

نقدی بر کتاب هنر اسلامی عقیف البهنسی

مجید بهدانی*

محمد خزائی**

چکیده

مطالعات نظری در حوزه هنر اسلامی پیشینه زیادی دارد و در دهه‌های اخیر پژوهش‌های متعددی در این باب صورت گرفته است. بیش‌ازهمه، شرق‌شناسان در این حوزه تحقیقات مفصلی انجام داده‌اند که ماحصل آن کتاب‌های فراوانی با موضوع هنر اسلامی است. برخی از این کتاب‌ها علمی و مستند و برخی دیگر دارای چالش‌ها و کاستی‌هایی است که می‌بایست پژوهش‌گران و محققان هنر اسلامی با بررسی و نقد آن‌ها به ارزیابی این کتاب‌ها پردازند. کتاب هنر اسلامی عقیف البهنسی از محدود کتاب‌های هنر اسلامی است که یک عرب‌زبان آن را نوشته است. در این کتاب، البهنسی بیش‌ازهمه بر هنر عربی و سرزمین‌های عرب توجه می‌کند و به‌صورت یک‌جانبه و فاقد مستندات تاریخی و پژوهشی به ارائه نظراتی می‌پردازد. او در برخی صفحات بر استقلال هنر اسلامی، مخصوصاً سرزمین‌های عربی، پافشاری می‌کند و از تأثیرات هنر ساسانی و ایرانی در هنر اسلامی چشم‌پوشی می‌کند. در این مقاله قصد داریم برخی از مباحث کلیدی این کتاب را بررسی کنیم و با استناد به نظریات محققان سرشناس حوزه هنر اسلامی به آن‌ها پاسخ دهیم.

کلیدواژه‌ها: هنر اسلامی، عقیف البهنسی، نقد و بررسی، نقش عربی.

* دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، m.bhdani@modares.ac.ir

** استاد گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران (نویسنده مسئول)

khazaiem@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۰۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۳/۲۹



البهنسی، عقیف (۱۳۹۱)، هنر/اسلامی، محمود پورآغاسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات سورۀ مهر، ص ۳۹۱.
شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۵۰۶-۱۵۴-۶

۱. مقدمه

نگاه انتقادی به مطالعات هنر اسلامی از لازمه‌های جوامع دانشگاهی است. به دلیل این که قریب به اتفاق منابع هنر اسلامی را غیرفارسی‌زبانان نگاشته‌اند، متأسفانه گاهی شاهد نظرات مغرضانه و خلاف واقع در باب هنر اسلامی، خصوصاً زمانی که پای ایران و هنر ایرانی به میان می‌آید، هستیم. در کتاب هنر/اسلامی عقیف البهنسی نیز این چالش به روشنی دیده می‌شود. او در این کتاب می‌کوشد هنر سرزمین‌های عرب، مخصوصاً عراق و سوریه، را عاری از تأثیرات هنر ساسانی معرفی کند. او حتی منشأ تمامی هنرهای اسلامی را سرزمین‌های عرب می‌داند و به گونه‌ای متعصبانه بر هنر اعراب پیش از اسلام تأکید می‌کند. نگارندگان در پی پاسخ به این سؤال هستند که تا چه میزان هنر ساسانی در هنر اسلامی تأثیر داشته است؟ در این مقاله در ابتدا به معرفی مؤلف و در ادامه به معرفی کتاب می‌پردازیم. در این بخش، کلیاتی از کتاب و نیز عناوین فصل‌ها آورده شده است. بخش اصلی مقاله را نقد و بررسی کتاب و تحلیل چند موضوع اساسی که مؤلف بیان کرده است شامل می‌شود. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و تاریخی و گردآوری اطلاعات به شیوه کتاب‌خانه‌ای و اسنادی است.

۲. درباره مؤلف

عقیف البهنسی (Afif Albahnassi, 1928- 2017) پژوهش‌گر هنر و باستان‌شناس مشهور سوری است که از سال ۱۹۵۹ میلادی در جایگاه استاد تاریخ هنر و معماری در دانشگاه دمشق فعالیت داشت. او دکترای تاریخ هنر اسلامی را از دانشگاه سوربن پاریس دریافت کرد. البهنسی بین سال‌های ۱۹۷۲ تا ۱۹۸۸ میلادی مدیر مؤسسه آثار باستانی و موزه‌های سوریه بود. او بنیان‌گذار گروه هنرهای زیبا، عضو هیئت مؤسس اتحادیه نویسندگان عرب، و جزو هیئت‌مدیره مرکز تحقیقات تاریخ، هنر و فرهنگ اسلامی-ارسیکا (ARCICA) نیز بود. او حدود هفتاد جلد کتاب در زمینه هنر و معماری اسلامی و تاریخ هنر نوشته است. البهنسی نشان‌های افتخار زیادی به‌منظور سهم و نقش خود در حفظ و صیانت از میراث فرهنگی از کشورهای مختلف جهان دریافت کرده است. از این مؤلف فقط کتاب *الفن الاسلامی (هنر اسلامی)* به فارسی ترجمه و در ایران منتشر شده است. برخی از کتاب‌های او بدین قرار هستند:

۱. مسجد بزرگ امویان؛
۲. زیبایی‌شناسی هنر عربی؛
۳. مسجد بزرگ اموی دمشق؛
۴. تاریخ هنر و معماری؛
۵. روش‌شناسی معماری اسلامی؛
۶. فرهنگ لغت خط و خطاطان؛
۷. هنر مدرن در سوریه؛
۸. از مدرنیته تا پست‌مدرن در هنر.

۳. درباره کتاب

این کتاب ترجمه کتاب *الفن الاسلامی* است که در سال ۱۹۸۶ میلادی به عربی در دمشق منتشر شد. *الفن الاسلامی* در سال ۱۳۸۵ شمسی با ترجمه محمود پورآغاسی از سوی انتشارات سوره مهر و زیر نظر پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی در ایران منتشر شد. مؤلف در این کتاب به بررسی جایگاه و مؤلفه‌های هنر اسلامی می‌پردازد. او در این کتاب، علاوه بر بحث فلسفه هنر اسلامی و طرح موضوع تصاویر تشبیهی و غیرتشبیهی، به

هنر کشورهای مختلف اسلامی نیز پرداخته است. بنابه گفته مؤلف، او در نگارش کتابش از پژوهش‌های محققان مشهوری^۱ استفاده کرده است. این کتاب شامل ده فصل است و هر فصل از بخش‌های متعددی تشکیل شده است که موضوعات متنوع و قابل‌تأملی را شامل می‌شود.

فصل اول کتاب به «تأسیس هنر اسلامی» اختصاص یافته است. البهنسی در این فصل به جایگاه هنر اسلامی در میان هنرها، هنر عربی قبل از اسلام، ظهور اسلام به‌دست اعراب، ظهور هنر اسلامی، تحولات سیاسی و تکامل هنر اسلامی، و انتقال هنر اسلامی می‌پردازد. مؤلف در این فصل سعی دارد ریشه هنرهای اسلامی را در سرزمین عرب معرفی کند. به‌همین دلیل، به‌بیان توضیحاتی درخصوص هنر عربی قبل از اسلام در یمن و جزیره‌العرب می‌پردازد.

فصل دوم با موضوع «ماهیت هنر اسلامی و زیبایی آن» است. البهنسی در این فصل به طرح مباحث فلسفی هنر اسلامی می‌پردازد و با بیان بخش‌هایی با عناوین فلسفه هنر اسلامی، منظور (مفاهیم) در هنر اسلامی، صورت و تجرید در تصویر اسلامی، مسئله منع تصویر تشبیهی در اسلام و نقش عربی رویکردی متفاوت با بخش‌های دیگر کتاب دارد. از مواردی که بیش‌ازهمه مؤلف در این فصل تأکید دارد موضوع نقش عربی است که باز هم در ادامه نگاه یک‌جانبه او به هنر اسلامی است.

فصل سوم، «آبادانی» است. البهنسی در این فصل عواملی هم‌چون جغرافیایی، معنوی، فرهنگی، و نظامی را در ایجاد شهر عربی و اسلامی شرح می‌دهد و در ادامه به معرفی مشهورترین شهرهای اسلامی می‌پردازد.

فصل‌های چهارم، پنجم، و ششم به ترتیب با عناوین «بنیان اولین مساجد»، «ساختمان مساجد در سرزمین‌های عربی»، و «مساجد ایرانی و ترکی» به معرفی و بیان ویژگی‌های مساجد معروف سرزمین‌های اسلامی پرداخته است. در فصل‌های پنجم و ششم، علاوه‌بر مساجد، به برخی مقبره‌ها و آرامگاه‌ها اشاره مختصری شده است.

البهنسی در فصل هفتم با عنوان «معماری شهری و نظامی» به معرفی کاخ‌ها و اماکن اموی و عباسی، معماری شهری دوره فاطمی و مملوکی در مصر، معماری سوریه در قرون وسطی، قلعه‌های نظامی در اندلس و مغرب، و معماری مراکشی و مغولی به‌صورت بسیار مختصر می‌پردازد.

در فصل هشتم، مؤلف به «هنرهای تصویری اسلامی» از قبیل کاشی‌کاری، نقاشی‌های دیواری، پیکرتراشی در آغاز اسلام، هنر تصاویر خطی (ترقین)، و هنر مینیاتور (نگارگری)

اشاره کرده است. البهنسی تصاویر و نقاشی‌های اولیه را ترقین (خطی) می‌نامد و نقاشی‌های مقامات حریری و الاغانی را با همین عنوان معرفی می‌کند.

در فصل نهم، عقیف البهنسی دوباره موضوع «نقش عربی» را به‌میان می‌آورد. او همه نقش‌های هندسی و گیاهی را که در تزئینات بناها و آثار هنری استفاده می‌شود نقش عربی معرفی می‌کند. در نهایت، در فصل دهم با عنوان «هنرهای تطبیقی» مؤلف فقط به بیان بسیار مختصر هنرهایی هم‌چون فلزکاری، سفالگری، نساجی و فرش‌بافی، و صنایع چوبی در سرزمین‌های اسلامی بسنده کرده است.

اصل این کتاب با ۶۰۸ صفحه و حاوی ۱۶۰ تصویر رنگی و ۳۲۸ تصویر سیاه‌وسفید به‌چاپ رسیده است و ترجمه آن با ۳۹۱ صفحه و بدون هیچ‌گونه تصویری در اختیار علاقه‌مندان حوزه هنر اسلامی قرار گرفته است. فصل‌های کتاب ترتیب موضوعی دارند و بخش‌ها با توجه به سلسله‌های تاریخی تنظیم شده است. البهنسی در این کتاب بیش‌ازهمه بر هنر معماری تأکید کرده است و از هنرهایی هم‌چون نگارگری، فلزکاری، سفالگری، و ... که پیشینه درخشانی در هنر اسلامی دارند کم‌تر سخن رانده و به‌بیان اجمالی آن‌ها اکتفا کرده است. مؤلف سرآغاز کتابش را به موضوع تأسیس هنر اسلامی اختصاص می‌دهد. او در مقدمه نیز مختصری درخصوص شروع هنر اسلامی به‌زبان می‌آورد. او می‌گوید: «هنر اسلامی از شبه‌جزیره العرب نشئت گرفته است؛ یعنی همان‌جایی که اسلام به‌وجود آمده و متولد گشته و سپس نشر شده و این امکان را پیدا نموده است که بر تفکر، سیاست، و اخلاق تسلط یابد. همان اعرابی که درابتدا عربیت را بر دوش خود حمل می‌کردند و درنهایت اسلام را گسترش دادند، اینان ساکنین بدوی بودند و بعداً مسلمان گردیده و درواقع از بزرگان اسلام به‌شمار آمدند» (البهنسی ۱۳۹۱: ۱۰). این آغاز روند فکری و محتوایی کتاب را مشخص و از همان ابتدا خواننده را با چالش‌هایی روبه‌رو می‌کند.

۴. بررسی کتاب

بخش مهمی از مطالعات و پژوهش‌های هنر اسلامی توسط محققان غربی و شرق‌شناسان صورت گرفته است. این کتاب از معدود پژوهش‌هایی است که درزمینه هنر اسلامی توسط یک عرب‌زبان به رشته تحریر درآمده است. آنچه در همان ابتدا بیش‌ازهمه خواننده را می‌آزارد نبود یک متن روان و نیز ترجمه ضعیف کتاب است. در بخش‌هایی، به‌دلیل ناآگاهی و ناآشنایی مترجم با مباحث هنر اسلامی و نیز اصطلاحات تخصصی آن،

مطالبی آمده است که موجب تعجب خواننده و دلزدگی او از ادامه خواندن کتاب می‌شود. برای نمونه، مترجم در مطلع فصل ششم آورده است: «از جمله ساختمان‌های اولیه اسلامی مسجد موجود در دامغان است که در جنوب شرقی دریای قزوین واقع شده؛ جایی که مسجدی به نام راه‌خانه قرار دارد» (البه‌نسی ۱۳۹۱: ۲۷). هر خواننده‌ای که تخصصی در زمینه هنر اسلامی نداشته باشد نیز برایش جای سؤال خواهد بود که دامغان چه ارتباطی با دریای قزوین دارد. حال، در اصلاح این سخن باید گفت بحرالقزوین که البه‌نسی، مؤلف کتاب، آورده به این دلیل است که برخی از کشورهای غربی به دریای خزر دریای کاسپین می‌گویند. حال کشورهای عربی نیز آن را به گونه بحرالقزوین، یعنی معرب کلمه کاسپین، تلفظ می‌کنند و مترجم، به علت ناآشنایی، به اشتباه قزوین ترجمه کرده است. این اشتباه در کلمه «راه‌خانه» نیز به چشم می‌خورد که منظور «تاریخانه» است. یا در صفحه ۴۳ می‌خوانیم «اگر ما به یک جلد قرآن چاپ ترکیه نگاهی بیندازیم یا حوض آب اسپانیایی یا شمشیر دمشقی یا پارچه موصلی یا آفتابه مسی ایرانی بدون تردید ما در نسبت آن با هنر اسلامی شک نمی‌کنیم» (البه‌نسی ۱۳۹۱: ۴۳). اگرچه ترجمه تحت‌اللفظی ابریق همان آفتابه است، چه زیبا بود که، با توجه به کاربری این نوع ظرف‌ها برای شست‌وشوی دست و صورت در دوره‌های مختلف هم‌چون سلجوقی، از خود کلمه ابریق یا آبریز استفاده می‌کرد.

هرچه در لابه‌لای صفحات بیش‌تر دقت می‌کنیم متأسفانه ضعف در ترجمه افزون‌تر و بیش‌تر خواننده را می‌آزارد. ترجمه نام اشخاص، مکان‌ها، و بناهای تاریخی فراوان به اشتباه آمده است که ذکر آن‌ها از حوصله این متن بیرون است. خواننده در مطالعه برخی صفحات، به دلیل نبود انسجام و جمله‌بندی صحیح، دچار سردرگمی و درک‌نکردن مطلب می‌شود. حال، باید غلط‌های املائی فراوان متن را نیز به اشتباهات پیش‌یافتاده مترجم افزود. جای تعجب است کتابی که به چاپ سوم رسیده چرا ویرایش نشده است. بی‌شک، نظر یک ویراستار می‌توانست بخشی از اشتباهات محتوایی مترجم و غلط‌های املائی و نگارشی کتاب را برطرف کند و کتابی در شأن پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی به چاپ برسد.

در این مقاله قصد داریم برخی نظریات و دیدگاه‌های عقیف البه‌نسی را در کتاب هنر اسلامی مورد بررسی قرار دهیم. به همین علت، از مطرح کردن کاستی‌های ترجمه پرهیز می‌کنیم و نقل آن را به منتقدان ترجمه که در این باب صاحب تخصص‌اند واگذار می‌کنیم. اکنون به بررسی کتاب و برخی نظریات مؤلف پرداخته می‌شود. از مواردی که بیش‌از همه در این کتاب به کار رفته است و مؤلف بر صحت آن پافشاری می‌کند هنر عربی

و نقش عربی است. با توجه به تکرار فراوان این اصطلاح در صفحات کتاب، بهتر بود عنوان فن العربی بر آن گذاشته شود نه فن الاسلامی. هنر اسلامی گستره جغرافیای وسیعی از اقوام و نژادهای مختلف را دربرمی گیرد که به اذعان همه شرق شناسان تنوع و گوناگونی آن معلول این علت است. البهنسی به این نیز بسنده نمی کند و در بخش هایی از رسول اسلام با عنوان رسول عربی یاد می کند.

این سخن حضرت رسول که لاتدخل ملائکه بیتا فیه تصاویر اوکلاب^۲ در واقع روح عربیت را از آنچه که به صورت اشکال مختلف و مجسمه یا عکس هایی بر لباس ها نقش بسته و بازرگانان اولیه مناطق یا یمن انجام می داده اند معاف نموده است. در واقع، دعوت رسول عربی انقلابی هنری بوده، همان طور که دعوت پیامبر نیز احیای تفکر اجداد بزرگوار حضرت ابراهیم بوده است (البهنسی ۱۳۹۱: ۲۵-۲۶).

این بیان آنچنان متعصبانه است که مترجم در پاورقی اشاره می کند که «اخلاق رسول عربی اگر به معنایی ختم شود که دعوت ایشان را خاص نماید، جفا بر آن حضرت است» (همان: ۲۵).

مؤلف در ذیل عنوان ظهور هنر اسلامی می گوید:

اسلام در منطقه ای که دارای تمدن نژادی بود گسترش یافت و این هنر مردمی آثار خود را در منطقه وسیعی از تمدن ایرانی برجای گذاشت و در هنر ایرانی چنان تأثیر گذاشت و خود را نشان داد، همانند هنر بیزانس در آسیای صغیر و سوریه (البهنسی ۱۳۹۱: ۴).

به نظر، منظور مؤلف کتاب از بیان منطقه ای که دارای تمدن نژادی بود بین النهرین است. ارتباطات فرهنگی و سیاسی که ایران باستان با بین النهرین داشت و تأثیراتی که در این مناطق به وقوع پیوست جای هیچ گونه تردیدی باقی نمی گذارد، اما ظهور اسلام در شبه جزیره حجاز بوده است که ربطی به بین النهرین ندارد و هنر مردمان آن جایگاه قیاس با اعراب بادیه نشین قبل اسلام ندارد (که تنها هنرشان ساخت بت هایی برای عبادت بوده است).

از مدت ها قبل، اعراب یک زمینه هنری قابل ملاحظه که بتواند به ممالک مفتوحه تحمیل نماید نداشته است مگر این که افسانه های عاد و ثمود و بهشت شداد را جدی بگیریم و یا این که به قول جرجی زیدان آنان را در حساب هم نژادانشان، کلدانی ها و آشوری ها و فینیقی ها، شریک بدانیم. در این صورت نیز، سهم آنان ضعیف و دور و مع الواسطه خواهد بود. پس، هنر اسلامی یک هنر عرب یا متولد شده با ظهور اسلام نیست. هنر اسلامی نتیجه تلاش ها و تجاری است که قرن ها در خارج عربستان به عمل آمده و

مجموعه روش‌هایی است که از برخورد افکار و سنت‌های شرق و غرب حاصل گردیده است (زمانی ۱۳۹۰: ۲۶-۲۷).

البه‌نسی در ادامه می‌گوید:

شکی وجود ندارد که هنر اولیه [اسلامی] را اجداد متقدم اعراب به‌وجود آورده بودند و هنری که در دوره‌های متوالی رشد و نمو کرده بود ساکنین اصلی اعراب آن را ساخته و پرداخته کرده بودند؛ مانند کلیسای ایاصوفیه که شاه‌کاری در هنر بیزانس به‌شمار می‌رود و سازندگان آن در واقع معمارانی از شمال سوریه بودند (البه‌نسی ۱۳۹۱: ۴۰).

این سخن که هنر اسلامی ریشه در هنر اعراب اولیه دارد گفته‌ای است سطحی و بی‌ریشه. در کتاب *راهنمای اسلامی* آمده است:

در زمان حضرت محمد (ص) اعراب صنایع و آثار هنری قابل ذکر نداشتند، ولی پس از فتح سوریه و عراق و مصر و ایران، صنایع راقیه^۳ این ممالک را اقتباس کردند. مراجع تاریخی و منابع ادبی نشان می‌دهد که خلفای اموی برای ساختن مساجد و قصرها و شهرهای جدید به جلب مواد و مصالح و صنعت‌گران و هنرمندان از کلیه ممالک اسلامی پرداختند^۴ (دیماند ۱۳۸۹: ۲۷).

هم‌چنین، در *هنر ایران* می‌آید: «اعراب از نقطه نظر هنری قبل از اسلام چیزی نداشتند و حتی اگر کلمه هنر را نمایش اشکال و پیکرنگاری فرض کنیم محقق و بدیهی است که هرگز هنر بدوی وجود نداشته است» (گذار ۱۳۷۷: ۳۴۸).

عفیف البه‌نسی در فصل اول کتاب با عنوان «تأسیس هنر اسلامی» تلاش می‌کند هنر عرب قبل اسلام را با بیان آثار باستانی یمن و سوریه ریشه‌یابی کند. او شاهد گفته‌هایش را کاخ‌های باقی‌مانده از شاهان یمنی مثال می‌زند و توصیف می‌کند.

درست است که در اطراف شبه‌جزیره عربستان پادشاهی‌های عربی چون یمن، حیره، و پالمیر وجود داشته و در آن حوزه‌ها بعضی بناها قبلاً موجود بوده است، ولی یمن از زمان خسرو اول (۵۳۱-۵۷۹) به شاهان ایران ملحق شده و تا ظهور اسلام توسط نایب‌السلطنه‌های ایرانی اداره می‌شده است (زمانی ۱۳۹۰: ۲۶).

گفتنی است، مؤلف در ادامه بررسی آثار باستانی این مناطق به تأثیر هنر ایران اعتراف می‌کند.

در حفاری‌های شهر تمنع^۵ یکی از این مجسمه‌ها به‌دست آمده که یک الهه را تجسم می‌نماید که نشسته و سرش را بسته است و دستش را به چیزی گرفته است. این

مجسمه به قرن اول میلادی بازمی‌گردد و خیلی نزدیک به سبک فارسی است (البهنسی ۱۳۹۱: ۳۵-۳۶).

در خصوص پالمیر نیز با رجوع به منابع تاریخی می‌توان تأثیرات هنر پارسی را مشاهده کرد. در کتاب هنر/ایران در دوران پارسی و ساسانی بر این تأثیرات تأکید می‌شود و می‌آید: «پالمیریان که از نظر نژادی و مذهبی سامی و از نظر سیاسی جزو دنیای رومی هستند به فرهنگ مادی پارسی به‌طور عمیق وابسته بودند؛ زیرا نفع مادی آن‌ها ایجاد می‌کرد که بیشتر به سوی شرق و ایران ثروت‌مند و غنی متمایل گردند» (گیرشمن ۱۳۵۰: ۷۸).

البهنسی در فصل دوم کتاب می‌آورد: «تمامی مظاهر اساسی در هنر معماری اسلامی در واقع استمرار مظاهر هنر عراق و سوری قدیم بوده است. این هنر هنرهای وارداتی اعم از هنر هلنی، ساسانی، رومی یا بیزانس را دفع نموده است» (البهنسی ۱۳۹۱: ۸۴). تأثیرات هنر ساسانی و بیزانس بر هنر اسلامی قابل انکار نیست و موضوعی است که بارها توسط شرق‌شناسان بر آن تأکید شده است. در کتاب هنر و معماری اسلامی می‌آید:

شیوه و کار ساخت بنا در سوریه با بهره‌گیری از افکار و سنت‌هایی متعلق به سرزمین‌هایی بسیار دور تقویت می‌شد [...] این ولایت در محل بی‌نظیری قرار داشت تا از فرهنگ‌های عمده‌ای که به‌تازگی به دور هم گرد آمده و حکومت اسلامی را ساخته بود الهام گیرد. در جانب شمال، غرب، و جنوب غربی سرزمین‌هایی قرار داشت که فرهنگ یونانی- رومی در آن‌ها وجه غالب بود؛ بیزانسی به حساب می‌آمدند یا هم‌چون مصر و شمال آفریقا به‌تازگی از یوغ بیزانس رها شده بودند (هیلن برنند ۱۳۹۴: ۱۶).

و در جایی دیگر می‌گوید:

هیچ منطقه دیگری در جهان اسلام نبود که از چنین آمیزه‌ای از فرهنگ عمیق هلنی با رویکردی به فرهنگ‌های کهن خاور نزدیک برخوردار باشد. سوریه به‌لحاظ موقعیت جغرافیایی و تفوق سیاسی خود پلی طبیعی میان شرق و غرب و شمال و جنوب بود (همان: ۱۷).

دیماند نیز معتقد است امویان و عباسیان در ساختن مساجد و کاخ‌هایشان از هنرمندان سرزمین‌هایی هم‌چون ایران و بیزانس استفاده کرده‌اند. او می‌آورد: «مسجد دمشق به‌وسیله یک معمار ایرانی طرح‌ریزی شد و کاشی‌سازان سوریه در تزئین آن کار کردند. هنرمندان مصری در بیت‌المقدس و دمشق و مکه کار می‌کردند» (دیماند ۱۳۸۹: ۲۷).

دیوید تالبوت رایس نیز در معرفی یک مسجد در شهر متروک واسط بر کنار دجله در نیمه‌راه بین بغداد و بصره می‌گوید این بنا از روی الگوی ساسانیان الهام گرفته شده است (رایس ۱۳۸۶: ۱۵)، یا در توضیح کاخ اخیزر نزدیک کربلا او می‌گوید:

اتاق‌های کاخ اخیزر با طاق‌های ضربی پوشیده شده و در انتهای غربی آن تالاری با مدخلی طاق دار و سخت تأثیرگذارنده، ستون‌هایی در کناره‌ها، و در طبقه دیگر بر بالای آن قرار داشت. طاق‌ها و طاق‌نماها همه بیضی شکل بود. قوس جناغی که در سوریه هم می‌شناختند هنوز در بین‌النهرین پدیدار نشده بود. ساسانیان قوس بیضی را فراوان به‌کار می‌برده‌اند و مجموعه کاخ خصوصیت ساسانی داشت (رایس ۱۳۸۶: ۳۲). (شکل ۱)



شکل ۱. کاخ اخیزر، عراق، حدود ۷۷۵ م / ۱۶۰ ق

مأخذ: https://en.wikipedia.org/wiki/Al-Ukhaidir_Fortress

روبرت ایروین در کتاب *هنر اسلامی ضمن تأکید بر تأثیر تمدن ساسانی در فرهنگ و هنر اسلامی* بیان می‌کند حاکمان اموی و عباسیان به‌طور گسترده‌ای از هنر ساسانی بهره برده‌اند. «کاخ ساسانیان در تیسفون بیش از هر بنای دیگری روی معماران مسلمان تأثیر داشته است. این کاخ ملاک سنجشی برای تمام بناهای مجلل مشابه بود و به‌ویژه الگوی بسیاری از کاخ‌های بعدی عباسیان بود» (ایروین ۱۳۸۹: ۴۱). ایروین در ادامه شرح جزئیات کاخ تیسفون هم‌چون وجود سه تخت سلطنتی برای سه پادشاه بزرگ جهان می‌گوید:

دیوارنگاره‌های کاخ اموی در قصر عمره (حدود ۷۲۴-۷۴۳ م) نزدیک شهر امان در اردن ممکن است متأثر از صحنه فوق‌الذکر در کاخ تیسفون باشد؛ در این دیوارنگاره‌ها،

شش پادشاه بزرگ جهان منتظر شرفیابی به حضور خلیفه هستند. هم‌چنین، تاجی جواهرنشان در تیسفون وجود دارد که با زنجیری طلائی به تخت سلطنتی پادشاه ساسانی آویخته شده است؛ مشابه این تاج و زنجیر، یعنی تاج و زنجیر کنده‌کاری‌شده روی سنگ، در تالار موسیقی ولید، شاه‌زاده‌اموی، در قصر بادیه‌ای خربه‌المفجر وجود دارد (ایروین ۱۳۸۹: ۴۱).

البهنسی در تأکید گفته‌اش در خصوص این‌که معماری اسلامی از بیزانس و ساسانی تأثیر نگرفته است به ذکر مصادیق می‌پردازد و می‌گوید:

مثال دیگری که هنر اسلامی را به‌صورت ریشه‌ای بر عرب اولیه مرتبط می‌سازد گل‌دسته‌های اموی دمشق و گل‌دسته‌های مراکش عربی و اسپانیا که منشأ شرقی دارد و زیگورات بین‌النهرین از مهم‌ترین عناصر معماری به‌شمار می‌روند. این الگوها به‌دنبال یک‌دیگر به الگوهای بعدی منتقل گردید که بعدها در آتش‌کده‌های فارس‌ها و برج‌های ناقوس مسیحی ظاهر گردید و سپس از آن‌جا به مساجد منتقل شد (البهنسی ۱۳۹۱: ۸۵).

اما الگ گرابار در خصوص گل‌دسته‌ها و مناره‌ها نظری دیگر دارد.

نخستین مناره‌های شام و سرزمین‌های غرب آن چهارگوش است که این برج‌ها را بی‌واسطه ملهم از برج‌های کلیسای مسیحی ساخته‌اند و برج کلیساها خود برگرفته از معماری رومی و هلنی است. در ایران و عراق هم اندک مناره‌های چهارگوش سراغ داریم؛ مثلاً، در دامغان یا مسجدی که در کاوش‌های سیراف شناسایی شد. حضور این مناره‌ها شاهدی است بر این‌که ساخت مناره‌های شامی در عرصه‌ای بسیار گسترده‌تر از پهنه‌ی شکل‌گیری این نوع مناره رواج داشته است (شکل ۲ و ۳). در عراق به‌ویژه در سامرا گونه‌ی دومی از مناره پدید آمد که ماریپیچ بود. نمونه‌ی دیگر این‌گونه مناره مناره‌ی مسجد ابن طولون در قاهره است. ریشه‌ی این‌گونه مناره‌ها نه طرح زیگورات‌های باستانی میان‌رودان که نوعی برج ماریپیچ در ایران ساسانی است که تاکنون از کارکرد آن بی‌خبریم (گرابار ۱۳۹۶: ۱۶۱؛ شکل‌های ۴، ۵، ۶، ۷)

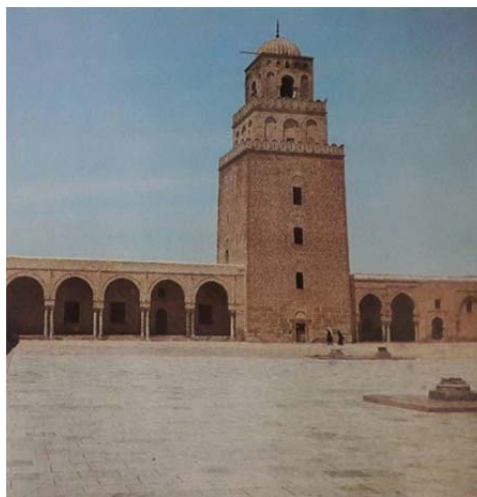
عباس زمانی در کتاب *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی* بر این نظر تأکید می‌کند و می‌گوید سرمشق مناره‌های سامرا و ابودلف در معماری ساسانی است.

مثال بسیار بارز آن هنوز در فیروزآباد از عصر اردشیر اول وجود دارد... وقتی برج فیروزآباد در کنار مناره‌ی عباسی و درعین‌حال از نظر اعتلا با زیگورات بابل و ایلام مطالعه گردد، اختلاف ساده‌ای از نظر شکل ساقه مشاهده خواهد شد؛ به‌این‌معنی‌که اولی روی یک پلان مدور و دومی روی یک پلان چهارگوش ارتفاع می‌گیرد (زمانی ۱۳۹۰: ۷۴-۷۵).

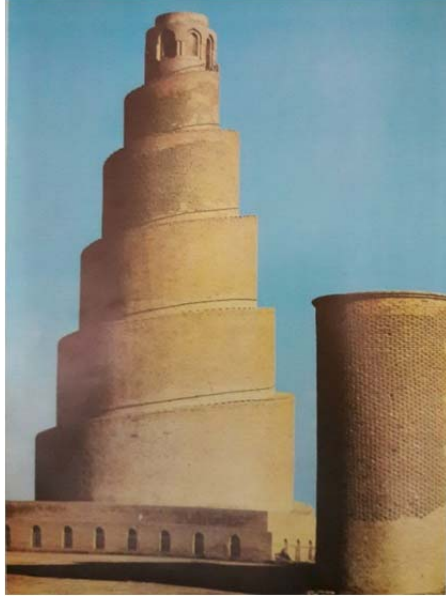
البهنسی در تأیید گفته‌اش که همه مظاهر هنر و معماری اسلامی ریشه در هنر عراق و سوری قدیم دارد به مصادیق دیگری نیز اشاره کرده که شرح و توضیح آن از حوصله این مقاله بیرون است و قطعاً بیان آن‌ها و آوردن نظرات مستشرقان نوشته مجزایی می‌طلبد.



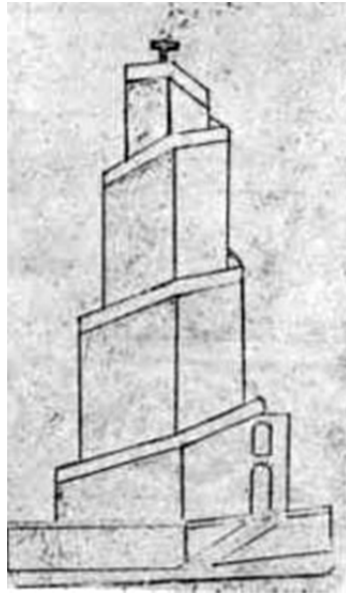
شکل ۲. مناره مسجد جامع دمشق، سوریه، ۷۱۵ م/ ۹۷ ق
مأخذ: (https://en.wikipedia.org/wiki/Umayyad_Mosque)



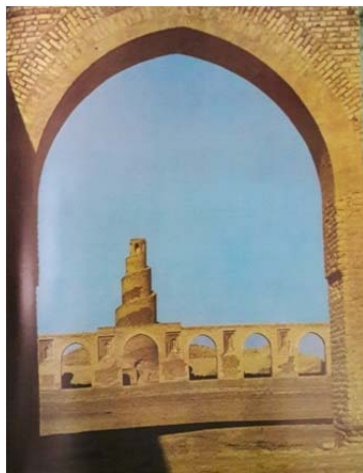
شکل ۳. مناره مسجد جامع قیروان، تونس، ۸۶۲ م/ ۲۴۸ ق
مأخذ: البهنسی ۱۹۸۶: ۴۱۴.



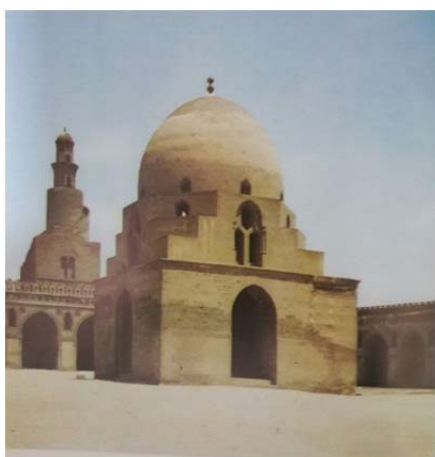
شکل ۴. طرح برج آتش فیروزآباد، دوره ساسانی.
مأخذ: زمانی ۱۳۵۱: ۶۲.



شکل ۵. منارة مسجد جامع سامرا، عراق، ۸۴۸ م / ۲۲۶ ق
مأخذ: البهنسی ۱۹۸۶: ۴۲۳.



شکل ۶. مسجد ابودلف سامرا، عراق، ۸۶۰ م / ۲۳۸ ق
مأخذ: البهنسی ۱۹۸۶: ۴۱۹.



شکل ۷. مناره مسجد ابن طولون قاهره، مصر، ۸۷۹ م / ۲۶۶ ق
مأخذ: البهنسی ۱۹۸۶: ۴۱۹.

از دیگر مباحثی که البهنسی در صفحات کتابش بارها تکرار می‌کند نقش عربی است. او بر عربی بودن این نقش آن‌چنان تأکید دارد که یک بخش از فصل نهم را به آن اختصاص داده است. البهنسی از نقوش هندسی و گیاهی با عنوان نقش عربی یاد می‌کند و می‌آورد: «نقش عربی حدفاصل میان تصویر و خط عربی قرار دارد» (البهنسی ۱۳۹۱: ۱۰۷)، و در جایی دیگر می‌گوید:

نقش عربی در واقع تقلیدی است از تصویر اسلامی که به علت موانع دینی یا الگوی فرهنگی، قومی ناگزیر به شکلی درآمده که در ورای آن تمثیل واقعی یا تصویر واقعی پنهان شده است. این نقش عربی از زمان ساخته شدن مسجد حضرت رسول (ص) در مدینه ساخت آن آغاز گردید. سپس، به صورت کاشی کاری تبدیل گردید... اما کسانی که این نقش و نگارها را ابداع و خلق کردند در واقع از ساکنین مناطقی بودند که نسبت به اسلام متعصب بودند و نسبت به استمرار در دین خود کوشا بودند (همان: ۳۳۱).

در جایی دیگر اشاره می‌کند:

در تصویر بزرگی که سطح ساختمان‌ها و دیوارهای آن را تزئین می‌کند ما یک عنصر را در تابلو مشاهده می‌کنیم که یک چیز مستقل و جدای از تصویر است. این چیزی است که نقش عربی می‌نامند و این عنصر مستقل جزئی از تابلوی مینیاتور را تشکیل می‌دهد و این چیزی است که محققین در تفسیر خود عنوان کرده‌اند که مینیاتور بهزاد دارای تعدادی از عناصری است که برگرفته از تزئینات و نقش‌های بزرگ است (همان: ۷۴).

او در کتاب خود (نسخه عربی) برای تأکید به تصاویری از مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد امام اصفهان و محراب مسجد میدان کاشان اشاره می‌کند و آن‌ها را نقوش عربی می‌خواند. اطلاق نقش عربی بر نقوش اسلیمی در واقع محدود کردن آن به منطقه و قومیتی خاص است که، خود، جفایی است به هنر اسلامی دیگر سرزمین‌ها. در شرح این نقوش تزئینی محققان هنر اسلامی فراوان نوشته‌اند و تفسیرهای متفاوتی بر آن آورده‌اند. الگ گرابار می‌گوید: «رواست این آذین‌ها را آرابسک [عربانه/ به تسامح اسلیمی] بخوانیم؛ نامی که رنسانس ایتالیا برای نامیدن اخلاف بسیار متأخر آن تراشیده بود» (گرابار ۱۳۹۶: ۲۶۳). رویین پاکباز در تعریف آن می‌گوید:

آرابسک یا عربانه اصطلاحی است که به‌طور عام در مورد نقوش گیاهی درهم‌بافته یا طوماری به‌کار می‌رود و به‌خصوص یکی از نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی است. در قرون وسطای متأخر، این گونه نقش‌ها را مغربی می‌نامیدند؛ ولی از سده شانزدهم که اروپاییان به هنر اسلامی توجه پیدا کردند واژه آرابسک به‌کار رفت (پاکباز ۱۳۸۵: ۲۷).

پاکباز این تعریف را ذیل واژه اسلیمی می‌آورد و عباس زمانی نیز بر یک‌سان بودن واژه آرابسک و اسلیمی تأکید می‌کند. آرابسک کلمه‌ای است فرنگی و اسلیمی کلمه‌ای عربی است که معنی اولی عربانه منسوب به عرب و معنی دومی اسلامی منسوب به مسلمانان.

عباس زمانی در مقاله خود با عنوان طرح آرابسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران، ضمن بیان تعریف‌های متفاوت از آرابسک، می‌آورد:

آرابسک غالباً یک موضوع تزئینی گیاهی و به عبارت دیگر نمودار طرح درخت و یا ساقه‌ها و شاخه‌های آن است که در طول خود یک مجموعه پیچیده، سردرهم و پیوسته، و درعین حال منطقی و هم‌آهنگ را القاء می‌کند و در این صورت منشأ گیاهی دارد (زمانی ۱۳۵۲: ۱۹).

و

آرابسک از نقوش هندسی نیز استفاده می‌کند و در واقع صرفاً به اشکال پایان‌ناپذیر گیاهان یا بندها و قطعات متصل و منفرد آن‌ها اکتفا نمی‌کند و به عبارت دیگر به موضوع خاصی نظر ندارد، بلکه می‌خواهد چشم در آن بلغزد و خود را گم کند و باز یابد (همان: ۲۱).

باتوجه به این که بین محققان نظر واحدی در خصوص ریشه‌های نقوش تزئینی وجود ندارد، اطلاق این نقش به یک منطقه خاص از طرف مؤلف جای تأمل دارد. جالب این است در نوشته‌های فارسی‌زبانان (باوجود این که بارها توسط شرق‌شناسان به ریشه‌های ایرانی این نقوش تأکید شده) به ویژگی عمومی آن یعنی اسلامی‌بودنش توجه شده و اصطلاح اسلیمی رایج است. عباس زمانی به نقل از سیمین دانشور می‌آورد:

هنرشناسان اروپا این طرح‌ها را عربسک می‌نامند که اصطلاح درستی به نظر نمی‌آید؛ چراکه این طرح‌ها عربی نیست و این که به طرح‌های اسلامی معروف شده است از این نظر است که هنرمندان دوران اسلامی این نوع طرح‌ها را که از زمان قدیم در ایران سابقه داشت ترجیح دادند و تکرار کردند؛ چراکه این طرح‌ها منافاتی با منع مذهبی موجودات جان‌دار نداشت. قدمت این نوع طرح‌ها به زمان ساسانی می‌رسد (همان).



شکل ۸. کاسه زرین فام، سامرا، قرن ۹ م/۳ ق
مأخذ: رایس ۱۳۸۶: ۴۳؛ برگ نخل‌های ساسانی نقشی مسلط در تزئین آن دارد.



شکل ۹. دیوار کاخ المشتی، اردن، ۷۴۴ م / ۱۲۷ ق
«گل آذین خورشیدمانند نقشی مربوط به دوره ساسانی است» (هیلن برنند ۱۳۹۴: ۳۳).

و نیز تالبوت رایس می‌آورد: «نقش مایه تزئینات نمونه‌های نخستین عمدتاً سبک ساسانیان، به‌ویژه نقش مایه برگ نخل و دوباله‌های ساسانی بدون تصویر حیوان یا پرنده، نقش عامه‌پسند بوده است» (رایس ۱۳۸۶: ۴۲؛ شکل ۸). ارنست کونل نیز در شرح هنر دوره عباسیان تأکید می‌کند بعضی از اشکال ایران دوره ساسانی مانند طرح برگ نخل در تزئینات گچی این دوره وارد شده است (کونل ۱۳۸۷: ۴۱)، و هم‌چنین موریس دیماند آورده است: «نقوش طوماری برگ نخل و طرح‌های مشابه دوره ساسانی سرمشق و نمونه آثار و ابنیه اولیه دوره اسلامی قرار گرفته است که در قصر المشتی و منبر مسجد قیروان و سرستون مرمر سوریه مشاهده می‌شود» (دیماند ۱۳۸۹: ۳۴). هیلن برنند نیز در شرح تصویری از دیوارهای کاخ المشتی به تأثیرات نقوش ساسانی تأکید می‌کند (هیلن برنند ۱۳۹۴: ۳۳؛ شکل ۹).

در کتاب تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی آمده است: «ساقه‌ای که برگ‌های مو و خوشه‌های انگور می‌دهد یک نقش مورد استعمال ایران قبل از اسلام است. این نقش در تزئین کاخ حیره متعلق به شاهزادگان لخمی و مربوط به دوره ساسانی و هم‌چنین در تزئین بناهای سامره به کار رفته است» (زمانی ۱۳۹۰: ۱۴۴). هم‌چنین، روبرت ایروین در کتاب خود می‌آورد:

تجربه صنعت‌گران ساسانی در کار با گچ تزئینی بعدها نیز از سوی معماران مسلمان ادامه یافت. نشانه‌های واضحی از نفوذ نگاره‌های ساسانی در سامرا، پایتخت عباسیان در قرن نهم، وجود دارد. حاشیه‌های منجوق‌دوزی‌شده تزئینی که موردعلاقه ساسانیان بود در طرح‌های تزئینی اموی نیز ادامه یافت و مشخص است که هنر اسلامی از پیچک‌های کلفت ساسانی و ویژگی‌های دیگر آن استفاده گسترده کرده است (ایروین ۱۳۸۹: ۴۳).

۵. نتیجه‌گیری

هنر اسلامی اگرچه حول یک واحد طواف می‌کند، به دلیل تنوع جغرافیایی و تاریخی‌اش از مظاهر متفاوتی برخوردار است. اطلاق همه هنر اسلامی به یک منطقه و قومیتی خاص سطحی‌نگری، تعصب، و شاید غرض‌ورزی باشد. بی‌شک، همه سرزمین‌های اسلامی در رشد و بالندگی هنر اسلامی سهیم بودند و نقش داشتند. البته، نقش برخی از مناطق هم‌چون ایران دوره ساسانی در کل جهان اسلام و بیزانس مسیحیت در غرب جهان اسلام بیش‌ازهمه نمایان است. تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی امری بدیهی و انکارناپذیر است و غالباً کسانی که در زمینه هنر اسلامی دستی بر آتش دارند بر این موضع صحه می‌گذارند. البته کسی نیز با وجود پافشاری بر استقلال هنر عربی و نقش عربی در بعضی صفحات چاره‌ای جز اعتراف بر این تأثیرات ندارد و بارها به آن اشاره می‌کند. اشاره نگارندگان به نظرات برخی از محققان درخصوص تأثیرات هنر ساسانی بر هنر اسلامی قطره‌ای است از دریای نوشته‌های معتبر شرق‌شناسان در این باب. در واقع در این مجال، فرصت پرداختن به همه نظرات محققان نیست. از طرفی دیگر، مؤلف کتاب، آقای عقیف البهنسی، مباحث قابل‌تأمل فراوانی در نوشته‌اش آورده است که پرداختن به همه آن‌ها در این مقاله نمی‌گنجد و نوشته‌ای دیگر می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها

۱. محققان مشهوری مانند ژریر مارسه، الگ گرابار، و اتینگهاوزن که درباب هنر اسلامی پژوهش‌های بی‌شماری دارند.
۲. قَالَ رَسُولُ اللَّهِ (ص) إِنَّ جِبْرِيلَ أَتَانِي فَقَالَ إِنَّا مَعَاشِرَ الْمَلَائِكَةِ لَا نَدْخُلُ بَيْتًا فِيهِ كَلْبٌ وَ لَا تِمْنَالُ جَسَدٍ وَ لَا إِنَاءٌ يُبَالُ فِيهِ. رَسُولُ خُدا (صلی‌الله‌علیه‌وآله)، فرمودند: همانا حضرت جبرئیل بر من نازل شد و فرمود همانا ما ملائکه در خانه‌ای که در آن سگ وجود داشته باشد و یا تصاویر اجساد (صاحب روح) وجود داشته باشد و یا ظرفی که در آن ادرار کنند داخل نمی‌شویم.

۳. ترقی کرده.

۴. «طبری می‌نویسد که در سال پنجاه هجری، در تجدید بنای مسجد کوفه، معمارانی شرکت کردند که غالب آن‌ها مسلمان نبودند و به‌علاوه بنای مسجد در اختیار معماری بود که سابقاً در اختیار آخرین پادشاه ساسانی کار می‌کرده است» (دانشور ۱۳۷۵: ۱۷۵).

۵. تمنع یا تمنا، یکی از شهرهای قدیم یمن و پایتخت باستانی دولت قتبان.

کتاب‌نامه

- البهنسی، عقیف (۱۹۸۶)، *الفن الاسلامی*، دمشق: طلاسدار.
- ایروین، روبرت (۱۳۸۹)، *هنر اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *دایرةالمعارف هنر*، چاپ پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.
- دانشور، سیمین (۱۳۷۵)، *شناخت و تحسین هنر*، تهران: کتاب سیامک.
- دیماند، موریس اسون (۱۳۸۹)، *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- رایس، دیویدتالبوت (۱۳۸۶)، *هنر اسلامی*، ترجمه ماه‌ملک بهار، چاپ چهارم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- زمانی، عباس (۱۳۵۱)، «منار و مناره تزئینی در آثار تاریخی اسلامی ایران»، *هنر و مردم*، ش ۱۲۱.
- زمانی، عباس (۱۳۵۲)، «طرح اریسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران»، *هنر و مردم*، ش ۱۲۶.
- زمانی، عباس (۱۳۹۰)، *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، تهران: اساطیر.
- کونل، ارنست (۱۳۸۷)، *هنر اسلامی*، ترجمه هوشنگ طاهری، چاپ هفتم، تهران: توس.
- گدار، آندره (۱۳۷۷)، *هنر ایران*، ترجمه بهروز حبیبی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- گرابار، الگ (۱۳۹۶)، *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمه مهدی گلچین‌عارفی، تهران: سینا.
- گیرشمن، رمان (۱۳۵۰)، *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- هیلن برند، رابرت (۱۳۹۴)، *هنر و معماری اسلامی*، ترجمه اردشیر اشراقی، چاپ چهارم، تهران: روزنه.