آلگ گرابار

نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی[1]

ترجمهٔ نیّر طهوری

روش

رویکرد نمادشناسانه از رویکردهای مهم در تفسیر تاریخ معماری اسلامی است. اما باید دید که آیا این رویکردها در خصوص فرهنگ اسلامی مناسب است.
از بررسی دین اسلام و فرهنگ اسلامی چنین به دست می‌آید که اسلام مایل است معانی و مفاهیم خود را بیشتر در رفتارها ظاهر کند تا در صورتها. بر این اساس، می‌توان پرسید: آیا نظامی اسلامی در نمادها و نشانه‌های محسوس بصری وجود دارد؟ رابطهٔ اسلام با معماری و نمادپردازی در معماری ملل مسلمان چیست؟ پرداختن به این موضوع در بیشتر پژوهشهایی که عمیقاً از فرهنگ ایرانی متأثر نیست با مشکلاتی همراه بوده و پاسخ راضی‌کننده‌ای برای آن به‌دست نیامده است.
از منظر روش‌شناسی، می‌توان با سه رویکرد به پرسش یادشده پاسخ داد: رویکرد اول: نظریهٔ محض؛ رویکرد دوم: شواهد مکتوب اسلامی؛ رویکرد سوم: بناها. می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که فرهنگ اسلامی بیشتر پیامهای خود را از طریق مفاهیم، اعم از صداها و تاریخ و رفتار، بیان می‌کند تا از راه نمادهای بصری و معمارانه.

بی‌تردید تفسیر هنوز مهم‌ترین مسئله است. در اصل، همواره می‌توان اعتبار هرمنوتیک را زیر سؤال برد. از طریق ارجاعات و نصوص (متون، آیینها، بناهای نمونه) و اشاره‌های نیمه‌پنهان، می‌توان دقیقاً نشان داد که چنین نمادهایی چه «معنا»یی داشته است. اما می‌توان مسئله را به صورت دیگری هم مطرح کرد: آیا کسانی که از این نمادها استفاده می‌کرده‌اند دلالتهای نظری آنها را می‌فهمیده‌اند؟ مثلاً به هنگام مطالعهٔ نمادگان «درخت کیهانی»،[1] می‌گوییم این درخت در «مرکز جهان» قرار گرفته است. آیا در جوامعی که چنین درختهای کیهانی در آنها شناخته بوده است، همهٔ افراد از نمادگان تامّ و تمام «مرکز» به یک اندازه آگاه بوده‌اند؟ امّا اعتبار نماد به منزلهٔ صورتی از معرفت به میزان چنین فهمی و به چنین افرادی بستگی ندارد. متون و بناهای نمونه قویاً اثبات می‌کنند که نماد «مرکز» در کلیت خود، دست‌کم برای افراد خاصی در هر جامعهٔ باستانی روشن بوده است، و بقیهٔ جامعه به [صرف] «شرکت‌کردن» در نمادگان اقناع می‌شده‌اند. به‌علاوه، تعیین حدود دقیق چنین شرکتی مشکل است، و به نسبت عوامل بی‌شماری تفاوت می‌یابد. آنچه در کل می‌توان گفت این است که فعلیت بخشیدن به هر نماد، عملی مکانیکی نیست؛ بلکه به تنشها و تفاوتهای زندگی اجتماعی و نهایتاً به ضرباهنگهای کیهانی بستگی دارد.

میرچئا الیاده[2]

بیشتر آنچه در پی می‌آید دیدگاهها و عقاید و تفاسیر پریشانی است که آنها را بیگانه‌ای در طی سالها تلاش برای فهم جهانی که از آن او نبوده پدید آورده است. بنا بر این، در پی مفاهیم کلی و انتزاعی در چیزی است که تجربه‌ای عینی و شخصی بوده است. چنین کاری به‌خودی‌خود اشتباه نیست؛ امّا این خطر را دارد که تجارب فرهنگیِ یگانه ممکن است خیلی ساده به کلیاتی بدیهی و بی‌معنی تبدیل شود. خطرهای متقابل آن است که یا تجربه‌ای یگانه آن‌قدر خاص شود که قابل مبادله یا حتی توضیح دادن نباشد، یا اینکه با جستجویِ تصنعی ارزشهای عام مفروضی، حقیقت هر فرهنگ یا تجربهٔ فردی تحریف شود. امیدوارم از این خطرات اجتناب کرده باشم؛ امّا دغدغهٔ اصلی من این است که مبادا آنچه می‌آید به بیان حقیقت یا عقیده‌ای تعبیر شود. آنچه می‌آید صرفاً علامتهایی نسبی و پرسشی برای تبیین راهی برای فهم

(1) Cosmic Tree

(2) Mircea Eliade (1907-1986)

نمادپردازی در فرهنگی معیّن است. در انتها، بعضی از مفاهیم ضمنی نکته‌هایم را در سخنی پایانی جمع می‌کنم که نگرانی‌ام در این باب سبب شده بارها و بارها آن را مرور کنم. گویی پیوسته برایم روشن‌تر می‌شود که بحث از نماد و نشانه پیچیده‌تر از آن است که ما در بی‌اعتنایی مدیرانهٔ خود تصور می‌کنیم.

مسئله

دو علت برای پیش‌کشیدن پرسش از نماد و نشانه وجود دارد: یکی کلی و دیگری خاص. علت کلی آن است که کنش نمادین‌سازی یا ضمایم فرهنگی و شخصی آنچه ما آن را نماد می‌خوانیم، حالات رفتاری، احساسی، فکری، تداعی معانی، و ادراکی شناخته‌ای است. شاید در حال یا در گذشته، بیش از یک نظام نمادین یا نشانه‌شناسی «اسلامی» در کار بوده باشد؛ امّا چه این نظامها یکی باشد و چه بیشتر، گروه مجزّایی را تشکیل می‌دهد که دست‌کم تا حدّی باید در تعریف، از گروههای مشابه در زمانها و مکانهای دیگر متفاوت باشد. پرسش از آنچه به هر حال در معماری معاصر کشورهای مسلمان[۲] می‌توان آنها را به حقْ اسلامی تلقّی کرد از قریب به دو سال غور و بررسی و مباحثه در این زمینه در هم‌اندیشیهای جایزهٔ آقاخان[۳] سرچشمه می‌گیرد. به‌علاوه، آیا می‌توان تعریفی از آن به دست داد که با وضوح کافی به منزلهٔ معیاری برای ارزیابی به کار رود؟

(3) Aga Khan Awards

(4) aesthetic

هنگامی که در دومین هم‌اندیشی، با موضوع مرمت و احیا مواجه شدیم، مشکلی پیش نیامد؛ زیرا معیارِ بخشی از تاریخ مسلمانان بودن در تلقی هر چه از قدیم باقی مانده، چنان‌که باید موجه می‌نمود. نگرانیها از این قرار بود یا می‌توانست باشد: فنّی (آیا بنا یا مجموعهٔ معیّنی به دقت مرمت شده است؟)؛ اجتماعی (در بستر فرهنگ امروز، چه چیزی را باید حفظ کرد و چرا؟)؛ اطلاعاتی (چگونه می‌توان دانش دربارهٔ بناها را عرضه و مبادله کرد؟)؛ اقتصادی (چگونه احیا[ی آثار تاریخی] به گردشگری یا قدرت تحرک شهری ارتباط می‌یابد؟)؛ زیبایی‌شناختی[۴] (مرمت خوب چیست؟)؛ ایدئولوژیک (هدف از حفاظت چیست و به سود کیست؟). امّا ارزش این فعالیت در متن خودآگاهی افزایندهٔ مسلمانان مورد سؤال نبود. می‌شد ارزش خود فعالیت نیز محل سؤال باشد، با این استدلال

(5)antiqu-arianism

(6) form

که بهتر است بناها را، همچون اقوام و فرهنگها، رها کنیم تا از بین بروند؛ چرا که گرایش به قدیم‌پرستی[۵] در معماری ویژگی معدودی نخبگان غربی است و نیز اینکه حفظ بنا مانند منجمد کردن گذشته‌ای بی‌معنی است که بهترین استفاده‌اش بر روی پرچمی در حال اهتزاز است. امّا بحث از این فراتر نرفت.

خانه‌سازی، موضوع سومین هم‌اندیشی، مسئلهٔ پیچیده‌تری بود. به نظرم روشن بود که این موضوع دو حد متقابل دارد. [در یک حد، کسانی بودند که] از آن دفاع می‌کردند که گونه‌شناسی اسلامیِ قابل تعریفی از خانه‌سازی وجود دارد؛ خواه تعریفش را باید از شکلهای تاریخی‌ای به دست آورد که برای ایجاد شیوهٔ اسلامی زندگی پدید آمده، خواه از نظام تجویزی برآمده از الزامهای دینی و اجتماعی‌ای که قرآن و احادیث و فقه مقرر کرده‌اند. سویهٔ مخالف از آن دفاع می‌کرد که خانه‌سازی مستقل از رهنمودهای اعتقادی است، هم به این دلیل که مسائل معاصر نیازمند راه حلهایی مستقل از سرسپردگیهای دینی و فرهنگی است، و هم به این دلیل که اسلام در منشِ خود حالت تجویزی دارد، نه در صورتش. این دو حد غایی طیف گسترده‌ای از امکانات متوسطی را در بین خود دارند؛ امّا آنچه در این بحث اهمیت داشت نسبت اسلام با خانه‌سازی ــ نظام اعتقادی و شیوه‌های زندگی ــ بود که می‌شد در آن چون و چرا کرد، در حالی که هیچ کس دربارهٔ حق مسلمانان برای تعیین هر شکلی که زندگی‌شان ممکن است به خود بگیرد بحثی نکرد. جالب این بود که متون مورد استناد یا حاوی اقوالی بسیار کلی (معمولاً احادیث) در مورد رفتار نیک و پاکیزگی بود، یا حاوی منابع حقوقی‌ای که در آنها اعمال و سنتهای پیچیدهٔ بومی در لفاف وسیعی از قوانین نظری به دست داده می‌شد. اظهارات منسوب به قرون اول/ هفتم و دوم/ هشتم (که از آنها صورتهای[۶] اندکی در اختیار داریم) و نیازهای شهرسازی معاصر به سختی با هم ارتباط می‌یابد؛ مگر اینکه کسی در باب تکامل فقه اسلامی در طی قرنها به تحقیق عمیق‌تری بپردازد. امّا اگر هم [پرسش از] وجود هر گونه ارتباط رویکردی [میان این دو] بی‌پاسخ ماند، باری پرسش صحیح مطرح شده این بود: نسبت اسلام با معماری در حال یا گذشته چیست؟

چنین موضوعی در هم‌اندیشی اول در مدتی طولانی جریان داشت و هرچندگاهی دوباره ظاهر می‌شد؛ اما به نظر می‌رسید که هم‌اندیشی چهارم موقع مناسبی برای کوششی دقیق‌تر و منسجم‌تر باشد. امّا در این هم‌اندیشی هم ناممکن است که بتوان با یک یورش، تأثیر اسلام را در معماری از اسپانیا تا فیلیپین، طی چهارده قرن بررسی کرد؛ زیرا انتخاب مجموعه‌ای از سؤالها فقط با یک وجه از این تأثیر سروکار پیدا می‌کند. می‌توان چیزی را به استحکام قانون ارث و توسعهٔ فضای ساختهٔ شهر برگزید؛ امّا اطلاعات به‌سادگی در دسترس نیست و موضوع چندان جالب نیست. اگر بخواهیم به نشانه و نماد بپردازیم، نیاز مفروض اجتماعی و روان‌شناختی به بیان نمادینْ چارچوب متفاوتی پدید می‌آورد که باید در درونِ آن به معماری اسلامی نظر کرد.

پرسشها را به این طریق می‌توان تنظیم کرد: آیا اصولاً هیچ نظام اسلامی در نمادها و نشانه‌های محسوس بصری وجود دارد؟ چنین نظامی تا چه حد عام است و انواع آن چیست؟ سرچشمه‌های این نظام چیست: گزاره‌های وحیانی دینی که در علم کلام یا در بیان عرفانی بسط یافته یا، تکامل صورتهای بصری در خلال ۱۴۰۰ سال؟ نمادها و نشانه‌ها به چه شیوه‌ای و با چه حدی از موفقیت به صورتهای ساختمانی تبدیل شده است؟ تجربه و خاطرهٔ گذشته چقدر برای حال و آینده معتبر است؟

رویکردهای قدیمی

نیاز به رویکرد از نوشتارهای موجود برمی‌آید. تا جایی که می‌دانم، فقط دو تحقیق علناً و رسماً به نمادپردازی و نشانه‌ها در فرهنگ اسلامی اختصاص یافته و دست‌کم در آنها ادعای نوعی جامعیتِ نظری شده است. یکی *نماد در اسلام*[۳] رودی پارِت[(۷)] است که با فروتنی به «ملاحظاتی در باب مفاهیم نمادها در قلمرو جهان مسلمان» منحصر و به موضوع دینی محدود می‌شود، و بیشتر بدان تمایل دارد که توصیفی باشد تا تفسیری. به هرحال، پارت تمایز مهمی میان نمادهای اولیه و ثانویه قایل می‌شود: اولی انتقال مستقیم و بی‌واسطهٔ هر چیزی است که نمادین می‌شود (یک مجموعه یا نظام کامل)؛ دومی نامنسجم‌تر و متنوع‌تر است، گاهی جزء نمایندهٔ کل[(۸)] (جزء قائم‌مقام کل) است و گاهی لایه‌های متعدد دارد (همچون موقعی که دستاری صوفیانه که از دو بخش ساخته شده است نماد همهٔ تضادهای دوگانه‌ای چون بهشت‌ـ جهنم و زندگی‌ـ مرگ است). پارت فقط هنگام پرداختن به عرفان است که تحت تأثیر هلموت ریتر[(۹)] (که بعداً به او خواهم پرداخت)، از توصیف فراتر می‌رود و به نمادپردازی بصری الفبای عربی می‌رسد. به هر حال او در باب دلالتهای بصری معماری سخنی نمی‌گوید.

دومین پژوهش «مطالعهٔ اسلام به مثابه نظام نماد و دلالت»[۴] ژاک واردنبورخ[(۱۰)] است. این تحقیق مقاله‌ای نظری است در باب روش که سؤالات مناسبی در آن طرح شده است (به‌خصوص توجه کنید به بحث قابل توجه نویسنده در اینکه اسلام ایدئولوژی است نه دین)؛ امّا به سبب روشمند بودن بیش از حدْ انتزاعی‌اش، در پاسخ گفتن به پرسشها و حتی در نشان دادن اینکه چگونه می‌توان پاسخها را یافت درمی‌ماند. حتی به صورتهای بصری معماری کمترین اشاره‌ای هم نمی‌کند.

کار بسیار بیشتری بر روی شاخهٔ فرعی بی‌نظیر و غنی عرفان اسلامی، به‌خصوص ایرانی، انجام شده است. استاد بزرگ در این زمینه هلموت ریتر است که کتابش، *دریای روح*،[۵] از پیچیده‌ترین و مشکل‌ترین نظامهای تفسیر اندیشهٔ عرفانی به شمار می‌رود. جانشین ریتر هانری کُربن[(۱۱)] است که آثارش چندان ساده‌تر از ریتر نیست و برخی از آثارش به انگلیسی است. مقدمه‌ای عالی بر همهٔ موضوعات عرفانی کتاب *ابعاد عرفانی اسلام*[۶] اثر آنماری شیمل[(۱۲)] است. بحثی جالب و گاه برانگیزنده در موضوعهای ذیربط [به نماد و نشانه] دربارهٔ مضمونی واحد و با مبنایی گسترده‌تر از تصوف ایرانی یا ابن عربی را می‌توان در *عجیبی و شگفت‌انگیزی در اسلام قرون میانه*[۷] محمد ارغون[(۱۳)] و دیگران یافت که گزارشی از میزگردی زنده است. جالب‌ترین وجه این تحقیقها برای هدف ما این است که از الهیات سنتی یا تفاسیر عرفانی فراتر می‌روند و به علم و فناوری (سیدحسین نصر، *علم در اسلام*)[۸] و معماری (نادر اردلان و لاله بختیار، *حس وحدت*)[۹] می‌پردازند. آنان بسیار کم وامدار نظریه‌های گستردهٔ نمادپردازی‌اند، مگر یکی به تلویح (حدس می‌زنم نظریهٔ یونگ) با قبول این فرض که انواع خاصی از انتقالهای صوری (یعنی نه فقط صورت مرئی، که جرح و تعدیلاتی محدود یا نامحدود مطابق با یک یا چند روش

(7) Rudi Paret
(8) synecdoche
(9) Hellmut Ritter
(10) Jacques Waardenburg
(11) Henri Corbin
(12) Annemarie Schimmel
(13) M. Arkoun

منطقی یا فرامنطقی) ذاتیِ روان است و غالباً تحت تأثیر محیط ویژهٔ کالبدی یا فرهنگی است (مثلاً اینکه سرزمین ایران با ویژگیهای زیست‌محیطی‌اش مسلمانان را با سنتهای تصوف بار آورد).

من در بیشتر این پژوهشها، مثل تعدادی از آثار تیتوس بورکهارت[۱۴] (*هنر مقدس در شرق و غرب*؛[۱۰] و *هنر اسلامی*[۱۱]) که از فرهنگ ایرانی عمیقاً متأثر نیست، سه مشکل درونی می‌بینم:

(14) Titus Burckhardt

۱. هیچ جا بیان روشنی از ارتباط میان داده‌ها (قابلیت سنجش و اندازه‌گیری در زمان و مکان) و تفسیر وجود ندارد؛ به عبارت دیگر، این آثار برخلاف کارهای لغت‌شناسان[۱۵] و حتی فلاسفه‌ای مثل ریتر و کُربن، از وضوح علمی خالی است. از این رو، بسیاری از نتیجه‌گیریهای‌شان ناپخته می‌نماید.

(15) philologists

۲. خصلت ویژهٔ اسلامیِ صورتها به‌ندرت روشن یا چنان که باید مشخص است؛ مگر در خوشنویسی، که گفته‌اند بی‌نظیر است، امّا هیچ‌گاه آن را توصیف نکرده‌اند. به بیان دیگر، مؤلفه‌های اسلامی یا در آنچه نیازهای اولیهٔ انسانی مقید به محدودیتهای محیطی است غایب است (نبودِ سنگ در ایران، سردتر بودن هوای آناتولی از هوای مصر، و مانند اینها) یا صرفاً لفافی ساده یا پوسته‌ای قابل حذف و مظهر ذوق است نه نمادِ ایمان یا فرهنگ. این نکتهٔ آخر بعداً با این واقعیت انکارناپذیر تحکیم می‌شود که بناها (برخلاف اشیای فلزی یا نقاشی) دائماً تعمیر و مرمت می‌شده تا متناسب با سلیقهٔ رایج شود؛ و نیز با این نظریهٔ نااستوارتر دهه‌های گذشته که بیان بصری در چشم مسلمانان گناه بوده است.

(16) Abbot Suger (1081-1151)

۳. زمینهٔ هم‌زمان آثار همیشه تقریباً نادیده گرفته شده است. شاید تا کنون کسانی نظیر سوژر[۱۶] یا پروکوپیوس[۱۷] در فرهنگ سنتی اسلامی کشف نکرده باشیم؛ امّا مدارکی از شواهد هم‌زمان آنها داریم که می‌تواند از اِعمال گریزناپذیر تفسیرهای مدرنی که شاید برای انسان مدرن معتبر باشد، دربارهٔ شکلهای سنتی جلوگیری کند.

(17) Procopius (490/ 507- ?)

(18) Schuyler Cammann

(19) Richard Ettinghausen

اگر به محملی غیر از معماری رجوع کنیم، درمی‌یابیم که انطباق مدارک ادبی با آثار هنری یا تحقیق در مضامین و اندیشه‌های نمادینْ کامل‌تر و دقیق‌تر بوده است. برجسته‌ترین نمونهٔ آن، مطالعات گوناگون اسکایلر کَمن[۱۸] دربارهٔ قالی[۱۴] و بیشتر آثار ریشارد اتینگهاوزن[۱۹] در بیش از سی سال اخیر است.[۱۵] در خلال سالها، چند پژوهشگر دیگر مقالات ویژه‌ای با این موضوع کلی پدید آورده‌اند (هارتنر،[۲۰] بر،[۲۱] دادز[۲۲]).

(20) Hartner

(21) Baer

(22) Dodds

نتیجه‌گیریها یا فرضیه‌های کارآمد اتینگهاوزن را (به تعبیری که شاید او را خوش‌تر می‌آمد) می‌توان به گونهٔ زیر جمع‌بندی کرد و اندکی بسط داد:

مضامین ویژه‌ای مانند چرخ، شیر، گاو، و علائم بروج در هنر اسلامی هست که از نظر تاریخی قدیمی‌تر از اسلام است، و با تلوّنهایی که امروزه برای ما بی‌معناست، در فرهنگ جدید مانده است. بسیاری از نمادهای شناخته با مضامین غیردینی یا آنچه نمادهای دینی «بنیادی»[۲۳] خوانده می‌شود؛ مانند خاک، آتش، زندگی.

(23) "basic"

یکی از مضامین کاملاً تازه کتابت است، که نه فقط جنبهٔ تزیینی دارد، بلکه یا شمایل‌نگاشتی است (با این استدلال که کتابت جانشین تصویرگری شده است)؛[۱۶] یا بُردارمانند[۲۴] است، به این معنی که صورتهای خنثا را از مفاهیم عینی و گاه بسیار ظریف برخوردار می‌کند.[۱۷] امّا نیروی این برخوردار کردن از معنی اندک بوده است ــ و این نکته‌ای کلیدی است. قبة الصخره، مسجد دمشق، گنبد شمالی مسجد جامع اصفهان، الحمرا، و تاج‌محل، که می‌توان برای‌شان مفاهیم بسیار محکمی در زمان ساخته شدنشان قایل شد، اندک مدتی بعد مفاهیم ویژه‌شان را از دست دادند. در واقع، گویی فرهنگ اسلامی به منزلهٔ یک کلِّ منسجم، هر گونه تلاش در جلب مفاهیم نمادین ویژه‌ای مشابه مسیحیت یا دین هندو در معماری را (با دلالتهای تلویحی نمادین آنها در پلان و نما و تزیین) دفع کرده است.

(24) Vectorial

دقیقاً همین اندک بودن برخورداری از معانی نمادین در بناهای اسلامی بود که نسخه‌برداری یا تقلید از آنها را در هر جای دیگر خیلی ساده می‌کرد (سخن اتینگهاوزن). نتیجهٔ منطقی چنین سخنی این است که همین معناداری اندک این امکان را به دست می‌داد که پاگودای اندونزیایی یا معبدی رومی به مسجد تبدیل شود. در واقعیت، نوعی ایراد عقلی و روشیِ پیچیده‌تر به این استدلال وارد است؛ چنان‌که من تلاش کرده‌ام آن را در چند مقالهٔ نه‌چندان رضایت‌بخش بیان کنم.[۱۸] مسئله این است که معناداری اندک صورتها به‌سادگی به ایهام منتهی می‌شود؛ و من در این تردید دارم که آیا هیچ فرهنگی با نظام بصری

مبهم می‌تواند عمل کند. آیا این موضوع بار دیگر معضل ناکافی بودن تفکر و جمع‌آوری داده‌ها را [دربارهٔ فرهنگ اسلامی] پیش نمی‌آورد؟

می‌کوشم این بررسی سریع و احتمالاً ناقصِ تازه‌ترین مکتوبات [در این موضوع] را جمع‌بندی کنم (شاید بررسی نوشته‌ها و یادداشتهای محققان بزرگ گذشته مانند هرتسفلد،[۲۵] فن برخِم،[۲۶] فون کرمِر[۲۷] ارزش بیشتری داشته باشد). هیچ‌کس به‌جد نکوشیده است نظام نشانه‌ـ نمادِ بصری اسلامی‌ای را شناسایی کند؛ به استثنای موردِ ناتمامِ نظام [نشانه‌ـ نماد] ایرانی و صوفیانه. یکی از علل آن را می‌توان عقب‌ماندگی عملی و ذهنی در این رشته از تحقیق دانست؛ اما علت مهم‌تر آن شاید در دو وجه سرنوشت تاریخی اسلام نهفته باشد. اوّل اینکه [اسلام] بسیاری از سنتهایِ غنیِ فرهنگیِ نمادین را به ارث برد؛ امّا فقط نمادهایی را توانست حفظ کند که معناهای دینی نداشت، تا از وسوسهٔ بت‌پرستی دوری کند، و ترجیح داد رشد نمادپردازی بصری خاص خود را محدود و حتی سرکوب کند. دوم آنکه هنر غیردینی کمتر متأثر از این محدودیت بود؛ امّا در این صورت، هنر غیردینی بنا بر ماهیتش عمدتاً در چهارچوبهای اجتماعی قابل تعریف است تا در چارچوبهای فرهنگی.

فرضیه‌های مذکور کاملاً رضایت‌بخش نیست؛ از جهتی به همان دلایلی که قبلاً با آنها به نقد نظریه‌های دیگران پرداخته‌ام. این فرضیه‌ها مفهومهایی انتزاعی است که تا جایی که من می‌دانم، شواهد باستان‌شناختی مؤید آنها فقط از قرن اول/ هفتم تا سوم/ نهم در دست است؛ و یقین ندارم تا چه اندازه مجازیم با اندکی مراجع و بناها آنها را تعمیم دهیم. غالباً این فرضیه‌ها فاقد شواهد معاصر [با موضوع تحقیق] است و مسلمانان را به سخن گفتن [دربارهٔ فرهنگ خود] واندا‌شته است. و مشکل آخر اینکه همهٔ این فرضیات فاقد مقدمهٔ روش‌شناسانه‌ای است که به‌وضوح بیان شده باشد. در آنچه خواهد آمد، می‌کوشم با بیان سه روش دست‌یابی به پرسشی که سخن را با آن آغاز کردیم، این مقدمهٔ [روش‌شناسانه] را تدارک کنم.

رویکرد اول: نظریهٔ محض

فیلسوفان، از افلاطون تا ویتگنشتاین،[۲۸] دربارهٔ نماد و نشانه سخن گفته‌اند، و مشکل بتوان مسحور استفاده‌های سنت آوگوستین[۲۹] از واژهٔ «نشانه»،[۱۹] یا *فلسفهٔ صورتهای نمادین* ارنست کاسیرر[۳۰][۲۰] یا *فلسفه با کلیدی نو* سوزان لنگر[۳۱][۲۱] نشد. همهٔ اینها آثار جدّی و پیچیده‌ای است که اگر هم در آنها به صورتهای بصری توجهی شده باشد، بسیار اندک است (در آنها، بیشتر به موسیقی، ادبیات، و رقص پرداخته شده است). کتابهایی که از نظر عقلی کمتر ملموس است و از نظر مفهومی انتزاعی است کتابهای انسان‌شناختی‌ای است که من به آنها رجوع کرده‌ام: *نمادها*[۲۲] از ریموند فرت[۳۲] *تصاویر و نمادها*[۲۳] از میرچئا الیاده، و مطالعاتِ اندکی عینی‌تر کلیفورد گیرتس[۳۳] یا وی. ترنر،[۳۴][۲۴] یا کتابهای نشانه‌شناسی. سودمندترین نوشته‌های نشانه‌شناسی برای منظور ما این آثار است: اومبرتو اِکو،[۳۵]: *یک نظریهٔ نشانه‌شناسی*؛[۲۵] همو، «نشانه‌شناسی معماری»؛[۲۶] گ. فریتمان،[۳۶] «خطابه در باب نمادها»؛[۲۷] رولان بارت،[۳۷] «عوامل نشانه‌شناسی».[۲۸] خلاصهٔ بسیار جالبی از چند کتاب در مقالهٔ «فراتر از ایدئولوژی و الهیات» عبدالحمید الزّین فراهم آمده است.[۲۹]

واکنش قاطعِ من به کلیهٔ این آثارِ غالباً درخشان و همیشه جذابْ نوعی ناامیدی است. این ناامیدی دو مؤلفه دارد: نخستین مؤلفه تبادل‌ناپذیر بودن انتزاعها [در این آثار] است. منظورم این است که با اینکه مشاهدات خاص و استدلالهای محکم در باب موضوعهای منفرد به نظریه منتهی شده، به‌ندرت نمونه‌ای دیده‌ام که بگذارد از آن نظریه به سمت موضوعی در معماری اسلامی بروم که تا کنون مطالعه نشده باشد. دومین مؤلفه این است که همهٔ این آثار میان نیاز به دقتی بی‌نهایت و دست‌نیافتنی در اطلاعات و صراحت در نتیجه‌گیری سرگردان است. (نیاز به دقت فوق‌العاده در اطلاعات به‌ویژه در مورد نشانه‌شناسی صادق است و من از کوشش در تحلیل نشانه‌شناختی اثرهای معماری بیم دارم. صراحت در نتیجه‌گیری از این قبیل که دیوار بنای مقدسی، نماد یا نشانهٔ جداکردن فضاهای مقدس و نامقدس، حریم و فضای عمومی است). به جهات بسیاری، اطلاعات انسان‌شناس برای توضیح بنای معظمی که تصادفاً حفظ شده معمولاً در بخش فرهنگی تحت مطالعه‌اش بیش از حد پراکنده است؛ و در بحث از معماری، برخلاف نقاشی یا اشیاء، پرسش از ذوق به‌ندرت مطرح می‌شود.[۳۰]

(25) Herzfeld

(26) Van Berchem

(27) Von Kremer

(28) Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889- 1951)

(29) St. Augustine (354- 430)

(30) Ernst Cassirer (1847-1945)

(31) Susanne K. Langer (1895-1985)

(32) Sir Raymond W. Firth (1901-2002)

(33) Clifford Greetz (1926-)

(34) V. Turner

(35) Umberto Eco (1932-)

(36) G. Friedmann

(37) Ronald G. Barthes (1915-1980)

این نظریه‌ها چگونه می‌توانند مفید باشند در حالی که یک نمونه یا الگوی خودکار عرضه نمی‌کنند؟ نخست آنکه تمایزهای معناشناختی مشخصی هست که آن‌قدر عینی است که می‌توان از آنها به منزلهٔ مقدمات هدفهای ما استفاده کرد. مثلاً «نماد» با «نشانه»، که نمایندهٔ چیزی است، و «تصویر»، که آن را بازنمایی می‌کند، تفاوت دارد. نماد چیزی را تعریف و بر آن دلالت می‌کند؛ امّا آن را مانند نشانه یا تصویر محدود نمی‌سازد. بدین ترتیب، چلیپای شکسته هر چیزی می‌تواند باشد، از تزیین گرفته تا انگیزه‌ای بالقوه برای تنفر و تخریب. بنا بر این، در عین حال که نماد از نظر فیزیکی قابل شناسایی است، خودش آشکارا محدود نیست. مناره همچنان که برجی برای اذان است، نشانه‌ای حاکی از کارکردی هم هست؛ هنگامی که یادآورِ اسلام به شخص باشد به نماد تبدیل می‌شود، هنگامی که بر تمبری نقش بندد نشان‌دهندهٔ کشور خاصی است (مثل منارهٔ مارپیچ سامره که حالت مارپیچی‌اش بیشتر نماد ملی عراق است تا نمادی اسلامی)، یا وقتی که در خدمت طرح فضاست (منارهٔ کلایان [کلان] در بخارا، فضای باز میان مسجد و مدرسه‌ای را سامان می‌بخشد و چنین کاری چند بار [در جاهای دیگر] تکرار شده است). به عبارت دیگر، محمولِ نشانه ثابت است؛ اما محمولِ نماد، بسته به وظیفهٔ محوّل بدان یا بسته به احوال[۳۸] یا احساسِ[۳۹][۳۱] ناظر (مرجع)،[۴۰] تفاوت می‌کند. بنا بر این، نظریه ما را به شناسایی یا مجزا کردن مؤلفه‌های سه‌گانهٔ نشانه و نماد و مرجع وامی‌دارد. از این سه، نماد آن است که به قراردادها، یا عادات یا توافقهای ازپیش معیّنی بستگی دارد که نه در شیء، بلکه در چیزهایی است که در آن شریک‌اند. پس مسئلهٔ ما تعریف حوزهٔ معنایی نماد از طریق یافتن دامنهٔ زمانی یا مکانیِ توافق بر سرِ آن در یک گروه اجتماعی است.

(38) mood
(39) feeling
(40) referent

(41) denoting
(42) connoting

رویکرد دوم: شواهد مکتوب اسلامی

در چگونگی استفاده از مدارک مکتوب، راههای گوناگونی می‌توان تصور کرد. کسان دیگری که دانششان دربارهٔ متون بیش از من است می‌توانند مثالها یا حتی پاسخهایی برای مجموعهٔ سؤالات زیر، که توضیح مختصر یا جزئی‌ای نیز با آنها همراه کرده‌ام، فراهم آورده‌اند.

۱. آیا دلیلی هست بر اینکه نمادها یا نشانه‌های بصری، در هر زمانی، راههایی مقبول برای تشخیص کارکردها، یا در خدمت تعریف هدف خاص کسی در مخالفت با اهداف بیگانه بوده، یا موجب داوریهای کیفی شده باشد؟

با نگاهی به متون اصلی و کهن بسیار متفاوتی مانند جغرافیای مقدسی،[۳۲] *الفهرست* ابن ندیم، و *مقدمهٔ* ابن خلدون، یا توصیف ابن فضلان از بلغاران ولگا، پاسخ من منفی است. هنگامی که در این متون، بارها سرزمینهای بیگانه را با عجایب حالات ظاهری‌شان مشخص کرده‌اند؛ مثلاً کمابیش همهٔ توصیفات هند باستان؛ اما شاهدی از نمادهای عینی بصری‌ای نمی‌یابم که بتوان آنها را انحصاراً اسلامی تلقی کرد؛ مگر مورد استثناییِ منبر در متون جغرافیایی قرن چهارم/ دهم که نشان‌دهندهٔ نوع خاصی از مقام دیوانی است، نه ارجاع به شیئی عینی. تنها استثنای دیگر کعبه است که بنا به تعریف، بنایی یکتاست. این بدان معنا نیست که هیچ نماد و نشانه‌ای از آنِ مسلمانان وجود ندارد؛ بلکه این نمادها و نشانه‌ها بیشتر یادبود انسانها و رویدادهاست تا اشکال مُدرَک بصری: جایی که در آن اتفاقی افتاده یا کسی کاری کرده است. گونهٔ (ژانر) ادبی «کتاب الزیارات» که در قرن ششم/ دوازدهم پدیدار شد فقط این فرضیه را تقویت می‌کند که سنّت اسلامی آنچه را برایش مقدس یا محترم بود با دلالت صریح[۴۱] معرفی می‌کرد تا با دلالت ضمنی؛[۴۲] یعنی در قالب تداعیهای به‌یادماندنی و صورتهای مادّی عمومیت‌یافته (بیضی، مستطیل)، نه صورتهای بصری عینی. به عبارت دیگر و با استثناهای نادر (مانند ابواب البرّ متعلق به ایران در اوایل قرن هشتم/ چهاردهم)، هیچ‌گونه شمایل‌نگاری نمادین معماری اسلامی، آن چنان که مثلاً در معماری مسیحی هست، از متون به دست نمی‌آید.

۲. آیا نظامی نمادین مبتنی بر قرآن یا مربوط به احادیث اولیه هست که تداعیهای بصری داشته باشد؟

بحث در این پرسش دشوار است؛ زیرا در پیش گرفتن روشی مناسب برای مواجهه با آن دشوار است. آیا کسی می‌تواند کثرت استفاده از آیات قرآنی خاصی در طی قرون را به‌آسانی تحلیل کند؟ مثلاً، یکی از پراستفاده‌ترین آیات هم در کتیبه‌های معماری و هم در توصیف قدرت الهی آیهٔ شریفهٔ «آیة الکرسی» (بقره: ۲۵۶) است. امّا این تنها نمونهٔ وحی در توصیف بسیار مؤثر قدرت الهی و هم عرش خداوند نیست. بعضی از این گونه آیه‌ها گاهی در

بناها به کار رفته است؛ مثلاً آیهٔ ۵۲ سورهٔ «اعراف» در گنبد شمالی [مسجد جامع] اصفهان یا آیات ۱ـ ۵ سورهٔ «مُلک» در تالار سفیران در الحمرا. در هر دو نمونه، استفاده از آیه‌ای نامعمول در خدمت توضیح مفهوم گنبد قرار گرفته است؛ امّا آیا می‌توان نتیجه گرفت که این مفاهیم معمارانه در ذات سوره‌های قرآنی هست، یا بناها در خدمت بازنمایی، و گرنه در خدمت بیان نمادین کلام الهی است؟

بخش جالب توجه دیگری در «آیه‌های نور»، آیات ۸– ۳۵ سورهٔ «نور»، است که مجموعهٔ مادّی نمادینی از تجلی حضور الهی را به دست می‌دهد. این آیات معمولاً در محرابها به کار می‌رفته؛ اما در زبان مسجدهای سنتی متأخر، از این آیات کمتر استفاده شده است. این ویژگی مانع از وجود نظامی نمادین بر مبنای قرآن نمی‌شود؛ بلکه صرفاً تداوم اعتبار آن را برای تاریخ معماری زیر سؤال می‌برد.

در مورد رواج و تداوم عبارات قرآنی خیلی کم می‌دانیم. منظورم این فرضیه است که استفادهٔ نمادین یا شمایل‌نگارانه از قرآن در هنر اسلامی تقریباً همیشه از ظهور نیازی نمادین یا شمایل‌نگارانه پیروی کرده است. نمادها، نشانه‌ها، و معانی در قرآن کشف شد؛ امّا دست‌کم تا آنجا که به هنرها مربوط می‌شود، به صورتی فعّالانه از آن سرچشمه نمی‌گیرد. به عبارت دیگر، به نظر من «شمایل‌نگاریِ» قرآن وجود ندارد. موضوعات آشکارا با موضوعات علم کلام یا فقه تفاوت دارد.

۳. سنت ادبی غنیِ اسلامیِ خانه‌های فاخر و شاهانه چگونه تقیّدی به فرهنگ [اسلامی] دارد؟

داستانی از *هزارویک‌شب* نظیر «مدینهٔ سُخاس»[۳۳] [شهر مسین] جلوهٔ تخیل عنان گسیخته‌ای دربارهٔ کاخی باشکوه است. بی‌شک این داستان حاوی معنای باطنی جستجوی دشوارِ حقیقت یا واقعیت از خلال درهای رمزی و اسرارآمیز است (مانند ذکر «یا مُفَتّحَ الابواب» ــ «ای گشایندهٔ درها» ــ که در نگاره‌های متأخر ایرانی پیوسته به چشم می‌خورد)؛ امّا جزئیات و حالت خارجی آن تماماً از آنِ یک جهان درخشان دنیوی و غیردینی است. آیا سبک چنین داستانهایی را می‌توان به‌سادگی اسلامی تفسیر کرد؛ یعنی همچون سرنمونهای جهانی‌ای شمرد که جزئیات مقید به فرهنگ [اسلامی] یافته‌اند؟ یا اینکه این داستانها جلوه‌های مهم بینش بی‌همتای مسلمانان دربارهٔ زیبایی نفسانی، یا شاید بهشتی است؛ یا به احتمال بیشتر، ثمرهٔ تخیلی یکتاست که از تلاقی دینِ مساوات‌طلبِ [اسلام] و واقعیت وجود مراکز ثروتمند و فعّال و جدا افتاده‌ای چون سامره و توپ‌قاپی پدید آمد؟

۴. چگونه می‌توانیم رسالات فنی و به‌ویژه ریاضی به‌کار رفته در معماری و تزیین را تفسیر کنیم؟

اندکی از این متون چنان که باید منتشر یا ترجمه شده است. به هر حال، در هرجا که این متون در دسترس است، از جمله در کتاب بسیار متأخر ام. اس. بولاتُف،[۳۴(۴۳)] (43) M. S. Bolatov
آنچه برای من جالب توجه است این است که دستورهای ظریف و پیچیدهٔ ریاضی را در این رساله‌ها نه با تصاویر، نمادها، یا نشانه‌های دین یا حتی هویت فرهنگی، بلکه همچون راه حلهای عملی برای نیازهای معمارانه یا تزیینی آورده‌اند.

۵. از این‌رو، آیا این ادعا درست است که [در فرهنگ اسلامی] نمادپردازی پذیرفتهٔ فرهنگی برای صورتهای بصری وجود دارد؛ اما با این فرض که در فرهنگ بسیار شفاهی اسلامِ سنتّی، در منابع مکتوب به‌ندرت بدان تصریح شده استَ و [در نتیجه،] برای اثبات وجود آنها باید رویکردی باطنی به متون اختیار کرد؟

استثنای آشکارْ هنر کتابت است، که از جمله به لطف آثار شیمل و روزنتال،[۴۴] به‌روشنی می‌توان نشان داد رشتهٔ کاملی از معانی، از نشانهٔ مستقیم گرفته تا ظریف‌ترین نماد، را در آن پدید آورده، سنجیده، و پذیرفته‌اند. کمتر می‌توانم یقین داشته باشم که مثلاً موضوعاتی مانند نظریهٔ رنگ در اندیشهٔ عرفانی (کُربن) واقعاً با کاربردهای رنگ در آفرینش هنری مطابقت داشته است. اما شاید این تردید صرفاً نتیجهٔ ناکافی بودن تحقیق باشد. (44) Franz Rozenthal

جمع‌بندی این نکات دربارهٔ منابع مکتوب با وضع کنونی دانش ما واقعاً ساده به نظر می‌رسد. جز الفبای عربی، هیچ نمادگان مُدرَک بصریِ منسجم و پایداری که عقلاً در همهٔ جهان اسلام مقبول بوده باشد وجود نداشته است؛ حتی هیچ معنای قابل شناسایی واضحی هم در صورتها نبوده که خاص شخص معینی تلقی شود و با فرهنگ ارتباط نداشته باشد. بنا بر این، می‌توان چنین مطرح کرد که فرهنگ اسلامی سنتی بیشتر خود را از مفاهیم بیان می‌کند تا طریق بصری: صداهای شهر، اذان،

کلام خدا اما نه صوَر آن، یادکرد انسانها و رخدادها. این نتیجه‌گیری در صورت اعتبار (که مطمئنم می‌توان آن را نقد کرد) به زبان روزگار ما چنین خواهد بود که فرهنگ اسلامی نه از طریق صورتها ــ و در معنایی وسیع‌تر، نه از طریق تلقی مسلمانان از معماری خود ــ بلکه از طریق صداها و تاریخ و طرز زندگی شناخته می‌شود.

مایلم به این سخن، که هدف اصلی از آن دامن زدن به بحث بود، سه متمم پیوست کنم. نخست اینکه در پذیرش بیش از حد سادهٔ اینکه منابع مکتوب الگو[۴۵]هایی است که هر فرهنگ از طریق آن خود را درک می‌کند، خطرهای روش‌شناختی وجود دارد؛ [زیرا] منابع مکتوب بیشتر بازتاب جهان اهل قلم‌اند. مثلاً قدیس آوگوستین و قدیس توماس آکوئیناس[۴۶] هیچ یک اطلاعات بسیاری دربارهٔ تکوین هنر صدر مسیحی یا معماری گوتیک به دست نمی‌دهند. اهمیت منابع مکتوب در مقارنتهایی است که برای پدیده‌های بصری فراهم می‌آورند، و در درجه‌ای کمتر، در نشان دادن ویژگیهای زمانی دغدغه‌هایی که در ذوق و خواست آفرینش بناها دخالت دارد. مسئلهٔ دوم من این است که منابع مکتوب از مجامع اولیهٔ حدیث به بعد، مقدار عظیمی اطلاعات را در دو حوزهٔ مرتبط با هم عرضه می‌کنند: واژگان ساختن هر چیزی، از پارچه گرفته تا بنا، و از این رو، واحدهای معنایی بنیادی (تک‌واژها[۴۷]) یا صورتهای بصری حوزه‌ای که مطالعهٔ آن هنوز آغاز نشده است، و داوری در باب تغییر ذوق. مثلاً از مقایسهٔ سخنی از ابن جبیر (قرن ششم/ دوازدهم) و ابن بطوطه (قرن هشتم/ چهاردهم) در شرح بخشهای یکسانی از جهان اسلام، معلوم می‌شود که این دو، بناهای مشابه و مکانهای مقدس را به طرق متفاوتی وصف کرده‌اند. منابع مکتوب بیشتر به فهم هنر بومی و عمومی ساده‌تر کمک می‌کند تا هنر یکتا؛ شاید به این علت که بزرگ‌ترین نویسندگان در بیشتر اوقات از نظر بصری بی‌سواد یا دست‌کم عامی بوده‌اند ــ پدیده‌ای که نه در جهان اسلام عجیب است و نه در گذشته.

سرانجام اینکه من به منابع مکتوب فقط به منزلهٔ اسنادی که ماهیتاً هم‌زمان[۴۸]اند اشاره کرده‌ام؛ استثنای آشکار وحی قرآنی که به منزلهٔ منبع دائمی و مداوم الهام و توجیه ذوقها و حالتها و کارکردها ظاهر شده است. منابع ادبی را در جستجوی درون‌مایه‌ها و بن‌مایه‌های کلی و تکراری؛ تحلیل در زمانی[۴۹] هم می‌توان کرد، که نوع خطرناکی از تحلیل است؛ زیرا بسیار ساده می‌تواند پیوستگی را در مقایسهٔ جنبه‌هایی بیابد که شباهت حقیقی ندارند (مثلاً هر دو مورد شعر فارسی و عربی، که من نمی‌دانم آیا تداوم وزن و مضمون در خلال قرنها واقعاً همان چیزی است که هنگام پیدایش هر کار هنری تازه ارزش بسیاری داشته است؟) چنین تحلیلهای در زمانی، که شاید انجام گرفته باشد و من از آنها خبر نداشته باشم، در معرفی یکپارچگی مطالب فرهنگی اهمیت بسیاری می‌تواند داشته باشد.

(45) paradigm

(46) St. Thomas Aquinas (1224/25- 1274)

(47) morphemes

(48) synchronic

(49) diachronic

(50) uncreated

رویکرد سوم: بناها

با توجه به سؤالات وسیعی که در آغاز این نکته‌ها مطرح شد، مایلم چهار مسئله را به بحث بگذارم.

مسئلهٔ اوّل: جهان اسلام تعدادی آثار برجستهٔ هنری و معماری پدید آورده که به طرزی بی‌نظیر نمادین است: کعبه، قبة الصخره، تاج‌محل، فَتَح‌پور سیکری کرسی اکبرشاه، و شاید اندکی دیگر (مقبرهٔ الجایتو در سلطانیه، مسجد شیخ لطف‌الله در اصفهان)، که می‌توان مطالعهٔ آنها را به کفایت بر عهده گرفت. امّا در همهٔ مثالهایی که من می‌شناسم، به جز کعبه (که به نوعی، بنایی غیر ابداعی[۵۰] است)، عمق معنایی که بنا با آن به وجود آمده بود به همان وضع زمان پدیدآمدنش باقی نماند یا تغییر کرد، مانند قبة الصخره، که با گذشت قرنها بر دلالتهای دینی‌اش افزوده شد، یا تاج‌محل که دلالتهای دینی‌اش را از دست داد. اگرچه شاید این بناها برای مورخ جالب باشد، اهمیتشان برای منظور ما ثانوی است؛ زیرا بی‌نظیری آنها مهم‌تر از ردهٔ گونه‌شناختی‌شان است.

مسئلهٔ دو: چند نمونه هست که مایلم آنها را تداوم فرهنگیِ نمادینِ محدودشده در معماری بخوانم؛ مثلاً مسجد بزرگ شبستانی خلاقیتی یگانه در قرن اول/ هفتم بود که تعدادی از نیازمندیهای کارکردی جوامع مسلمان در عراق را حل کرد. گونهٔ مذکور نمونهٔ بومی بعضی مناطق (هلال خصیب،[۳۵] عربستان، غرب مسلمان) و نیز نمادی برای ورود اسلام به مناطق جدید شد. مساجد اولیهٔ ایرانی (که خود به دلایل باستان‌شناختی پیچیده‌ای که جای آن در سخن ما نیست، موضوعی بحث‌انگیز است)، نمونه‌های اولیهٔ آناتولی و مساجد اولیهٔ هند به اتخاذ صورتی تمایل دارند که منطبق با اسلام اولیه و ناب شمرده می‌شد. مثال

دیگر مسجد کلاسیک عثمانی است، که گنبد عظیمش با مناره‌هایی در دو طرف و معمولاً صحنی در جلو آن، نماد اعتبار و قدرت فرهنگی و سیاسی عثمانی از الجزایر و صربستان تا مصر و عراق شد.

دلیل استفادهٔ من از کلمهٔ «محدودشده» برای این نمونه‌ها این است که موقعیتهای ویژهٔ تاریخی و فرهنگی ــ امپراتوری عثمانی یا اسلامی کردن سرزمینهای نو ــ به کیفیت نمادین این صورتها منتهی شد، که به ارزش درونی آنها بستگی نداشت. مسجد عثمانی می‌تواند نمادی ملّی یا رومانتیک بشود و امروزه ساختن مسجدی شبستانی در تونس صرفاً تداوم سنتی منطقه‌ای است.

مسئلهٔ سه: اندکی از صورتهای معماری است که پیوسته نشان‌دهندهٔ حضور اسلام است. آشکارترینشان مناره است؛ با هر کارکردی که در طی زمان داشته و به هر علتی که به ساخت آن منجر شده است. باید اذعان کنم که هیچ توضیح سنتی از مناره و شکل ظاهری آن راضی‌ام نمی‌کند؛ نه فقط در افق شهری قاهره، یا قاب‌بندی باشکوه نماهای ایرانی یا تعددش در عثمانی، بلکه به منزلهٔ تک‌بنایی یادمانی در نواحی بیرون شهرهای ایران، در جام افغانستان، یا در دهلی. مطالعهٔ آیات قرآن بر روی مناره‌ها خیلی ره‌گشاست، زیرا از بنایی به بنایی، یا منطقه‌ای به منطقهٔ دیگر بسیار دگرگون می‌شود. امّا در نمونه‌های بسیاری، هم نوشته‌ها و هم تزیینات با سپردن خود به گستره‌ای از مفاهیم نمادین، در انتظار پژوهشگری [به امید گشودن معنای] خود می‌مانند. مثلاً، استفاده از کلّ سورهٔ «مریم» (۱۹) بر منارهٔ جام نشان می‌دهد که این بنای نامعمولْ بیانیهٔ اسلام در نسبتش با دیگر ادیان است؛ در حالی که تزیین منارهٔ کلان در بخارا را شاید بتوان مظهر اصل مهم اسلامی «توحید» تلقی کرد؛ زیرا طرحهای متفاوت تزیینی آن در واقع صورتهایی از بن‌مایه‌هایی یکسان است.

آیا چنین صورتهای آشکار و مداوم دیگری هم هست؟ البته، محراب عبادتگاهها هست؛ امّا بیان نمادین آنها، با اندکی استثنا (قرطبه، برخی از نمونه‌های فاطمی در قاهره)، بیان نمادین آشکاری است، و خود محراب خودبه‌خود بیشتر کارکردی می‌شود تا نمادی عاطفی یا عقلی. نشانهایی از بیان نمادین دروازه‌های شهرها یا حتی سردر بناها، به ویژه کاخها در دست است؛ امّا این نمادپردازی خود را بیشتر در نام دروازه‌ها [و سردرها] نشان می‌دهد تا در صورت آنها، علی‌رغم اندکی استثنا همچون حرم بیت‌المقدس. و به هر حال، مطمئن نیستم که معانی نمادینی که می‌توان به دروازه‌های بغداد دورهٔ عباسیان یا قاهرهٔ دورهٔ فاطمیان نسبت داد مدتها پس از به وجود آمدنشان نمادهای معنی‌داری مانده باشند. در اینکه به ساخته‌های کالبدی سنتی شهر اسلامی، مانند مسجد و بازار در میدان، معنایی نمادین نسبت بدهیم نه معنای کارکردی اجتماعی، تردید دارم.

من بدواً از نمادهای معماری یاد کردم؛ زیرا این هم‌اندیشی در باب معماری است. نمادهای بصری غیرمعماری هم یقیناً وجود دارد؛ امّا تا آنجا که من می‌دانم، هیچ‌یک چنان که باید بررسی نشده است تا بدانیم کدام‌یک نشانه‌های ساده‌ای بوده (دست فاطمه) و کدام‌یک حاصل نوعی از طیفی است که لازمهٔ نماد است (رنگ سبز، هلال).

اگر مسئلهٔ قسمت پیشین که خودشناسی در سنت مسلمانان عمدتاً شنیداری و اجتماعی بوده قابل قبول باشد، مسئلهٔ تبیین نظام بصری اسلامی فراگیر را نباید نگران‌کننده شمرد. در واقع، این مسئله شاید دو مسئلهٔ ثانوی را عیان کند: یکی اینکه نظامهای نمادین به‌راستی در زمان خود ساده‌تر ادراک می‌شود تا در طیّ زمان؛ دیگر اینکه فهم واقعی محیط، مواردی مانند لباس پوشیدن، وسایل مورد استفاده، و لهجه، معنی‌دارتر از معماری است.

مسئلهٔ چهار: نظامهای نمادین و نشانه‌ای را باید نه در معماری، که در تزیین جست. تزیین در وسیع‌ترین مفهومش جزئی از بناست که لازمهٔ سودمندی کالبدی یا پایداری سازه‌ای آن نیست.

اگر پیشنهاد پیشین من، که نظامهای نمادین از لحاظ هم‌زمانی غنی‌ترند تا درزمانی، قابل قبول باشد، این پیشنهاد با این واقعیت محکم‌تر می‌شود که تزیین در نوع (الحاقات پی‌در پی) یا در معنا (تفسیر دوبارهٔ موزائیکهای دمشق به دست نویسندگان بعدی) می‌توانست تغییر کند و کرد. به‌علاوه، هنگامی که نزدیک به تمام واحدهای معماری یا حتی ترکیبات و گسترشهای واحدها در معماری اسلامی را به سادگی می‌توان به ریخت‌شناسی و رشد دیگر سنتهای معماری ربط داد، در مورد تزیین کمتر

چنین است، که بن‌مایه‌ها و ترکیبات آن از نظر فرهنگی تقریباً همیشه یکتاست. کنار گذاشتن این تزیین به منزلهٔ تزیین «صرف»، بازتاب نگاه سلطه‌جویانهٔ غربی به یک جامعه است. در این نگاه، تزیینات پرمعنی را با بازنمایی[۵۱] یکی می‌کنند و به مدت نیم‌قرن است که تزیین را در معماریِ به اصطلاح «پیشرو» خود کنار گذاشته‌اند.

(51) representation

امّا چگونه می‌خواهیم معانی را در آن بیابیم؟ چیزی در این میان ایجاد اشکال می‌کند؛ مثلاً با نگاه به مجموعه‌ای از سردرهای قرن هفتم/ سیزدهم در آناتولی، تشخیص این از نظر ظاهری بسیار مشکل است که کدام‌یک از آنها سردر مسجد، مدرسه، بیمارستان، یا کاروان‌سراست. آیا این تزیین ارتباطی با هدف بنا ندارد مگر در این حد که راهی بسیار کلی برای زیباسازیِ کارکردیْ بیان‌نشده، و در بهترین حالت، برای جلب نظر به آن کارکرد باشد؟ با توجه به طرح هم‌زمانی‌ای که پیش‌تر پیشنهاد شد، پاسخ شاید مثبت باشد، همان‌طور که به‌سادگی می‌توان پذیرفت که در دورهٔ معاصر لزومی ندارد که نمای ساختمان بگوید آیا آن ساختمان انبار است یا بیمارستان.

(52) "un-Islamisities"

(53) hypostate

با این همه، به سه دلیل، بعید است که چنین پاسخی ما را راضی کند. دلیل اوّل اینکه بر مبنای سلسله مطالعاتی دربارهٔ اشیا و نگاره‌ها، که توضیحات مشابهی برای آنها عرضه شده است، از بررسی دقیق معلوم می‌شود که تقریباً هر موردی حاوی معانی پیچیدهٔ شمایل‌نگارانه و نمادین است. دلیل دوم اینکه توقع تلاشهای بزرگ بر روی صورتهای بی‌معنا بسیار دور از عقل است. دلیل سوم اینکه مطالعه بر روی بناهای بزرگ تقریباً همیشه ژرفای بسیار معنا را نشان می‌دهد. به بیان دیگر، ما نگاه مناسبی به این بناها و تزیینات آن نکرده‌ایم. دو رویکرد ممکن برای مواجهه با این مسئله را طرح می‌کنم.

(54) syntactic

رویکرد اول در جستجوی چنین درون‌مایه‌های تزیینی بامعنا رویکرد شکل‌شناختی است. آشکارترین مصداق آن آثار خوشنویسی است، آن‌چنان که یادمانهایی متفاوت در کیفیت و اهمیت مانند تاج‌محل، مسجد جیوشی در قاهره، و مجموعهٔ [سلطان] قیت‌بای در قاهره با آیات قرآنی تزییناتشان معرفی شده‌اند. یکی از چشم‌گیرترین [موارد] «اسلامی نبودن»[۵۲] در معماری معاصر ناتوانی در بهره‌گیری خوشایند از خوشنویسی به طرزی زیباشناسانه است. بهتر است اضافه کنم که خوشنویسی در چند سطح ادراکی وجود دارد: نقل قول مستقیم احتمالاً در گذشته فقط برای فرهیختگان قابل درک بوده است امّا در آینده در دسترس همگان خواهد بود؛ نشان‌گذاری موزون با تکرار ذکرهای شناخته برای عموم، مانند عبارت روشن اَلمُلک لله (حکومت [از آنِ] خداست) که نوشته‌های طولانی و مفصّل مساجد ایرانی را از قرن نهم/ پانزدهم به بعد سازمان‌دهی می‌کند؛ گفته‌های سادهٔ خداوند و رسول او، آشنا برای همه، که دیواره‌های خارجی مدرسه‌های خرگرد یا سمرقند را می‌آراید. همان‌طور که در جای دیگر هم بحث کرده‌ام، امیدوارم این نوع استفاده از خوشنویسی را به منزلهٔ بردار معنایی در معماری نشان داده باشم.[۳۶]

پس از خوشنویسی، هندسه است. تصور من دربارهٔ فهم هندسه [در فرهنگ اسلامی] مبهم‌تر است و در پذیرش کامل توضیح گشتالتی‌ای که اردلان و دیگران برای ایران داده‌اند تردید می‌کنم؛ امّا متقاعد شده‌ام که هندسهٔ گنبد شمالی [مسجد جامع] اصفهان، که مبتنی بر پنج‌ضلعی است، و منارهٔ [کلان] بخارا با چند بنیاد[۵۳] متعلق به یک طرحِ مبنایِ ثابت نمی‌تواند صرفاً از روی هوس طرّاح باشد. امّا مطمئن نیستم چگونه می‌توان به مسئله پرداخت، پرداختنی از قبیل روشهایی که برای مواجهه با نقش‌مایه‌های گیاهی یا موضوعی مثل مقرنس می‌توان پیشنهاد کرد، که تقریباً در همهٔ تک‌واژهای تزیینی دخالت دارند.

رویکرد دوم روش نحوی[۵۴] است، که عبارت است از مطالعه و توضیح مجموعه‌های کامل. تا آنجا که من می‌دانم، کسی برای انجام دادن این کار در معماری اسلامی کوششی نکرده است. ذکر یک مثال شاید در مقام نتیجهٔ این مقاله مفید باشد. مدتی طولانی در این معما بوده‌ام که چرا قرارگیری کتیبه‌های کاشی در مساجد قدیمی ایرانی در قرنهای نهم/ پانزدهم تا یازدهم/ هفدهم دلخواه و تصادفی می‌نماید. با این حال، پیشروی تا حد انفجار نور در رأس گنبد اصلی مسجد شاه [اصفهان]، به نظرم کوششی نامعمول در بیان نمادین وحی است، که همچون نظم ساکن و عالمانهٔ سردری گوتیک یا کلیسایی بیزانسی نیست؛ بلکه همچون تنویر پویا و پراحساس دعایی مؤمنانه است. نمادپردازی تزیینْ ذاتی طرح نیست؛ بلکه نتیجهٔ کنش معیّن انسان در بناست.

آیا می‌توان این نکته را بسط داد و بدان‌جا رسید که یگانگی راستین نظام نمادین بصری اسلامی نه در صورتهایی که حامل آن است، بلکه در رابطه‌ای نهفته است که این نظام در مخاطبان خود می‌آفریند یا برمی‌انگیزد؟ روایت مشهوری است که هرجا مسلمانی نماز گزارد، آنجا مسجد است. هویت نمادین یا دالّ در موقعیت و انسان است نه در صورت. آیا این معضلی بالقوه برای معماری معاصر است؟

سخن پایانی: آنچه در پی می‌آید مجموعه‌ای از پرسشها و دغدغه‌هاست که از صفحات پیشین سرچشمه می‌گیرد، که خود می‌تواند شایستهٔ ملاحظات بعدی باشد.

۱. هم‌زمانی در برابر درزمانی. به نظر من، شناسایی نظام نمادین و نشانه‌شناختی هم‌زمانی آسان‌تر از شناسایی نظام درزمانی است که یا آشکار و یکپارچه است، یا به بررسی مقدماتی مجموعه‌های هم‌زمان احتیاج دارد. نمونه‌های بسیار اندکی از نظام درزمانی در توجیه بسیاری از تعاریف ویژهٔ نمادهای اسلامی وجود دارد. باید این را نیز اضافه کنم که ماهیت هر چهارچوب زمانیِ معتبر مسئلهٔ بسیار مشکلی است که مورخان صورتها [ی هنری] تا کنون به‌ندرت به آن پرداخته‌اند. حتی مطمئن نیستم که زبان‌شناسان پیوسته در مباحث خود، به وجه زمانی در زمینه‌های معنایی توجه کرده باشند؛ امّا شاید هم فقط من از کارهای موجود خبر نداشته باشم.

۲. صورتهای ویژه و سرنمونها. این مطلب ظریفی است. اگر با معماری در کل مواجه بودیم، بحث در نیازها، احساسات، و وسایط ادراکِ گسترده و جهانیِ انسان و ارتقای آنها، که با احتیاجات عینی زیست‌محیطی سازگار شده است، شاید کاملاً به‌جا بود. امّا هنگام توجه به نمادپردازی و نشانه‌ها، منظور من از دل‌مشغولی ما به معماری مسلمانان وجوهی از معماری است که از نظر جهانی معنادار نیست، امّا در فرهنگی معین، معنایی متمایز دارد. می‌توان به این نتیجه رسید که این معنای متمایزْ حداقلی یا صرفاً سطحی و آرایشی[۵۵] بوده، و جهان معاصرْ تمایز فرهنگی را منسوخ کرده، و [امروزه] شیوه‌های جهانی داوری تنها شیوه‌های معتبر شناخته می‌شود. امّا در صورت رسیدن به چنین نتیجه‌ای، باید مطمئن باشیم که معنای این نتیجه را می‌دانیم.

۳. نمادها و کارکردهای معمارانه. بزرگ‌ترین مشکل من شناسایی وجوهی از خلاقیت معمارانه بود که جستجوی معنایی نمادین را برای آن توجیه کند. پاسخ من این است که مرجع (استفاده‌کننده، ناظر) به‌تنهایی دربارهٔ معنای نمادین هر خلاقیت هنری تصمیم می‌گیرد. از این‌رو نمادپردازی معمارانه را فقط از طریق منابع غیرمعماری ــ منابع مکتوب، بررسی افکار عمومی، یا هرچیزی که قابلیت اجرا داشته باشد ــ می‌توان نمایش داد. از وجه نظری این امکان هست که مفاهیم نمادین از پیوستگیهای صوری سرچشمه گرفته باشد؛ مثلاً تکرار صورتهای مشخص با گذشت قرنها،[۳۷] امّا مطمئن نیستم که آیا تداوم صورتها به معنای تداوم نمادهاست یا به معنای سهولت کاربردها.

۴. نمادها و شیوه‌ها. آیا می‌توان تمایزی میان تمایلات زیباشناختی و ذوقی (سبک) و مجموعه‌ای از واکنشهای تداعی‌معانی (نمادها) قائل شد؟

۵. ادراک سمعی و بصری. شاید بر این فکر تأکید کرده باشم که فرهنگ اسلامی معانی هویتی خود را بیشتر در شنیدن و عمل پیدا می‌کند تا در دیدن. امّا برای تصحیح نظر خود در این باب کاملاً آماده‌ام. □

کتاب‌نامه

Ardalan, N and L. Bakhtiar. *The Sense of Unity*, Chicago, 1973.

Arkoun and others. *L'Entrange et le Merveilleux dans l'Islam Medieval*, Paris, 1978.

Balatou, M. S. *Geometricheskaia Garmonizatziia v Arkhitektury*, Moscow, 1978.

Barthes, R. "Elements de Semiologie". in: *Communications 4*, 1964.

Begley, W. E. "The Taj Mahal", in: *The Art Bullettin 61*, 1979.

_____ . "An Art of the Object", in: *Artforum*, 1976.

_____ . "Das Ornament in der Islamischen Kunst", in: *Zeitschrift der Deustschen Morgenlandischen Geselleschaft*, Supp1. III, 1977.

Buckhardt, T. *Sacred Art in East and West*, London, 1967.

_____ . *Art of Islam*, London, 1976.

Cammann, Schuyler. *Textile Museum Journal 3*, (1972).

_____ . *Studies ... in Honour of R. Etinghausen*, P. J. chelkowsk (ed), Newyork, 1974.

پی‌نوشتها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از:
Oleg Grabar, "Symbols and Signs in Islamic Architecture", in: Renata Holod and Dart Rastorfer (ed.s)., *Architecture and Community*, New York, Aperture, 1983.

۲. گرابار در غالب موارد از واژهٔ Muslim به جای Islam یا Islamic استفاده می‌کند. ظاهراً منظور او تلقی مسلمانان از اسلام است نه آنچه خود اسلام تجویز کرده است. بنا بر این، در این متن در اکثر موارد با اصطلاح جامعه یا هنر مسلمان روبه‌رو می‌شویم، که تا حدّی برای ما ناآشنا و ناملموس می‌نماید. ــ م.

3. Rudi Paret, *Symbolik des Islam*, p.9.

4. Jacques Waardenburg, "Islam Studied as a Symbol and Signification System".

5. Hellmut Ritter, *Das Meer der Seels* .

6. Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*.

7. Arkoun & others, *L'Entrange et le Merveilleux dans l'Islam Medieval*.

8. Nasr, *Islamic Science*.

9. Ardalan & Bakhtiar, *The Sense of Unity*.
اگرچه این کتاب با عنوان *حسّ وحدت* در ایران ترجمه شده و اشتهار یافته است، به نظر می‌رسد «مفهوم وحدت» ترجمهٔ درست‌تری برای آن باشد زیرا ادراک وحدت از مقولهٔ حس جداست. ــ م.

10. Burckhardt, *Sacred Art in East and West. Art of Islam*.

11. Idem.

۱۲. کشیش اعظم و مورخ و سیاست‌مدار فرانسوی که مشاور لوئی ششم و لوئی هفتم بود و نظارتش بر بازسازی صومعهٔ کلیسای سن‌دنی در ظهور سبک گوتیک در معماری تأثیر گذاشت. باور این است که وی منبع الهام بسیاری از نوآوریهای معمارانه‌ای بود که در آن بنا به کار گرفته شد؛ نظیر: استفاده از قوسهای تیزه‌دار به جای قوسهای گرد، طاقهای جناغی، و نیز سطوح وسیع شیشه‌های رنگی که شامل پنجره‌ای به شکل گل در نماست. اگرچه وی با خواست پادشاه به جنگ بر ضد مسلمانان برای بازپس‌گیری سرزمینهای مقدس، معروف به جنگ‌های صلیبی، مخالف بود؛ چند سال بعد از شکست و بازگشت لوئی هفتم از دومین جنگ صلیبی، خود عزم شرکت در جنگ صلیبی دیگری داشت، اما قبل از عزیمت به سبب ابتلا به مالاریا درگذشت. از او تعدادی مدارک مربوط به ساختمانهای بزرگ و نیز مدایحی برای لوئی ششم و هفتم برجای مانده است. نوشتهٔ او در بارهٔ ساختمان صومعهٔ سن‌دنی، که در آن به شرح اصلاحات خود در بنا و خزانهٔ کلیسا می‌پردازد، سبب اشتهار او به معروف‌ترین مورخ دورهٔ خود شده است. ــ م.

۱۳. مورخ یونانی‌ـ رومی که در سالهای پایانی قرن پنجم میلادی در یکی از بخشهای فلسطین، از ایالات روم شرقی، پنجم میلادی متولد شد. اگرچه خانواده‌اش از مالکان بزرگ بودند، به خدمت سپاه درآمد و در ۵۲۷م، قبل از مرگ امپراتور یوستی‌نین سمت مشاورت و معاونت بلیساریوس (Belisarius)، سردار رومی، را به عهده گرفت و در عملیات نظامی در مدت ۱۲ـ ۱۵سال همراه او بود. وی طیّ زمانی طولانی در مقام مورخ جنگهای امپراتور یوستی‌نین شناخته می‌شد و بعدها او را بزرگ‌ترین مورخ یونانی شمردند. مرگ او یقیناً قبل از ۵۶۲ م نبوده است. او در مقام شاهد عینی، جنگهای بلیساریوس را در هشت کتاب شرح می‌دهد، که دو تای آن به جنگهای او با ایران اختصاص دارد. پروکوپیوس کتابی نیز دربارهٔ بناهایی نوشته است که یوستی‌نین در قسطنطنیه ساخت. او ساخت بیشتر بناهای روم شرقی را به وی نسبت می‌دهد! یکی از مهم‌ترین کتابهای او که با شیوه‌ای کاملاً متفاوت نوشته شده و حمله‌ای انتقادی به یوستی‌نین است، *تاریخ*

Cassirer, E. *Philosophy of Symbolic Forms*, New Heaven, 1953-57, 3vol.

Dodds, E. "The word of God", in: *Berytus* 18, 1969.

Etinghusen, R. *Ars Orientalis* 2, 1975.

_____ . Schacht and Bosworth, *The Legacy of Islam*, Oxford, 1974.

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*, Bloomington, 1979.

_____ . "Semiotics of Architecture", in: *Via2*, 1973.

Eliade, M. *Images and Symbols*, New York, 1961.

El- Zein, Abdul-Hamid. "Beyond Ideology and Theology", in: *Annual Review of Anthropology 6*, 1977.

Faris, James C. *Nuba, Personal Art*, London, 1972.

Firth, R. *Symbols*, London, 1973.

Friedmann, G. "Une rhetorique des Symbols", in: *Communications 7*, 1966.

Grabar, Oleg. *The Alhambra*, 1978.

_____ . "Dome of Rock", in: *Ars Orientalis 3*, 1957.

Ibn Nadim. *Fihrest,* tr. B. Dodge, NewYork, 1964, 2vols.

Ibn Khaldun . *Muqaddimah*, tr. F. Rosenthal, New York, 1958, 3vols.

Langer, S. *Philosophy in New Key,* Combridge, Mass, 1953.

Nasr, H. S. *Islamic Science*, London, 1976.

Paret, Rudi. *Symbolik. des Islam*, Stuttgart, 1958.

Ritter, Helmut. *Das Meer der Seels*, Leiden, 1995.

Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, 1975. Schimmel, Annemarie. *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, 1975.

Smith, E. B. *Architectural Symbolism*, Princeton, 1953.

Todorov, T. *Theories du symbole*, Paris, 1977.

Turner, V. *The Forest of Symbols*, Ithaca. 1967.

Waardenburg, Jacques. "Islam Studied as a Symbol and Signification System", in: *Humaniora Islamica*, (1974), vol. II.

Whealtey, P. "Levels of Space Awareness", in: *Ekistics*, Dec, 1976.

محرمانهٔ Arcana Historia نام دارد، که روایت دیده‌های او در خلال سالهای ۵۵۸/ ۵۵۹م است. او در این کتاب نفرت خود را از یوستی‌نین و همسرش تئودورا، همچنین بلیساریوس و همسرش نشان می‌دهد. حملات تند و گاهی شرورانهٔ وی در این کتاب اعتراض رسواگر او بر ضد تمامی قدرتهای کلیسا و حکومت بیزانس است. پروکوپیوس اگرچه تحصیلات کلاسیک یونانی داشت، لاتینی می‌دانست و دورهٔ مدرسهٔ حقوق را نیز گذرانده بود. کتاب *تاریخ محرمانه* که در کتابخانهٔ واتیکان پیدا شد، تا سال ۱۶۲۳م انتشار نیافته بود؛ اگرچه قبل از آن سودا (Suda) از آن استفاده کرده بود. ـــ م.

14. In: *The Textile Museum Journal* 3 (1972), and in: P. J. Chelkowski (ed), *Studies… in Honour of R. Ettinghausen*.

۱۵. بهترین نمونه‌های آثار او در این منابع آمده است:
Ars Orientalis 2 (1957)., Schacht and Bosworth, *The Legacy of Islam*, pp. 274-291.

16. Dodds, "The Word of God".

17. Grabar, *The Alhambra*; idem, or "Dome of the Rock"; W. E. Begley, "The Taj Mahal" .

18. Grabar, in *aarp* 13, (1978); idem, "An Art of the Object", idem, "Das Ornament in der Islamischen Kunst".

19. Todorov, *Theories du symbole*.

20. Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*.

21. Langer, *Philosophy in a New Key*.

22. Firth, *Symbols*.

23. Eliade, *Images and Symbols*.

24. Turner, *The Forest of Symbols*.

25. Eco, *A Theory of Semiotics*.

26. Eco, "Semiotics of Architecture".

27. Friedmann, "Une rhetorique des symbols".

28. Barthes, "Elements de Semiologie".

29. El-Zein, "Beyond Ideology and Theology".

۳۰. مثلاً نک:
James C. Faris, *Nuba, Personal Art*.

۳۱. اینها اصطلاحات سوزان لنگر است.

32. See: Wheatley, "Levels of Space Awareness".

۳۳. حکایت «مدینهٔ سُخاس»، که در متن مقاله به غلط شهر برنجین (City of Brass) آمده است، حکایتی است از *هزار و یک شب* در ذیل حکایتی دیگر با عنوان «حکایت اجنه و شیاطین محبوس». ـــ و.

34. Bulatov, *Geometricheskaia Garmonizatziia v Arkhitektury*.

35. Fertile Crescent

اصطلاحی که جیمز هنری برستد (James Henry Breasted)، از باستان‌شناسان دانشگاه شیکاگو، رواج داد و به منطقه‌ای در خاورمیانه اطلاق می‌شود که شکلی شبیه به هلال ماه دارد، از رودهای نیل، اردن و دجله و فرات آبیاری می‌شود و ۴۰۰ ـ ۵۰۰ هزار کیلومتر مربع از سواحل شرقی مدیترانه تا شمال صحرای سوریه، و بین‌النهرین تا خلیج فارس را در بر می‌گیرد. این حوزه‌ها امروزه شامل مصر، فلسطین، کرانهٔ غربی رود اردن، نوار غزّه و لبنان تا بخشهایی از اردن، سوریه، عراق و جنوب شرقی ترکیه و جنوب غربی ایران است و جمعیتی بالغ بر ۱۲۰ میلیون نفر، یعنی حدود ربع جمعیت خاورمیانه، را در خود جای می‌دهد. علت اهمیت آن فقط رودخانه‌های پرآب نیست، بلکه پلی است میان آفریقا، اروپا و آسیا که سبب تنوع حیاتی و گونه‌های گیاهی و جانوری در آن است. به همین جهت، از سابقهٔ حیات انسانی هم بیش از هر نقطهٔ دیگری در جهان برخوردار است و اسکلتهای بسیاری از انواع انسان شکارگر و جمع‌آوری‌کننده در آن یافت شده و به سبب اینکه سرچشمهٔ کشاورزی است شهرت دارد. سابقهٔ وجود تمدن در آن به دوران پیش از سفال، یعنی ۹۰۰۰ ق‌م، می‌رسد. اولین منطقه‌ای است که خط در آن به وجود آمد و نیز حکومتهای اولیه مانند سومر، آشور، و بابل در آن شکل گرفت. از این رو، لقب گهواره تمدن به آن داده‌اند. ـــ م.

36. Grabar, *The Alhambra*, 1978.

37. Smith, *Architectural Symbolism*.