هنر مذهبی

مسجد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نویسنده: اولگ گرابار
مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند

پس از مناره مهم‌ترین ویژگی جدید مسجد، محراب بود محراب به معنای عام معمولاً تورفتگی در دیوار، به صورت مقعر و غالباً با تزیینات فراوان است و در دیواری است که رو به کعبه [قبله] دارد. در بیش‌تر مساجد قدیم فقط یک محراب وجود داشت. نمی‌توان مطمئن بود که سه محراب مسجد دمشق به قدمت خود مسجد است که در سال‌های ۷۰۵ تا ۷۱۰ ساخته شده است. طی قرون اولیهٔ اسلامی اهمیت محراب افزایش فراوان یافت. در قرطبه محراب به صورت اتاقی کامل است که از داخل خود مسجد به صورت دری گشوده به سمت چیزی دیگر دیده می‌شود. محراب در قیروان یا سامره ابعادی چشمگیر پیدا کرد و به هنگام بازسازی مسجد مدینه به دست امویان قبه‌ای در مقابل آن پدیدار شد. گرچه استفاده از قبه متداول بود اما همیشه از آن استفاده نشده است در حالی که محراب به نشانهٔ ضروری مسجد، با اهمیتی بارز مبدل شد. متداول‌ترین دلیلی که برای وجود محراب اقامه شده این است که جهت برگزاری نماز را مشخص می‌کند. این استدلال به سه دلیل وجهی ندارد. یک دلیل تکراری، این استدلال تاریخی این است که در هیچ یک از مساجد اولیه محرابی وجود نداشت. دلیل دوم که بعداً به تفصیل مطرح خواهد شد این است که در واقع تمامی مسجد در جهت قبله قرار داشت و دلیل سوم این که از بیش‌تر نقاط مسجد نمی‌توان محراب را رؤیت کرد و ابعاد آن تناسبی با کارکردی که برای آن فرض شده است، ندارد.

واژهٔ محراب تاریخی بغرنج در پیش از اسلام و سرگذشتی مردمی دارد، اما یک نکته مورد اتفاق نظر است و آن این که محراب در کاخ نمایانگر محل تجلیل بود و گاه خود، کاخی کامل بود. در نتیجه چند تن از دانشمندان چنین نظر داده‌اند که محراب ویژگی شاهانه‌ای بود که در ساختمان مساجد وارد شد تا جایگاه خلیفه یا نمایندهٔ او را در مسجد متمایز کند، هر چند منابع کافی وجود دارد مشعر بر این که محراب به ویژه در زمان امویان، گاهی اوقات مورد استفادهٔ سلاطین قرار می‌گرفته است. یک دلیل مهم علیه این نظر این امر است که محراب به صورت ویژگی خود به خود کلیهٔ مساجد ـ نه مساجد اصلی و رسمی ـ درآمد. بنابراین چنین گفته شده است که محراب در دین اسلام معنایی عبادی یا نمادین داشته است. ماهیت این مفهوم را می‌توان از تاریخ پیدایی

اولین محراب مقعر در مسجد اموی مدینه استنباط کرد. در این مسجد، محراب جهت بزرگداشت مکانی مورد استفاده قرار می‌گرفت که حضرت محمد ﷺ در خانهٔ اصلی خود هنگام امامت یا وعظ، بر حسب عادت، در آن جا می‌ایستاد. بنابراین، می‌توان چنین حکم کرد که پیدایی محراب به منظور تذکر حضور پیامبر به عنوان اولین امام بود و همان طور که سکه‌ای قدیمی... معلوم می‌دارد این تلاش بیش از یک بار صورت گرفته است. این امر نه تنها می‌تواند توضیح‌گر تزییناتی باشد که اغلب به محراب داده شده است بلکه می‌تواند شکل آن را در محلی همچون مسجد قرطبه توجیه کند. در قرطبه محراب به صورت دری است با معنای محتمل عرفانی که نمایانگر طریقهٔ افاضهٔ فیض ربانی بر مؤمنان است. [محراب] به دلیل یکی از آیه‌های قرآن (سورهٔ نور، آیات ۳۵ و ۳۶) اغلب چراغی در میان دارد و شکل یا شکل‌های آن اغلب روی سنگ قبرها یا قالیچه‌های سجاده‌ای تکرار شده است. محراب اولین و احتمالاً تنها شکل نمادینی است که می‌توان آن را با دلایل مذهبی و حتی زاهدانه، کاملاً توضیح داد.

هر چند روی هم رفته این شکل در ردیف فرورفتگی‌های واقع در دیوار قرار می‌گیرد، اما جا به جا متفاوت است. خاستگاه‌های این شکل کاملاً روشن است. می‌توان برای آن نمونه‌ای یهودی را مطرح کرد زیرا کنسیه‌ها در عقب و محور بنا محرابی مقدس داشتند. اما به نظر من توضیحی عام موجه است، زیرا یک تورفتگی مقعر یا قوسی شکل بر فراز دو ستون یکی از رایج‌ترین زمینه‌ها برای تمثالی پرافتخار در سراسر جهان کلاسیک بوده است. اسلام اولیهٔ نیز از این مضمون بر روی برخی از سکه‌های خویش سود جسته است. نقش مایه‌ای متداول در هنر کلاسیک که واجد معنایی تجلیل‌آمیز بود دقیقاً به همین منظور مورد استفادهٔ اسلام قرار گرفت، اما به علت بی‌همتایی شخص یا رویداد مورد تجلیل، نوعی بی‌همتایی خاص خویش را یافت. به طریقی که معادل‌های آن در هنر مسیحی نیز یافت می‌شود، تغییر شکل غریبی از اصطلاح بصری عام به اصطلاحی کاملاً خاص صورت گرفت.

سومین و چهارمین ویژگی جدید که در دمشق و قرطبه پدیدار شد، اهمیتی کم‌تر دارد و به بخشی از ساختمان مسجد مبدل نشده است. یکی از این دو

ویژگی مقصوره است که عبارت است از محوطه‌ی محصور که در نزدیک محراب برای خلیفه می‌ساختند. صرف نظر از این که پیدایی مقصوره یا به دلیل ترس بعضی از خلفای صدر اسلام از سوءقصد و یا نوع دیگری از تکریم خلیفه یا امام بوده است، مقصوره فقط در مساجد بسیار بزرگ، در پایتخت‌ها، دیده می‌شود. مقصوره در قیروان به صورت حایل چوبی باشکوه و در قرطبه واحدی ساختمانی است که سه دهانه را در مقابل محراب اشغال کرده است. مقصوره برای درک شکل‌های تزیینی بیش‌تر اهمیت دارد تا برای فهم مسجد.

ویژگی دیگر که کم‌تر متداول است بنایی گنبددار در صحن است. این بناکه در مسجد دمشق حفظ شده، عموماً بیت‌المال یا خزانهٔ جامعهٔ صدر اسلام دانسته شده است. از وجود چنین خزانه‌هایی در قدیمی‌ترین مساجد عراق خبر داریم. در حکایتی معروف از دستبرد به یکی از خزاین کوفه سخن رفته است؛ یعنی سارقی اقدام به نقب‌زنی در زیر دیوار مسجد کرده بود. وجود خزانه در دمشق عجیب‌تر است زیرا در آن زمان دیگر امت اسلامی به شیوهٔ دهه‌های اول حیات خود از اموال خویش استفاده و حراست نمی‌کرد. اما می‌توان تصور کرد که این بنای خام دستانه در مسجد دمشق احتمالاً ملهم از یک مقبره گنبد شکل عتیق و یادآور نمادینی از صدر اسلام بوده است. مدارک مکتوب یا باستان‌شناسی از وجود خزاین در مساجد ادوار بعد خبر نمی‌دهد، با این حال در توصیف تعدادی از مساجد، مثل مسجد ابن طولون در قاهره، از وجود عمارتی گنبددار در محوطه‌ای باز با خبر می‌شویم. این بناها یا ناپدید گردیده و یا مثل بنای ابن طولون جای خود را به حوض و فواره داده است. منظور اصلی آن‌ها کاملاً مبهم است. آیا صرفاً تزیینی بودند یا خزانه‌هایی که مفهوم خود را از دست داده بودند؟ یا آن که معنایی داشته‌اند و ما از فهم آن قاصریم!

معماهای دیگری نیز وجود دارد. برای مثال هیچ نوع اطلاعات مربوط به صدر اسلام در مورد وضوخانه در مسجد وجود ندارد. نسبتاً قطعی است که تا مدت‌ها بعد، نظافت آیینی [وضو] در محوطهٔ مسجد صورت نمی‌گرفت و فقط در آن هنگام بود که بنایی به این نیاز عبادی قطعاً قدیمی اختصاص یافت. حفاری‌ها در مسجد سیراف که متعلق به قرن نهم است نشان داده که وضو در خارج مسجد و در امتداد آن گرفته می‌شد. بنا در سامره و در

مسجد ابن طولون، در بعضی از جوانب یا کلیه جوانب، محاط در محوطه‌های دیواردار و روبازی بود موسوم به زائده یا ضمیمه که کارکرد آنها شناخته نیست.

صرف‌نظر از هر توضیحی که سرانجام برای این ویژگی‌های غامض برخی مساجد اولیه ارائه شود، محراب و مناره به منبر که قدیمی‌تر بود پیوستند و به صورت نشانه‌های همیشگی مسجد با انواع معانی کارکردی نمادین یا هنری درآمدند. در هر حال در هر سه مورد، در حین تلاش برای درک پیدایی این شکل‌ها، جنبهٔ کارکردی بر دو جنبهٔ دیگر می‌چربد. مسئله وقتی غامض‌تر می‌شود که به آخرین ویژگی صوری و مهم شکل‌ها در ترتیب مسجد بازگردیم.

در مسجد دمشق سه فرش‌انداز که به موازات دیوار عقبی یا دیوار قبله‌اند در مرکز فرش‌اندازی عمود بر دیوار قطع شده‌اند. این فرش‌انداز که آن را فرش‌انداز محوری نامیده‌اند به شیوه‌های مختلف و در تعداد نسبتاً زیادتری نسبت به مساجد اولیه دیده می‌شود. بدین جهت در مسجد الاقصی، مسجد مدینه و در قرطبه یک فرش‌انداز از بقیه پهن‌تر است، در حالی که مدل دمشق در حلب و قصرالحیر شرقی تکرار شده است. در مسجد ابودلف در سامره و در مسجد قیروان اضافه بر فرش‌انداز محوری، نزدیک‌ترین فرش‌انداز به دیوار قبله، با پهنای بیش‌تر، وجود قبه‌ای که در محل تلاقی آن با فرش‌انداز محوری است، از بقیه متمایز می‌گردد. در محراب مسجد تونس، چندین بازسازی در ادوار بعد، این دو فرش‌انداز را با قرار دادن گنبدهایی در ابتدای فرش‌انداز محوری، در محل تلاقی و در گوشه‌ها موکدتر کرده است. این ترتیب در برخی از مساجد قاهره که متعلق به قرن دهم و اوایل قرن یازدهم است، شکل گرفت. از نظر شکل این تحول را T مانند نامیده‌اند و از دل شیوهٔ سقف ستوندار سنتی، شاخه‌ای فرعی زاده شد که شیوهٔ ستوندار T شکل نامیده شده است.

توضیحی منشأ این تحول را هنرکاخ‌ها دانسته است. معلوم شده است که فرش‌انداز محوری، محراب، منبر و مقصوره، در صورت وجود، تشکیل واحدی منفرد در محور مسجد را می‌دهد. هر یک از این ویژگی‌ها به صورت مجزا قرینه‌ای صوری و تشریفاتی در معماری کاخ دارد و کلاً به صورت مجموعه‌ای تداعی‌کنندهٔ بارگاه سلطنتی با معبری برای ملازمان و مکانی برای تخت در

تورفتگی دیوار است که مقدم بر آن گنبدی قرار گرفته است. متون موجود واقعاً مؤید این امر است که در برخی موارد محافظان شاه در فرش‌انداز محوری به صف می‌شدند، در حالی که خلیفه نقش خود را در مقام امام، ایفا می‌کرد. با این حال این تذکر تمامی تحول شکل را به صورت کل توضیح نمی‌دهد و بیش‌ترِ متون مورد استفاده به مناسبت‌هایی خاص و منحصر به فرد، مثل افتتاح مسجد مدینه اشاره دارند. مهم‌تر آن که ترتیب فرش‌انداز محوری در داخل مساجد بیش‌تر از آن است که برگزاری مراسم سلطنتی بتواند آن را توجیه کند و در عین حال در بسیاری از مساجد که قطعاً سلطنتی است دیده نمی‌شود.

توضیحی دیگر ملاحظات رسمی و مذهبی را در هم می‌آمیزد. هر قدر هم که شیوهٔ تعبیهٔ سقف بر روی ستون راحت بوده باشد، شیوه‌ای متداول بوده است که فاقد کانون و جهت ساختمانی بوده. در حالی که [القای] احساس جهت برای مسجد بنیادی است، زیرا یکی از واجبات نماز آن است که در جهت قبله خوانده شود. در قدیمی‌ترین بناها جنبهٔ استفاده از مسجد به عنوان تسالار گردهمایی‌های سیاسی و اجتماعی اولویت داشت و بی‌تردید شیوهٔ سقف متکی بر ستون برای آن مناسب‌تر بود. جهت [بنا] را موقعیت یا اندازهٔ محوطه سرپوشیده نشان می‌داد. به موازات محو تدریجی کارکرد سیاسی مسجد، کارکرد مذهبی صرف آن افزایش یافت و نمود این امر رشد سریع ابعاد و تزیینات محراب است. دیوار رو به قبله حالتی تقریباً عرفانی یافت و می‌توان فرش‌انداز محوری و نقشه T شکل را تلاشی در جهت تأکید بر این استفاده آیینی و زاهدانه از مسجد به شمار آورد. امّا احتمالاً عامل دیگری در این امر دخیل بوده است. فرش‌انداز محوری اول بار در بناهای عظیم ولید اول ـ بهترین نمونهٔ حفظ شده آن مسجد دمشق است ـ پدیدار شده است. گرچه شیوهٔ T مانند در عراق شناخته بود، این شیوه و اکثر تحولات بعدی در زمینهٔ فرش‌انداز محوری، در سرزمین‌های اسلامی مجاور دریای مدیترانه پیدا شد. پس می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که شیوهٔ سقف متکی بر ستون، که فکر آن در عراق پدید آمد، از واژگان و ترکیب هنری معماری کلاسیک و وارثان آن استفاده کرد، امّا سادگی این فکر را به آسانی نمی‌توان به شکل‌های موجود انتقال داد. سازندگان و استفاده‌کنندگان دیگر تکیه‌گاه منفرد

را تنها واحد ترکیب هنری نمی‌دانستند، حتی اگر از زمان ساخت پارتنون چنین فکری کرده باشند. تزییناتی پیچیده‌تر مورد نیاز بود که با کارکردهای مذهبی مسجد انطباق داده شود. این تحول ساختمانی به طرزی چشمگیر مشابه معماری مسیحی است که در آن از دل شکل‌های رومی تالارهای مستطیل ساخته شد.

بدین ترتیب در لحظه‌ای مشخص، به ویژه در منطقهٔ مدیترانه ترکیب هنری مسجد به سیستم سقف متکی بر ستون جنبه‌هایی یافت که بیش‌تر مربوط به شکل می‌شد تا سودمندی. یکی از این‌ها جستجو برای محور و نوعی ستون فقرات یا اسکلتی (استخوان‌بندی) بود که بتوان خود شکل را حول آن توسعه داد. در معماری فاطمی، ابتدا در تونس و سپس در مصر است که می‌توان استاندهشدن چندین نوع از مساجد ستوندار سنتی را مشاهده کرد. عمدتاً در معماری ادوار متأخرتر افریقا است که مقدر بود نقشهٔ T مانند بیش از همه تکامل پیدا کند و نسبت به مکان‌های دیگر نیز به مدت طولانی‌تری حفظ شود. بنابراین، شاید تصادفی نیست که نماهای خارجی هم، طی قرن دهم، در معماری مدیترانه‌ای فاطمیان پدیدار شد و بدین ترتیب این قرن و این منطقه به عنوان عصر و مکانی شناخته شد که در آن معماری مساجد صدر اسلام به قلهٔ کمال رسید. به عبارت دیگر این عصر نمایانگر موازنه‌ای میان کارکردهای شناخته، علائم و نمادهای پذیرفته شده و جستجوی عمدی برای تداوم شکل‌ها بوده است.

خلاصهٔ کلام در مورد معماری مسجد آن که اصیل‌ترین ابداع مسلمین، شیوهٔ سقف متکی بر ستون است که برای مقاصد و جامعهٔ دین جدید از هر سیستم دیگری مناسب‌تر بود. نحوهٔ پیدایی این گونه مساجد را به صورتی کلی می‌شود بازسازی کرد. از آن جا که هیچ اندیشهٔ قبلی راجع به طبیعت ساختمانی بنا وجود نداشت، ابتدا نیاز به نوع خاصی از فضا مرتفع شد؛ سپس این فضا که بخشی سرپوشیده و بخشی روباز بود در دیوار محصور گشت و سرانجام تعدادی نشانه‌های نمادین در آن تعبیه گردید. برخی از این نشانه‌ها مثل محراب، مذهبی و همه جاگیر بود. تعدادی دیگر اداری بود، مثل منبر و یا شاهوار بود، مثل مقصوره. تعدادی اصولاً صوری بود، مثل نقشهٔ T شکل و شبستان محوری. تعدادی حتی معنی خود را در طی قرون تغییر داد، مثل مناره. در نوعی که

معیاری داشت، این ویژگی‌ها گوناگون‌اند، مثل ماهیت واحدهای چندتایی حایل‌های منفرد، دهانه یا شبستان که می‌توانند متغیر باشند. هر یک از این متغیرها متکی به مجموعهٔ شرایط خاص خود بود: اهمیت موقعیت مسجد برای منبر یا مقصوره و اهمیت موقعیت محلی مسجد در ارتباط با برخی ویژگی‌های نقشه و فنون ساختمانی آن. هیچ چیز غیرعادی یا عجیب در این مورد که شکل معماری با مجموعه‌ای از متغیرها تحول یابد، وجود ندارد. با این همه در شکل‌گیری مسجد برخی امور نامتعارف به چشم می‌خورد. یکی این که شکل‌گیری این نوع بنا علی‌رغم فقدان طبقهٔ روحانی، مراسم عشاء ربانی و تصور قبلی از طبیعتِ ساختمانی بنا صورت گرفته است. در واقع موجودیت اجتماعی مسلمین شکلی خاص برای خود ابداع کرده است. در اوایل قرن هشتم فعالیت‌های ساختمانی منظم امویان، به ویژه الولید اول، به استانده کردن برخی ویژگی‌ها، به خصوص نشانه‌های نمادین، همچون محراب و منبر، کمک کرد، امّا شکل این گونه بنا قبلاً ابداع شده بود. کارکردها خاستگاه‌های اصولاً عملکردی بود و نیاز به فضایی انعطاف‌پذیر مقدم شمرده می‌شد. اما نیازی دیگر نیز در تبدیل فضا به بنا دخالت داشت و آن عبارت بود از داشتن بنایی متمایز از دیگر بناهای مذهبی یا متمایز از بناهای دیگر موجودیت‌های فرهنگی، به ویژه مسیحیت. هر چند دومین غرابت مساجد صدر اسلام در همین جا چهره می‌کند: به نظر می‌رسد اجزای متشکله بناهایی، همچون مسجد دمشق یا مسجد قرطبه همانند اجزای متشکله کلیساها یا دیگر بناهای پیش از اسلام باشد. آن چه دستخوش تغییر شده اولاً تقدم و تأخر این واحدها ـ برج‌ها، شبستان‌ها، ستون‌ها و تورفتگی‌ها ـ است، طوری که فی‌المثل در مسجد دمشق سه فرش‌انداز موازی یکدیگر، دیگر به دلیل داشتن ابعاد مشابه و عمود بودن بر بنا کلیسا محسوب نمی‌شوند. تغییر دیگر این است که بیننده این واحدها را در متنی اسلامی درک می‌کند. شکل یک برج یا تورفتگی آن چنان تغییر داده شده است که آن را از حالت برج کلیسا یا تورفتگی تجلیل‌آمیز در مجتمعی رومی خارج کند. اما صدر اسلام این واحدها را در زمینه‌ای قرارداد که به طور خودکار برجی بلند یا تورفتگی [در دیوار] را با دین جدید مرتبط ساخت و بدین شکل، معانی و تداعی‌های دیگر را از این شکل‌ها

زدود. این دو تغییر نمایانگر اصول تغییر شکل بناها است که در مورد ادوار دیگر نیز مصداق دارد. برای مثال می‌توان اظهار داشت که هر تغییر در جهت یا موضع شکل‌های دیگر می‌توانند موجب تغییر مفهوم شکل گردد، بی‌آنکه تغییری در خود شکل بدهد. در این صورت حالت فکری بیننده نیز بر معنای برخی از شکل‌ها تأثیر می‌گذارد و از این طریق نحوهٔ تکاملشان را بر آن‌ها تحمیل می‌کند.

آخرین نتیجه‌ای که باید مورد تأکید قرار گیرد این است که با گذشت دهه‌ها و به تدریج که قدرت خلیفه حالتی شاهانه و دور از دسترس پیدا کرد، اهمیت مسجد به عنوان ابزار سیاست (جز به صورت نمادین) کاهش یافت و بیش‌تر محل اعمال مذهبی و فعالیت‌هایی مثل تدریس شد که بخشی از زندگی «اخلاقی» مسلمانان را تشکیل می‌داد. نوعی «درونی شدن» در مسجد صورت گرفت، چنان که گویی جهانی مستقل از محیط پیرامون خویش است که برای اعضای جامعهٔ خود حفظ شده و به آن‌ها محدود می‌شود. جنبه‌ای جاذب از این هویت بسته، قلت نمادهای مسجد است. فقط محراب است که به صورت نمادی مذهبی به چشم می‌خورد و دارای درجاتی از اهمیت است. اما تزیینات محراب در صدر اسلام هر قدر هم مزین بود، به صورت نقطهٔ کانونی پلان مسجد، به آن صورتی که محراب کلیسا، جایگاه مقدس مخصوص گذاشتن شمایل‌ها و تصاویر کلیسا و یا حتی برخی تمثال‌های مذهبی و آثار مقدس، به صورت نقطهٔ کانونی پلان کلیساها درآمده، ظاهر نشده است. اسلام اولیه به همان شکل که تمایلی به استفاده از تصاویر و شمایل‌ها نداشت، در معماری اولیه از استفاده از نمادهای بصری درک شدنی اجتناب کرد. ممکن است علت این امر نیز حذر از افتادن به دام روش‌های کلیسا بوده باشد. یا شاید بتوان عللی گسترده‌تر را عنوان کرد. می‌توان گفت نظام‌های مذهبی «منکر تثلیث»، یعنی آن‌ها که بر توحید مطلق تأکید دارند، احتمال سهیم شدن در فیض ربانی را رد می‌کنند، مثل کیش یهود و برخی فرقه‌های افراطی پروتستان که در معماری‌های خویش حتی نمادگرایی دین خود را طرد و از آن اجتناب می‌کنند. فقط پس از گذشت سال‌های دراز است که اسلام با رشد نوعی تصوف که بیش‌تر حالت وحدت وجود داشت، شیعی‌گری و آیین‌های

مربوط به اولیاء، (به ویژه در ایران) گونه‌ای از شکل‌های معماری را به وجود آورد که می‌توان معنای مذهبی نمادین و تفسیری عرفانی برای آن قائل شد. گرچه مسجد به اسلوب سقف متکی بر ستون و انواع و تبعات آن به صورت شکل غالب معماری مذهبی در صدر اسلام درآمد، مساجد سبک دیگر نیز ساخته شد و کارکردهای دیگر مذهبی یا شبه مذهبی نیز بیان هنری یادمانی یافت. از آن جا که بعضی از این شکل‌ها یا کارکردها در قرن‌های بعد اهمیت یافت و نمایانگر جنبه‌هایی جاذب، هر چند جزیی، از شکل‌گیری هنر اسلامی است، اشاره مختصر به چند بنا مفید خواهد بود.

از همان صدر اسلام، بعد از مساجد بزرگ شهرها، مساجد کوچک‌تر محلات یا مساجدی که از نظر نوع نامتعارف بود، دیده می‌شد. یک مسجد اموی نزدیک قصرالحلابة در ماوراء اردن را می‌توان صرفاً نوع مصغّر مساجدی دانست که با اسلوب سقف متکی بر ستون بر پا شده است. گروهی از این مساجد که به نظر می‌رسد از آسیای مرکزی گرفته تا اسپانیا وجود داشته است به تعدادی فرش‌انداز که معمولاً نه تا بوده تقسیم می‌شده است. در هر مورد احتمالاً برخی دلایل محلی توضیح‌گر اندازه یا نوع مسجد بود. از این لحاظ برخی از مناطق، به ویژه در ایران، که گونه‌هایی نامتعارف در آن‌ها پدیدار شده است، متمایز از بقیه‌اند. در «نیریز» به نظر می‌رسد که مسجدی متکی بر یک ایوان (واحدی بزرگ و طاقدار که به جانب محوطه‌ای روباز گشوده می‌شود) بوده است. در آسیای مرکزی مسجد هزاره مرکب است از گنبدی در مرکز و دالانی گرد آن. این احتمال نیز هست که تعدادی از مساجد صرفاً آتشکده‌های ایران پیش از اسلام و متشکل از تک اتاقی چارگوش بوده باشد که به مسجد مبدل گردیده یا این که مجدداً از بناهای دیگر مذهبی ساسانی استفاده شده است. در سوریه تعدادی از کلیساها به مسجد مبدل شد و گرچه تأثیر این گونه تبدیل‌ها اندک به نظر می‌رسد، گونه‌ای محلی از مسجد نیز در آن جا به چشم می‌خورد.

مهم‌تر از آن چه بر شمردیم پیدایی کارکردهایی جدید و خاص اسلام است که شکل یادمانی به خود گرفت. از همان قرن نهم در ایران مکتب‌های خاص اسلامی موسوم به «مدرسه» وجود داشت. هر چند هیچ یک از آن‌ها از نظر

باستان‌شناسی شناخته نیست. بناهای یادبود، به ویژه مقابر اولیاء، کم‌تر جنبهٔ اسلامی محض دارند اما در قرن دهم در مصر، عراق و شمال شرق ایران آیین‌های مربوط به اولاد علی علیه‌السلام و رهبران روحانی رشد کرد و گاهگاه بنایی با گنبدی در میان، به آن‌ها تخصیص یافت، ولی پیدایی این گونه بناها قبل از قرن دهم چندان چشمگیر نبوده است. رباط که در کلیه مرزهای اسلامی، به ویژه در آسیای مرکزی، کلیکیه (Cilicaia) و شمال آفریقا نهادی آشنا بود، وقف غازیانی دیرنشین بود که کارشان تبلیغ دین اسلام بود. تعدادی از رباط‌های قدیمی در تونس حفظ شده و معروف‌ترین آن‌ها در شوش است. این رباط بنایی است چارگوش و دارای استحکامات با صحنی در میان آن که محاط در رواق‌ها و تالارهایی است که در دواشکوب گرداگرد صحن ساخته شده است. یکی از این تالارها مسجد بود و مناره‌ای داشت. شکل بنا آن را با هنر غیردینی مرتبط می‌سازد اما کارکرد آن اسلامی صرف است. این رباط یکی از ویژگی‌های مرزهای اسلام، به ویژه آن جهان فریبندهٔ مستقر در حاشیهٔ مرزهای امپراتوری است، جایی که نخبگان مسلمان در پی دعوت دیگران به دین خود بودند و با مجموعه‌ای حیرت‌آور، متشکل از گروه‌های قومی و فرهنگی، مراوده داشتند. گرچه اطلاعات ما راجع به شکل‌گیری و سرگذشت روحیهٔ مرزنشینان اسلامی بسیار اندک است، این روحیه بخش اعظم ذهن و شکل‌های فرهنگ اسلامی ادوار بعد را شکل داد و شاید تصادفی نیست که کارکردهای اصلی اول بار در آن جا و بسیار زود هنگام تکامل پیدا کرد.

حال که سعی کردیم انواع و ترکیب مساجد اولیهٔ اسلامی را توضیح دهیم، لازم است به ساختمان و تزیینات آن‌ها بپردازیم تا معلوم داریم آیا واجد ویژگی‌هایی هستند که نمایانگر تازگی و اصالت اسلامی در شیوه‌های ساختمانی یا تزیینات باشد یا خیر. فقط به بررسی شتابزده‌ای متشکل از مهم‌ترین ویژگی‌های آن و ذکر نکاتی در باب اهمیت آن ویژگی‌ها بسنده خواهیم کرد.

دیوارها تقریباً بدون استثناء بزرگ و حجیم بود و به ندرت تزیینات یا روزنه‌هایی رو به بیرون داشت. هدف اصلی آن‌ها جدا کردن فضای اختصاص یافته به مسلمین از جهان خارج بود و در بیرون بنا کم‌تر نماد یا نشانه‌ای که مبین ماهیت بنا باشد، دیده می‌شد. در غرب جهان اسلامی، در

اواخر قرن نهم، در و دروازه شروع به پدیدار شدن کرد اما تعداد آن‌ها نیز انگشت‌شمار بود. در مساجد سامره و در مسجد ابن‌طولون در قاهره، دیوارهای خارجی دارای کنگره‌ها و تشکیلاتی منظم متشکل از روزنه‌ها و پنجره‌ها به منظور کاهش یکنواختی دیوارهای عریان گردید. در جاهای دیگر تزیینات آجری متشکل از واحدهایی مدور بود که در مربع‌هایی قرار داشت. این مربع‌ها بین پُشت‌بندهای حجیمی که از زمان سومریان در ساخت دیوارهای آجری متداول بود، تعبیه شده بود. روی هم رفته این گونه تزیینات فراوان نیست و حتی در ایران نیز علاقه به پرداخت امور وابسته به معماری فنی در دیوارها که بعدها به وجه مشخصهٔ معماری اسلامی مبدل شد، تشخیص دادنی نیست.

حایل‌های آزاد وسیلهٔ اصلی نگاهدارندهٔ بلندای مسجد بود. ستون‌ها یا برگرفته از بناهایی قدیمی‌تر و یا تقلیدی از آن‌ها بود. جز جمع آمدن ستون‌ها به صورت دوگانه و سه گانه در این جا و آن جا (مسجد قیروان یا مسجد عمر در فسطاط) ستون و اجزای متشکلهٔ آن به صورت سنتی پیش از اسلام مورد استفاده قرار می‌گرفت. حتی سر ستون‌ها معمولاً متعلق به بناهای قدیمی‌تر بود که مورد استفادهٔ مجدد قرار گرفت.

جرز؛ یعنی واحد حایل که فاقد ساختار درونی و تقسیمات ستون است و تمایل به ترکیب با روبنای عمارت دارد نیز نوآوری اسلامی نبود. استفاده از جرز در دمشق یا بیت‌المقدس سنتی مدیترانه‌ای است اما در عراق یا مصر جرز آجری اسلامی با بندهای متناوب و متشکل از ستون‌های توکار در گوشه‌ها، از شیوه‌های قدیمی جرزهای آجری دور شده و پیش درآمد تکامل عظیم این عنصر معماری در معماری اسلامی ادوار بعد است. حتی اغتشاشی غریب یا دست کم ابهامی بین دیوار و جرز در معماری اسلامی قرون وسطی در جرزهای عظیم (عرض ۴/۰۳ متر) مسجد ابودلف دیده می‌شود. مفصل‌بندی جرز فقط در اشکال بسیار ساده، متشکل از جرزهای T شکل و یا چلیپایی به چشم می‌خورد. در این‌جا نیز علیرغم تبلور قطعی شکل‌هایی که تاکنون با وضوح کم‌تری تشخیص‌پذیر بوده، دشوار است که بتوان نوآوری عمده‌ای را در این شیوهٔ خاص ساختمانی به مسجد نسبت داد. همچنین نمی‌توان تعدادی از جزییات مربوط به ستون، سرستون، زنجیرهٔ تزیینی،

سگدست‌ها و پایه‌ها را منحصراً اسلامی دانست. با این حال وقتی شخص به تفکر دربارهٔ مسجدی، همچون مسجد قصر الحیر شرقی (ش.۵۲) با جرزها، ستون‌ها، سرستون‌ها و افریزهای تزیینی می‌پردازد که همه از انواع بناهای قدیمی‌تر اقتباس شده است، نکتهٔ دیگری به ذهن می‌رسد: نه تنها در حایل‌های آزاد احساس «نظم» مداوم وجود ندارد، بلکه تقریباً چنین به نظر می‌رسد که عمداً از چنین نظمی اجتناب شده است، چنان که گویی فکر نظم خاص معماری از نظر هنری بی‌معنا بوده است و حتی ترکیب باشکوهی، همچون ترکیب مسجد دمشق بی‌توجهی مشابهی را نسبت به رابطهٔ سنتی بین اجزای تزیینی و ساختمانی در حایل‌های مسجد نشان می‌دهد.

بر فراز اکثر قریب به اتفاق ستون‌ها قوس قرار گرفته است. بیش‌تر این قوس‌ها نیم‌دایره است، اما همان طور که اغلب گفته شده قوس تیزه‌دار که در مسجد ابن‌طولون به قلهٔ کمال رسیده است، در تعدادی از بناهای اولیه نیز دیده می‌شود. ویژگی‌های کامل معماری فنی در مورد قوس تیزه‌دار که در مسجد ابن‌طولون به اوج خود می‌رسد، جز در مورد جنبه‌های بالنسبه کم اهمیت‌تر به منظور سبک‌تر کردن پشت بغل‌ها در اطراف، به طور کامل دریافته نشد. قدیمی‌ترین قوس‌های اسلامی صرفاً ادامهٔ شیوه‌های قدیمی‌تر، بدون تغییر چشم‌گیر بود. ظاهراً همین نکته در مورد طاق که جز در چند بنای انگشت‌شمار در ایران به ندرت در مساجد آن عصر دیده می‌شود و همچنین در مورد سقف و بام که مسطح یا شیبدار و معمولاً از چوب بوده است، مصداق دارد.

استثنای این قاعده در قرطبه است که قوس‌های دو طبقهٔ آن انواع شکل‌ها را از قوس‌های نعل اسبی گرفته تا قوس‌های چندکولی، حاصل از تغییراتی در قوس‌های نعل اسبی، نشان می‌دهد. در این جا مثل معماری گوتیک از قوس تیزه‌دار برای پوشاندن فضاهای متغیر استفاده نشده، بلکه هدف سبک کردن فشار بر هر یک از اجزای قوس و از این طریق تسهیل در تزیین آن بوده است. هر چه قوس سبک‌تر می‌شد از اثر آن به عنوان حایل کاسته می‌گردید و بدین لحاظ بود که تعدادی قوس‌های چندکولی متقاطع ارائه شد که به نظر می‌رسد قوس به چند قسمت تقسیم شده است. همین نوع خوش سلیقگی در چهار قبهٔ قرطبه که

متعلق به قرن دهم است، به چشم می‌خورد. فقط نمونه‌ای قدیم‌تر از گنبدی سنگی و مهم در قیروان یافت شده است. آن چه نمونهٔ قیروان را ممتاز می‌سازد بداعت ساختار آن نیست، بلکه ستبری و وضوح حرکت آن از چارگوش به هشت‌ضلعی و از محوطهٔ شانزده ضلعی به قبهٔ تویزه‌دار، و وقار تزیینات آن است. از طرف دیگر در قرطبه تزیینات بسیار مفصل و بداعت تویزه‌های بزرگ متقاطع سطح مدور داخلی را، که بدین طریق ضمن حفظ وحدت قبه آن را به تعدادی اجزای کوچک‌تر نیز تقسیم کرده است، تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد. در این جا نیز مثل مورد قوس‌ها نوعی ابهام بین ارزش ساختمانی و تزیینی وجود دارد، اما اصالت این گنبدها قطعی است.

گرچه تأثیر غریب ارمنیان بر روی قوس‌ها و طاق‌های قرطبه بعید به نظر نمی‌رسد، می‌توان آن‌ها را با همین درجه از صحت زادهٔ نیازهای محلی دانست. معماران مسلمان اسپانیایی ناچار از روآوری به قوس بودند، در حالی که همتایان سوری آن‌ها با چنین نیازی روبه‌رو نبودند. معماران اسپانیایی آن همه ستون‌های بزرگ موجود در سوریه را در اختیار نداشتند و حایل‌های دوران ویزگوت‌ها در اسپانیا اصلاً مناسب فضای عظیم مسجد نبود. بنابراین، لازم بود راه‌هایی برای بلندی بنا کشف شود. این جستجو به یافتن شیوهٔ طاق‌های دو طبقه منتهی شد و مابقی تحولات را می‌توان صرفاً تکامل بیش‌تر نیاز اولیهٔ به ارتفاع بنا تلقی کرد. وجود قبه‌ها را نیز می‌توان به این صورت توضیح داد که بازتابی از سرزندگی جدید الاکتساب بازی باقوس‌ها و این احساس بود که می‌توان واحدهای سنتی را به اجزای کوچک‌تر تقسیم کرد. هیچ معنای نمادین به معنای واقعی کلمه نمی‌توان برای شکل‌های این قوس‌ها و طاق‌ها قایل شد، اما می‌توان به وجود آن در برخی اشکال پیچیده‌تر و در بعضی از قسمت‌های مسجد اشاره کرد. این گونه شکل‌ها گرد محراب و روی شبستان محوری دیده می‌شود و بدین ترتیب بر مقدس‌ترین بخش مسجد یا بخش سلطنتی آن تأکید می‌ورزد. بنابراین، غرابت مهم ساختمانی در قوس‌ها و سقف‌های مسجد قرطبه را می‌توان، به دلیل پیچیدگی و حالت تزیینی که دارند، زادهٔ نیاز داخلی بنا دانست. شاید بتوان منشأ آنها را در هنر درباری یافت. با این حال صرف نظر از این که این غرابت‌ها چگونه توضیح داده شود، دو نکته در

مورد آن‌ها اساسی به نظر می‌رسد: آن‌ها بی‌همتا هستند و به همین علت ارزش خود را به عنوان مشخصه‌ای نمایانگر تغییرات عمدهٔ ساختمانی در شکل‌های مساجد اولیه اسلامی تا حدودی از دست می‌دهند و حتی با وجود آن که ماهیت اولیه و در واقع کمال زنجیره‌ای قوس یا قبه شکسته شده است ـ بدین ترتیب شخص نوعی پیش آگاهی از دستاوردهای بزرگ مسلمانان در طاق‌زنی چند قرن بعد به دست می‌آورد ـ عناصری که در قرطبه به کار رفته است تغییراتی بنیادی در ساختمان تلقی نمی‌شود، بلکه تغییراتی تکامل یافته، حاصل از طبیعت خود شکل، به شمار می‌آید.

شیوه‌های تزیینی مورد استفاده در مساجد اولیه اسلامی قبل از هر چیز به دلیل تنوع خود چشم‌گیر است. در بناهای اموی در سوریه و در قرطبه کاشی به کار رفته است. به نظر می‌رسد در هر دو مورد استادکاران از قسطنطنیه آورده شده باشند. آثار چوبی کنده کاری و نقاشی شده و نیز گچبری برای موکد ساختن خطوط اصلی معماری مورد استفاده قرارگرفته است، مثل مسجد الاقصی یا مسجد ابن طولون. گاهی اوقات قاب‌بندهای کامل چوبی در دیوارها تعبیه شده است، مثل مسجدالاقصی. در نایین واقع در غرب ایران و در بلخ واقع در شمال شرق ایران سطح ستون‌ها و نیز بخشی از دیوارها زیرپوشش گچبری قرار داشت. همچنین استفاده از چوب جهت تزیین محراب، منبر و مقصوره بسیار متداول بود. سنگ حجاری شده نسبتاً نادر بود، امّا در قبهٔ مسجد قیروان و مسجد قرطبه، جایی که صفحه‌های عالی مرمرین خوب مانده است، دیده می‌شود. شیشه که احتمالاً گاه به الوان مختلف بوده، (اغلب در پنجره‌ها مورد استفاده قرارگرفته است، پنجره‌ها غالباً با سنگ یا گچ تزیینی مشبک شده بودند و پیچیدگی چشم‌گیری داشتند. دلیل صحت این ادعا مساجد دمشق و قرطبه است. در قیروان تزییناتی منحصر به فرد از کاشی‌های سفالین که از عراق وارد شده است، به چشم می‌خورد که در مصالح بنایی کار گذاشته شده. احتمالاً از قالیچه و بافته‌ها نیز [برای تزیین] استفاده می‌شده است. آن طورکه از متون بر می‌آید در بعضی جاها پرده هم وجود داشته اما مدرکی حاکی از این امر یافت نشده است که فایدهٔ استفاده از آن‌ها صرفاً جداکردن بخش‌های گوناگون مسجد بوده باشد یا مثل بافته‌های هم عصر خود در کلیساهای بیزانس معنای هنری

توصیف‌پذیری داشته باشند.

اهمیت گوناگونی فنون عمدتاً در فقدان حرکت خود به خود فنی کاشی‌ها و نقاشی‌های بیزانس یا پیکره‌ها و آبگینهٔ دوران گوتیک است. به عبارت دیگر در اوایل دورهٔ اسلامی هیچ ارتباط صوری بین مسجد و برخی شیوه‌های تزیین وجود نداشت. با این حال نباید فراموش کرد که در هر بنا یک شیوهٔ تزیین بر شیوه‌های دیگر تفوق دارد: کاشی در دمشق، گچبری در مسجد ابن‌طولون، سنگ و کاشی در قیروان. احتمالاً جز در مورد قرطبه به نظر نمی‌رسد بنایی موجود بوده باشد که (مثل هنر اسلامی ادوار متأخر) ایجاد مجموعه‌ای غنی از شیوه‌های موجود در آن امکان‌پذیر گشته باشد. در مورد شیوه‌ها یک نکتهٔ کوچک گیج‌کننده است: اطلاعات ما از مساجد عراق حاکی از آن است که تزیینات این مساجد بسیار کم‌تر از مساجد نقاط دیگر بوده است و این امر از آن لحاظ عجیب است که گمان می‌رود تعدادی از مساجد در مصر، افریقای شمالی یا ایران تحت تأثیر تزیینات عراقی، که از وجود آن در بناهای غیرمذهبی عراق اطلاع داریم، قرار گرفته است. به احتمال زیاد شهرهای جدید عراق به شدتِ شهرهای منطقه مدیترانه احساس نمی‌کرد که نیاز چندانی به تقلید از کلیساها و معابدی دارد که دارای تزیینات پرتکلف سرزمین‌های فتح شده‌اند.

مهم‌ترین معضل این تزیینات تعیین کردن معنای آن‌ها است. آیا این تزیینات صرفاً آرایهٔ محض است؛ یعنی طرح‌هایی دارای طبایع گوناگون است که مهم‌ترین هدف آن زیباتر ساختن آن بخش از بنا است که روی آن مورد استفاده قرار گرفته؟ یا این که تزیینات یا هر بخش از آن نوعی معنای نمادین دارد و آن را به نگاره‌ای مبدل می‌کند که به دلیل واقع شدن در ساختمان مسجد با آن مرتبط، اما از لحاظ طرح و هدف فکری مستقل از آن است؟ دشواری پاسخ به این پرسش‌ها قبل از هر چیز ناشی از این حقیقت است که تقریباً تمامی طرح‌هایی که در مساجد دیده می‌شود می‌تواند صرفاً آرایه تلقی گردد. کتیبه‌های طولانی قبةالصخره، مسجد ابن طولون یا قرطبه برخی از اجزای ساختمانی را در قاب قرار داده و بر آن‌ها تأکید ورزیده است. درک شدن آن‌ها به عنوان متن ربطی به استفادهٔ تزیینی از آن‌ها ندارد. ترکیبات معماری مسجد دمشق وقتی به صورت غلافی در نظر گرفته شود که کل بنا را می‌پوشاند

می‌تواند صرفاً غلافی از تلألؤ و فاقد معنای نمادینی باشد. به عبارت دیگر نه تنها امکان‌پذیر بلکه درست نیز هست که تزیینات مساجد را عمدتاً آراینده و کمکی صادق برای معمار بدانیم. این تزیینات در تاریخچهٔ تزیین محض، اهمیت خود را دارد. از نظر مسجد اهمیت نمادین این تزیینات می‌تواند احتمالاً در دو زمینه باشد:

اولاً: بررسی تکرار تزیینات عمارتی مفروض نمایانگر اهمیت هر یک از بخش‌های گوناگون مسجد است، همان طور که در مورد مسجد قیروان یا قرطبه نشان دادیم. استفاده از تزیین در این موارد عمدتاً به منظور تأکید بر بخش‌هایی از مسجد بود که به دلایل عملی یا نمادین، متمایز از دیگر قسمت‌ها ساخته شده بود. می‌توان کلیهٔ مساجدی را که دارای تزیینات فراوان‌اند و به خوبی حفظ شده‌اند به دو دسته تقسیم کرد: یک دسته مساجدی که برخی قسمت‌های بنا را مهم‌تر از قسمت‌های دیگر نشان می‌دهند و برعکس، دسته دیگر آن‌ها که (مثل مسجد ابن طولون) تزییناتشان در خدمت تقویت وحدت کامل بنا است. شخص متحیر می‌ماند که کاشی‌های مسجد دمشق که عمدتاً از میان رفته در خدمت تقویت شبستان محوری بوده است یا کاهش تأثیر آن، از طریق پوشاندن آن با مضمون‌هایی مشابه آن چه در رواق‌های فرعی صحن یافت شده است. در نبود مدارک کافی، این جستجوی خاص بی‌ثمر خواهد بود. اما می‌توان این فرض را مطرح کرد که دو کارکرد جداگانه و متضاد تزیینات مسجد؛ یعنی کارکردهای متمایزکننده و وحدت‌بخش به موازات یکدیگر در مسجد وجود داشته است. هنوز نمی‌توان معلوم داشت علت انتخاب‌هایی که در هر یک از این موارد صورت گرفته است، ملاحظات منطقه‌ای، تاریخی بوده است یا ملاحظات مربوط به حامیان این بناها.

جنبهٔ دیگر، این امر است که هنگام لزوم می‌توان برای برخی مضامین آن معنای تصویرشناختی قطعی قایل شد. جواهرات و تاج‌های قبةالصخره، منظرهٔ ساختمانی دمشق و احتمالاً حتی برخی از جزییات کاشی‌ها در قرطبه یا حتی مسجدالاقصی می‌توانند تصاویر پیروزی، عظمت یا بهشت موعود در عصر خود تلقی گردند. فکر استفاده از تزیینات گیاهی یا ساختمانی، به عنوان بیان هنری بهشت، وسوسه گری خاصی دارد زیرا نشانه‌های دیگری دیده می‌شود حاکی از آن

که صحن یا محوطهٔ روباز مسجد نوعی بهشت تلقی می‌شده است. این صحن در قرطبه و سویل درخت و آب جاری داشت و بناهای بالنسبه رازآمیز گنبدداری که طبق متون از وجود آن‌ها در نیشابور و در مسجد ابن طولون خبر داریم، می‌توانند برگردان ساختمانی از کلاه فرنگی‌های کوچک باشد که به چشم‌اندازی بهشتی تعلق داشت. اما حتی چنانچه این توضیحات مقبول باشد، نکتهٔ اصلی این است که [این شکل‌ها] به سرعت به فراموشی سپرده شد و به پس زمینهٔ خاطرهٔ جمعی فرهنگ اسلامی پرتاب گشت. وقتی معنی دقیق تاریخی از دست رفت این شکل‌ها چنان غیرطبیعی به نظر آمد که دیگر هرگز تکرار نشد. اگر در بدو امر معنایی موجود بوده است، سبب طرد و سرانجام فراموشی آن‌ها حامیان و هنرمندان عصر نبوده‌اند، بلکه بینندگان و جماعت استفاده کننده از مسجد بوده‌اند، خواه سلیقهٔ این مردم، عبدالملک یا الولید را در حیطهٔ خاصی از شکل تزیینات محدود کرده باشد و خواه طبق گفتهٔ ما، خود امرا چنین انتخاب‌هایی کرده باشند، معانی اولیهٔ ملازم این شکل‌ها از سوی بینندگان مسلمان رد شده است، حتی اگر بپذیریم که اکثریت مردم در آغاز آن‌ها را درک کرده‌اند. جامعه با طرد این شکل‌ها بر شکل طرح‌های آینده تأثیر گذاشت و در کلیهٔ زمینه‌ها، جز برخی ویژگی‌های معماری، نمادگرایی صوری دین خود را که به صورت بصری نیز درک می‌شد، رد کرد.

این نتیجه گیری به طور کلی درست به نظر می‌رسد. زیرا قبل از آن که نمادگرایی در شکل‌های مذهبی خود مجدداً در ایران یا ترکیه پدیدار گردد، قرن‌های اولیهٔ اسلامی و چند قرن دیگر پس از آن سپری شد. با این حال نباید استثناهای واقعی یا محتمل، مثل اعتقادات عامه، را از نظر دور داشت. زیرا آن چه در اکثر بناهای بزرگ یا منابع ادبی منعکس شده نظر شاهزادگان حامی این بناها یا مسلمانان شهرنشین تحصیل کرده است. در زیر این [سطح] تعداد شدیداً فزایندهٔ گروندگان از کیش‌های قدیم‌تر و اغلب «تصویرزده» و نیز اعراب نیمه اسکان یافته ولی هنوز نیمه کافر قرار داشتند. شرح شورش‌های گوناگون شیعیان، به ویژه در عراق، اغلب اشاره دارد به وجود اصنام یا نمادهای بصری در آن چه زندقهٔ اسلامی تلقی می‌شد. آیین مکان‌های مقدس که در قرون بعد پدیدار شد اغلب در محل

آیین‌های پیش از اسلام شکل گرفت و در روش‌های تدوین از انواع نمادهای بصری استفاده شده، هر چند بیش‌تر آن‌ها ناشناخته و مطالعه نشده باقی مانده است. براساس آن چه بعداً رخ داد می‌توان وجود نوعی اسلام عامه را محتمل دانست که به شدت اسلام رسمی را رد نمی‌کرد.

استثنای دیگر از نوع رسمی است: خط یکی از نقش‌مایه‌های نسبتاً متداول در تزیینات مسجد است. خطوط انواع متون، عربی و عمدتاً قرآنی است که در عین حال مشتمل بر اطلاعاتی مهم راجع به بنا می‌شود. در یکی از مساجد قدیمی قیروان؛ یعنی مسجد سه در کتیبه‌ای بزرگ بخش اعظم نما را پوشانده و مضمون اصلی تزیین به نظر می‌آید. این نوشته مثل نوشته‌های قبةالصخره یا نوشته‌های عربی بناها چیزی بیش‌تر از تزیین است. این مضمون، مخصوص جوامع مسلمان یا جوامع تحت سلطهٔ آن‌ها بوده است و از این طریق معانی واقعی را بیان می‌کرده است که متعلق به پیروان آن دین بوده. به حق می‌توان این نوشته‌ها را ابداعی ملهم از اسلام دانست. استفادهٔ ماهرانه از آن‌ها روی سطح بناها مقایسه‌پذیر با استفاده‌ای است که مسیحیان از شمایل کرده‌اند. بعد از مطالب متعارف که به کرات مورد استفاده قرار گرفته (به ویژه آیه‌های قرآن) مکرراً نوآوری‌ها یا جرح و تعدیل‌هایی به چشم می‌خورد که معمولاً بیانگر نوعی ویژگی بنا یا نوعی معنای منحصر به فرد است که به آن بخشیده شده.

استفاده از خط برای مقاصد نمادین یا تزیینی در بدو امر در بناها متداول نبود. بیش‌تر بناهای قدیمی عراق و سوریه فاقد خط‌اند و فقط پس از قرن نهم است که استفاده از خط تقریباً خود به خود صورت پذیرفته. از آن جا که بسیاری از عناصر صوری که در آغاز کار مورد استفاده اسلام قرار گرفت به فرهنگ‌های متقدم تعلق داشت، مسلمین پیوسته تحت تأثیر ویژگی‌های آن‌ها قرار گرفته‌اند. مسلمانان از پیوند زدن هر چیز جدید به فرهنگ خود اجتناب می‌کردند، مگر در صورت ضرورت و مگر این که از توانایی خود نسبت به انجام کار مطمئن بودند، درست به همان صورتی که فقط وقتی مضامین قدیمی را کنار گذاشتند و طرد کردند که برای حفظ کمال خودشان لازم بود.

استفاده از خط به بناها محدود نمی‌شد. اسلام به موازات استقرار تدریجی در سرزمین‌های فتح شده به فرهنگی شدیداً ادبی مبدل شد که در آن

کلام مکتوب به صورت عمده‌ترین رسانه فکر و ارتباط درآمد. اما به دلیل قداست گفتار بلافاصله پس از رشد طبیعی انواع خط، هنر خوشنویسی پدیدار شد که به سرعت به بی‌همتاترین هنر اسلامی مبدل گردید. خوشنویسی یکی از معدود شیوه‌های هنری است که از طریق منابع ادبی اطلاعاتی فراوان راجع به آن داریم. از آن جا که پاره‌های پرشمار قرآن که به جا مانده هیچ گاه از نظر شکل و تشخیص قدمت به نحو صحیح مورد مطالعه قرار نگرفته است، فقط چند نکتهٔ کلی طرح‌پذیر است. اولاً قرائت بیش‌تر این صفحات قرآنی بسیار دشوار است زیرا فاقدِ اعراب و دیگر شیوه‌های کمکی است که با گذشت قرون و اعصار برای کمک به قرائت خط عربی ابداع شد. این مسئله توضیح‌دادنی است، اگر فراموشی نکنیم که اکثر بینندگان، قرآن می‌دانستند و حداقلِ «اِعراب» برای آن‌ها کفایت می‌کرد. هنر خطاطی با هر درجه از ارزش‌های انتزاعی مشهود برای همگان ـ بسیار متکی است بر فرض اطلاع کامل از متن، اما آیا این نکته در مورد همهٔ هنرهای مذهبی صادق نیست؟ آیا حقیقت ندارد که هر هنر مذهبی زمانی درک می‌شود که معنی آن از قبل شناخته باشد؟ در این صورت نباید به خوشنویسی اوایل دورهٔ اسلامی صرفاً به صورت نوشته نگریست، زیرا خوشنویسی مهم‌ترین انگیزهٔ شکل‌گیری تمام هنر کتابت همراه با مجموعه‌ای از شیوه‌های معین [آن] بود. گرچه اطلاعات ما در این مورد و قبل از قرن دوازدهم محدود است، اما خطاطی به مراتب بیش‌تر از مسجد به مقدس‌ترین تجربهٔ فردی مسلمانان مبدل شد.

نتیجه گیری ما در این جا به پاسخگویی کوتاه به سئوال زیر محدود خواهد شد: آیا اصلاً اسلام، هنری خلق کرده است که به دلیل اسلامی بودن بی‌همتا باشد؟ و در این صورت آن چیزها کدام‌اند؟ و این ساخته‌ها چه چیزی راجع به اسلام، به طور اعم و اوایل دورهٔ اسلامی، به طور اخص، به ما خواهد گفت؟ به عبارت دیگر آیا می‌توان از اظهارات ما درس‌های تاریخی گرفت؟

پاسخ اولین پرسش نسبتاً ساده است. مسجد با اسلوب سقف متکی بر ستون به نوعی بنا مبدل شد که مستلزم فکر به مسجد بود، در واقع خاطرهٔ جمعی بعضی شکل‌ها بود که بیش‌ترین مناسبت را با احتیاجات عمومی جامعه داشت. این نوع مسجد در شهرهای جدید اسلامی و عمدتاً در عراق

احداث شدند نه در شهرهای فتح شدهٔ کهنسال‌تر و احتمالاً الگوی معنوی آن‌ها خانهٔ پیامبر در مدینه بوده است. طی اولین قرن اسلامی تعدادی ویژگی‌ها به این نوع اضافه شد. معدودی از این ویژگی‌ها محتوای دقیقاً مذهبی داشت و تعداد انگشت‌شماری از آن‌ها اجباری شد، زیرا در مسجد فقط یک نیاز مشخص وجود داشت که عبارت بود از نیاز به فضایی عظیم. بسیاری از تکامل‌های اضافه بر این نیاز مربوط می‌شد به تزیینات هنری، شاهانه و آیینی این فضا. مفاهیم و مضامین معماری شناختی یا تزیینی که در ساخت مسجد مورد استفاده قرار گرفت به هیچ وجه ابداعی جدید نبود و حتی در مواردی که برخی تغییرات در شکل یا ساختار صوری داده شد، عمدتاً در محدوده شکل‌هایی صورت گرفت که متعلق به پیش از اسلام بود. با این حال تقریباً محال است که مسجد اسلامی با بنایی متعلق به پیش از اسلام اشتباه شود، زیرا آن چه دستخوش تغییر شد عناصر صوتی، تکواژی و تبیینی کوچک‌ترین اجزای بنا نبود، بلکه ساختار ترکیبی آن تغییر کرد. هیچ نوع یکدستی در طبیعت این تغییرات نحوی وجود نداشت. بعضی مواقع، مثل مورد شبستان در دمشق یا بیت‌المقدس این تغییر صرفاً دادن جهتی تازه به موجودیت‌هایی بود که کاملاً شناخته است. در موارد دیگر مثل مورد محراب یا مناره، مفهومی قدیمی با معنایی بالنسبه عام، معنایی بسیار دقیق یافت یا این که مفهومی که قرن‌ها معنی بالنسبه دقیق هنری در ترتیب یا ترکیب هنری داشت، آن معنا و اهمیت را از دست داد و مثل مورد سرستون‌ها به عنصری ساختمانی، بین بدنه ستون و قوس مبدل گردید و به صورت چیزی زائد در آمد. در واژگان هنری مدیترانه یا خاورمیانه هیچ تغییر ترکیبی عمده‌ای صورت نگرفت و آن چه رخ داد صرفاً تعدادی ترکیب‌های جدید از شکل‌های موجود بود. فقط ظهور بطئی خط به عنوان محملی برای توان زیباشناسی و معانی نمادین، واقعاً ابداعی است متعلق به اوایل دورهٔ اسلامی.

اگر به درس‌های تاریخی برگردیم که می‌توان از شکل‌گیری هنری ملهم از اسلام گرفت، سه نکته به نظر خواهد رسید: اولاً در هر منطقه تفاوتی در خور توجه وجود داشت. این تفاوت‌ها به مراتب وسیع‌تر از این حقایق است که مساجد ایرانی در استفاده از طاق مقدم بر مساجد سوری بودند یا این

که فقدان ستون‌های بزرگ در اسپانیای پیش از اسلام می‌تواند توضیح‌دهندهٔ برخی غرابت‌ها در مورد علت توسعهٔ طاق در آن جا باشد. بلکه تراکم کیفی هنر ملهم از اسلام در هر ناحیه متفاوت بود. مهم‌ترین و موفق‌ترین شکل‌ها در عراق، سوریه و حول و حوش منطقهٔ مدیترانه ایجاد شد؛ ایران، به ویژه بخش غربی آن، کم‌تر تحت تأثیر قرار گرفت و رشد عظیم بناها در آن جا قبل از قرن یازدهم آغاز نشد. در تمامی ادوار سروری هلال خضیب مسلم است.

ثانیاً: دو انگیزه در زیر شکل‌گیری این جنبه از هنر اسلامی قرار دارد. یکی واکنش نسبت به سنن هنری پیشین، به ویژه سنن بیزانس مسیحی و دیگر تأثیر مداوم امت اسلامی؛ یعنی تداوم حضور بدنهٔ عظیم اجتماعی که پیاپی و کراراً شکل‌های هنری خود را قالب می‌بخشد. این امر در مساجد جمعه و نیز در ویژگی‌های رباط‌های واقع در مرزها و نیز در آیین اولیاء [دین] بارز است.

نکتهٔ سوم این که اسلام در آغاز، ظاهراً به طور کلی از نمادهای تجسمی که موجب شناخت دقیق و واضح آن می‌شد طفره رفته است. صرف نظر از این که این امر ناشی از نتیجهٔ منفی قدرت نمادها در هنر مسیحیت بوده یا دلیل درونی اسلامی باعث آن شده است، فرهنگ جدید به شکل‌های نو، خود، معانی نمادین یا مربوط به آیین نماز نبخشیده یا بهتر است بگوییم چنین معانی را بر کل جامعه تحمیل نکرده است. اسلام این معانی را طرد نکرد. عرفای منفرد و در پی آن‌ها بعضی فِرَق به استفاده از نمادهای بصری مذهبی پرداختند و آن را درک می‌کردند، اما ابهام معنی به صورت ویژگی دائمی شکل‌های اسلامی باقی ماند. ممکن است از خود بپرسید آیا نمی‌توان این نتیجه گیری را به طور اعم به فرهنگ اسلامی، حداقل در سطح بالا و درست دینی آن، تعمیم داد؟ آیا فرهنگ اسلامی فرهنگی نبود که در کمال انتزاعی بینش بی‌همتای الهی خویش و در قطعیت دل مشغولی‌های اجتماعی خود هرگز در برقراری ارتباط بین نمادهای ملموس و پر کردن شکاف بین خدای واحد و زندگی خوب کاملاً موفق نشد و به عبارت دیگر آیا عمداً از این کار طفره نرفت؟