، گنبد در جلوی محراب.

مجموعه‌ای رومی باشند. لیکن اسلام قرون اولیه اینها را در قالبی گذاشته بود که برج بلند یا طاقچه خودبه‌خود با بنای این ایمان تازه همراه شد و بدین‌طریق معانی دیگر از این صورت‌های معماری کنار رفت و معانی دیگری با آنها همراه شد. این دو تغییر مثال بارز اعتبار اصول دگرگونی معماری در همهٔ دوران نیز هست. محض نمونه، هرکس می‌تواند استدلال کند که منضمّ به اکثر صورت‌ها کیفیتی «عمودی» یا جهتی نامعلوم وجود دارد و تغییر در جهت یا در موضع درونی دیگر صورت‌ها می‌تواند دلالت صورت را تغییر دهد بی‌آن‌که خود صورت را دگرگون کند. آن‌گاه نیز، نگرش ناظر در معنای برخی صورت‌ها تأثیر می‌کند و لذا به‌ناگزیر طُرقی به‌وجود می‌آید که در آن، صورت آن صورت‌های هنری نیز رشد می‌کنند.

یک نتیجهٔ سخن اخیر تأکید بر این است که با گذشت سال‌ها و تبدیل خلافت به قدرتی

امپراتوری‌طلبی و دور از مردم، مسجد رفته‌رفته اهمیت سیاسی (مگر بطور نمادی) خود را از دست داد و بیشتر به جایی تبدیل شد برای به‌جاآوردن اعمال دینی و فعالیت‌هایی که بخشی از حیات «اخلاقی» مسلمانان را تشکیل می‌داد، محض نمونه تعلیم و تعلّم. مسجد دستخوش نوعی «درون‌گرایی» شد، توگویی جهانی بود مستقل از محیط اطرافش، و بدین‌سان مسجد برای افراد امّت محفوظ و محدود ماند. جنبهٔ جالب‌توجه این موجودیّت بسته شمار محدود نمادهای خود آن است. تنها محراب است که به‌منزلهٔ نمادی دینی دارای دلالتی به‌نظر می‌رسد، اما، محراب هرچند می‌توانست بسیار پرتزیین باشد، هیچ‌گاه در تاریخ قرون اولیهٔ اسلامی در کانون نقشهٔ مسجد قرار نگرفت، به همان‌سان که altar [مذبح یا محراب کلیسا] و iconostasis [پرده‌های شمایل در کلیساهای شرقی] یا حتی برخی شمایل‌ها و بقایای عهد باستان در کانون ساختمان کلیسا قرار گرفت. در اسلام [سنّی]، در معماری دینی قرون اولیهٔ آن، از نمادهای بصری محسوس پرهیز می‌شد و این به همان‌سان بود که از تصاویر اکراه داشتند. این شاید باز برای این بود که از افتادن در دام آداب و سنن مسیحی پرهیز کنند. یا شاید بتوان علل مهم‌تری را فرض کرد. شاید بتوان فرض کرد که نظام‌های دینی مبتنی بر خدای غیرشخصی [nonhypostatic] ــ یعنی، ادیانی که تأکیدشان بر توحید تام است و امکان بخش‌شدن لطف الهی در اشخاص را مردود می‌دانند ــ مانند دین یهود یا فرقه‌های افراطی پروتستان مسیحی نمادی‌کردن ایمانشان را در معماری نمی‌پذیرند و یا حتی از آن پرهیز می‌کنند. در جهان اسلام سالیانی دراز گذشت تا با رشد تصوّف وحدت وجودی و تشیّع و زیارت قبور ائمه و اولیا، بویژه در ایران، صورت‌های معماری متفاوتی پدید آمد که برای آن بتوان نمادپردازی دینی یا تأویل عرفانی قایل شد.

با این‌که مسجد چهل‌ستون با همهٔ صورت‌های متفاوت و لوازمش صورت مسلّط معماری دینی عالم اسلام در قرون اولیه شد، صورت‌های دیگری نیز پدید آمد و دیگر وظایف دینی یا نیمه‌دینی نیز بیان یادگاری یافت. تا آن‌جا که برخی از این صورت‌ها و وظایف در قرون بعدی جنبهٔ مسلّط یافت یا جنبه‌های جالب‌توجه، اگرچه کم‌اهمیت، شکل‌گیری هنر اسلامی را برجسته ساخت؛ با این‌همه، برخی نکات وجود دارد که به اختصار از معدودی از آنها یاد می‌کنیم.

پس از مسجد بزرگ شهر از همان ابتدا مساجد کوچک‌تر محلّه یا از حیث نوع‌شناسی مساجد بی‌قاعده نیز وجود داشت، مسجد اموی نزدیک قصرالحلاّبة در اردن را می‌توان صرفاً مسجد چهل‌ستون کوچک دانست. تعدادی از این مساجد که ظاهراً از اندلس تا آسیای مرکزی وجود داشته به دهانه‌هایی تقسیم شده بود، معمولاً نُه دهانه. در هر مورد برخی دلایل محلّی محتملاً توضیح‌دهندهٔ اندازه یا نوع بود. برخی نواحی در پدیدآوردن انواع استثنایی و غیرعادی برجسته بودند، بویژه ایران. مسجد نیریز ظاهراً بر یک ایوان واحد بنا شده است که واحدی است با یک طاق قوسی بزرگ که رو به فضای باز گشوده می‌شود. در آسیای مرکزی مسجد هزاره متشکل است از یک گنبد مرکزی که غلامگردشی اطراف آن را گرفته است. بسیاری از مساجد که شاید صرفاً آتشکده‌های ایرانیان پیش از اسلام بوده است متشکل است از اتاق چهارگوش واحدی که به صورت مسجد درآمده است، یا شاید از دیگر بناهای دینی ساسانیان گرفته شده است. در سوریه بسیاری از کلیساها به‌صورت مسجد درآمد و، ولو آن‌که تأثیر چنین تبدیلاتی از حیث معماری محدود به‌نظر رسیده باشد، در آن‌جا نیز صورت‌های مختلف ناحیه‌ای وجود داشت.

نکتهٔ مهم‌تر ظهور مساجد تازه است، بویژه وظایف اسلامی آن که صورت ماندگار یافت. تأسیس مدرسه‌ها در ایران زودتر از قرن [سوم/] نهم بود، گرچه هیچ‌یک

از این مدرسه‌ها با مطالعات باستان‌شناسی شناخته نشده است. بناهای یادبود، بویژه مقابر اولیا، که منحصراً اسلامی باشد کم است؛ اما در مصر، عراق و شمال‌شرقی ایران، زیارت اهل‌بیت و اولاد علی [ع] و رهبران معنوی در قرن [چهارم /] دهم رواج یافت و گاهی صورت ماندگاری از یک ساختمان گنبدی‌شکل در مرکز پدید آمد که ظهور آن را نمی‌توان از حیث معماری تا قبل از قرن [چهارم /] معنی‌دار دانست. به‌وجودآمدن رباط پیش از این بود. رباط تقریباً در همهٔ مناطق مرزی جهان اسلام نهادی شناخته بود، بویژه در آسیای مرکزی و کیلیکیه و شمال افریقا، و نهادی بود که وقف مجاهدان و غازیان شده بود. بسیاری از رباط‌های اولیه در تونس محفوظ مانده است و مشهورترین این رباط‌ها در سوس است. این رباط بنای چهارگوش برج و بارویی است با یک صحن اصلی که گرداگرد آن را رواق و تالارهایی گرفته است که در دو طبقه به دور حیاط ساخته شده است. یکی از این تالارها مسجد بود و مناره‌ای هم برای آن تعبیه شده بود. صورت بنا از جنبهٔ هنری با هنر غیردینی مربوط می‌شود که ما در فصل آینده بحث می‌کنیم، اما وظیفهٔ آن منحصراً اسلامی است. ویژگی مرزنشین مسلمان، ویژگی جهان بوثره شگفت‌آور حاشیه‌های امپراتوری است که در آن‌جا طبقهٔ خواص در صدد بود که دیگران را به کیش خود درآورد و با اقوام و گروه‌های فرهنگی دیگر بیامیزد. با این‌که دربارهٔ شکل‌گیری و تاریخ نگرش مرزنشین مسلمان اطلاع ما بسیار اندک است، بسیاری از افکار و صورت‌های هنری متداول در فرهنگ اسلامی دوره‌های بعد به دست همین مرزنشینان شکل گرفته است و شاید تصادفی نیست که وظایف اصلی نخست در آن‌جا و بسیار هم زود پدید آمد.

ما برای یافتن تعریف و تبیین نوع‌شناسی و ترکیب‌بندی مساجد اولیهٔ اسلامی باید به ساختمان و تزیین آنها توجه کنیم تا کشف کنیم که آنها نمایانگر چه ویژگی‌هایی هستند که نوآوری و ابتکار مسلمانان در شیوه‌های بناسازی یا در شیوه‌های تزیین شناخته می‌شود. از آن‌جا که این جنبه‌های هنر اسلامی اولیه غالباً بسیار مورد مطالعه قرار گرفته است، مطالعهٔ خودمان را به بررسی سریع مهم‌ترین ویژگی‌های آنها محدود می‌کنیم و شرح مختصری دربارهٔ معنای آنها می‌آوریم.

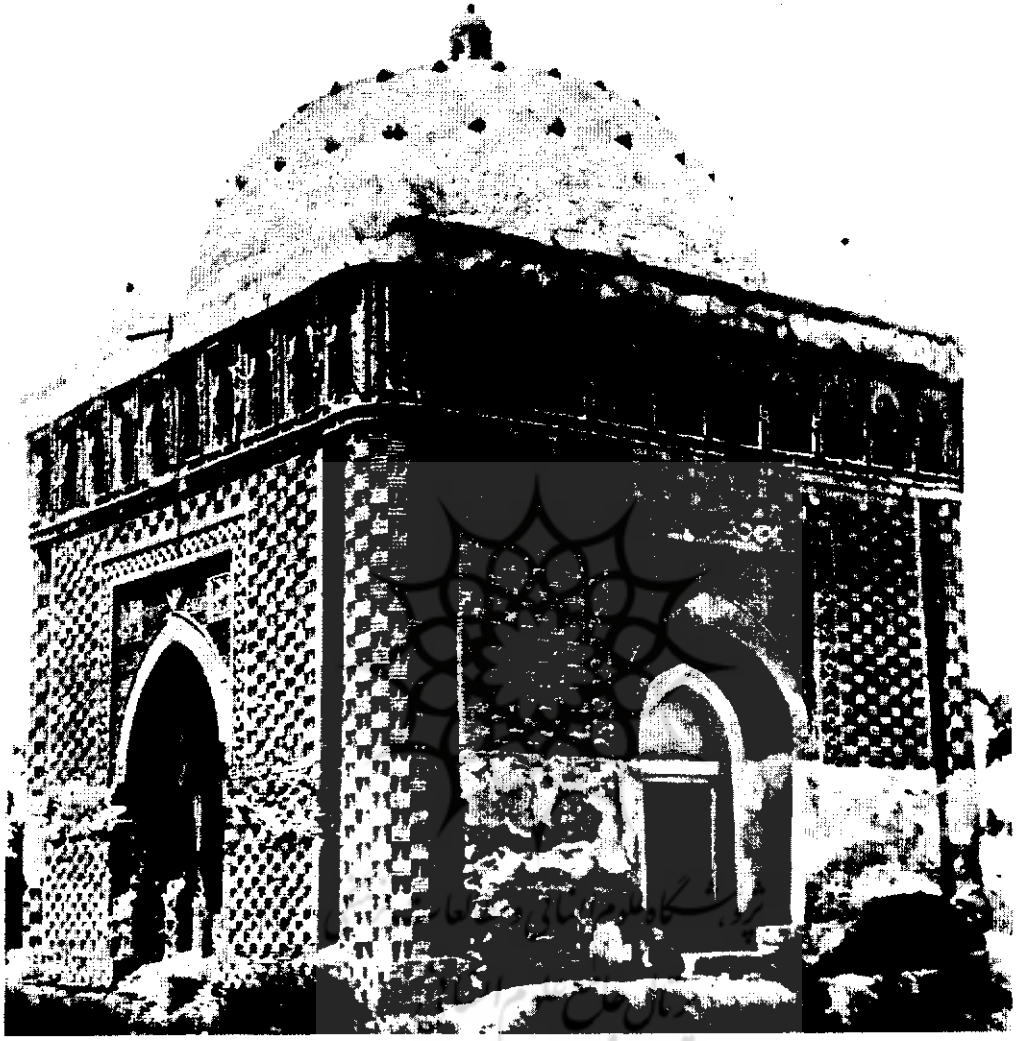
دیوارها تقریباً بدون استثنا بزرگ و ستبر بود و به‌ندرت از بیرون مشبّک یا تزیین شده بود. این دیوارها در درجهٔ نخست وسایلی بود برای جداکردن فضایی از جهان خارجی که مختص به مسلمانان باشد، و بعید می‌نماید که اینها نماد یا نشانهٔ چیزی در بیرون از خودشان بودند که بر ماهیت ساختمان دلالت می‌کرد. باب‌ها یا درها در نیمهٔ دوم قرن [سوم /] نهم در بخش غربی جهان اسلام در ساختمان مساجد به‌کار گرفته شد، اما اینها نادر است. در مساجد سامرا و در مسجد ابن‌طولون در قاهره، دیوارهای بیرونی کنگره‌دار شد و پنجره‌ها و سوراخ‌های منظمی تعبیه شد که از یکنواختی دیوار صاف می‌کاست. در برخی جاها از تزیین آجری دایره‌های قرارگرفته در میان مربع‌ها که در میان پشتبندهای سنگین خاص ساختمان‌های دیوار آجری قرار می‌گرفت استفاده می‌کردند و این از دوران سومری‌ها معمول بود. استفاده از این شیوه در مجموع زیاد نیست و حتی در ایران می‌توانیم جذابیّت این کار معمارانه با دیوار را که ویژگی بسیار مشخّص معماری دینی دوران متأخر اسلام است ببینیم.

تکیه‌گاه‌های مستقل وسایل عمدهٔ بالابردن ساختمان مسجد بود. ستون‌ها یا از بناهای قدیمی‌تر برداشته شد یا از روی آنها ساخته گردید. ستون‌ها در دسته‌های دوتایی یا سه‌تایی (چنان‌که در مسجد قیروان یا در مسجد عمرو در فسطاط)، با همهٔ اجزای سازندهٔ آن، به شیوه‌های سنّتی و پیش از اسلام استفاده می‌شد. حتی پایتخت‌ها نیز عموماً با استفادهٔ مجدّد از بناهای

قدیمی‌تر ساخته شد. مجرّدی، یعنی، تکیه‌گاهی که ساختمان درونی و تقسیمات ستون را ندارد و لذا با روبنا یکی می‌شود، نیز نوآوری معماری اسلامی نبود. استفاده از آن در معماری مسجد دمشق یا بیت‌المَقدِس سنّتاً مدیترانه‌ای است. اما در عراق یا مصر، مجرّدی آجری معماری اسلامی، و نیز مفصل‌بندی گهگاهش که شامل ستون‌های باریک گوشه‌هاست، دورشدن از انواع قدیمی‌تر مجردی‌های آجری است و مبشّر تحوّل عظیمی در این عنصر ساختمان در معماری اسلامی دوران بعدی است. حتی این اشتباه عجیب معماری اسلامی قرون اوایل یا دست‌کم ابهام میان دیوار و مجرّدی رفته‌رفته در مجرّدی‌های عظیم (۴/۳ متر از عرض) مسجد ابودلف ظاهر شد. مفصل‌بندی مجرّدی تنها در شکل بسیار سادهٔ T شکل یا L شکل یا مجردی‌های چلیپاشکل به‌وجود آمد. در این‌جا نیز، با وجود تبلور مشخص انواعی که تاکنون کمتر قابل تشخیص بود، نسبت‌دادن نوآوری بزرگی در این شیوهٔ خاص ساختمان به معماری مسجد دشوار است. و همچنین نمی‌توان تعدّد جزئیات ریز همراه با ستون‌ها، یا سرستون‌ها، گچبری‌ها، پاستون‌ها را ویژهٔ معماری اسلامی دانست. با این‌همه، وقتی که در مسجدی مانند مسجد قصرالحیر الشرقی دقیق می‌شویم نکته‌ای که باز مطرح می‌شود این است که مجرّدی‌ها و ستون‌ها و سرستون‌های آن و افریزهای تزیینی همه از آثار تاریخی قدیمی‌تر گرفته شده است. نه فقط هیچ معنای یکسانی از «نظم» در تکیه‌گاه‌های مستقل ایستاده موجود نیست، تقریباً به مانند این است که از چنین نظمی تعمداً اجتناب شده بود، تو گویی مفهوم مشخصی از نظم معماری‌داشتن از حیث زیبایی‌شناسی بی‌معنا بود. حتی ترکیب‌بندی بزرگی مانند ترکیب‌بندی مسجد دمشق نشان‌دهندهٔ بی‌اعتنایی مشابهی به نسبت‌های سنّتی معماری رومی میان اجزای ساختمانی و اجزای تزیینی در تکیه‌گاه‌های مسجد است.

بر بالای تعداد بسیاری از تکیه‌گاه‌ها هلال زده شده است؛ اکثر این هلال‌ها نیمه‌مدوّر است، اما چنان‌که خاطرنشان شده است، استفاده از این قوس تیزه‌دار [هلال] که در مسجد ابن‌طولون به اوج رسید در بسیاری از آثار تاریخی به‌جای‌مانده از قرون اولیهٔ اسلامی دیده می‌شود. با این‌همه، خواص کامل قوس تیزه‌دار از حیث معماری کاملاً شناخته نشد، مگر در جنبهٔ نسبتاً سبک‌کنندهٔ پشت بغل‌های دو طرف قوس. بدین‌ترتیب اکثر قوس‌های اولیهٔ معماری اسلامی فقط ادامهٔ رسوم پیشین بود بی‌آن‌که تغییر مهمی در آنها به‌وجود آورد. همین نکته دربارهٔ طاق‌های قوسی نیز صادق به‌نظر می‌رسد که در مسجدهای آن‌زمان بجز در معدودی از بناهای ایرانی به‌ندرت یافت شده است و همچنین دربارهٔ سقف‌ها و بام‌هایی که تخت یا دو شیب و معمولاً چوبی بود.

مسجد قرطبه استثناست و قوس‌های دو ردیفهٔ آن نمایانگر اشکال متفاوتی است، از قوس صرفاً نعل‌مانند تا بسیاری از قوس‌های چندلبه‌ای که صورت‌های اصلاح‌شدهٔ همین شکل نعل‌مانند است. قوس تیزه‌دار در این‌جا به‌کار وسعت‌دادن فضاهای متغیّر نمی‌آمد، چنان‌که در معماری گوتیک چنین وظیفه‌ای داشت، بلکه برای این بود که رانش‌های هر یک از اجزای سازندهٔ آن را تخفیف دهد تا تزیین آن راحت‌تر انجام شود. قوس تیزه‌دار چون سبک‌تر شد در مقام تکیه‌گاه کمتر مؤثر بود و لذا نظامی از قوس‌های چندلبهٔ متقاطع رواج یافت که در آن قوس برش‌برش به‌نظر می‌رسید. همین نوع چیره‌دستی هنری در گنبدهای قرن [چهارمی /] دهم مسجد قرطبه نیز دیده می‌شود. تنها نمونهٔ پیش‌تر از آن گنبد سنگی بزرگی است که در مسجد قیروان بنا شده است. آنچه مسجد قیروان را نمونه‌ای برجسته می‌سازد نوآوری ساختاری آن نیست بلکه صلابت و وضوح حرکت آن از مربع به رگهٔ هشت‌ضلعی و رگهٔ شانزده‌طرفه در گنبد تویزه‌دار و ظرافت هوشمندانه در



. بخارا، مقبرهٔ سامانی، اواسط قرن [چهارم /] دهم، نمای کلّی.

تزیین آن است. از سوی دیگر، تزیینِ بویژه پرمایهٔ مسجد قرطبه نوآوری ساختمانی تویزه‌های بزرگ آن را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد، تویزه‌های بزرگی که سطح داخلی کُره را از میان قطع می‌کند و لذا در عین‌حال که آن را به بسیاری بخش‌های کوچک تقسیم می‌کند وحدت گنبد را حفظ می‌کند. در خصوص این قوس‌ها، ابهامی میان ارزش ساختاری و ارزش تزیینی وجود دارد، لیکن اصالت این گنبدها آشکار است.

با این‌که وجود تأثیر معماری بیگانه ممکن است، تأثیر معماری ارمنی در قوس‌ها و طاق‌های قوسی مسجد قرطبه، با همان قوّت می‌توان توضیح داد که این معماری نتیجهٔ نیازهای محلّی بود. اسپانیا فاقد انبوهی از ستون‌های بزرگ بود که در سوریه یافت می‌شد و تکیه‌گاه‌های کوچک اسپانیای ویزیگوتیک بعید بود که برای فضای بزرگ مسجد مناسب باشد. بدین‌ترتیب وسایل مرتفع‌کردن بنا باید کشف می‌شد؛ این جستجو به

نظام دوجداره منتهی شد و بقیه را می‌توان صرفاً کارهای بیشتر بر روی دغدغهٔ آغازین برای ارتفاع انگاشت. گنبدها را نیز می‌توان منعکس‌کنندهٔ سرخوشی تازه از یافتن قوس‌ها و این احساس دانست که این واحدهای سنّتی می‌توانست به موجودیت‌های کوچک‌تری شکسته شود. هیچ معنای شمایل‌نگارانه‌ای را از این لحاظ نمی‌توان به صورت‌های هنری قوس‌ها و گنبدها نسبت داد، اما چنین معنایی را برای وجود صورت‌های استادانه‌تر در بخشی از مسجد می‌توان فرض کرد. این صورت‌های استادانه همگی در اطراف محراب و در شبستان محوری بنا شده‌اند و لذا به کار تأکید بر مقدس‌ترین بخش مسجد یا بخش سلطنتی آن می‌آمده‌اند. بدین‌ترتیب بی‌همتایی بزرگ ساختمانی در قوس‌ها و سقف‌های مسجد قرطبه را می‌توان تأویل کرد، و به دلیل ویژگی استادانه و تزیینی آنها، آنها را می‌توان نتیجهٔ نیاز درونی مسجد دانست. سرمنشأهای آنها را شاید بتوان در هنر دربار جُست، نکته‌ای که در فصل بعد به آن بازخواهیم گشت. با این‌همه، هرقدر هم که این ویژگی‌های بارز مسجد قرطبه را توضیح دهیم، ذکر دو نکته دربارهٔ آنها لازم به‌نظر می‌رسد: و آن این است که این ویژگی‌ها بی‌همتاست و لذا تا اندازه‌ای فاقد آن ارزش دلالتی هستند که برای اثبات تغییرات ساختاری بزرگ در صورت‌های هنری مساجد اولیهٔ اسلامی لازم است؛ و دیگر آنکه، با وجود موجودیت اصیل، در حقیقت یکپارچگی طوماری قوس یا گنبد شکسته شده است ــ و لذا این مبشّر دستاوردهای بزرگ معماری اسلامی در استفاده از طاق‌ها در چند قرن بعد است ــ و عناصر این مسجد قرطبه‌ای تغییرات انقلابی ساختار نیست بلکه صرفاً اصلاحات برآمده از ماهیت خود این صورت هنری است.

شیوه‌های تزیین مورد استفاده در مساجد اولیهٔ اسلامی بیش از هر چیز به دلیل تنوعشان چشمگیر است. از معرّق‌کاری در بناهای اموی سوریه [شام] و قرطبه استفاده شد. در هر دو مورد، کارگران را ظاهراً از قسطنطنیه آورده‌اند. از چوبکاری کنده‌کاری‌شده و رنگ‌شده و نیز اندودگچ استفاده شد تا بر خطوط اصلی معماری تأکید شود، محض نمونه در مسجدالاقصی یا در مسجد ابن‌طولون. گاهی، همچون مورد مسجدالاقصی، تمام قاب‌بندی‌های چوبی در دیوارها کار گذاشته شده بود. از چوب معمولاً برای ساختن و تزیین محراب‌ها و منبرها و مقصوره‌ها استفاده می‌شد. سنگ حجّاری‌شده تا اندازه‌ای نادر بود اما در گنبد مسجد قیروان و مسجد قرطبه که قاب‌بندی‌های عالی مرمر آن محفوظ مانده است از آن استفاده شده است. از شیشه، گاهی احتمالاً به رنگ‌های مختلف، در پنجره‌ها استفاده شد و این پنجره‌ها اغلب از سنگ یا اندودگچ بود که با پیچیدگی شگفت‌آوری شباک‌کاری‌شده بود، همان‌طور که از مسجد دمشق و قرطبه می‌دانیم. در مسجد قیروان تزیین بی‌همتایی با کاشی محفوظ مانده است ــ در این مورد از عراق وارد شده بود ــ که با سنگ‌کاری چیده شده بود. احتمالاً از قالی‌ها و منسوجات نیز استفاده می‌شد. چنان‌که از متون به ما رسیده است، در بسیاری جاها پرده گذاشته شده بود، اما هیچ اماره‌ای در این‌خصوص در دست نیست که آیا این‌جا صرفاً وسایل مفیدی برای جداکردن بخش‌های مختلف مسجد بود یا این‌که آنها به شیوهٔ مرسوم منسوجات معاصر با آن دوره در کلیساهای روم شرقی معنای زیباشناختی مشخّصی داشتند.

اهمیت این شیوه‌های متنوع در درجهٔ نخست در غیاب جنبهٔ بی‌قصد و غرض معرّق‌کاری و نقاشی یافت شده در روم شرقی یا پیکره و شیشه در هنر گوتیک قرار دارد. به‌عبارت دیگر، در قرون اولیهٔ اسلامی هیچ قرابت صوری میان مسجد و برخی شیوه‌های تزیینی وجود نداشت. با این‌همه، می‌باید توجه کرد که شیوهٔ دقیق تزیین در هر یک از آثار تاریخی به‌جامانده جنبهٔ غالب را دارد، چنان‌که معرّق‌کاری‌ها در مسجد دمشق، اندودگچ

در مسجد ابن‌طولون، سنگ و کاشی در مسجد قیروان. شاید به‌استثنای مسجد قرطبه، بنایی وجود نداشته باشد (چنان‌که در هنر اسلامی دوران بعدی وجود خواهد داشت) که در آن موزه‌ای از شیوه‌های موجود آن روز آفریده شده باشد. دربارهٔ این شیوه‌ها نکتهٔ کوچکی هست که تا حدودی گمراه‌کننده است. آنچه ما در باب مساجد عراقی می‌دانیم حاکی از این است که آنها بسیار کمتر از مساجد جاهای دیگر تزیین شده بود و این از همه عجیب‌تر است چون بسیاری از مساجد مصر و شمال آفریقا یا ایران متأثر از تزیین عراقی دانسته شده‌اند و حال آن‌که ما آنها را متأثر از تزیین بناهای غیردینی می‌دانیم. به احتمال بسیار شهرهای تازهٔ عراق به همان قوّتی که نمونه‌های مشابه مدیترانه‌ای آنها تحت فشار تقلید از کلیساها و معابدِ استادانه تزیین‌شده در سرزمین‌های فتح‌شده قرار گرفتند زیر چنین فشاری قرار نگرفتند.

مسألهٔ عمدهٔ این تزیین تشخیص معنای آن است. آیا صرفاً تزیین است، یعنی، طراحی‌هایی از هر طبیعتی که قصد نخست آن پرارج و زیباساختن هر بخشی از بناست که آن را می‌پوشاند؟ یا این تزیین یا هر بخشی از آن واجد گونه‌ای دلالت نمادی است که آن را تصویری خواهد ساخت مرتبط با مسجد اما مستقل از اهداف ایدئولوژیکی یا زیبایی‌شناختی آن؟ دشواری پاسخ‌گفتن به این پرسش‌ها نخست از این واقعیت برمی‌خیزد که تقریباً همهٔ طراحی‌های انجام‌شده در مساجد را می‌توان صرفاً تزیین دانست. نقوش مفصّل در قبةالصخره، در مسجد ابن‌طولون، یا در قاب‌پنجره‌های مسجد قرطبه و تأکید بر برخی اجزای معماری و مفهوم‌بودن متن آنها نمی‌تواند به فایده‌داشتن آنها در تزیین مربوط باشد. ترکیب‌بندی‌های مسجد دمشق را از حیث معماری، وقتی که گونه‌ای روکش پوشانندهٔ کلّ بنا درنظر گرفته شود، نیز می‌توان فقط روکش برّاق دانست و نه دارای معانی شمایل‌نگارانه‌ای که در فصل آخر این کتاب بحث کرده‌ایم. به‌عبارت دیگر، نه فقط ممکن است بلکه حتی درست است که تزیین مساجد را در درجهٔ نخست دارای جنبهٔ زینتی بینگاریم، به‌منزلهٔ کنیزک باوفای معماری. البته این نیز در تاریخ تزیین محض اهمیت خود را دارد. از این دیدگاه به مسجد دلالت ممکن شمایل‌نگارانهٔ این تزیین در دو حیطه قرار می‌گیرد.

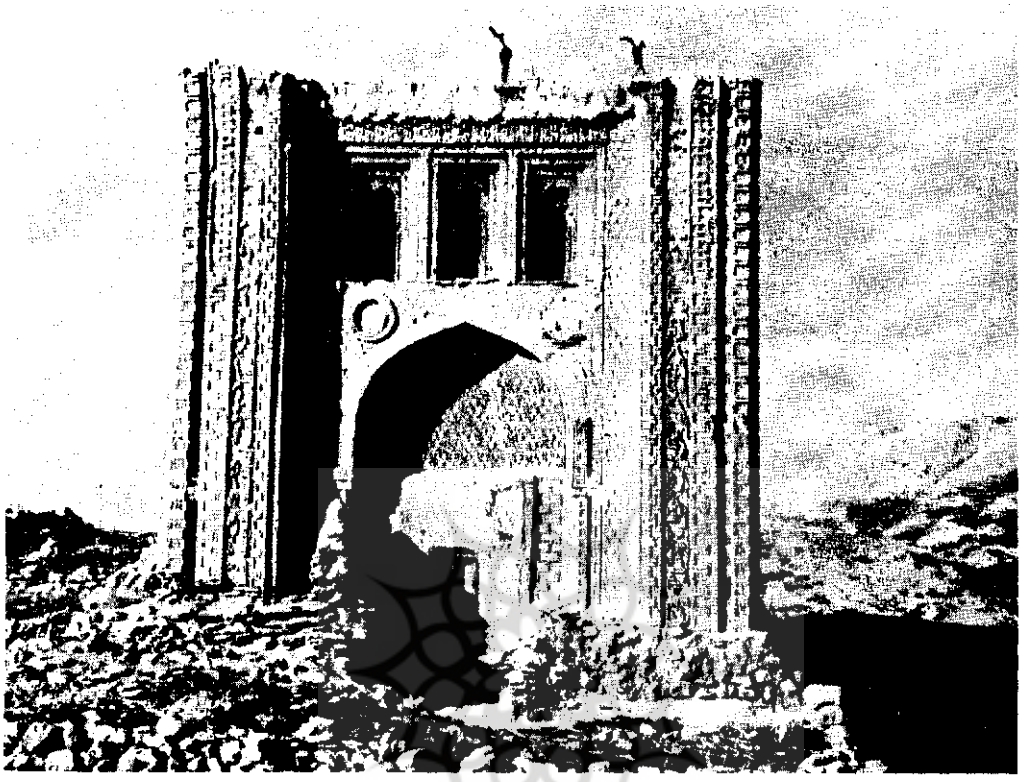
نخست، تحلیل بسامد آن در یک بنای مفروض دالّ بر اهمیت مربوط به آن در بخش‌های مختلف مسجد است و این نکته را در خصوص مسجد قیروان یا مسجد قرطبه نشان داده‌ایم. استفاده از تزیین در این موارد عمدتاً تأکید بر آن اجزایی خواهد بود که به دلایل نمادی یا عملی، برجسته بودند. تقریباً همهٔ مساجدی را که بسیاری از تزیینات آنها باقی مانده می‌توان به گروهی تقسیم کرد که باید اهمیت برخی از اجزای بنا را نسبت به بقیه تعیین کرد و گروهی (محض نمونه، مسجد ابن‌طولون) که تزیین آن برعکس باید با وحدت کامل اثر برجای‌مانده تعیین شود. شاید کسی متحیّر شود که آیا در مسجد دمشق بسیاری از معرّق‌کاری‌های ازمیان‌رفته برای تأکید بر شبستان محوری بود یا برای کاستن از تأثیر آن، به وسیلهٔ پوشاندن آن با همان نقشمایه‌هایی که در رواق‌های ثانوی حیاط تعبیه شده بود. در غیاب شواهد کافی این پرسش خاص بی‌ثمر است، اما این فرضیه را می‌توان مطرح کرد که دو وظیفهٔ جداگانه و متناقض تزیین مسجد، وظایف وحدت‌بخشیدن یا برجسته‌کردن اجزاء، در کنار یکدیگر تعبیه شده بود. با این‌همه، هنوز ممکن نیست تعیین کرد که ملاحظات منطقه‌ای یا زمانی یا ملاحظات متولیان کدام‌یک دخیل در این انتخاب بود که در هر مرحله نمونه‌ای ساخته شود.

جنبهٔ دوم این تزیین آن است که گاهی ممکن است که برای برخی از نقشمایه‌های آن معنای شمایل‌نگارانهٔ معینی فرض کرد. جواهرات و تاج‌های به‌کاررفته در قبةالصخره، چشم‌انداز معمارانه در مسجد دمشق، شاید حتی برخی از جزئیات معرّق‌کاری‌های مسجد قرطبه یا

مسجدالاقصی را بتوان برحسب مفاهیم رایج در آن عصر تصاویر پیروزی و افتخار و بهشت دانست. تصور تزیین گیاهی و استفاده از آن در معماری به‌مثابهٔ بیان بهشت بویژه تصوری جذب‌کننده است، زیرا قراین و امارات دیگری هست که نشان می‌دهد مراد از صحن یا محوطهٔ باز مسجد باید گونه‌ای بهشت باشد. درختان و نهرهای موجود در مسجد قرطبه و مسجد اشبیلیه و بناهای گنبددارِ نسبتاً اسرارآمیزی که در نیشابور و در مسجد ابن‌طولون وجود دارد را می‌توان صورتی از کلاه‌فرنگی‌های بهشت منظر به زبان معماری دانست. اما، حتی اگر این تأویل‌ها نیز پذیرفته شود، نکتهٔ اصلی این است که آنها زود فراموش شد یا به حافظهٔ جمعی این فرهنگ سپرده‌شد. این صورت‌های هنری با وجود معانی تاریخی معین و ازمیان‌رفته‌شان که بسیار بی‌قاعده می‌نمود حتی به دشواری تکرار شدند. اگر اینها ابتدائاً معنی داشتند، پس دلیل طرد و سرانجام به‌نسیان‌سپردن آنها را در متولیان یا هنرمندان آن عصر نباید جُست، بلکه باید در ناظران آنها دید، یعنی جماعتی که از مسجد استفاده می‌کرد. چه ذوق و پسند جماعت مؤمنان عبدالملک یا ولید را بر آن داشته باشد که طیف صوری تزیین را محدود کنند و چه خود امرا این انتخاب را کرده باشند، ناظران مسلمان معانی ابتدائاً قرین با این صورت‌ها را دیگر نخواستند، ولو با این فرض که اکثریت آنها این معانی را در آغاز می‌فهمیدند. و بدین‌ترتیب، مسلمانان با کنارگذاشتن آنها از شکل طرح‌های آینده متأثر شدند و، در کلّ جز معدودی ویژگی‌های معماری خودشان، نمادپردازی صوری و از حیث بصری قابلِ درکِ ایمان خودشان را طرد کردند.

این نتیجه‌گیری در کلّ معتبر به‌نظر می‌رسد، زیرا قرون اولیهٔ اسلامی و چند قرن دیگر گذشت تا بار دیگر نمادپردازی صوریِ دینی در ایران یا در ترکیه رواج یافت. با این‌همه می‌باید از استثناهای بالفعل یا ممکن، مانند ایمان عامّه آگاه بود. زیرا آنچه در بخش اعظم آثار برجای‌ماندهٔ تاریخی یا در منابع ادبی منعکس شده است دیدِ شاهانهٔ متولیان و دیدِ شهرنشینان باسواد جهان اسلام است. در زیر [این فرهنگ] تازه‌ایمانانی قرار داشتند که از ادیان قدیمی‌تر و اغلب صنم‌پرست به اسلام گرویده بودند و روزبه‌روز نیز بر تعدادشان افزوده می‌شد و همچنین اعراب بادیه‌نشین تازه‌سکنی‌یافته که هنوز نیمه‌بت‌پرست بودند. در گزارش‌های داده‌شده از آشوب‌های مختلف زندیقانه، بویژه در عراق، اغلب از حضور بت‌ها یا نمادهای بَصَری در آنچه بدعت‌گذاری‌های اسلامی انگاشته شده یاد می‌شود؛ عبادت‌های جمعی در اماکن مقدسه که در قرون بعدی پدید آمد اغلب در عبادتگاه‌های پیش از اسلام انجام می‌شد؛ و در تدفین و سوگواری نیز از نمادهای بصری بسیار مختلفی استفاده می‌شد، گرچه بسیاری از آنها ناشناخته مانده و یا هنوز مورد مطالعه قرار نگرفته‌اند. بر پایهٔ آنچه بعدها رخ داد می‌توانیم وجود یک اسلام قومی را مسلّم بگیریم که شاید نمی‌توانست به‌اندازهٔ اسلام رسمی در تَرکِ جادو یا شبه‌جادوی نمادهای دینی سخت‌گیر باشد.

استثنای دیگر استثنایی بسیار رسمی است و آن نوشتار است. یکی از نقشمایه‌های نسبتاً معمول در تزیین مسجد نوشتن متون مختلف عربی بود که غالباً از قرآن کریم برداشته می‌شد. این نوشتارها شامل اطلاعات آماری لازم دربارهٔ بنا نیز بود. در مسجدی از قرون اولیه در قیروان، مسجد سه‌دروازه، کتیبهٔ بزرگی قسمت اعظم نما یا سردر را می‌پوشاند و ظاهراً موضوع اصلی آن تزیین است. این کتیبه هیچ معنای شمایل‌نگارانه نداشت، همچنان‌که کتیبه‌های قبةالصّخره، نقوش سکه‌ها و نقوش بسیاری از نمونه‌های دیگر نداشت. پس نوشتار عربی بر روی آثار تاریخی برجای‌مانده چیزی فراتر از تزیین بود؛ این نوشتار امری منحصر به جامعهٔ مسلمان یا دارای حکومت اسلامی بود و بدین‌وسیله بیانگر معانی معیّنی برای مؤمنان بود. استفاده از نوشتار



نیم. نمای مقبرهٔ موسوم به عرب‌آتا، نیمهٔ دوم قرن [چهارم /] دهم.

را به‌درستی می‌توان ابداعی ملهَم از اسلام دانست و استفادهٔ ماهرانه از آن در آثار تاریخی برجای‌مانده را با شیوه‌هایی قابل مقایسه دانست که عالَم مسیحی بر طبق آن تصاویر را مورد استفاده قرار داد. پس از متون مقبول که بارها و بارها تکرار می‌شدند (بویژه آیات قرآنی)، می‌توانیم نوآوری یا اصلاح بالنسبه غالبی را بیابیم که معمولاً ویژگی خاصِ اثر تاریخیِ برجای‌مانده یا معنای منحصربه‌فرد آن را منعکس می‌کند.

استفاده از نوشتار برای مقاصد شمایل‌نگارانه یا زینتی از همان ابتدا در آثار تاریخی برجای‌مانده متداول نبود. اکثر بناهای اولیهٔ عراقی و سوری فاقد نقش یا کتیبه است و شاید بعد از قرن [سوم /] نهم باشد که استفاده از آنها تقریباً خودبه‌خود صورت می‌گیرد. از آن‌جا که بسیاری از عناصر صوری مورد استفاده در جهان اسلام، در همان ابتداء در فرهنگ‌های قبلی نیز زمینه داشت، مسلمانان دایماً متأثر از خواص این عناصر صوری بودند. و به همان‌سان که نقشمایه‌های قدیمی‌تر را تنها وقتی کنار می‌گذاشتند یا طرد می‌کردند که این کار برای حفظ تمامیّت ایمان‌شان لازم بود، به همان‌سان نیز از این‌که با هر چیز تازه‌ای پیوند بیابند پرهیز می‌کردند و آن را نمی‌پذیرفتند مگر هنگامی که آن را لازم می‌دانستند یا احساس می‌کردند که آن‌قدر توانا شده‌اند که بتوانند با خیال راحت آن را هضم و جذب کنند.

استفاده از نوشتار محدود به آثار تاریخی نبود. هنگامی که اسلام در سرزمین‌های فتح‌شده مستقر شد، فرهنگ ادبی عظیمی پدید آورد که در آن کلام مکتوب رسانهٔ اصلی تفکّر و تفهیم و تفاهم شد. اما، به دلیل قداست کلمه، پس از رشد معمول کتاب‌ها و نوشته‌های

مختلف، هنرِ خوشنویسی پدید آمد و دیری نگذشت که به بی‌همتاترین هنر اسلامی تبدیل شد. این هنر یکی از معدود شیوه‌های هنری است که دربارهٔ آن از طریق منابع ادبی اطلاعات بالنسبه خوبی در دست داریم. از آن‌جا که بسیاری از نمونه‌های باقی‌مانده از نسخه‌های خطی قرآن از دیدگاه‌های نوشتارشناسی و صوری به شایستگی مطالعه نشده است، تنها توضیحات کلّی مختصری می‌توان به‌دست داد. نخست آن‌که، خواندن اکثر صفحات این مصحف‌ها دشوار است، زیرا فاقد اعراب‌گذاری و دیگر تمهیداتی است که در طول قرن‌ها برای روشن‌کردن کتابت عربی پدید آمده است. این دشواری در صورتی تبیین می‌شود که به‌یاد آوریم که ناظر با قرآن آشنا و یافتن کوچک‌ترین «نشانه» برایش کافی بود. هنر خوشنویسی، هرچند ارزش‌های انتزاعی آن برای همه محسوس است، به شناخت کامل متن بسیار محتاج بود، اما این دربارهٔ هنر دینی صادق نیست ــ که تنها در صورتی می‌توان بطور کامل آن را فهمید که معنای آن از قبل معلوم باشد؟ پس، خوشنویسیِ قرون اولیهٔ اسلامی را نمی‌توان نوشتار صِرف انگاشت، زیرا مهم‌ترین محرّک شکل‌گیری تمامی هنر تولید کتاب و تمامی شیوه‌های وابسته به آن نیز بود. و گرچه از پیش از قرن [ششم /] دوازدهم اندکی می‌دانیم، این هنر تولید کتاب، مقدس‌ترین تجربهٔ شخصی مسلمانان شد.

از آن‌جا که در فصل آخر کتاب به برخی از استلزامات برآمده از بحث قبلی بازمی‌گردیم، در این‌جا نتیجه‌گیری خودمان را به خلاصه‌کردن پاسخ‌هایی که به سه پرسش زیر داده شده محدود می‌کنیم. در جهان اسلام چه چیزی آفریده شد که به دلیل اسلامی‌بودن آن بی‌همتا به‌نظر می‌رسد؟ این چیز بطور عام دربارهٔ اسلام و بطور خاص دربارهٔ صدر اسلام چه چیزی به ما می‌گوید؟ به‌عبارت دیگر، آیا از توضیحات ما در این‌جا می‌توان درس‌های تاریخی نتیجه گرفت؟

پاسخ به نخستین پرسش نسبتاً ساده است. مسجد چهل‌ستون به نمونه‌ای بدل شد که مفهوم مسجد لازم داشت، یعنی حافظهٔ جمعیِ برخی صورت‌ها با نیازهای کلّی امّت بهترین تناسب را داشت. این نمونه در شهرهای تازهٔ اسلامی، بویژه در عراق، آفریده شد تا در شهرهای قدیمی‌تر فتح شده و سرمشق معنوی آن می‌توانسته بیت‌النبی در مدینه باشد. در طول نخستین قرن تاریخ معماری در اسلام ویژگی‌های بسیاری به این نوع افزوده شد. معدودی از این ویژگی‌ها محتوای دقیقاً دینی داشت و معدودی به‌ناگزیر اختیار شد، زیرا تنها یک نیاز روشن به مسجد وجود داشت، و آن نیاز به فضایی بسیار بزرگ بود. گسترش اضافی اغلب مربوط به ترتیب زیبایی‌شناختی یا تشریفاتی این فضا بود. اصلاحات معماری یا تزیینی مورد استفاده در ساختن مسجد هیچ‌گاه ابداعات تازه نبود و حتی وقتی که برخی اصلاحات صوری یا ساختمانی رخ داد، این اصلاحات عمدتاً مندرج در صورت‌های موجود پیش از اسلام بود. با این‌همه تقریباً محال است که مسجد اسلامی را با بنای پیش از اسلام اشتباه کنیم، زیرا آنچه تغییر یافت عناصر واجی یا تکواژی بنا نبود بلکه ساختار نحوی آن بود. هیچ‌گونه همشکلی در ذات این تغییر نحوی وجود نداشت. گاهی، همچون مورد شبستان مسجد دمشق یا بیت‌المقدس، تغییر صرفاً عبارت از این بود که جهت تازه‌ای به هویّت قبلی بنا داده شود. گاهی دیگر، همچون مورد محراب یا مناره، لفظی قدیمی‌تر با دلالت نسبتاً کلّی معنایی معیّن و تازه می‌یافت. یا لفظی که قرن‌ها دلالت زیبایی‌شناختی بالنسبه دقیقی در نظم و ترتیب‌بخشیدن و ترکیب‌بندی داشت آن دلالت را از دست می‌داد و، همچون مورد سرستون‌ها، صرفاً عنصری ساختمانی می‌شد میان تیرستون و قوس، یعنی یک حشو ساده. هیچ‌گونه تغییر ساختمانی بزرگی در فرهنگ واژگان هنری مدیترانه یا خاور نزدیک وجود نداشت، و صرفاً مجموعه‌ای از ترکیبات تازهٔ صورت‌های هنری موجود بود. تنها ظهور کُند و آرام

خوشنویسی بعنوان رسانهٔ اصلی برای استعداد زیبایی‌شناختی و معانی نمادی است که نوآوری حقیقی دورهٔ اولیه اسلامی محسوب می‌شود.

اگر بخواهیم به درس‌های تاریخی‌ای بازگردیم که از شکل‌گیری هنری ملهَم از اسلام می‌توان گرفت سه نکته مطرح می‌شود. نخست آنکه، تنوعات ناحیه‌ای [در این هنر] بسیار است. این درس‌ها بسیار فراتر از چیزهایی از این قبیل است که در مساجد ایرانی قبل از مساجد سوری از زدن طاق قوسی استفاده شد یا اینکه فقدان ستون در معماری اسپانیای پیش از اسلام را می‌توان تبیین‌کنندهٔ برخی ویژگی‌های مؤثر در تحوّل قوس‌ها دانست. البته، غلظت کیفی هنر ملهَم از اسلام از ناحیه‌ای به ناحیه‌ای دیگر متفاوت بود. موفق‌ترین و عمده‌ترین صورت‌ها در عراق و سوریه و کنارهٔ مدیترانه آفریده شد؛ ایران، بویژه غرب آن، کمترین تأثیر را پذیرفت و رشد آثار تاریخی آن تا قبل از قرن [پنجم /] یازدهم آغاز نشد. در سراسر این سرزمین‌ها تسلط و تفوّق هلال پربرکت نمایان است.

دوم آنکه، دو محرّک اساس شکل‌گیری این جنبه از هنر اسلامی بود. یکی واکنش نسبت به سنت‌های هنری قدیمی‌تر بود، بویژه سنت‌های هنری مسیحیت روم شرقی و دیگری تأثیر مداوم امّت اسلام بود، یعنی حضور پیوستهٔ اجتماعی بزرگ از مردم که صورت‌های هنری آن را قالب زد و الگو داد. این امر بیش از هرجا در مسجد جامع مشهود است، اما در ویژگی‌های خاص رباط‌های مرزی و در تکریم اولیا نیز به‌چشم می‌خورد.

نکتهٔ سوم آنکه، مسلمانان قرون اولیهٔ اسلامی ظاهراً در کلّ از به‌کارگرفتن نمادهای بصری که آنها را به‌وضوح و به‌روشنی می‌شناختند پرهیز می‌کردند. این امر چه نتیجهٔ منفی قدرت نمادها در هنر مسیحی بوده باشد و چه دلیل اسلامی خاصی در پشت آن نهفته باشد، این فرهنگ تازه به معانی عبادی یا نمادی صورت‌های تازه نبخشید؛ یا ترجیح داد که اینگونه معانی را به کلّ جامعه تحمیل نکند. البته، آنها را طرد هم نکرد. و بدین‌گونه عارفان و صوفیان و برخی گروه‌های دوره‌های بعد، از نمادهای دینی بصری استفاده کردند و آنها را فهمیدند، اما ابهام معنا، صفت پایدار صورت‌های هنری‌اسلامی باقی ماند. تعجبی ندارد که این نتیجه‌گیری نمی‌تواند به فرهنگ اسلامی بطور عام، بخصوص به مرتبهٔ بسیار صحیح الاعتقاد [یا سنتی] آن تعمیم یابد. بدین‌ترتیب، آیا فرهنگ اسلامی فرهنگی نبود که به دلیل کمال انتزاعی لقاءالله از یک‌طرف و عینیّت امور اجتماعی از طرف دیگر، هرگز نتوانست ــ یا اینکه آگاهانه نخواست ــ نمادی مادی را واسطهٔ بین خدای واحد و زندگانی مقرون به خیر قرار دهد؟

پی‌نوشت‌ها:

* ترجمه‌ای است از:

Oleg Grabar, "Islamic Religious Art: The Mosque", in *The Formation of Islamic Art*, Yale U.P., 1987, pp. 99-131.

۱. داستان عجیبی را می‌توان برای روشن‌کردن جنبه‌ای از تاریخ‌نگاری قدیم اسلامی در بارهٔ مسجد مدینه و دشواری‌های بحث از آن ذکر کرد. به روایت جغرافیدان قرن [چهارم /] دهم ابن‌زُبَر شخصی به‌نام عثمان بن مظعون در قبله‌گاه، بخش پوشیدهٔ حیاط، خدو انداخت. این‌کار او را چنان غمگین ساخت که همسرش دلیل ناراحتی او را پرسید. او پاسخ داد: «هنگام نماز در قبله‌گاه خدو انداختم. اما بعد به آن‌جا برگشتم تا آن را پاک کنم، از این‌رو حمیری از زعفران ساختم و آن خدو را با آن پوشاندم». شرح جغرافیدان مورد بحث ما چنین است: «پس این عثمان خاص نخستین کسی بود که قبله را معطّر گردانده» با این‌که از این داستان اطلاع جالب‌توجّهی در بارهٔ یک نوع زیباسازی مسجد به‌دست می‌آوریم، نمی‌توانیم تعیین کنیم که آیا این داستان به زمان پیامبر [ص] بازمی‌گردد یا این‌که این داستان برای این اختراع شد که عمل بعدی همچون عمل قدیم چندان شرعی نشود. ماهیت خود داستان، صفت عارضی و اتفاقی آن که از جهتی در فردی اندک‌مشهور تشخّص یافته، گویای این نکته است که در نظر مسلمانان صدر اسلام و مسلمانان تربیت‌یافته در این دوره جز تجمّع حوادث یکّه و موقتاً ناچیزی که پذیرفته می‌شد هیچ تصور نظری و ارزیش تصوّرشده‌ای از یک مکان مقدّس وجود نداشت. و این به مثل این است که این فرهنگ از تأویل واقعیت محسوس زندگی اسلامی خودش بطور انتزاعی روحاً اکراه داشت.