

In Search of Paintings with Advanced Visual Errors According to Ibn al-Haytham's Account in *Al-Manāẓir*

Abstract

Hasan Ibn al-Haytham (Latinized as Alhazen, c. 965 to 1040 AD), a mathematician, astronomer and physicist of Islamic civilization, in his book "Al-Manāẓir" (The Optics), discusses the phenomenon of errors in direct observation. He refers to paintings where animals, specific individuals, plants, and some other objects are realistically depicted, conforming to their natural appearance. Given that during the 10th and 11th centuries, Islamic civilization had not reached such a level of realism in paintings, it raises the question: to which paintings does Ibn al-Haytham refer in his book within the Islamic civilization? The significance of Ibn al-Haytham's account, besides providing insights into the history of painting and its developments, could also offer a fresh narrative on the formation of painting during the Renaissance in Europe. This research aims to identify the paintings Ibn al-Haytham discusses by referencing historical reports and comparing them with archaeological explorations in the twentieth century. Historically, the writings left by al-Fārābī (known in the Western world as Alfarabi, c. 870 to 950 AD, an early Islamic philosopher and music theorist) and al-Mas'ūdī (a historian, geographer and traveler, c. 896 to 956 AD) concerning the paintings banished during the early centuries of Christianity in the Fayum region of Egypt are the most important clues for identifying those paintings. Ibn al-Haytham's extended stay in Egypt on one hand, and the discovery and identification of mummy paintings in the Fayum region on the other, provide a comparative ground and pursuit of Ibn al-Haytham's account in "Al-Manāẓir". This research, through historical analysis and comparing technical features of paintings such as technique, material, represented elements, etc., with Ibn al-Haytham's account, seeks to understand the relationship between the paintings and Ibn al-Haytham's report. The artworks under consideration are divided into two groups: the first group comprises mosaics (e.g., mosaic works of the Umayyad Mosque in Damascus and the Palace of Ibn Hisham), wall paintings (such as the Qusayr 'Amra frescoes or the Capella Palatina), sculptures (like the sculptures of Umayyad and Abbasid palaces), and luster ware (produced in Samarra and Egypt) dating back to pre-12th century Islamic civilization, and the second group consists of a large collection of mummy paintings retrieved from the Fayum region of Egypt, housed in major museums worldwide, especially the British Museum in London and the Metropolitan Museum in New York. Access to all these artworks has been done

Received: 2 Apr 2024

Received in revised form: 23 Apr 2024

Accepted: 25 May 2024

Maryam Keshmiri 

Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

E-mail: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

Doi: <https://doi.org/10.22059/jfava.2024.374442.667262>

through the online platforms of art collections. The research demonstrates that in the absence of any historical information about other painting traditions, it can be said that the Fayum mummy paintings were created within the framework of the same painting tradition that Ibn al-Haytham speaks of in "Al-Manāẓir". Emphasis on the accurate depiction of specific and recognizable individuals' faces, the clarity of wrinkles and lines on the skin, adorned and styled curly wigs, botanical decorations resembling crowns on heads, and individuals' hairstyles are among the common features between the Fayum mummy paintings and Ibn al-Haytham's report.

Keywords

Islamic Painting, Mummy paintings, Ibn al-Haytham, Visual Errors, *Al-Manāẓir* Book

Citation: Keshmiri, Maryam (2024). In search of paintings with advanced visual errors according to Ibn al-Haytham's account in *Al-Manāẓir*, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(3), 19-33. (in Persian)



The Author(s)

Publisher: University of Tehran Press

در جست‌وجوی نقاشی‌هایی با خطای بصری پیشرفته به روایت ابن هیثم در المناظر

چکیده

ابن هیثم در بحث خطای زبری در المناظر به نقاشی‌هایی اشاره می‌کند که در آن‌ها، حیوانات، اشخاص معین، گیاهان و دیگر عناصر بصری به طور طبیعی بازنمایی شده‌اند؛ از آنجا که در سده‌های ۴ و ۵ ه.ق، نقاشی در

تمدن اسلامی به چنان سطح واقع‌نمایی نرسیده بود، این پرسش مطرح است که ابن هیثم به کدام نقاشی‌ها اشاره می‌کند؟ اهمیت گزارش ابن هیثم، افزون بر آن که آگاهی‌ها از تاریخ نقاشی را گسترش می‌دهد، می‌تواند روایت چگونگی شکل‌گیری نقاشی در عصر رنسانس را نیز پیروارند. پژوهش در پی آن است که با استناد به گزارش‌های تاریخی و سنجش آن با کاوش‌های باستان‌شناسی در سده بیستم، نقاشی‌های روایت‌شده در المناظر را شناسایی کند. از نظر تاریخی، سخنان فارابی و مسعودی درباره نقاشی‌هایی مطرود در سده‌های آغازین مسیحیت، مهم‌ترین سرنخ‌های شناسایی آن نقاشی‌هاست. هم‌چنین، اقامت طولانی ابن هیثم در مصر از یک‌سو، و کشف و شناسایی نقاشی‌های مومی در نواحی صعید (فیوم) از سوی دیگر، زمینه سنجش گزارش المناظر را فراهم می‌سازد. پژوهش با روش تحلیل تاریخی و تطبیق ویژگی‌های تکنیکی نقاشی با گزارش ابن هیثم، در پی شناخت همبستگی میان آن‌ها است. بنابراین، در نبود هرگونه آگاهی تاریخی از دیگر سنت‌های بازنمایی، می‌توان گفت نقاشی‌های مومی مصر، در چارچوب همان سنت بازنمایی پدید آمده بود که ابن هیثم در المناظر از آن سخن می‌گوید.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۱۴

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۰۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۰۵

مریم کشمیری: استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

E-mail: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

Doi: <https://doi.org/10.22059/jfava.2024.374442.667262>

واژه‌های کلیدی

نقاشی تمدن اسلامی، نقاشی‌های مومی مصر، ابن هیثم، تراویق، خطای بصری، کتاب المناظر

استناد: کشمیری، مریم (۱۴۰۳)، در جست‌وجوی نقاشی‌هایی با خطای بصری پیشرفته به روایت ابن هیثم در المناظر، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۹(۳)،

۳۳-۱۹.

مقدمه

اشاره‌های نویسندگان کتاب‌های تاریخی و علمی به نقاشی در روزگار گذشته، سرچشمه آگاهی از تاریخ نقاشی است. یکی از کتاب‌های گرانشنگ علمی در تمدن اسلامی که در بردارنده آگاهی‌های ارزشمندی درباره نقاشی است، المنظر، نگارش ابن هیثم است. هر چند ابن هیثم، در بخش‌های مختلف المنظر، به گونه‌ای گذرا از نقاشی سخن می‌گوید، در فرازی از کتاب درباره خطای بصری در درک زبری، با اندکی تفصیل به نقاشی‌های ویژه‌ای (التزاویق) اشاره می‌کند. درنگ در این فراز که به جای خود مفصل‌ترین گزارش درباره نقاشی در یک متن علمی از سده‌های ۴ و ۵ ه.ق است، خواننده را با این پرسش روبرو می‌کند: ابن هیثم بر پایه کدام نقاشی‌ها از بازنمایی فراوان خطای بصری در آن‌ها سخن گفته است؟ این پرسش را می‌توان در دو جهت گسترش داد؛ ۱. گزارش او چه آگاهی‌هایی از آن نقاشی‌ها به دست می‌دهد؟ ۲. نقاشی‌هایی که او از آن‌ها سخن می‌گوید، به کدام سنت بازنمایی تعلق دارند؟ هر چند بررسی گزارش ابن هیثم، پرسش‌های بیشتری برمی‌انگیزد، پژوهش حاضر با توجه به ضرورت و گنجایش مقاله، در جست‌وجوی پاسخ به همین دو پرسش برآمده است. هدف پژوهش، بازیابی ویژگی‌های نقاشی‌های روایت شده در المنظر، و یافتن خاستگاه آن‌هاست. بحث در «ارزش تاریخی گزارش ابن هیثم» تا اندازه‌ای اهمیت و ضرورت این پژوهش را توضیح می‌دهد.

در جست‌وجوی نقاشی‌هایی که نویسنده در المنظر از آن‌ها سخن گفته است، با دو پیش‌فرض روبرو هستیم: نخست، شیوه بیان ابن هیثم نشان می‌دهد که مخاطبان کتاب درک روشنی از نقاشی‌ها داشتند و او برای نخستین بار با آن‌ها روبرو نشده بود؛ دوم، سبک‌ها و سنتی که نقاشی‌ها بر بستر آن پدید آمده بود، در تمدن اسلامی گسترش نیافت. این پیش‌فرض‌ها، پیچیدگی پژوهش را در جست‌وجوی خاستگاه، ویژگی‌ها و بازیابی نمونه نقاشی‌هایی که ابن هیثم آن‌ها را دیده بود، دوچندان می‌کند.

روش پژوهش

جست‌وجوی خاستگاه و گونه نقاشی‌هایی که در کتاب المنظر توصیف شده است، یک بررسی تاریخی، همراه با سبک‌شناسی است. بررسی تاریخی با کندوکاو در سبک‌های نقاشی رایج در میان روهان، عراق و ایران آغاز و با نگاه به تحولات اجتماعی مصر دوره باستان، و جایگاه نقاشی در آن سرزمین دنبال شده است. با توجه به دگرگونی‌های تکنیکی-ابزاری نقاشی از دوره باستان تا سده‌های نخستین دوره اسلامی، بحث درباره سبک نقاشی با تحلیل مفهومی-واژگانی نقاشی (تزاویق، تماثل، صور، و...) همراه گردید. در تحلیل واژه‌شناسی تخصصی، تأکید بر شناخت نقاشی کاربردی دوره بحث، و بیرون کشیدن داده‌ها از گزارش‌های تاریخی و فرهنگ‌های لغت عربی هم‌روزگار (مانند العین، مختصر العین، کتاب البلیغه) در اولویت بوده است. همه این کتاب‌ها را بین سده‌های ۲ تا ۵ ه.ق نگاشته‌اند. شاخه دیگر مطالعه تاریخی، با نگاه به کاوش‌های باستان‌شناسی نقاشی‌های مومی در صعید (فیوم) و بررسی سبک‌شناسی آن‌ها شکل گرفت. واپسین مرحله پژوهش، بررسی تطبیقی داده‌های شرح و بسط یافته با عناصر اصلی روایت ابن هیثم از نقاشی‌ها است. برای فراهم ساختن این بررسی، داده‌ها بر حسب مقوله‌های مختلف (شباهت در بازنمایی حیوان و انسان، موهای سر و چروک پوست، گیاهان، آلات و

عناصر بصری) در نقاشی‌های مومی و گزارش ابن هیثم بررسی و آنگاه با یکدیگر سنجیده شده‌اند. این بررسی از نظر روش‌شناسی، به همان اندازه که می‌تواند امکان ارزیابی مجدد دستاورد این پژوهش، یعنی همبستگی نقاشی‌های مومی با گزارش ابن هیثم را فراهم کند؛ سنجش عناصر بصری در سنت نقاشی‌های ساسانی، بغداد و دمشق را نیز با گزارش یادشده امکان‌پذیر می‌گرداند.

پیشینه پژوهش

ابن هیثم (۱۹۸۳، ۴۳۴-۴۳۵)، بدون ارجاع به خاستگاه، سبک و آثار مشخص از نقاشی‌هایی سخن می‌گوید که فرآیند پدید آمدن آن‌ها با خطای بصری همراه بوده است. برخی منابع تاریخی مانند گزارش‌های فارابی (سده ۳ و ۴) و مسعودی (سده ۴) نیز از چنین نقاشی‌هایی خبر می‌دهند. با این‌همه، هیچ نویسنده‌ای در قلمرو تمدن اسلامی، گزارش ابن هیثم را سرآغاز جست‌وجو برای شناسایی دقیق آن نقاشی‌ها ندانست. از سوی دیگر، وقتی در اروپا، زیر نظر کرومونایی^۱ کتاب المنظر را به زبان لاتین برمی‌گرداندند (این ترجمه بار دیگر با ویرایش ریزنر در ۱۵۷۲ م. به چاپ رسید)، در بخش خطای بصری، شاید چون اشاره نویسنده به نقاشی‌ها را مبهم یافتند، از برگردان دقیق عبارت کتاب و جست‌وجوی خاستگاه و سبک نقاشی‌ها خودداری کردند (Smith, 2001a, 311, & 2001b, 607). دومینیک رینو^۲ در مقاله «چرا علم مناظر در دوره میانه اسلامی به پرسپکتیو راه نبرد؟» جست‌وجوی خاستگاه و سبک‌شناسی نقاشی‌های اشاره شده در المنظر را کاری دشوار می‌خواند (Raynaud, 2014, 54). عبدالحمید ابراهیم صبره^۳ نیز در برگردان متن عربی کتاب المنظر (Sabra, 1989a, 295-296; & Ibid., 1989b, 136)، با آن که جلد دوم کتابش را به تعلیقات اختصاص داد، بخش یاد شده را بدون هرگونه توضیحی درباره خاستگاه و سبک آن نقاشی‌ها به زبان انگلیسی برمی‌گرداند. از سوی دیگر، گزارش‌های ریگز (Riggs, 2005) و بورگ (Borg, 2000, 2010 and 2012) از روندهای کشف نقاشی‌های مومی و بازگویی تفصیلی ویژگی‌های آن‌ها، مواد اولیه لازم برای سنجش گزارش ابن هیثم در المنظر را فراهم ساخته است.

مبانی نظری پژوهش

نورشناسی، نقاشی و خطای زبری

فارابی در احصاء العلوم، هنگام یادآوری اهمیت قوانین می‌نویسد: قوانین، «برای آن وضع شده که درستی مطالبی که ممکن است در آن‌ها اشتباهی پیش آید به وسیله این احکام مورد آزمایش قرار گیرد» (فارابی، ۱۳۸۱، ۴۱). صنعت منطق نیز، «در مواردی که ممکن است در بعضی از معقولات برای آدمی اشتباهی پیش آید او را به راه درست و حقیقت رهنمون می‌شود» (همان، ۵۱). فارابی همین سخن را درباره علم مناظر تکرار می‌کند: «به وسیله این علم تفاوت آنچه بر خلاف حقیقت در نظر آید، با آنچه به صورت حقیقی خود دیده می‌شود مشخص می‌گردد» (همان، ۸۰). چیزها همیشه آن گونه که به نظر می‌آیند، نیستند و گاه میان نمود بصری و نمود واقعی چیزها تفاوتی است. در این حالت، آنچه به صورت حقیقی دیده می‌شود، درست است؛ و صورت به نظر آمده، باید در هماهنگی با آن درک شود. این سخن، شالوده آموزه علم مناظر در بحث خطاهای بصری (أغلاط البصر) است. ابن هیثم در آغاز فصل اول از مقاله

سوم المناظر می نویسد:

این گونه نیست که هر چیز [هنگام دیده شدن] همان گونه که هست به چشم آید؛ و این گونه نیست هر معنایی که بینایی [از دیدن چیزی] درمی یابد و بیننده تصور می کند که حقیقت آن چیز است، در ادراک و در تصور آن به راه درست رفته باشد. بینایی در برابر بسیاری از چیزها به اشتباه می افتد و آن را بر خلاف آنچه هست، درک می کند؛ گاه در همان لحظه ای که به اشتباه افتاده است، اشتباه خود را حس می کند، و گاه خطای خود را در نمی یابد، و گمان می برد درست دریافته، ولی اشتباه می کند. و نیز، چشم هنگامی که به چیزی می نگرد، اگر خیلی دور باشد، آن را کوچکتر از اندازه واقعی درک می کند؛ و اگر بسیار نزدیک باشد، اندازه آن را بزرگتر از اندازه واقعی درمی یابد. چنان که چشم از دور، مربع یا چندضلعی را اگر قطرهای آن با هم مساوی باشد، دایره ای می بیند و اگر قطرهای آن متفاوت باشد، مستطیل می بیند؛ و اگر کره ای را از فاصله دور بنگرد، آن را مسطح درمی یابد. نمونه های این معانی بسیار است و بسیار گوناگون. هر آنچه چشم این گونه بیند و دریابد، [بینایی] در ادراک آن اشتباه می کند. (ابن هیثم، ۱۹۸۳، ۳۴۱)

از دید ابن هیثم، خطا زمانی رخ می دهد که چشم از فاصله اعتدالی با چیزها دور شود.^۴ زبری برآمده از تفاوت وضع (برجستگی - فرورفتگی) بخش های ظاهری بدن و چیزها زیر تابش نور است. بینایی انسان، بخش های برجسته را روشن و بخش های فرورفته را سایه می بیند و درمی یابد (همان، ۳۰۳)؛ ولی اگر چشم بیرون از فاصله اعتدالی به چیزی نگاه کند، برای پی بردن به زبری آن با خطا روبرو می شود. در بند ۳۹ از فصل هفتم مقاله سوم، ابن هیثم به بررسی خطای دیدن و ادراک زبری چیزها می پردازد و برای تبیین خطا و چگونگی فریب بینایی به نقاشی ها اشاره می کند. از نظر او، این پدیده در نقاشی بارها رخ داده است.

ویژگی های نقاشی در کتاب المناظر با تعریف فرهنگ یونانی همخوانی دارد. روزی سقراط به کارگاه نقاشی رفت و گفت: «آیا نقاشی، ساختن تصویر چیزی است که آدمی می بیند؟ به هر حال شما پستی و بلندی و تاریکی و روشنی و نرمی و سختی و صافی و ناصافی و جوانی و پیری [شادابی و پژمردگی / چین و چروک]^۵ اجسام را به یاری خطوط و رنگ نمایان می کنید» (کسنوفون، ۱۳۸۷، ۱۳۸). این سخنان بدان معناست که نقاشی بر تجربه امر دیداری استوار است و نقاش در روند بازنمایی، به چیزی جز همانندسازی بافت صحنه نمی پردازد (باراش، ۱۳۹۹، ۵۵)؛ روشن است شناسه های بافت در نقاشی، همان سطح صاف و ناصاف، تاریکی و روشنی، نرمی و سختی و زبری، و پستی و بلندی است.

ابن هیثم تأکید می کند همه سعی نقاشان بر آن است که نقاشی ها را درست همانند اصل چیزها بکشند. آنان پیکر و ظاهر حیوانات، اشخاص معین (والاشخاص المعینه)^۶، گیاهان، عناصر و چیزهای دیگر را بر سطح صاف، ماهرانه بازنمایی می کنند.^۷ در این نقاشی ها، ظاهر اندام حیوان با تمامی موها، منافذ، چین و چروک های سطح پوست، و سطح گیاه با کرک و برگ ها چنان بازنمایی شده است که بیننده با نگاه به آن، زبری را حس می کند؛ در حالی که، سطح نقاشی، بدون هرگونه برجستگی و فرورفتگی، صاف و هموار است و گاه ممکن است بزاق و صیقلی باشد. بنابراین، فرقی نمی کند نقاشی بر سطح دیوار (حائط) باشد یا چوب (خشب) و قرطاس (پوست، لوح یا کاغذهای سخت)؛^۸ در همه این حالت ها، اگر تصویر اشخاص، حیوانات پشمالو، با مو و زوائد (جشر)، ماهرانه بازنمایی شده باشد، بینایی مو را چنان می بیند که گویی موی واقعی است، و تصویر

برگ های زبر را چنان درمی یابد که انگار به راستی زبر هستند (ابن هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴-۴۳۵)، و جای دیگر می نویسد نقاشان کار خود را چنان انجام می دهند که اگر بیننده با طرز کار نقاشی آشنا نباشد، و از پیش نرمی سطح تصویر را ندانسته باشد، در زبری آن تردیدی نخواهد کرد (همان، ۴۵۵).

بنابر توضیحات ابن هیثم از یک سو، درک زبری چیزهای دوردست به دیدن از فاصله اعتدال (نزدیک تر) وابسته است، وگرنه بینایی نمی تواند زبری چیزی را درست درک کند (همان، ۴۳۴-۴۳۵، بند ۳۹)؛ و از سوی دیگر، درک زبری سطح صفحه نقاشی هم وابسته به فاصله اعتدال (دورتر) است، زیرا اگر به چشم خیلی نزدیک باشد، صافی سطح صفحه نقاشی بر بیننده آشکار خواهد شد (همان، ۴۳۵-۴۳۶، بند ۴۰-۴۱). ابن هیثم می نویسد، خطای بینایی وقتی روی می دهد که بینایی، سطح صاف (صفحه نقاشی) را زبر با برجستگی و فرورفتگی - ببیند و درک کند (همان، ۴۳۵). ابن هیثم از نقاشی هایی سخن می گوید که در آن ها، ویژگی زبری را بر سطح صاف صفحه نقاشی بازنمایی کرده اند. تأمل در ویژگی های نقاشی هایی که ابن هیثم بر پایه آن ها خطای زبری را بازمی گوید، به پرسش اصلی پژوهش راه می برد. ابن هیثم پیش از هر چیز از تراویق سخن می گوید. در بخش های دیگر المناظر به چند شیوه دیگر بازنمایی مانند تخطیط و نقوش و کتابت اشاره شده است (همان، ۱۳۹ و ۱۸۳). با نگاه به تسلط ابن هیثم بر گستره واژگان و مفاهیم بینایی (ابصار) و علم مناظر، می توان اشاره او را به شیوه های شناخته نقاشی در آن روزگار، دقیق و معتبر دانست. تراویق به شیوه نقاشی بر سطح دوبعدی اشاره می کند.^۹ این نقاشی ها از نظر موضوعی بسیار متنوع اند: پیکر حیوان، صورت انسان های معین، گیاهان، ظروف و چیزهای پیکرمندی که آن ها را موبه موهمانند نمونه های واقعی کشیده اند. ابن هیثم کار نقاشان را در بازنمایی زبری ماهرانه^{۱۰} می خواند. در این نقاشی ها ویژگی های ظاهری بدن، موها، منافذ و چین و چروک های پوست، چین های لباس در همانندی با الگوی واقعی تصویر شده اند.

ارزش تاریخی گزارش ابن هیثم

اشاره ها به نقاشی در کتاب المناظر از دیدگاه های مختلف، آگاهی درباره نقاشی را دگرگون می کند. این توضیحات، پیش از هر چیز، آگاهی از بقایای یک سنت نقاشی را در مصر، دست کم تا سده ۵ ه. ق. از فراموشی بیرون می آورد. به جز المناظر در کتاب های دیگری هم به تمثیل و نقاشی ها در مصر اشاره شده است، اما آن گزارش ها، دربردارنده هیچ آگاهی روشنی از شیوه نقاشی ها نیستند، بلکه تنها به وجود و کارکرد آن نقاشی ها اشاره می کنند (نک: اشاره های فارابی و مسعودی، همین نوشتار). در حالی که ابن هیثم، افزون بر یادآوری چند شیوه بازنمایی (نک: نورشناسی، نقاشی و خطای زبری، همین نوشتار)، ویژگی پیشرفته آن نقاشی ها را از نظر بازنمایی و شبیه درآوردن به روشنی بازمی گوید.

گزارش ابن هیثم، از سوی دیگر، روایت تاریخ هنر مغرب زمین از چگونگی برآمدن نقاشی رنسانس را با تأکید تازه ای روبرو می کند. بر پایه این روایت، آشنایی با میراث هنری روم باستان و هنر سده های آغازین مسیحیت، هنرمندان ایتالیایی را به راه تازه ای کشاند (نک: دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، ۴۳۳، ۴۴۵).^{۱۱} در حالی که با پژوهش های اخیر، روایت غالب از چگونگی آشنایی هنرمندان رنسانس با نقاشی بیزانسی،

سخن دیگر، به جای پیروی از آموزه بنیادی علم مناظر، راه سرپیچی از آن را برگزیدند؛ چنان‌که در ایران و دنیای اسلام نیز، نقاشان برجسته‌ای در آستانه سرپیچی از آموزه‌های علم مناظر ایستادند ولی نتوانستند تجربه فراروی از تنگنای بازنمایی سه‌بعدی بر سطح دوبعدی را به دست‌آورد نظری کار خود تبدیل کنند (کشمیری، ۱۴۰۱، ۷۰-۷۳؛ نیز همو، ۱۴۰۲).

بازنمایی و نقاشی در بین‌النهرین، ایران و مصر

با کاوش‌های گسترده باستان‌شناسی در سده بیستم، سیمای کلی بازنمایی در سده‌های آغازین دوره اسلامی آشکار شد. تزیین برخی ساختمان‌ها مانند قبه‌الصخره در بیت‌المقدس، قصرالحیر غربی و مسجد دمشق، قُصیر عمره و خربه‌المفجر در اردن، مساجد جامع اولیه، کاخ‌ها و کوشک‌های غیرمذهبی تا اندازه زیادی از شیوه‌های بازنمایی در سده‌های نخستین پرده برمی‌دارد. با این‌همه از یاد نباید برد که نقاشی در آن دوره، راه دگردیسی را از سر می‌گذراند. در اینجا، کوشش بر آن است که با نگاه به سیر دگرگونی نقاشی، تزیین و بازنمایی در سده‌های آغازین دوره اسلامی، ویژگی‌های بارز نقاشی هر دوره برای سنجش با گزارش ابن‌هیثم بازیابی شود.

نخست از تزیین در بین‌النهرین، قلمرو امویان آغاز کنیم، جایی که هنرمندان در هم‌جواری با بیزانس کار می‌کردند. در قبه‌الصخره، نقش‌مایه‌های کهن مانند نقوش برگ نخل، بال و گل‌های مرکب با منشأ ایرانی به کار رفته است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۲۳). برخی از این نقش‌مایه‌ها مانند نخل و زیتون و خیزران برگرفته از طبیعت، و برخی دیگر آفریده تخیل‌اند و از نقش و نگارهای گیاهی در تزیین آنها پیداست که هنرمندان هنوز از تأثیر شیوه‌های کلاسیک دوران پیش از اسلام (یونانی-رومی و ساسانی) جدا نشده بودند (عکاشه، ۱۳۸۰، ۲۰۳). در این نقش‌مایه‌ها دو ویژگی به چشم می‌خورد: ۱. بهره‌گیری غیرواقعی از اشکال واقعی و ترکیب ضدطبیعی از اشکال طبیعی، ۲. گوناگونی طرح و نقش؛ برای نمونه طرح‌هایی مانند پیچک برگ کنگری، تاج گل، پیچک تاک، درخت و گل سرخ، تکرار می‌شوند، اما این گوناگونی برآمده از یک تفسیر شخصی است. به سخن دیگر با رویکرد به تنوع، از بازنمایی واقع‌گرایانه سنت‌های منطقه فاصله گرفتند (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۲۴-۲۵). به همین گونه، در تزیین موزاییک‌های جامع دمشق نیز هنرمندان از سنت‌های محلی دوری گزیدند. مقدسی، آبادی‌نگار دوران کهن، می‌گوید ولید برای ساخت بنا با پرداختن بهایی‌گران، هنرمندانی را از ایران، هند، مغرب و روم گردآورد (مقدسی، ۱۳۶۱، ۲۲۲). سخن مقدسی و ابن‌شاکر درباره تزیین‌های مسجد دمشق که آن را بازنمایی شهرهای شناخته آن روزگار می‌دانستند، بیانگر تعاملات بینامدنی گسترده‌ای است که هنر و نقاشی نمی‌توانست از تأثیر آن برکنار باشد (عکاشه، ۱۳۸۰، ۲۱۰). چنانچه، یکی از ویژگی‌های موزاییک‌های پیشاسلامی در دمشق، بهره‌برداری گسترده از پیکره‌های حیوانی و انسانی بود، اما در تزیین بناهای مذهبی دوره اموی این پیکره‌ها جا به درختان تنومندی دادند (تصویر ۱) که هرچند موضوع اصلی بازنمایی نیستند، با همه حالت تصنعی، به جای پیکره‌های رسمی و صوری نشسته‌اند (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۳۴). درختان در کنار عناصر ساختمانی و گیاهی، در نقاشی دمشق با شیوه نقاشی دیواری پومیی سنجیده شده و مشابهت‌های میان آن‌ها از نظر دور نمانده است

و شیوه‌های فراروی از آن‌ها با شکاف بزرگی روبرو شد (Bloemsmā, 2016, 38-39). پیش از این تکاپوها، ترجمه *المنظر* به زبان لاتین، نه تنها زمینه‌های شکوفایی نورشناسی را فراهم ساخت، بلکه هنرمندان را نیز بر آن داشت تا با مطالعه علم نورشناسی، به سوی بازنمایی پرسپکتیوی حرکت کنند (نک: کشمیری، ۱۴۰۱، ۵۳-۵۵). اسمیت تأکید می‌کند خواندن کتاب‌های نورشناسی راجربیکن^{۱۳} و پکام^{۱۴} بخشی از برنامه درسی نقاشان و معماران بود (Smith, 2001a, lxxxiii). گیبرتی^{۱۴} نقاش پیشرو رنسانس، برای تبیین فرآیند عمل دیدن و تأثیر آن بر کار نقاشی، نوشتارهای به جای مانده از ارسطو، ابن‌سینا و متفکران دیگر را یادآوری می‌کند (Smith, 2001a, Cvi; Krautheimer, 1990, 307) و در فرازی از نوشتار خود، به تفصیل، مباحث خطای زبری در *المنظر* را از روی ترجمه ایتالیایی آن بازمی‌خواند (Ghiberti, 1912, 104-105). بر زمینه همین دگرگونی‌ها، بررسی نقاشی مباحث کتاب *المنظر* در آشنایی هنرمندان و نقاشان ایتالیایی با سنت بازنمایی یونانی-رومی اهمیت می‌یابد.

گذشته از آن، آیا تنها هنرمندان ایتالیایی از آموزه‌های کتاب *المنظر* برای فراروی از سنت بازنمایی مبنی بر واضح دیدن آگاهی یافتند، یا هنرمندان در قلمرو تمدن اسلامی نیز این آموزه‌ها را به کار بستند؟ دومینیک رینو، نقاشی در تمدن اسلامی را فاقد ظرفیت‌های بهره‌مندی از دانش پایه‌ای نورشناسی می‌خواند (Raynaud, 2014, 51). مارک اسمیت^{۱۵} بدون تأمل در چیستی نقاشی‌ها، اشاره‌های ابن‌هیثم را در سنجش با اشاره‌های بطلمیوس (اپتیک) درباره بازنمایی، نارسا می‌یابد (Smith, 2001b, 638).

گزارش ابن‌هیثم هم‌چنین، رابطه نقاشی و علم مناظر را در سده‌های میانه از نو تعریف می‌کند. اندیشه بنیادی علم مناظر بر این انگاره استوار است که دیدن چیزی به تنهایی برای شناخت آن بسنده نیست؛ و اگر چیز دیدنی در حد میانی فاصله با چشم نباشد، فهم و شناخت درست آن به صرف دیدن ساده یا مجرد بالحس، حتی در انطباق با شناخت پیشینی (بالمعرفه)، یا سنجش با چیزهای از پیش‌شناخته (بالمقیاس) به ادراک درست نمی‌انجامد (نظیف، ۱۳۹۴، ۳۲۴-۳۲۵؛ و بلخاری، ۱۳۹۴، ۷۲-۷۵). همین دیدگاه، فرآیند دیدن در نقاشی را تبیین می‌کند. به سخن دیگر، هنرمندان به پیروی از اصل بنیادی علم مناظر در پی آن بودند که چیزها را بدون توجه به فاصله آن با چشم به‌گونه‌ای نقاشی کنند تا بیننده آن را واضح ببیند. اما به نظر می‌رسد نقاشی‌هایی که ابن‌هیثم در کتاب *المنظر* توصیف کرده است از این قاعده پیروی نمی‌کنند. در این نقاشی‌ها زبری سطح چیزها، همان‌گونه که به چشم می‌آید، بازنمایی شده است؛ اما به خلاف زبری واقعی سطح چیزها که با نزدیک شدن بیشتر هم‌چنان آشکار است، و حتی می‌توان زبری را با کشیدن دست لمس کرد؛ در نقاشی‌ها، چشم هرچه بیشتر به سطح زبری نزدیک شود، برجستگی‌های بازنمایی شده محو می‌شود، و صافی سطح کار آشکار و با دست لمس می‌شود؛ زیرا زبری بر سطح صاف صفحه نقاشی با سایه‌روشن رنگ‌ها پدیدار شده است (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴). البته ابن‌هیثم بدون در نظر گرفتن این وضعیت دوگانه در پی تأکید نهادن بر «نسبی بودن» حد میانی فاصله (عرض اعتدال) بود، و این سخن را به خوبی بیان کرد؛ ولی نقاشان رنسانس از درون شکاف میان این دو وضعیت، راه خود را پیدا کردند و به نقش سایه‌روشن در پدید آوردن شگردهای نقاشی پی بردند. به

و تناسب نمی‌توان دارای قابلیت هنری دانست و از آثار برجسته هنری به شمار آورد» (همان، ۴۵).

با فاصله‌گرفتن از بازنمایی و تزئین دوره امویان، به سده دوم، قلمرو حکومت عباسیان در بین‌النهرین می‌رسیم، جایی که نقاشی‌های کهن سامرا از رواج هنر بازنمایی ساسانی (آمیخته‌ای از ایرانی-هلنی) در گستره تمدن اسلامی حکایت می‌کند. اتینگهاوزن و گرابر با یادآوری کاوش‌های هرتسفلد درباره سبک‌های تزئین گچبری‌های سامرا، همانندی آن را با تزئین ساختمان‌های غیرمذهبی بازمانده از دوران اموی و عباسی ردیابی می‌کنند (همان، ۱۰۷-۱۱۰). در نقاشی‌های این دوره، «حیوانات زیبا با حرکتی کامل» و تصویر برگ و شاخه‌ها، «و نیز تصاویر انسانی و پیکره‌های انسانی و پیکره‌های حیوانی»، ولی اغلب در حالتی «تقریباً ایستا و سنگین، و بدون هیچ‌گونه تأثیرگذاری از انسان‌ها و حیوانات» بازنمایی شده‌اند (همان، ۱۲۲). آرایش چهره و مو در این نقاشی‌ها با نمونه‌های تورفان سنجیده شده است. از دید هرتسفلد، آن‌ها از یک‌سو، آمیزه‌ای از بازنمایی شرقی شده مضامین هلنی است، و از سوی دیگر، فرانمود نقش‌مایه‌ها و حالاتی از شرق باستان (همانجا)، با تفاوت‌هایی که بر دگرپرسی نقش‌مایه‌ها در دوره اموی انگشت می‌گذارد. برای نمونه



تصویر ۳. زن شکارچی، عکس و بازسازی نقاشی کاخ جوسق الخاقانی دوره عباسی، سامرا. مأخذ: (Hoffman, 2008, 115)

(عکاشه، ۱۳۸۰، ۲۰۹). هم‌چنین در نگاه به ویژگی آرایه‌های دوره اموی، بهره‌برداری از چارچوب‌های هندسی را افزون‌بر کارکردهای گفته شده (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۴۷)، می‌توان شگردی برای فاصله‌گرفتن از بازنمایی طبیعی تعبیر کرد.

روند دگرگونی نقش‌مایه‌های گیاهی در ساختمان‌های غیرمذهبی نیز دیده می‌شود. برای نمونه، کیفیت تزئینی و قالبی گونه موزاییک‌های خربه‌المفجر همانند موزاییک‌های پیشاسلامی نیست، ولی شیوه نقاشی و پیکرتراشی کاخ‌های اموی تغییری نکرده و هم‌چنان نقاشی به شیوه رومی، حجاری به شیوه سده‌های پیشین سوری و فلسطین ادامه یافته است (همان، ۴۱-۴۲). برخی آثار بازمانده این دوره، شامل نقاشی‌های قُصیرعمره، همراه با قطعاتی از قصرالحیر غربی و خربه‌المفجر، در شیوه بازنمایی جامه‌ها و تزئینات آن‌ها، به طور گسترده یادآور نقاشی و پیکرتراشی ساسانی است (همان، ۴۲-۴۳).

نقاشی‌های قُصیرعمره با آن‌که از نظر درون‌مایه‌ها در ارجاع به شکوه زندگی شاهانه: بزم‌های سرگرم‌کننده، رسم پیشکشی، بندبازی، شکار، گشتی، شنا، و جز آن؛ به جریان زندگی روزمره بسیار نزدیک می‌شود، اما در بازنمایی هم‌چنان به شیوه‌های گذشته ایرانی و بیزانسی وفادار است، و صحنه، حالتی تخیلی و آرمانی می‌یابد. آمیختگی درون‌مایه‌های روزمره و این‌چهرانی با مایه‌های آرمانی، که از نظر تکنیکی از یک‌سو، با پیکره‌های انسانی دقیق و ظریف همراه است و از سوی دیگر بازنمایی حیواناتی با طراحی ضعیف (تصویر ۲)، نشانه آن است که در قُصیرعمره (و بازنمایی‌های دوره اموی) چندین سنت نقاشی به هم رسیده‌اند. با این‌همه، «بیشتر پیکره‌ها با چنان خطوط زمختی طراحی شده‌اند که این پیکربندی‌های تنومند را با آن سایه روشن‌ها و یا ترکیب‌بندی فاقد ظرافت



تصویر ۱. موزاییک‌کاری مسجد جامع دمشق، دوره اموی. مأخذ: (URL1)



تصویر ۲. دیوارنگاره شکار، قُصیرعمره، دوره اموی. مأخذ: (URL2)

داد. دومین حاکم طولونی مصر، تندیس‌های چوبی خود، حرم، خنیاگران و شادخواری‌ها را نقاشی کرد (همان، ۱۷۳). اتینگهاوزن و گرابر از روی برخی کنده‌کاری‌های پیش‌رفته در هنر مصر از دگرگونی فضای نقاشی در سده‌های ۴ و ۵ ق.م سخن می‌گویند. راهنمای آنان نقاشی‌های کاخ روجر دوم، شاه مسیحی سیسیل (کاپلا پلاتینا) است، این بنا در دهه ۱۱۴۰ م. به دست هنرمندان مسلمان نقاشی شد. از میان نقاشی‌ها بازنمایی‌های انسانی و پیکره‌ای، بررسی شیوه بازنمایی رقصنده روسری دار (تصویر ۵ راست) بر سقف تالار با پیکری پریپیچ و خم برآمده از اجرای خطی زیبای چین و شکن لباس، پیوند آن را با سنت نقاشی فاطمی مصر در هم‌بستگی با سبک سامرا آشکار می‌کند (Carrillo-Calderero, 2017, 9). هم‌چنان که طرح دیگری با سیما و طرز بازنمایی موی سر، یادآور طرح‌های سامرا است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۲۵۵). هانت^{۱۸} نشان می‌دهد نقاشی‌های کاپلا پلاتینا را می‌توان با نقاشی‌های مسیحی مصری سنجید (in: Carrillo-Calderero, 2017, 13).

خلاصه آن‌که، دگرگونی نقاشی در تمدن اسلامی به سوی فاصله‌گرفتن شیوه‌های بازنمایی از سبک‌های بیزانس، ساسانی، و نیز فراروی از شیوه کار هنرمندان اموی و عباسی بود؛ این فاصله‌گیری به لحاظ زمانی، با



تصویر ۵. نقاشی‌های سقف کاپلا پلاتینا، ۱۲ م.، پالمو، سیسیل ایتالیا. مأخذ: (URL4)

هرتسفلد به برجستگی حضور پیکره زنان در این دوره اشاره می‌کند. در نمونه صحنه زن شکارچی (تصویر ۳)، پیکره اصلی گویا برگرفته از صحنه‌ای شبیه دیانا است، ولی دگردیی آن با دماغ عقابی دراز، لپ‌های گوشتالود و دسته‌موی سیاه پشت سر و طره باریک در بناگوش به آن حالتی شرقی داده است (همان، ۱۲۳). در این آثار، شگردهایی مانند اغراق در حرکت، سنگینی، نگاه خیره بی‌انعکاس، و کیفیت تزیینی بدن حیوان و جامه انسان، بر شیوه غیرطبیعی بازنمایی تأکید دارد.

همانندی با نقاشی‌های سامرا در تمدن اسلامی با گروهی دیگر از نقاشی‌های سده سوم ه. در شرق ایران، هنر پنجیکنت نیز بررسی شده است. کاوشگران این نقاشی‌ها را که در آن‌ها با پیکره زنان، گاه دیوان و پاره‌ای مردان روبه‌رو می‌شویم، بازنمایی صحنه پهلوانی‌های رستم، قهرمان حماسه ملی ایران می‌دانند که بر پایه بزرگ‌نمایی مقامی تصویر شده است (همان، ۳۲۵).^{۱۶} حالت زنان در این نقاشی‌ها با نقاشی‌های سامرا هم‌بستگی دارد. در نقاشی پیکره نیم‌قد قوشچی سواره، جامه‌ها و تجهیزات لباس سوارکار، همانند نقاشی‌های سده دوم ه. در آسیای میانه است، اما زیورآلات کمربند از نفوذ عناصر بصری ترکان خبر می‌دهد.^{۱۷}

بر زمینه تأثیرگذاری سبک سامرا روی تزیین و بازنمایی در سراسر حوزه خلافت، هنر مصر نیز از بار تأثیر آن برکنار نماند. برای نمونه برخی کنده‌کاری‌ها بر چوب در مصر (سده ۳ ق.م) بازنمودی از اوج سبک سامرا است و بیشتر نقش‌مایه‌های آن با نمونه‌های نخستین عراق یکسان است. نقش‌مایه‌های مرغ و حیوانات و تزیین گیاهی از جمله نقش‌مایه‌های سامرا است که در هنر مصر، به حالتی سنجیده و دیرپاب دگردیی یافته است؛ ولی «این موجودات خیالی چیزی جز عجیب‌الخلقه‌ها نیستند» (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۱۱۲). سرامیک‌های زرین فام بازممانده از اواخر سده ۵ ق.م حاکی از گرایش به بازنمایی طبیعی پیکره‌های انسانی است (تصویر ۴)، با بهره‌مندی از خط‌های پرتوان، حالت‌های نامتوازن و حس حرکت. این ویژگی با الهام از میراث مدیترانه‌ای مصر، در تقابل با «نقش‌مایه‌های نسبتاً ایستای گیاهی و حیوانی آثار نخستین فاطمی» بود (همان، ۲۵۰-۲۵۱). گذشته از آن در سده‌های نخستین هجری، نقاشی در مصر به حرکت مستقل خود از هنر عصر خلافت عباسی ادامه



تصویر ۴. کاسه زرین فام، مصر، سده ۶ ق.م گالری فریر، F.1946.30. مأخذ: (URL3)

حرکت از سده‌های اول و دوم به سده‌های چهارم و پنجم، و به لحاظ مکانی، با حرکت از قلمرو حکومت‌های مستقل در محدوده خلافت به سوی مرکز، بیشتر می‌شد. اگر در چهارچوب گزارش ابن هیثم از نقاشی‌های هم‌روزگارش سخن بگوییم، حرکت بازنمایی در نقش‌مایه‌های گیاهی به سوی تجرید از حالت طبیعی، و در پیکره‌های انسانی و حیوانات، به سوی حالت‌های ایستا و گاه عجیب یا تخیلی گرایش داشت. از این‌رو، به سختی می‌توان سخنان ابن هیثم دربارهٔ رویهٔ برجسته‌نمای صفحهٔ نقاشی و جزئیات موها، منافذ ظاهری، و چین و چروک‌های سطحی را با نقاشی‌های پدیدآمده در سده‌های نخست دورهٔ اسلامی سنجدید.

اشاره‌های فارابی و مسعودی

ابن هیثم چنان از نقاشی بر سطح دیوار (حائط)، چوب (خشب) و قرطاس سخن می‌گوید که گویی با طیف گسترده‌ای از نقاشی‌ها و سنت‌های مختلف بازنمایی در بغداد، مصر و نواحی هم‌جوار سروکار داشته است. تردیدی نیست که قدمت برخی از آن نقاشی‌ها به سده‌ها پیش بازمی‌گشت. با این‌همه، ابن هیثم در المناظر به تفاوت نقاشی‌های عصر خود و نقاشی‌های بازمانده از سده‌های گذشته اشاره‌ای نمی‌کند. آیا می‌توان گفت که در سدهٔ چهارم، نقاشی‌های بازمانده از سده‌های گذشته را می‌شناختند؟ اگر پاسخ منفی باشد، چگونه می‌توان از آشنایی ابن هیثم با شیوه‌های پیشرفتهٔ نقاشی تا آن روزگار سخن گفت؟ در اینجا به دو گزارش تاریخی می‌پردازیم که از آشنایی دانشمندان با نقاشی‌های دورهٔ کهن پرده برمی‌دارد. در سدهٔ سوم هجری، دیدن نقاشی‌هایی با کارکرد آیینی متعلق به روزگاران پیشین-از سوی فارابی تأیید شده است. از زندگی فارابی اطلاع دقیقی در دست نیست. همین اندازه می‌دانیم که در روزگار جوانی برای گذراندن مطالعات پیشرفتهٔ فلسفی به بیزانس (قسطنطنیه) سفر کرده بود، سپس به بغداد بازگشت و سرانجام در دمشق (سال ۳۳۹ ه.ق/۹۵۰ م.) درگذشت (مهدی، ۱۴۰۰، ۲۶-۲۵). در موسیقی کبیر آمده است: «نوعی از لحن در نفس، تخیلاتی همراه با تصورات چیزها پدید می‌آورد و محاکات می‌کند اموری را که در نفس ترسیم می‌شوند، و آن‌ها در این حالت درست مانند نقاشی‌ها (التراویق)^{۱۹} و پیکره‌هایی هستند که به چشم می‌توان دید؛» فارابی آنگاه به نمونه‌ها و تمثال‌های قدیمی اشاره می‌کند که عامه مردم آن‌ها را مانند تمثال خدایان بزرگ می‌داشتند. آن‌ها را به شیوه‌ای ساخته بودند که «همچون تمثال‌های قدیم، هیئت اشیاء و انفعالات و آثار و خلق و خوی آنها را محاکات می‌کنند» و «از افعال و خویها و ارادت منسوب به هریک از خدایان خبر می‌دادند» (فارابی، ۱۳۷۵، ۱۹-۲۰؛ الفارابی، ۱۹۶۷، ۶۳). در اینجا هر چند گنگ و ناسرراست، فارابی به نقاشی‌هایی اشاره می‌کند که در آن‌ها حالات چهره، اعم از خشم و هراس و خوشایندی و اندوه (انفعالات) بازتاب یافته بود، اشاره به محاکات کردن نیز، این گمان را تقویت می‌کند که گویی هنرمندان، حالات و انفعالات را در مطابقت با چیزها و انسان‌ها بازنمایی می‌کردند. نویسندهٔ دیگری که گزارش او از نقاشی‌ها بسیار روشن‌تر است، علی‌بن حسین مسعودی (۲۸۳-۳۴۶ ه.ق) است. مسعودی از سال ۳۳۶ هجری تا پایان عمر در مصر به سر برد. وی در مروج الذهب، وضع صعید (الفیوم) را شرح می‌دهد، و از کاوش دینیه‌جویان برای یافتن عتیقه‌ها و صورت‌ها از دل خاک سخن می‌گوید (مسعودی، ۱۳۸۲، ۲۵۷). بخشی از گزارش او دربارهٔ شگفتی‌های اهرام است: «طلسم‌خانه‌ها در صعید و

دیگر نواحی مصر تاکنون بجاست و انواع تصویر در آنجا هست» (همان، ۳۴۹). در اینجا بایسته یادآوری است که از نظر روش‌شناسی، تمایزگذاری میان تصویر / صور و تمثیل در کاربرد زبانی مسعودی پرسش‌برانگیز است. برخی مترجمان تمثیل را در تقابل با تصویر (نقاشی)، به «مجسمه» برمی‌گردانند. چنین برابری‌ای از نظر تاریخی قطعی نیست. نویسندهٔ کتاب العین (سدهٔ ۲ ه.ق)، تمثیل را «تصویر الشیء کانک تنظر إلیه» (تصویر چیزی همان‌گونه که به نظر می‌آید)، و التمثال را «المصوّر علی خَلْقَه غیره» (تصویرشده به مانند چهرهٔ دیگری) می‌نامد (الاسکافی، ۲۰۱۶، ۱۲۶۱). این تعریف از تمثال در سخن مسعودی با نمونه‌های نقاشی بازمانده از آن دوره و گزارش فارابی و ابن هیثم از نقاشی‌ها (تراویق) سازگار است. مسعودی توضیح می‌دهد شماری از طلسم‌خانه‌ها در زمان دلوکه، ملکه رومی تبار مصر ساخته شد و «تصویر کسانی که از هر سو بجانب مصر می‌آمدند با مرکوبشان از شتر و اسب در طلسم‌خانه‌ها نقش شده بود» (مسعودی، ۱۳۸۲، ۳۴۹). برخی از تصاویر را بر روی قرطیس کشیده بودند^{۲۰} و برخی چوبی: «هر مجسمه [تمثال] چوبی را به صورت کسی که درون آن بود به سن و قیافه‌های مختلف ساخته بودند و در مقابل هر یک از این مجسمه‌ها یک مجسمه از سنگ مرمر یا سنگ سبز بشکل بت بوضعی که در عبادت مجسمه‌ها و تصویرها معمول بوده است جای داشت» (همان، ۳۵۸؛ و المسعودی، ۲۰۰۵، ۲۷۵). در یکی از طلسم‌خانه‌ها نوشته‌ای با این مضمون می‌بیند: «از بندگان آزادشده و نورسیدگان مغرور و سربازان مسلوب‌الاختیار و نبطی عرب‌مأب بپرهیزید» (مسعودی، ۱۳۸۲، ۴۵۰)، بنابراین، با گروهی غیر از عرب‌ها و نبطی‌ها سروکار داشتند. می‌نویسد آنان علوم خویش را به وسیلهٔ تصویر و تمثیل و کتابت در آنجا ثبت می‌کردند (همانجا). مسعودی دربارهٔ خاستگاه پیکر انسان‌هایی که در نواحی صعید بر روی هم انبوه شده بودند، می‌نویسد: کسی نمی‌داند از کدام قوم بوده‌اند، نه نصاری، نه یهود، نه مسلمان (همان، ۳۵۱). اشاره‌های فارابی و مسعودی با گزارش نویسندگان دیگری مانند ابن ندیم، ابوریحان بیرونی، یاقوت حموی و مقریزی نیز هم‌خوانی دارد. اکنون ببینیم بر پایهٔ این گزارش‌ها، نقاشی‌های توصیف شده در کتاب المناظر به کدام دسته تعلق دارد.

نقاشی‌های مومی به شیوهٔ یونانی-مصری و تداوم آن تا روزگار فاطمیان در مصر

نقاشی در مصر از سنت کهنی می‌آمد که بدون کم‌ترین دگرگونی سده‌ها تداوم یافت. افلاطون در کتاب قوانین از زبان آتنی (سقراط)، قدمت نقاشی مصر را تاده‌هزار سال پیش از زمان خود به عقب برمی‌گرداند و می‌گوید: «مصریان پس از آن‌که پی بردند جوانان را باید به حرکات و آهنگ‌های زیبا عادت داد، ... نمونه‌های زیبایی را در پرستشگاه‌های خود مجسم ساختند، از آن پس به نقاشان و پیکرسازان اجازه ندادند در این هنرها بدعتی بیاورند» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۴۴). پیوند نقاشی با تجسم‌بخشیدن زیبایی و پرستشگاه در اشاره افلاطون، بر قدمت و کارکرد نقاشی در دنیای باستان دلالت می‌کند. مصریان از دوران پیشادودمانی^{۲۱} در کار با سنگ، عاج، استخوان، سفال و سنگ‌های سخت، توانایی خود را در هنر بازنمایی گسترش داده بودند (James, 2005, 35). این توانایی‌ها در دورهٔ سلسله‌های دوازدهم تا هجدهم با روح تازه‌ای در مصریان عجین شد و هنرهای مجسمه‌سازی، نقاشی و تزیین را در میان آنان به اوج رساند

مومیایی را بالا می‌برد (Borg, 2000, 71). تخته‌ها را از میان چوب‌های وارداتی مانند نمدار، بلوط، سدر یا سرو، و چوب‌های محلی چنار، انجیر و ... برمی‌گزیدند. ضخامت آن‌ها از ۱/۵ میلی‌متر تا ۱/۵ سانتی‌متر بیشتر نبود (Borg, 2010, 8). قرطاس همان پاپیروس مصری است که آن را از مغز گیاه بردی می‌تراشیدند (البیرونی، ۱۹۵۸، ۱۳۳) و تاکنون شمار اندکی از تزیین بر روی آن شناسایی شده است (Borg, 2012, 621). نقاشی بر جدار مقبره‌ها نیز در برخی گزارش‌ها آمده است (Riggs, 2005, 156). کاتیا لمبکی^{۲۳} به کاوش‌های فرانسویان اشاره می‌کند که به کشف گورخانه‌های^{۲۴} مختلف، از جمله گورخانه‌ای چهاراشکوبه با نقاشی‌های تزیینی بر دیوارهای آن انجامید (in: Lembke, 2012, 205-216).

در رنگ‌آمیزی نیز، روش‌های مختلفی را به کار می‌بردند. مطابق روش تمپرا^{۲۵}، رنگدانه‌ها را در آب و زرده تخم‌مرغ یا روغن هم می‌زدند، و بر صفحه نقاشی می‌کشیدند. حاصل کار، سطحی یکنواخت، مات و کمی گچ‌اندود درمی‌آمد. روش دیگر، به کارگیری رنگ مومی^{۲۶} بود. رنگ‌دانه‌ها را با موم مذاب می‌آمیختند و با قلم مو یا چیزی مانند کاردک روی صفحه نقاشی پخش می‌کردند. این نقاشی‌ها سطوحی ناهموار با رنگ‌های غنی و درخشان را بازتاب می‌دادند (Borg, 2010, 8).

گسترده‌گی عناصر بازنمایی‌شده، چشم‌گیر است. نخست چهره درگذشتگان است. بخش اصلی هنر تدفینی مصر از دیرباز نقاشی صورت بود. در دوره بطلمیوسی (مصری-یونانی)، نقاشی‌ها ویژگی عمومی چهره را بدون تأکید بر جنسیت بازنمایی می‌کردند (David & Archbold, 2000, 19)؛ پس از چیرگی رومیان، بازنمایی چهره را با تأکید بیشتری بر هویت درگذشته دنبال کردند. صورت‌ها را با چنان دقتی می‌کشیدند که سن و سال درگذشته را هنوز هم به خوبی بازتاب می‌دهد: جوان، بزرگ‌سال، سالخورده از زن و مرد. عناصر بازنمایی با نقش حیوانات، پیوند آثار با باورهای کهن مصری را تقویت می‌کند. در برخی نمونه‌های بازنمایی تدفینی، حیوان خدایان مصری در بالای پیکر درگذشته یا کنار آن بازنمایی شده است. اشمیت صورت شغال و شاهین را در میان نقوش تشخیص داده است (Riggs, 2012, 620). در نمونه‌های دیگر با تصویر کرکس و برخی پرندگان روبرو می‌شویم.

پیش‌تر به تفاوت شیوه‌های بازنمایی مصری باستان و یونانی کهن اشاره کردیم. بارزترین ویژگی چهره‌نگاره‌های تدفینی که در سده گذشته بازیابی شده، بازنمایی طبیعی و واقع‌گرایانه است. چهره‌نگاری واقع‌گرایانه همان‌گونه که حالات زندگی فرد درگذشته را بر روی زمین بازنمایی می‌کند، او را در حافظه جمعی زنده نگه می‌دارد (Borg, 2010, 7). از نظر تاریخی، ویژگی هنر مصری از دیرباز نقاشی دوبعدی با تأکید بر خطوط کناره‌نما بود. هم‌چنین مصریان تصاویر را بر پایه برداشت ذهنی خود از چهره می‌پرداختند. در نقاشی مصر، هم‌سنجی با میزان و قواعد اهمیت بیشتری داشت (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۴۴). اما نقاشی هلنیستی در یونان با رویکرد به واقع‌گرایی، در بند میزان و قواعد نماند. از این‌رو، با نفوذ هنر یونان بر مصر در دوره بطلمیوسی، تأکید بر جزئیاتی مانند آرایه‌ها، جامه‌ها، جواهرات، موها، و تفاوت چهره‌ها در مطابقت با واقع، اهمیت بیشتری یافت؛ گرچه نشانه‌هایی از تمایل هنر مصر به جزئیات، در برخی آثار مربوط به دوره پس از حمله هخامنشیان (حدود ۵۲۵ ق.م) به آن سرزمین نیز دیده شده است (Riggs, 2005, 95-96). با این‌همه،

(Ibid., 48). از همان دوره، پرواهای مصریان درباره زندگی پس از مرگ، آنان را به راهی کشاند که در هنر تدفین به نمایش مردگان بپردازند. در تجربه زیستی مصریان، همانندسازی واژگانی و تصویری با الهه‌هایی مانند اسیریز و هاتور، حاکی از کیفیت نامیرای مردگان پس از مومیایی، سپراندن روز داوری و رستاخیز بود. از این‌رو، پیوند رازناکی که آنان میان کالبد مرده و جنسیت او به نمایش می‌گذاشتند، گویی تلاشی بود برای گره‌زدن زندگی و مرگ درگذشته (نک: Riggs, 2005, 95). بر زمینه همین نگرش، بازنمایی تصاویر تدفینی چونان شاخه‌ای از هنر مصر در دوران باستان اوج گرفت.

با چیرگی سلسله بطلمیوسی، تداوم این شیوه تدفین، نشانه نفوذ سنت مصری، باورهای متافیزیکی و امیدهای آنان به زندگی پس از مرگ در باور فاتحان یونانی عصر هلنیستی و نسل‌های بعدی بود. از آن پس بازنمایی تصویری از هنر یونانی تأثیر پذیرفت. در نقاشی مصر، فرآیند بازنمایی، گرد مفهوم بیننده شکل نمی‌گرفت و بیننده تصویر را بر زمینه کارکردهای معنایی آن (برای نمونه آیین تدفین) درک می‌کرد؛ اما بازنمایی یونانی، فاصله میان مشاهده بصری و ادراک تصویری را از میان برداشت، و بیننده را وادار کرد که بدون شناخت کارکردهای معنایی بازنمایی یا نمادها با صفحه نقاشی روبرو شود. این کار در نقاشی یونانی به روش ایجاد توهم همانندی عناصر بازنمایی شده با مدل و نمایش سه‌بعدی بر سطح صاف انجام می‌گرفت (Ibid., 95-96). در طول سده‌ها روش‌های بازنمایی یونانی و مصری در هنر تدفین با هم درآمیخت و ویژگی طبیعت‌گرایانه، بارزترین نشانه نقاشی‌های تدفینی در مصر شناخته شد. در دوره باستان، این ویژگی نخستین‌بار در هنر هلنیستی آشکار شده بود (Borg, 2010, 9).

در سال ۳۰ پ.م حکومت مصر به امپراتوری روم ملحق گردید (Riggs, 2012, 11-13). فاتحان رومی در هم‌گامی با نسل جدید کاهنان، برخی سنت‌های مصری را هم‌چون مومیایی کردن مردگان، گسترش دادند. آنان به نقاشی‌های مومی هم‌چون روشی برای تأکید بر نقش افراد و تعیین جایگاه‌شان نگرستند. بازنمایی واقع‌نمای چهره فرد درگذشته، نقش‌های اجتماعی او را یادآوری می‌کرد و بر تداوم آثار او در جهان تأکید می‌نهاد (Borg, 2000, 76). این نقاشی‌ها، تنها شیوه‌ای برای گرمی‌داشت خدایان کهن مصری نبود و در چارچوب نگرش تازه‌ای درآمیخته با باورهای مصریان به کار گرفته شد که فرهنگ مصر را از لحاظ بصری به یونان و روم پیوند می‌داد (Riggs, 2012, 6). طبق سنت فراعنه، ثروتمندان تابوت‌های مجهزی داشتند. در دوره رومی، پرتره نقاشی‌شده روی چوب را در بخش بالای تابوت قاب می‌کردند. این نقاشی‌ها نمونه واقع‌نمای هنری است که در سراسر بخش رومی‌شده مصر ساخته می‌شد. با نگاه به کیفیت اجرا به نظر می‌رسد هنرمندان ماهر آن‌ها را نقاشی می‌کردند. از جهت بازنمایی واقع‌گرایانه، می‌توان پنداشت زمانی نقاشی شده بودند که فرد هنوز زنده بود (Shaw, 2003, 431-432). هیچ استانی در امپراتوری روم نبود که مانند مصر دارای سنت طولانی نمایش چهره‌نگاری از مردگان بوده باشد (Rigs, 2012, 613).

مصریان تصاویر تدفینی را بر پارچه، تخته، قرطاس و جدار مقبره می‌کشیدند. پارچه‌ها از جنس کتان بودند، کالبد مرده را در آن می‌پیچیدند و بیرونی‌ترین رویه آن را نقاشی می‌کردند. بزرگی اندازه کتان، هزینه

بیزانسی و ساسانی با وقفه‌ای چند سده‌ای روبرو شد. اتینگهاوزن تأکید می‌کند که از سده‌های ۹-۱۰ م.، تنها چند تکه نقاشی بر کاغذ یا قرطاس از مصر باقی مانده است، در حالی که، دربار فاطمیان بسیار باشکوه بود و هنرمندان از بازنمایی‌های تصویری به سنت کاخ‌های فرمانروایان پیشین، نمی‌توانستند چشم‌پوشی کرده باشند (Ettinghausen, 1942, 112). مقریزی، تاریخ‌نگار پرآوازه مصر، در توصیف بارگاه خمارویه، فرمانروای طولونی (پیش از فاطمیان)، آنجا را بیت‌الذهب (عمارت طلا) می‌نامد: «دیوارهای آن با طلا و لاجورد تزیین شده بود با زیباترین نقش‌ها و ظریف‌ترین پردازها. بر دیوارهای بلند چوبی آن، رخ‌نگاره‌های او، ندیمان (حظایا) و آوازخوانانش به نیکوترین صورت و درخشان‌ترین حالت با طلای خالص نقاشی و رنگ‌آمیزی شده بود» (مقریزی، ۱۹۹۵، ۸۹).

این نقاشی‌ها در سنجش با نقاشی‌های دوره پسین، مانند نمونه‌های پالمو نشان می‌دهد که نقاشی مصر و دربار عباسی بغداد در فاصله سده‌های ۵۲ هـ.ق (۷-۱۲ م.) در جهت فاصله‌گرفتن از شیوه بازنمایی مومی (یونانی‌رومی) حرکت کرده است. اتینگهاوزن در بررسی خود تأکید می‌کند: «هر چند سبک‌های سامرا و پالمو از نقاشی ساسانی شاخه‌شاخه شده‌اند؛ این نقاشی‌ها از سده‌های نهم تا دوازدهم [م.]، دگرگونی‌هایی را پذیرفته‌اند» (Ettinghausen, 1942, 115). دگرگونی‌هایی که نقاشی‌ها را از بازنمایی حالت سکون، به پویایی و حرکت کشانده بود، بدون آن که از تلاش برای شباهت با مدل حکایت کند. از این رو، می‌توان حدس زد که در نقاشی‌های کاخ خمارویه، هنوز بازنمایی‌ها متأثر از شیوه نقاشی مومی بوده باشد. در واقع، این پرسش که چرا هیچ اثری از نقاشی‌های کاخ خمارویه برجای نمانده است و اکنون تنها از روی گزارش مقریزی و اسناد دیگر می‌توانیم به اجرای آن نقاشی‌ها پی ببریم؛ نگاه را به همین ویژگی بازنمایی برمی‌گرداند. ثروت عکاشه هم از روی اسناد جنبه قاهره، به مطالبی اشاره می‌کند که حاکی از گستردگی و رواج نقاشی‌های دیواری عصر فاطمیان و نیز از بین رفتن عمدی یا بر اثر مرور زمان آن‌ها است (عکاشه، ۱۳۸۰، ۲۲۰).

سنجش گزارش ابن هیثم با نقاشی‌های مومی

با نگاه به گستردگی سبک‌ها و شیوه‌های بازنمایی در سده‌های نخستین اسلامی، بار دیگر به سخن ابن هیثم در المناظر بازمی‌گردیم: ابن هیثم بر پایه کدام نقاشی‌ها از بازنمایی فراوان خطای بصری در آن‌ها سخن گفته است؟ اکنون پس از سنجش هم‌بستگی سخنان ابن هیثم با گفتار فارابی (در موسیقی کبیر) و مسعودی (در مروج‌الذهب)؛ می‌کوشیم ویژگی‌های بارز نقاشی‌ها را در سخنان او با نمونه نقاشی‌های آن روزگار بسنجیم، تا نقاشی‌هایی با خطای بصری پیشرفته را بشناسیم. نقاشی‌های توصیف شده از چند ویژگی برخوردارند: «شبیه حیوانات و اشخاص معین و گیاه و آلات و چیزهای دیگری از دیدنی‌ها (مبصرات) [هستند]، و جلوه‌های دیگری که بر سطح تخت تصویر ظاهر می‌شدند» (ابن هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴).

حیوانات: بازنمایی حیوانات در هنر مصر گسترده بود. اگر در سخن ابن هیثم، این واژه را همانند اشخاص، مرجع صفت معین (الحیوان المعینه) بدانیم، به اهمیت مفهوم شباهت در بازنمایی پی می‌بریم. مسعودی در اشاره به تمثیل و صور می‌نویسد، آنان «تصویر کسانی را [بازنمایی می‌کردند] که از هر سو به مصر می‌آمدند با مرکوبشان»

نفوذ هنرهای یونانی و رومی، نتوانست بازنمایی مصری را از بن، دگرگون کند. از سوی دیگر، کاوشگران بر پایه آثار به دست آمده، بر این باورند که بازنمایی‌ها همواره از نظر شیوه و میزان مهارت، تفاوت دارند. کیفیت ساخت نقاشی‌ها، میان بازنمایی‌های طبیعت‌گرایانه تا سطح پایین‌تری از شبیه‌سازی چهره در نوسان است و در آثار یک دوره، می‌توان کیفیت‌های سبکی مختلف را در کنار هم دید (Riggs, 2012, 623-624). ریگز^{۲۷} با یادآوری این نکته که تفاوت‌ها را نمی‌توان بر نمودار خطی رسم و سرانجام ذیل مفهوم تنازل شناسایی کرد؛ پژوهشگران را از فروکاستن طیف هنری بازنمایی در جهان مصر و یونانی به این یا آن سبک پرهیز می‌دهد (Riggs, 2005, 8-9)؛ پس به جای یکی دو سبک بازنمایی یونانی، رومی یا مصری، با طیفی از سبک‌های یونانی-مصری، یا رومی-مصری سروکار داریم.

از سوی دیگر، باربارا بورگ^{۲۸}، پژوهشگر و تفسیرکننده معناهای ضمنی نقاشی‌های مومی مصر، کیفیت کارها را بسیار پیشرفته‌تر از آنچه در نگاه اول ممکن است به نظر آید، ارزیابی می‌کند. از دید او، این چهره‌نگاره‌ها، حالت الگومندی دارند. آن‌ها فرد را چنان که او می‌خواست دیده شود بازنمایی می‌کردند و ویژگی‌های ظاهری فرد، حالت چهره او را می‌نمایند. این حالت در نقاشی همان ژست مفهومی بسیار شناخته در عکاسی امروز-است. بورگ با نگاه به کاربرد همین ژست‌ها، نقاشی‌ها را کلیشه‌ای یا الگومند می‌نامد. ژست‌ها برای توصیف فرد هم‌چون مهربان، اخمو، پرتلاش، فکور و همانند آن به کار می‌رفتند و بیانگر حالات و انفعالات چهره بودند (Borg, 2000, 67).

ارتباط تنگاتنگ هنر تدفینی مصر باستان با اعمال مذهبی، تداوم آن را در فضای روبه گسترش مسیحیت آغازین با دشواری روبرو کرد. مسیحیت آغازین تصویرهای هم‌بسته با سنت مومیایی را تا جایی که اغراض آن ناشناخته بود، یا در خدمت بت‌پرستی پنداشته می‌شد، طرد می‌کرد. از این رو، تصاویر تدفینی تا سده چهارم به سختی ادامه یافت، و پس از آن، با گسترش مسیحیت در نواحی بیزانس و مصر، رویکرد به نقاشی با مخالفت شدید متألهان مسیحی روبرو شد و از رونق افتاد. برخی آباء اولیه کلیسا، پرداختن به تصویر را گونه‌ای بت‌پرستی و ویرانگر ایمان می‌دانستند (باراش، ۱۳۹۹، ۹۹). در فاصله میانه سده ۶ تا اوایل سده ۸ م.، همراه با دگرگونی در کارکرد تصویر و پدید آمدن گونه تصویر مقدس، نگرش به تصویر در مسیحیت شرقی بهبود یافت؛ اما پرستش تصویر و تمثیل نزد برخی اقوام و مردمان در بین‌النهرین، شامات و مصر ادامه یافت. با ظهور اسلام در شبه‌جزیره عربی و گسترش آن به سوی بین‌النهرین و مصر، بار دیگر مخالفت با بت‌پرستی و پرستش تصویر اوج گرفت. برخی از زمامداران اموی در دمشق و نیز امپراتوری بیزانس، مخالفت با تصویر را پی گرفتند. پیامد این کشمکش‌ها بر سرروایی یا ناروایی تصویر در مسیحیت و اسلام، دگرگونی قطعی کارکرد تصویر بود. در سده‌های نخستین اسلامی، شیوه‌های دگرگونه بازنمایی، نقاشی و تزیین بر دیوار کاخ‌ها، کتاب‌های علمی و اخلاقی، صفحات قرآن مجید و بناهای مذهبی به پیدایش گونه‌ها و سبک‌های مختلفی انجامید که ویژگی مشترک آن‌ها، گرایش به سازگاری تصویر با ارزش‌های فرهنگ نوین برآمده از آموزه‌های اسلام بود.

بر زمینه همین دگرگونی‌ها، روند تداوم نقاشی در سده‌های آغازین اسلامی که با الگوبرداری از سنت‌های پیشین بازنمایی، رو به دگردیسی نهاده بود، به کندی گرایید و شکل‌یابی شیوه نقاشی گسسته از سنت‌های

بورگ، نام‌ها ویژگی‌های فرهنگی مردگان و وابستگی آنان را به گروه‌های اجتماعی مصری، یونانی یا رومی تبار نشان می‌داد. گروه‌های یونانی و رومی تبار در برخی نواحی از مصر آن روزگار پراکنده بودند. هم‌چنین، شیوه ساخت و پرداخت مقبره و تابوت، نشانگر طبقه اجتماعی در گذشته بود (Borg, 2010, 69-70).

موهای سر و چروک پوست: ابن‌هیثم در گزارش نقاشی‌ها می‌نویسد: «گویی هرآنچه از تصاویر موهای آشفته و پریچ و تاب (جزء به جزء / المتفرق) به نظر می‌آید، موی [واقعی] است». ^{۳۰} با آن‌که این اندازه از همانندی در بازنمایی موی انسان، درباره نقاشی‌های مصری و ساسانی و مکتب بغداد گزارش نشده است؛ نقاشی‌های یونانی و رومی، به شبیه درآوردن جزئیات شهره بودند. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نقاشی‌های مومیایی، جنس و حالت موهای سر، کلاه‌گیس‌های معجده ^{۳۱} و چین و چروک صورت است (تصاویر ۶). موها نقش مهمی در بازنمایی سن و سال در گذشته دارند. گروهی از نقاشی‌ها، کودکان را در جامه‌های سفید با آرایش موی غیر عادی (بلند و به عقب‌برگشته) نشان می‌دهند (Borg, 2000, 70). پژوهشگران در این نقاشی‌ها، از روی حالت و آرایش موها در سنجش با منابع ادبی و تاریخی، روزگار زندگی در گذشته و وابستگی او به گروه‌های اجتماعی یونانی یا رومی را تعیین می‌کنند. در این نقاشی‌ها مردان با آرایش موهای نرون، ریش امپراتور هادریان و جانشینان او، یا شبیه موهای کوتاه نظامیان، تصویر شده‌اند (Ibid., 72). بورگ با بررسی‌های بسیار دقیق، تأکید می‌کند که حتی تغییرات مدل مو در نقاشی‌های مومی با گزارش‌های تاریخی از دگرگونی مدل موی نخبگان سایر نقاط امپراتوری هم‌خوانی دارد (Borg, 2010, 4). گذشته از مو (پشم در حیوانات)، در گزارش ابن‌هیثم، اشاره به مو (الشعر) با الجسر و الغضون همراه است. ^{۳۲} الفراهیدی، یکی از معناهای کاربردی الجسر را سنگ‌ریزه‌ها و صدف‌های ساحل دریا معنی کرده است (الفراهیدی، ۱۹۸۸، ۳۲). این معنا با تأکید ابن‌هیثم درباره بازنمایی منفذها و حالت چروک و زبری صدف‌گونه سطح پوست هم‌خوانی دارد و از این‌رو، طبیعی بودن نقاشی‌ها را نشانه ورزیدگی کار هنرمندان می‌داند (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵). ^{۳۳} هم‌چنین، کردی نیشابوری در یادآوری واژگان کاربردی برای توصیف پیشانی، الغضن (ج: الغضون) را «انجوغ پیشانی و جز آن» معنی کرده است (کردی‌نیشابوری، ۱۳۵۵، ۱۵). انجوغ به معنای «چین‌وشکن روی» و صورت است (دهخدا، ۱۳۷۷، ۳۴۷۶). این میزان دقت در بازنمایی زبری، تنها در نقاشی‌های مومی آن دوره دیده می‌شود.

نبات: از دیرباز، عناصر گیاهی بخش جدایی‌ناپذیر بازنمایی در هنر بین‌النهرینی بوده است. در ساخت بنای قبه‌الصخره که با معراج معجزه‌آسای پیامبر گرامی اسلام (ص) از مسجدالاقصی نزد مسلمانان منزلتی بی‌جایگزین یافت، عناصر گیاهی حلقه پیوند تزیین بیزانسی با آرایه‌های ساسانی بوده است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۲۰). هنرمندان مسلمان با به‌کارگیری عناصر گیاهی (درختان، شاخه‌ها، برگ‌ها و شکوفه‌ها)، مرزهای هنر در تمدن اسلامی را گسترش دادند. کارکرد این عناصر در آثار آن‌ها، کمک به فاصله‌گرفتن از روش طبیعت‌پردازانه بود. از این‌رو، کار آنان را «تأکید بر خیال‌پردازی گیاهی انتزاعی» خوانده‌اند (همان، ۱۱۱). در این نقاشی‌ها، بافت اثر، چه از دور یا نزدیک به یک صورت ادراک می‌شود و هیچ نشانه‌ای از تلاش برای بازنمایی عین به عین

(مسعودی، ۱۳۸۲، ۳۴۹)؛ مرکوب، اشاره به حیوانات معین مهاجمان است. بنابراین، شباهت در بازنمایی می‌بایست به اندازه‌ای باشد که حمله‌کنندگان با دیدن جزئیات چهره خود و مرکوب‌شان، متوجه قدرت مدافعان شوند و پای از حمله پس کشند. افزون بر آن، در بازنمایی‌های تذهیبی مصر، خدایان را با سر حیوان می‌کشیدند. در اینجا نیز شباهت، تا حدی که در آن روزگار درمی‌یافتند و در بازنمایی می‌توانستند اجرا کنند، اهمیت اساسی داشت. حیوانات بر حسب گونه؛ نماد بخت، قدرت، و ... بودند و تجسد خداگونه آن‌ها در همراهی با مومیایی فرد در گذشته، وضعیت او را در این جهان و آن جهان آشکار می‌کرد.

اشخاص: کاربرد واژه اشخاص در سخن ابن‌هیثم (الاشخاص المعینه)، هرگونه تردید درباره شباهت نقاشی‌ها به افراد معین را از میان برمی‌دارد. این اندازه شباهت در هیچ‌یک از سنت‌های نقاشی رایج آن روزگار (سبک‌های سامرا و بغداد) شناخته نبود. حتی در نقاشی‌های ساسانی نیز بر پایه گزارش حمزه اصفهانی از کتاب صورملوک بنی‌ساسان، به بازنمایی ویژگی‌های معین چهره اشاره‌ای نشده بود. حمزه اصفهانی تنها دیده‌های خود را از طرح و رنگ لباس هر پادشاه یا ملکه بازگفته است و به ویژگی شبیه‌سازی چهره در آن نقاشی‌ها اشاره نکرده است (اصفهانی، ۱۹۶۱، ۴۰-۲۶؛ اصفهانی، ۱۳۴۶، ۴۹-۳۰)؛ ^{۳۹} هم‌چنان که، سنگ‌نقره‌ها و صخره‌کندهای بازمانده از دوره ساسانی، تأکیدی بر شباهت چهره را آشکار نمی‌کند. تنها در نقاشی‌های مومی مصر با بازنمایی ویژگی‌های چهره اشخاص معین روبرو می‌شویم (مجموعه تصویرهای ۶)؛ چنان‌که فرآیی از بازنمایی حالات و انفعالات چهره سخن گفته و مسعودی شباهت را از آن هم فراتر برده است. در سخن مسعودی، مفهوم شباهت با نگاه به تأکید او بر کارکرد تصاویر، بیان روشنی می‌یابد: «هر مجسمه [تمثال] چوبی را به صورت کسی که درون آن بود به سن و قیافه‌های مختلف ساخته بودند و در مقابل هر یک از این مجسمه‌ها یک مجسمه از سنگ مرمر یا سنگ سبز بشکل بت بوضعی که در عبادت مجسمه‌ها و تصویرها معمول بوده است جای داشت» (مسعودی، ۱۳۸۲، ۳۵۸)؛ و المسعودی، ۲۰۰۵، ۲۷۵). تأکید مسعودی بر سن و قیافه‌های مختلف، منطبق است با گزارش ابن‌هیثم درباره اشخاص معینه.

گذشته از گزارش مسعودی در هماهنگی با سخنان ابن‌هیثم، کاوش‌های باستان‌شناختی نیز، نسبت نقاشی‌ها با هویت افراد مشخص را تأیید می‌کند. در کنار برخی از نقاشی‌ها، نام درگذشتگان را نیز می‌نوشتند؛ نام‌هایی با ریشه‌های واژگانی مصری، یونانی و لاتین. از دید



مجموعه تصویرهای ۶. نقاشی‌های مومیایی‌های مصر رومی، فیوم، به ترتیب از راست به چپ: ۷۰-۵۵ م. بریتانیا، EA74716. مأخذ: (URL4)؛ ۸۰-۱۰۰ م. بریتانیا، EA74718. مأخذ: (URL5)؛ ۱۳۰ تا ۱۵۰ م. متروپولیتن، 09.181.2. مأخذ: (URL6)



تصویر ۸. نقاشی مومی در نمای کلی وریزپردازی‌های تزئینی آن، ۱۰۰-۸۰ م. فیوم مصر، متروپولیتن، 11.139. مأخذ: (URL10)

می‌دهد، ۴. ابهام درباره تأثیر گزارش ابن هیثم را بر نقاشی رنسانس با روشنایی بیشتری همراه می‌کند.

گزارش کتاب المناظر بر توانایی نقاشان در ایجاد شباهت و اجرای سه‌بعدی و طبیعی‌گونه نقاشی‌ها با تأکید بر بازآفرینی خطای زبری دلالت دارد. از آنجا که سنت بازنمایی در سده‌های آغازین تمدن اسلامی، روندی متفاوت با اجرای نقاشی‌های سه‌بعدی را دنبال کرده است، پژوهشگران آشنا با مباحث نقاشی در کتاب المناظر، جست‌وجوی خاستگاه و گونه نقاشی‌های توصیف شده را کاری دشوار یافته‌اند. بر زمینه همین دشواری، در پژوهش حاضر با حرکت از اهمیت دستاوردهای کتاب المناظر در شناخت نقاشی، جست‌وجو با این پرسش آغاز شده است: ویژگی‌های بازنمایی در سده‌های آغازین دوره اسلامی چگونه بود؟ آنگاه با اطمینان از عدم هماهنگی گزارش ابن هیثم با آثاری که از سنت بازنمایی سامرا و بغداد در تمدن اسلامی شناخته است؛ جهت پرسش به سوی آگاهی‌هایی تغییر یافت که درباره آثار نقاشی در سرزمین‌های قلمرو تمدن اسلامی، به جا مانده است. از میان گزارش‌های مختلف، توصیف‌های

و طبیعی در آن‌ها نمی‌توان یافت؛ اما ابن هیثم نقاشی‌هایی را توصیف می‌کند که در آن زبری سطح برگ‌های گیاه، بسیار طبیعی به نظر می‌آید. ۳۴ این ویژگی در شماری از نقاشی‌های مومی که اکنون در دست است، به روشنی دیده می‌شود. برای نمونه همانگونه که در مجموعه (تصاویر ۷) دیده می‌شود، تاج گل‌ها بر سر درگذشته را با ورق طلا یا رنگ طلایی (نماد ابدیت) به حالت طبیعی بازنمایی می‌کردند (Borg, 2010, 9).



مجموعه تصویرهای ۷. نقاشی‌های مومیایی‌های مصر رومی، فیوم، به ترتیب از راست به چپ: ۱۴۰-۱۶۰ م. بریتانیا، EA74714. مأخذ: (URL7)؛ ۱۵۰-۱۸۰ م. بریتانیا، EA74832. مأخذ: (URL8)؛ ۹۰-۱۲۰ م. متروپولیتن، 09.181.6. مأخذ: (URL9)

آلات و عناصر بصری دیگر: آخرین ویژگی نقاشی‌هایی که ابن هیثم از آن‌ها سخن گفته، بازنمایی «الآلات و سائر المبصرات المجسمه و سائر المعانی» (ابن هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴) است. چشم این ویژگی‌ها را بر سطح تخت نقاشی، چنان درمی‌یابد که گویی سه‌بعدی (المجسمه) است. توصیف ابن هیثم طیف گسترده‌ای از چیزها را دربر می‌گیرد. پژوهشگران در بررسی نقاشی‌های مومی بر شیوه بازنمایی نقش و نگار جامه‌ها، و گوناگونی زیورآلات تأکید کرده‌اند. نقاشی‌های مومی از جامه‌ها و زیورآلات از همان جاهایی بازبایی شده‌اند، که با شهرها و سکونت‌گاه‌های کوچندگان یونانی در مصر مطابقت دارد (Borg, 2010, 7). برخی زیرپوش‌های راه‌راه تزئینی (Clavi) با شنلی بر روی آن (Borg, 2000, 72)، یادآور نشان سربازان رومی است. لباس‌ها به مانند مدل مو، با الگوهایی که نخبگان مناطق مختلف امپراتوری رومی از آن پیروی می‌کردند، سازگارند (Borg, 2010, 6-7). جواهرات بازنمایی شده در نقاشی‌های مومی نیز، همانند جواهراتی است که از سراسر قلمرو امپراتوری روم به دست آمده و اکنون در موزه‌های مختلف نگهداری می‌شود (Borg, 2000, 72). زیورآلات بخشی از پس‌زمینه نقاشی‌های باز یافته است. تکه‌های چوبی را روی سر درگذشته طوری کار می‌کردند که لایه‌های بیرونی آن را نگه می‌داشت. لایه‌هایی از نوارهای باریک کتانی، گرداگرد بدن می‌پیچیدند که بر روی آن طرح‌های لوزی به گونه سه‌بعدی^{۳۵} یا ساده کشیده شده بود (تصویر ۸)، و مرکز آن را با گل‌میخ‌هایی به رنگ طلا تزئین کرده بودند (Borg, 2010, 9).

نتیجه

گزارش ابن هیثم از نقاشی‌ها در کتاب المناظر، تاکنون با پاسخ به این پرسش همراه نشده بود که سخنان او به چه نقاشی‌هایی اشاره می‌کند؟ اهمیت سخنان او در این است که ۱. بر پیوند بخشی از مباحث کتاب المناظر با نقاشی تأکید می‌نهد، ۲. از آگاهی نسبت به یک سنت باستانی نقاشی در بخشی از قلمرو تمدن اسلامی پرده برداری می‌کند، ۳. روایت تاریخ هنر اروپا از سرآغاز گرایش هنرمندان ایتالیایی به سبک تازه‌ای در بازنمایی را با دستاوردهای هنرمندان شرق (مصر و شامات) پیوند

نقاشی‌های مومی سنجیده شد. گزارش ابن هیثم درباره نقاشی‌ها از نظر همانندی در نحوه بازنمایی تصویر حیوانات، اشخاص معین، حالت مو و چین و چروک پوست، گیاه و برگ، آلات و عناصر بصری دیگر؛ در سنجش با نقاشی‌های مومی، از بیشترین همبستگی برخوردار است؛ به گونه‌ای که آثار برآمده در هیچ‌یک از سنت‌های دیگر بازنمایی در شرق را نمی‌توان با گزارش او هماهنگ یافت.

15. A. Mark Smith (1942-۴).

۱۶. اشاره به صحنه رزم پهلوانی رستم با اسناد به سخن اتینگهاوزن و گرابر در ترجمه فارسی (۱۳۸۶) کتاب (نیز: چاپ‌های ۱۹۸۷ انگلیسی و پیش از آن) طرح شده است. با مراجعه به چاپ انگلیسی سال ۲۰۰۱ کتاب، مشخص می‌شود که آن بخش به طور کلی از کتاب حذف شده است. با همه این‌ها، ارتباط نقاشی‌ها با صحنه رزم پهلوانی در حماسه ملی ایران، نکته‌ای است که کاشگران نقاشی‌های پنج‌گانه به آن پرداخته‌اند (بنگرید به: بلنیتسکی، ۱۳۹۰، ۱۶۰؛ آذری و همکاران، ۱۳۹۷، ۱۲۵) و حذف مطالب در ویرایش چاپ ۲۰۰۱ پروفیسور گرابر از کتاب یادشده، خللی به درستی انتساب آن وارد نمی‌کند.

۱۷. برای آگاهی بیشتر از جزئیات جامه و تحلیل‌های درباره آن، بنگرید به: (Wilkinson, 1986, 206-216).

18. Lucy-Anne Hunt; in Ceiling and Casket at the Cappella Palatina and Christian Arab Art between Sicily and Egypt in the Twelfth and Thirteenth Centuries.

۱۹. استاد آذرتاش آذرنوش، مترجم دانشمند کتاب موسیقی کبیر، *التراویق و التمثالیل* (الفارابی، ۱۹۶۷، ۶۳) را به «تزیینات و تمثالها» برگرداندند که مفهوم عام عبارت را به درستی افاده می‌کند؛ ولی با نگاه به کاربرد تراویق در متون کلاسیک عربی، به‌ویژه *المناظر ابن هیثم*، برگردان دقیق‌تر تراویق و تمثالیل به فارسی، نقاشی (بازنمایی از راه طرح و رنگ‌آمیزی)، و تجسم سه‌بعدی است.

۲۰. «فأثبت الإسکندر و من معه تلك الصور و أحکموها بالتصویر فی القراطیس» (المسعودی، ۲۰۰۵، ۲۷۹).

۲۱. مقریزی نیز این بخش از گزارش مسعودی را در کتاب خود آورده است (مقریزی، ۱۹۹۵، ۱۰۳-۱۰۴).

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| 22. Predynastic Periods. | 23. Katja Lembke. |
| 24. House-Tombs. | 25. Tempera Technique. |
| 26. Encaustic. | 27. Christiana Riggs (1971-). |
| 28. Barbara E. Borg (1960-). | |

۲۹. حمزه اصفهانی در کتاب *سنی الملوك الارض و الانبیا*، درباره هرمز بن شاپور می‌نویسد: «كان شبيهاً بجدّه أردشير في صورته و قدّه، متناهيًا في الأبد و القوه و جرأه الجنان، غير أنه كان في إصالة الرأي غير كامل»، سپس اشاره می‌کند که «و شعاره في كتاب الصور أحمر موشی» (اصفهانی، ۱۹۶۱، ۳۹). از نوشته او بر نمی‌آید که درباره چهره اردشیر بر پایه کتاب صور نظر می‌دهد، زیرا هم در اینجا و هم در جاهای دیگر از نوشته‌اش، هنگامی که بر پایه کتاب صور نکته‌ای را یادآوری می‌کند، از آن کتاب نام می‌برد و به آن ارجاع می‌دهد.

۳۰. و كأن مافیها من صور الشعر المتفرق شعر (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵)؛ متفرق، به معنای آشفته و پر پیچ و اب است. عبدالحمید صبره این جمله را چنین ترجمه کرده است: (their painted hairs and wrinkles and creases in th-eir clothes appearing as [real] hairs ... Sabra, 1989a, 295).

31. Curly Wigs.

۳۲. «فإن البصر يدرك الشعر منها كأنه شعر و الجسر منها كأنه جسر»؛ و «كأن مافیها من صور الشعر المتفرق شعر و مافیها من الغضون كأنه غضون» (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵).

۳۳. متن عربی: و كانت تلك الصورة من صور الحيوانات ذوات الشعر والجسر،

فازایی در موسیقی کبیر و مسعودی در *مروج الذهب*، از نقاشی‌های پرده برمی‌دارد که در قلمرو تمدن اسلامی برای دوره‌ای بازیابی شدند و پس از آن، به سرعت از میان رفتند. این آگاهی مسیر بعدی پژوهش را هموار کرد. در گام بعدی، بازبینی پژوهش‌ها درباره نقاشی‌های مومی، به دسته‌بندی کارکردها، عناصر بازنمایی و شیوه‌های اجرای آن نقاشی‌ها انجامید؛ تا مایه‌های اصلی برای سنجش با گزارش ابن‌هیثم فراهم گردد. آنگاه بازخوانی گزارش ابن‌هیثم بر زمینه تحلیل تاریخی و واژه‌شناسی، با

پی‌نوشت‌ها

1. Gerard of Cremona (1114 – 1187).

2. Dominique Raynaud (1961-).

3. Abdelhamid Ibrahim Sabra (1924-2013).

۴. مصطفی نظیف تأکید می‌کند، ابن‌هیثم نظریه‌اش در باب خطای بینایی را بر اساس دیدگاهش درباره عرض اعتدال بنا نهاده است (نظیف، ۱۳۹۴، ۳۲۴).

۵. توضیح داخل [] از نویسنده مقاله است.

۶. ابن‌هیثم در ادامه نوشتار، از *صور اشخاص الناس* سخن می‌گوید: «و کذلک پدرک صور اشخاص الناس المصوره كأنها صور مجسمه»، در تصاویر بازنمایی شده چهره‌های مردم چنان درک می‌شود که انگار تصاویری مجسم (سه‌بعدی) اند (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵).

۷. در کتاب *المناظر* آمده است:

وقد يعرض الغلط في الخشونه أيضاً من أجل خروج بعد المبصر عن عرض الاعتدال. و ذلك يكون كثيراً في التراويق. فإن المزوقين يشبهون ما يروقونه من الصور و التراويق بأمثالها من الأجسام المشاهده، ويتأتون لتشبيه الحيوانات و الاشخاص المعينه و النبات و الآلات و سائر المبصرات المجسمه و سائر المعانی التي فيها بالصور المسطحة و قطنوا المواضع التشبيه ... (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴)

۸. بیرونی می‌نویسد:

قرطاسی که در مصر ساخته می‌شود از مغز گیاه بردی است و آن را از گوشت آن درخت می‌تراشند و تا نزدیک به عهد ما خلفا نوشته‌های خود را بر آنها می‌نوشتند چه اگر کسی می‌خواست که نوشته‌هایی را که بر قرطاس مصری نقش شده پاک کند یا تغییر دهد ممکن نمی‌شد بلکه به علت خرابی که بر اثر این اعمال در آن نوشته‌ها پدید می‌آمد تصرف در آنها واضح می‌گردید. (در: لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۸۰۴۲، کاغذ؛ و البیرونی، ۱۹۵۸، ۱۳۳)

۹. پیشینه این گونه نقاشی در بین‌النهرین به دوران باستان می‌رسد. در نیمه دوم دوران آغاز تاریخی (جمدت‌نصر)، نقاشی با رنگ، یعنی آنچه سده‌ها بعد در فرهنگ سامی، تراویق نامیده شد، بر روی سفال آشکار گردید. در این شیوه که تقلیدی از ظروف سنگی مرصع بود، به جای سنگ لاجورد، گوش ماهی، یشم قرمز و صدف مروارید؛ آن صورت‌ها را با رنگ‌آمیزی بازنمایی می‌کردند (مورتگات، ۱۳۸۷، ۳۷-۳۶؛ مجیدزاده، ۱۳۹۷، ۲۵).

۱۰. إذا كان مزوقها حذاقاً بصناعه التراويق (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵).

۱۱. در معرفی سرچشمه‌های دگرگونی کار جوتو، جایی که به آموزش‌های استادان یونانی (به واسطه جیمابوئه) اشاره کرده‌اند، می‌خوانیم: «بسیاری از محققین بر این عقیده‌اند که جوتو از هنرمندان مشغول به کار در آسیسی بوده است، از این رو احتمالاً او آثار نقاش رومی، پی‌یترو کوالینی را نیز می‌شناخت، جوتو همچنین در رم نیز کار کرده، جایی که هم نمونه‌های هنر روم باستان و هم هنر صدر مسیحیت به سادگی برای مطالعه در دسترس بودند» (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، ۴۴۶). درباره کوالینی و تأثیرپذیری او از نقاشی یونانی و بیزناسی نیز فردریک هارت توضیحات سودمندی داده است (هارت، ۱۳۸۶، ۵۶-۵۵).

12. Roger Bacon (1219-1292).

13. Johannis Pecham (1230-1292).

14. Lorenzo Ghiberti (1378-1455).

کشمیری، مریم (۱۴۰۱)، چرا علم مناظر در نقاشی ایرانی سده‌های هفتم تا نهم قمری به پرسپکتیوراه نبرد؟، تاریخ علم، ۲۰ (۱)، ۹۱-۴۳.

doi: 10.22059/jihs.2022.344707.371690

کشمیری، مریم (۱۴۰۲)، بازنمایی ساختمان در نقاشی ایرانی و نقش آن در گسترده‌گی فضای تصویر و ژرفنمایی، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۸ (۲)، ۲۴-۴.

doi: 10.22051/jtpva.2022.41695.1460

مجیدزاده، یوسف (۱۳۹۷)، هنر و معماری بین‌النهرین، جلد ۳، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مسعودی، علی بن الحسین (۱۳۸۲)، مروج الذهب، برگردان ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی و فرهنگی.

مقدسی، محمد (۱۳۶۱)، أحسن التقاسیم، برگردان علینقی منزوی، تهران: مؤلفان و مترجمان ایران.

مقریزی، تقی‌الدین (۱۹۹۵)، المواعظ والاعتبار فی ذکر الخطط والآثار، ج. ۱، حققها ایمن فواد سید، لندن: الفرقان للتراث الاسلامی.

مورتگات، آنتون (۱۳۸۷)، هنر بین‌النهرین باستان، هنر کلاسیک خاور نزدیک، برگردان زهرا باستی و محمدرحیم صراف، تهران: سمت.

مهدی، محسن (۱۴۰۰)، فارابی و بنیان‌گذاری فلسفه سیاسی اسلامی، برگردان محمداحسان مصحفی، تهران: حکمت.

نظیف، مصطفی (۱۳۹۴)، ابن‌هیثم و دانش نورشناسی: آراء و اکتشافات، برگردان فاطمه موحدی، تهران: دانشگاه تهران.

هارت، فردریک (۱۳۸۶)، تاریخ هنر رنسانس در ایتالیا، برگردان هرمز ریاحی و همکاران، تهران: تندیس.

al-Biruni, A. (1958). *Kitab fi Tahqiq-i-Ma Li'l-Hind*. Hyderabad: The Dairatu'l-Ma'arifi'l Osmania.

Bloemsma, H. (2016). Byzantine Art and Early Italian Painting. In: *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Edited by Angeliki Lymberopoulou, and Rembrandt Duits. London: Routledge.

Borg, B. E. (2000). *The Face of the Elite* (Glenn W. M., tr.). In: *Arion* 8.1, 63-96.

Borg, B. E., (2010). Painted Funerary Portraits. In Willeke Wendrich (ed.). *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. in: <https://escholarship.org/content/qt7426178c/qt7426178c.pdf?r=rzueb6> [1402/12/17]

Borg, B. E., (2012). Portraits, in: *The Oxford Handbook of Roman Egypt*. Christian Riggs. Oxford: Oxford University Press.

Carrillo-Calderero, A. (2017). The Beauty of the Power: Muqarnas, Sharing Art and Culture across the Mediterranean. *International Journal of History and Cultural Studies*, 3 (2), 1-18.

David, A. R. & Archbold, R. (2000). *Conversations with mummies: new light on the lives of ancient Egyptians*. New York: Morrow.

Ettinghausen, R. (1942). *Painting in the fatimid Period: A Reconstruction*, *Ars Islamica*. vol.9. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art.

Ghiberti, L. (1912). *Denkwürdigkeiten*, V. I, Text. Erlautert von Julius Von Schlosser. Berlin: Verlag Von Julius Bard.

Hoffman, E. R. (2008). Between East and West: The wall paintings of Samarra and the construction of Abbasid Princely culture. *Muqarnas*, (25), 107-132.

James, T.G.H. (2005). *The British Museum Concise Introduction to Ancient Egypt*. Michigan: The University of Michigan Press.

فان البصر يدرك الشعر منها كأنه شعر والجشتر منها كأنه جشتر (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵). «الجشتر: ما يكون في سواحل البحر وقراره من الحصى والاصداف وأشباه ذلك» (الفراهيدي، ۱۹۸۸، ۳۲). در مختصر العين نیز آمده است: «الجشتر: ما في قرار السواحل من الحصى والاصداف...» (الاسكافي، ۲۰۱۶، ۸۸۵).

۳۴. متن عربی: وكذلك إذا أدرك البصر صور النبات الخشنة الأوراق فإنه يدركها كأنها خشنة (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵).

35. Thridimensional Rhombic Patterns.

فهرست منابع

آذری، گیتی؛ بلنیتسکی، الکساندر؛ مارشاک، بوریس و درسدن، مارک (۱۳۹۷)، نقاشی سفدی: حماسه تصویری در هنر خاور زمین، برگردان محمد محمدی، تهران: سوره مهر.

ابن‌هیثم، حسن (۱۹۸۳)، المناظر، مقالات ۱ و ۲ و ۳، تصحیح عبدالحمید صبره، کویت: المجلس الوطنی-قسم التراث العربی.

اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الک (۱۳۸۶)، هنر و معماری اسلامی، برگردان یعقوب آژند، تهران: سمت.

اصفهانى، حمزه بن حسن (۱۳۴۶)، تاریخ پیامبران و شاهان، برگردان جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ.

اصفهانى، حمزه بن حسن (۱۹۶۱)، سنی ملوک الارض و الانبياء، بیروت: دارالمکتبه الحياه.

افلاطون (۱۳۸۰)، دوره کامل آثار. مجموعه سه جلدی، برگردان محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

الاسكافي، محمد بن عبدالله (۲۰۱۶)، مختصر كتاب العين، تحقیق هادی حسن حمودی، مسقط: وزارة التراث والثقافة.

البیرونی، محمد (۱۹۵۸)، فی تحقیق ماللهند، حیدرآباد دکن: دائره المعارف العثمانیه.

الفارابی، أبونصر (۱۹۶۷)، الموسیقی الكبير، تحقیق غطاس عبدالملک خشبه، قاهره: دارالکتب العربی.

الفراهیدی، الخلیل بن احمد (۱۹۸۸)، کتاب العين، ج. ۱، تحقیق مهدی المخزومی و ابراهیم السامرائی، بیروت: مکتبه الهلال.

المسعودی، علی بن الحسین (۲۰۰۵)، مروج الذهب و معادن الجواهر، الجزء الاول، اعنتی به کمال حسن مرعی، بیروت: مکتبه العصریه.

باراش، موشه (۱۳۹۹)، نظریه‌های هنر از افلاطون تا وینکلمان، برگردان محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: چشمه.

بلخاری، حسن (۱۳۹۴)، زیبایی‌شناسی در آرای ابن‌هیثم و کمال‌الدین فارسی، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

بلنیتسکی، الکساندر (۱۳۹۰)، هنر تاریخی پنچکنت، برگردان عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغتنامه، تهران: دانشگاه تهران.

دیویس، پنلوپه؛ دنی، والتر؛ هفریچز، فریمافوکس؛ جاکوبز، ژوزف؛ روبرتز، آن و سیمون، دیوید (۱۳۸۸)، تاریخ هنر جنسن، برگردان فرزانه سجودی و همکاران، تهران: میردشتی.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی، برگردان غلامرضا تهامی، تهران: حوزه هنری.

فارابی، أبونصر (۱۳۷۵)، موسیقی کبیر، برگردان آذرتاش آذرنوش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فارابی، أبونصر (۱۳۸۱)، احصاء العلوم، برگردان حسین خدیوچم، تهران: علمی و فرهنگی.

کردی نیشابوری، یعقوب (۱۳۵۵)، کتاب البلغه المترجمه فی اللغة، به کوشش محتبی مینوی و فیروز حریرچی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

کسنوفون (۱۳۸۷)، خاطرات سقراطی، برگردان محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

Three books. Vol. 2. Philadelphia: American Philosophical society.
Wilkinson, Ch. K. (1986). *Nishapur, Some Early Islamic Buildings and Their Decoration*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

URL1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Damascus_Barada_Panel_of_Umayyad_Mosque_8131.jpg[1402/12/17]

URL2: <https://universes.art/en/art-destinations/jordan/desert-castles/qusayr-amra/audience-hall/hunting-scene>

URL3: <https://asia-archive.si.edu/object/F1946.30>[1402/12/17]

URL4: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA74716[1402/12/17]

URL5: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA74718[1402/12/17]

URL6: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547857> [1402/12/17]

URL7: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA74714 [1402/12/17]

URL8: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA74832[1402/12/17]

URL9: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547860> [1402/12/17]

URL10: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547697> [1402/12/17]

Krautheimer, R. (1990). *Lorenzo Ghiberti*. New Jersey: Princeton University Press.

Lembke, K. (2012). City of the dead: Tuna el-Gebel. in: *The Oxford Handbook of Roman Egypt*. Christian Riggs, Oxford: Oxford University Press.

Raynaud, D. (2014). *Optics and the Rise of Perspective*. Oxford: The Bardwell Press.

Riggs, Ch. (2005). *The Beautiful Burial in Roman Egypt, Art, Identity, and Funerary Religion*. New Oxford: Oxford University Press.

Riggs, Ch. (2012). *The Oxford Handbook of Roman Egypt*. Oxford: Oxford University Press.

Sabra, A. I. (1989a). *The Optics of Ibn Al-Haytham, Books I-III on Direct Vision*, V. I. (Translation), London: The Warburg Institute University of London.

Sabra, A. I. (1989b). *The Optics of Ibn Al-Haytham, Books I-III on Direct Vision*, V. II. Introduction, Commenrary. London: The Warburg Institute University of London.

Shaw, I. (2003). *The Oxford History of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, A. M. (2001a). *Introduction [On Ibn al-Haytham and Almanazir]*, In *Alhacen's theory of visual perception, Three books*. Vol. 1. Philadelphia: American Philosophical society.

Smith, A. M. (2001b). *Alhacen's Theory of Visual Perception*,

