هدایت خیال : ادراک و کتیبه‌ها

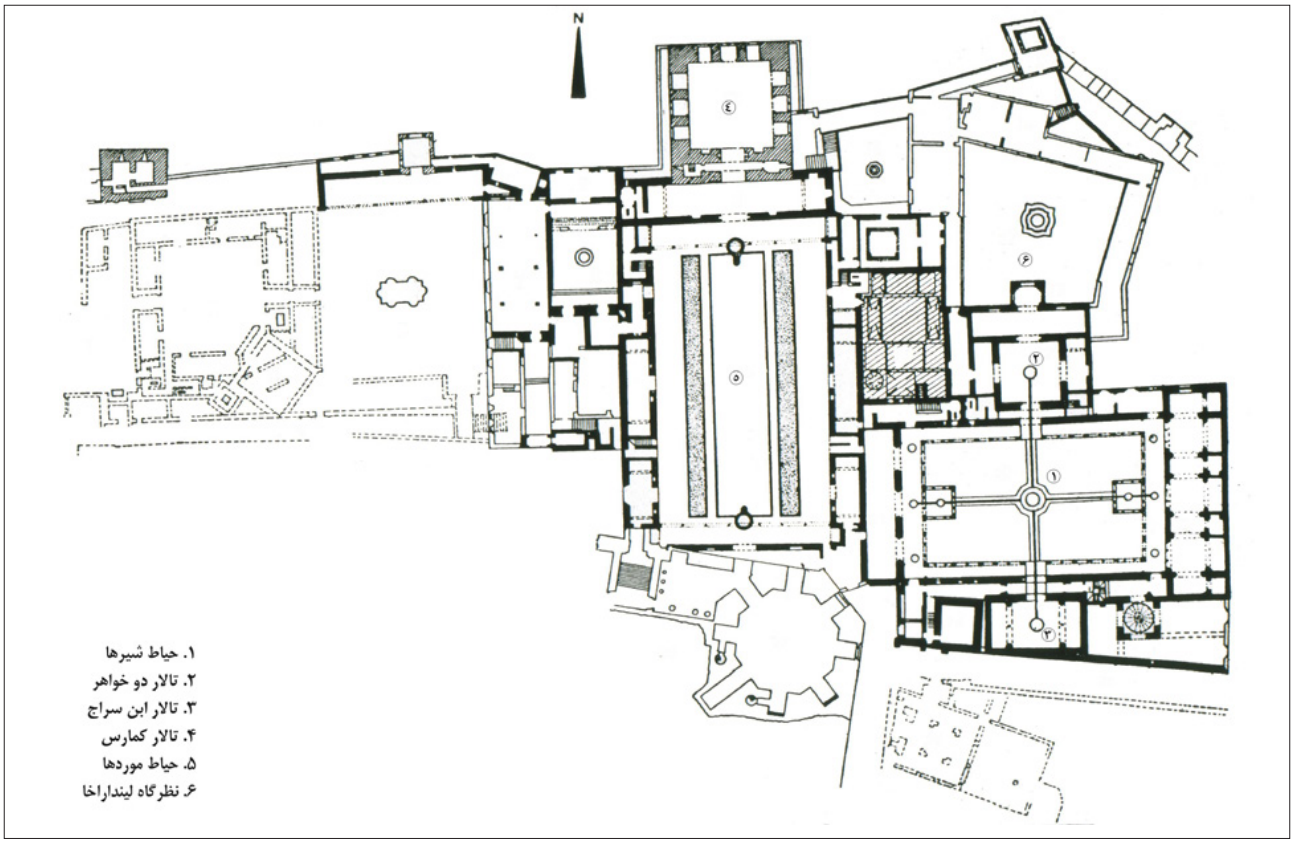
حیاط شیرها در الحمراء

چکیده | این نوشـــتار با بررســـی عناصر مختلف حیاط شـــیرها در الحمراء در آندلـــس، به نحوۀ ادراک ایـــن فضا می‌پردازد. تمرکز اصلـــی مقاله بر آثار قرن چهاردهم میلادی است. جزئیات معماری، ازجمله تزئینات مقرنس‌کاری، سنگ‌نوشـــتۀ روی آب‌نمای مرکزی و کتیبه‌های شـــاعرانه در تزئینات سطوح نمـــا، در ارتباط با کارکرد، معنا و نقش‌شـــان در ادراک فضا بررسی‌شـــده‌اند. همچنیـــن نحـــوۀ قرارگیری حیاط شـــیرها و ارتباط آن با کل باغ در بســـتر تاریخـــی‌اش، ارتباط حیـــاط با فضاهای مجـــاور آن و چارچوب کلی حیاط از نظر ارتباط فضاهای درونی و بیرونی موردتوجه قرارگرفته است. اثرات ادراکیِ تمامی این ویژگی‌های معمارانه و شـــاعرانه، به‌علاوۀ تأثیر آب ساکن و جاری در فضای حیاط، تنها یک اثر صرف زیباشناســـانه ایجاد نمی‌کند؛ بلکه تمامی این‌ها مشـــخصاً برای آزادسازی و هدایت قوۀ تخیل ما طراحی‌شده‌اند.

واژگان کلیدی | حیاط شیرها، باغ الحمراء، ادارک، تخیل، باغ.

گیلیان بارکر
دکتری تاریخ هنر، دانشگاه بریستول، انگلستان.
gillianbarker830@btinternet.com

ترجمه از انگلیسی :
رشاکیانی
rashakiani@gmail.com



تصویر۱ : حیاط شیرها و فضاهای مجاور آن در مجموعه باغ الحمراء
مأخذ : آرشیو مجله منظر.

مقدمه | حیاط شـــیرها و فضاهای مجاورش در مجموعۀ کاخ الحمراء در آندلس اگرچه از جانب نویســـندگان و فرهیختگان مورد توجه بسیاری قرارگرفته، اما توجه کمتری به تجربه‌های ادراکی ناشـــی از عناصر معماری و تزئینات آن شـــده اســـت. در ایـــن مقاله با توجه ویژه به قـــرن چهاردهم میلادی و بهره جســـتن از برخی مشاهدات و تفســـیرهای پیشین، سعی در توصیف برخی از این تجربه‌های ادراکی شـــده است. درنهایت این‌طور نتیجه گرفته می‌شـــود که هـــدف کلی آن‌ها، هدایت تخیل بیننده بوده است.

الحمراء و حیاط شیرها

بخش اعظم مجموعۀ کاخ در دوران سلســـلۀ نصریان (۱۲۳۸-۱۴۹۲ م.) بـــر صفـــه‌ای به ابعـــاد ۷۰۰ در ۲۰۰ متر، واقع در جنوب شـــرقی گرانادا بنا شده است. کاخ، حیاط‌ها و باغ‌هایش مصداقی از هنر دورۀ نصریان اســـت. آب لازم برای ســـایت از طریق یک کانال از رود «دارو[1]» تأمین می‌شـــده است. شروع ســـاخت باغ الحمراء با ایجاد این کانال توســـط محمد اول در ســـال ۱۲۳۸ میلادی همراه بوده اســـت. ساخت‌وساز در زمان خلفای بعدی به‌خصوص محمد پنجم (۱۳۶۱-۹۱ م.) ادامه پیدا کرد. مجموعۀ کاخ سرانجام از سه بخش اصلی شکل‌گرفته که توسط دیواری احاطه‌شـــده است؛ شامل ارگ جهت محافظت از مجموعه، کاخ جهت اقامت ســـلطان و خاندان سلطنتی، و مدینه به‌عنوان شهری کوچک و مستقل که کارمندان اداری و پیشه‌وران را در خود جای می‌دهد و نیازهای جامعه را تأمین می‌کند. کاخ تابستانی به نام «جنت العریف[2]» متصل به الحمراء شامل رواق‌ها، عمارت‌ها و باغ‌ها در زمان حکمرانی محمد سوم (۱۳۰۹-۱۳۰۲ م.) ساخته‌شده است. حیاط شیرها در ادراک کلـــی معماری کاخ، به‌خصوص در تعامل با منظر بیرونی و آب جاری و ساکن، نقش بزرگی را ایفا می‌کند (تصویر۱).

تالار «کُمارس[3]» یکی از مهم‌ترین فضاهای مجاور حیاط شیرها است که نمای آن مشتمل بر نقوش، تزئینات هندسی و اشکال طبیعی حکاکی شده بر سطوح گچی می‌باشد (تصویر ۲). این نما، پس‌زمینۀ موزونی را برای محل نشســـتن سلطان فراهم می‌کرده است. در پشت این نما راهرویی به «حیاط موردها[4]»

منتهی می‌شود؛ باغی که در آن یک آب‌نمای کشیده، انعکاسی از بناهـــای مجاورش را به تصویر می‌کشـــد. حیاط شـــیرها و مجموعهٔ اتاق‌های مجاور آن، عمود به تالار کُمارس بناشده‌اند. این حیاط و بناهای آن به‌طور مستقل و با ورودی مجزا وجود داشته‌اند. حیاط شـــیرها برخلاف دیگر حیاط‌های الحمراء که در راســـتای محور شمالی-غربی هســـتند، در راستای محور شرقی-غربی جهت‌گیری شده‌است. محتمل‌ترین تفسیر برای این تفاوت جهت‌گیـــری را می‌توان تأخر زمانی در جانمایی و پیوند با ساختمان‌های موجود دانست.

حیاط شیرها (تصویر۳) توســـط دو کانال آبروی صلیبی‌شکل تقسیم‌شـــده اســـت. در مرکز، فواره‌ای قرار دارد که به دوازده شیر ســـنگی تکیه دارد. در انتهای شـــرقی و غربی، دو ایوان پیش‌آمده و تزئین شـــده قرار دارند. ستون‌های نگهدارندهٔ این ایوان‌هـــا به‌منظور ادغام فضای درونـــی و بیرونی در گروه‌های تکی، دوتایی و سه‌تایی مجتمع شده‌اند. جوی‌های آب در شرق و غرب وارد ایوان‌ها شـــده و به حوضچه‌های مدوری می‌ریزند. در جبههٔ شـــمالی، اتاقی پیش‌آمده به نام «تالار دو خواهر[۵]» و در سمت جنوب، «تالار ابن سراج[۶]» قرار دارد.

تزئینات مقرنس‌کاری

هر دو تالار مجاور حیاط توســـط گنبدهایی اوج گرفته‌اند. تالار ابن سراج مربع کامل اســـت و از طریق پنجره‌های مشبک نور می‌گیرد. این تالار در ارتفاع به سازهٔ گنبدی و پوشش مقرنس با طرح ستاره‌ای در مرکز ختم می‌شود و به‌وسیلهٔ احجام منشوریِ مقرنس‌های آویز، به طرح چهارگوش پلان متصل می‌شود. تالار دو خواهر نیز توسط گنبدی با طاق مقرنس پوشش داده‌شده که بر اساس طرح ستاره‌ای شکل‌گرفته و به همان اندازه تأثیرگذار است (تصویر ۴). این گنبد از جنس ساروج و با پوشش بیش از پنج هزار احجام منشوری در ترازهای مختلف ساخته‌شده است. تفاسیر گوناگونی پیرامون کارکرد گنبدهای مقرنس مطرح‌شده، اما نظر «یاســـر طباء[۷]» یکی از معتبرترین و موشـــکافانه‌ترین کاوش‌های باستان‌شناسانه در این مورد است. طباء طرح گنبد را به جهان‌بینی خاصی به نام فرا دکارتی (سبب‌گرایی) نسبت می‌دهد که در قرون دهم و یازدهم میلادی در تفکرات اسلامی گسترش‌یافته است (Tabbaa, 2001: 133). جهان‌بینی فرا دکارتی از حکمتی سرچشمه می‌گیرد که حضور الهی را در تمام اجزاء می‌بیند و البته با این تفکر که جهان هستی به دو بخش خالق و مخلوق تقسیم می‌شود، متفاوت است. بر طبق این جهان‌بینی،

تصویر۲ : تالار کمارس.
مأخذ : http://rjpickering.blogspot.nl/2013/04/the-comres-palace-and-some-history.

دنیا محل آشوب و انقطاع است و استمرار آن وابسته به حضور الهی است. بعضی از خوانش‌های طباء از گنبدهای مقرنس‌کاری شده مرتبط با پدیدهٔ ادراک می‌باشند که ارزش نقل‌قول دارند : «جهت بازنمایش رویکردی فرا دکارتی از جهان، پوششی چندپاره و به‌ظاهر ناپایدار از مقرنس بر سطح گنبد تا رأس آن ایجادشده اســـت. این اقدام تأثیری را موجب می‌شـــود که انتظار می‌رود ماهیت گذرا، فانی و چندپارهٔ جهان هســـتی را با اشـــاره به ذات مقتدر و جاودان الهی به نمایش بگذارد» (Tabbaa, 2001: 133).

فضاهای بیرونی و درونی

حیاط شیرها بین دو تالار جای گرفته و بین باغ اندرونی و منظر بیرونی پیوســـتگی ایجاد می‌کند. حیـــاط و اتاق‌های مجاورش زنجیره‌ای پیوسته از فضاهای داخلی و خارجی را به وجود آورده که از تالار دو خواهر آغازشـــده و به اتاقی مکعب شکل رو به باغ بیرونی ختم می‌گردد کـــه « نظرگاه لینداراخا[۸]» نام دارد و با دو پنجره به منظر بیرونی باز می‌شود. در قرن شانزدهم میلادی چارلز پنجم با ساختن دیوارهایی این دید گسترده به بیرون را محدود می‌کند. این نظرگاه شامل نقوش و گچ‌کاری‌های پیچیده‌ای است. چهار بخش حیاط که اکنون شن‌ریزی شده و فاقد پوشش گیاهی اســـت، از حیث سادگی در تضاد با طاق و ایوان‌هایی است که به پیچیدگی تزئین شـــده‌اند. اگرچه که احتمالاً این اقدامی متأخر است؛ پیشتر، این فضا احتمالاً مشجر بوده و تزئینات گچی معمولاً رنگین بوده است. در طول بازسازی‌های قرن نوزدهم، سطح کف از دوران قرون‌وســـطی در تراز هشتاد سانتی‌متر پایین‌تر از کف فعلی کشف شد. این اختلاف ارتفاع اشاره‌ای قوی به باغ‌های گود دارد که زمانی توسط افراد از بالا مشاهده می‌شده است. «آنتوان د لالنگ[۹]» جهانگرد اوایل قرن شـــانزدهم از شش درخت نارنج سخن می‌گوید که به‌اندازه‌ای قامت داشتند تا بتوان زیر آن ایستاد (Ruggles, 2000: 193).

کارکرد حیاط شیرها

تعیین کاربری اصلی حیاط شیرها به‌جز فضای باغ، مورد اختلاف بوده و اهمیت فواره و شـــیرهای پیرامون آن نیز موضوع تفاسیر گوناگون بوده اســـت. حوضچه‌ای که شیرها بر آن ساخته‌شده‌اند متعلـــق به قرن چهاردهم اســـت. اگرچه نقـــوش پیرامون فواره مستقیماً اشاره‌ای به حضرت سلیمان ندارد، اما اختلافاتی در مورد ارتباط بین حوضچهٔ فواره و ریشهٔ سلیمانی برای آن وجود دارد. همان‌طور که «راگلز» اشاره می‌کند، به‌احتمال‌زیاد هرگونه ارتباط با ســـلیمان، بخشـــی از یک مجموعهٔ کلی از ارجاعات سلطنتی مرتبط با نصریان و پیشینیان آن‌هاست :

«...یکی از بی‌شمار بُن‌مایه‌های سلطنتی متداول در حیاط اندلسی از زمان امویان تا نصریان که ریشـــهٔ عمیقـــی در تمدن پارس و مدیترانه دارد» (Ruggles, 2000: 200).

اینکه حیاط شیرها اساساً محل سکونت و زندگی بوده، به‌طورکلی

تصویر۳ : نمایی از حیاط شیرها.
مأخذ : https-//www.studyblue.com/hello?site=flashcard/view/15594705.

تصویر۴ : مقرنس‌کاری زیر گنبد تالار ابن سراج.
مأخذ : https://en.wikipedia.org/wiki/Alhambra.

امری پذیرفته‌شده است؛ اگرچه تفاوت میان فضاهای عمومی و خصوصی در ساختار قصر اسلامی لزوماً همیشه به‌وضوح مشخص نشده است.

«رابرت ایروین[۱۰]» تفسیری از حیاط شیرها ارائه می‌کند که تفاوت بنیادی با این خوانش دارد. او به تحقیقی از «خوان کارلوس روئیز سوزا[۱۱]» مربوط به سال ۲۰۰۱ ارجاع می‌دهد و این احتمال را پیش می‌کشد که حیاط شیرها مدرسه‌ای بوده است جهت آموزش قرآن، الهیات و قانون. در قرن چهاردهم گفت‌وگوهای علمی در مقابل پادشاه و در مکانی همچون حیاط شیرها اجرا می‌شده است. در حمایت از این تفسیر، ایروین تشابه میان مدارس مراکشی قرن چهاردهم و حیاط شیرها را شرح می‌دهد. ارتباط نزدیکی میان حیاط‌های آفریقای شمالی و نصری وجود دارد. سلسله «مرینیان[۱۲]» در مراکش بین سال‌های ۱۲۴۴ تا ۱۴۶۵م. پایتخت خود را در شهر «فز[۱۳]» پایه‌گذاری کردند و گسترش مدارس از ویژگی‌های این سلسله بود. مدارس مرینیان اغلب فضاهایی کوچک بودند در پیرامون حیاطی مرکزی که با راهروها، دیوارها و ایوان‌های تزئین شده احاطه‌شده و با نیم طبقات، سقف‌ها و طاق‌های مقرنس پوشیده شده بودند. ایروین مثالی از مدرسه‌ای در شهر «ساله[۱۴]» در مراکش ارائه می‌کند که در سال ۱۳۳۳م. ساخته‌شده و به عقیدهٔ وی با حیاط شیرها قابل‌مقایسه‌است.

کارکرد حیاط شیرها هر چه که باشد - که احتمالاً چندین مورد بوده- تحقیقات ایروین در مورد الحمراء اشاره‌ای مستقیم به تناسبات ریاضی پیچیده و پالایش‌شدهٔ عناصر تزئینی و معماری آن دارد. به‌عنوان‌مثال در حیاط شیرها، فواره بر هندسهٔ لوزی شکل قرارگرفته و ستاره‌ای دوازده پر ایجاد می‌کند که محل دوازده شیر را مشخص می‌کند و طرح آن با تأکید بر ایجاد مرکزیت در حیاط شکل‌گرفته است. اگر هندسهٔ ستارهٔ شش پر در کف حیاط شیرها نقش بسته، امتداد رأس‌های آن به چهارگوشهٔ حیاط و آب‌نماهای تالارهای ابن سراج و دو خواهر رسیده است. این تناسبات و همچنین تناسب هماهنگ ستون‌ها، قوه ادراک را برمی‌انگیزد و به همان اندازهٔ حواس، ذهن را نیز درگیر می‌کند. ایروین این‌طور نتیجه می‌گیرد که الحمراء بدین منظور طراحی‌شده است تا بیشتر به‌صورت ذهنی تجربه شود تا از منظر زیباشناسانه :

«آن دســـتگاهی برای تفکر بوده اســـت. تزئینـــات توری مانند و انعکاســـات آب اشـــاره‌ای به بی‌دوام بودن همهٔ اجسام و اشیاء قابل‌رؤیت اســـت. زیبایی الحمراء براساس تناسبات آن و طراحی با هندسهٔ انتزاعی که پیچیدگی گیج‌کننده‌ای دارد، شکل‌گرفته است» (Irwin, 2004: 99).

کتیبه‌های معماری

تزئینات معماری مختص معماری اسلامی نیست اما همان‌طور که «ناصر رباط[۱۵]» اشـــاره می‌کند، دانشـــمندان غربی بیشتر توجه خود را معطوف به تاریخ و جزئیات این نقوش کرده‌اند تا در نظر گرفتن مفاهیم آن‌ها. در الحمراء انواع مختلفی از نقوش وجود دارد : کتیبه‌هایی که با تزئینات سطوح ترکیب‌شده‌اند، نقل‌قول‌هایـــی از قـــرآن که بـــر لوحه‌هایی نقش بســـته‌اند و کتیبه‌هـــای منظوم که برای مکانی خاص شـــکل‌گرفته‌اند. در این‌جا مورد آخر بیشـــتر مدنظر اســـت که در حیاط شیرها و فضاهای مجاورش بیشـــتر استفاده‌شده است. آثار شاعرانی در حیاط نصری به چشـــم می‌خورد که ازاین‌بین «ابن زَمرَک[۱۶]» (۱۳۳۳-۱۳۹۳ م.) که شـــعرش پیرامون آب‌نمای مرکزی در حیاط شیرها جای گرفته، بیشتر خودنمایی می‌کند.

آن‌چه در بسیاری از کتیبه‌های منظوم، متمایز به نظر می‌رسد، بیان آن‌ها به‌صورت اول‌شخص است که جنبهٔ انسانی برای معماری ایجاد می‌کند. به‌عنوان‌مثال بر دیوار نظرگاه داراخا، اشعاری به‌قرار زیر آمده که اولی درون طاقچه‌ای در سمت راست ورودی و باقی در قاب پنجره درج‌شده است (Rabbat, 1985: 68) :

۱. *من تنها نیستم، چرا که از اینجا ممکن است باغی به دیده آید/ باشکوه، به آن اندازه که چشمان چیزی مشابه آن ندیده است*

۳. *در این باغ، من چشمی خشنود هستم/ آن‌که مردمش کسی نیست به غیر از پادشاه (محمد پنجم)*

۷. *از اینجا، (پادشـــاه) هر زمانی که بخواهد به پایتخت سلطنت خود می‌نگرد/ بر تخت خلافتش تکیه زده، از جایی که چشم‌انداز، روشن‌تر است*

۹. *و نگاهش را بر آنجا می‌اندازد که نسیم می‌وزد/ و سپس آن را برمی‌گرداند خشنود و بلندمرتبه*

باغـــی که در اینجا به آن اشاره‌شـــده، جایی ســـت که قبل از دگرگونی‌های قرن شانزدهم قابل‌مشاهده بوده است. نظرگاه، نخســـتین جایی بوده که چشـــمان بیننده در آن، با تماشای تپه‌های ورای گرانادا آرام می‌گرفته اســـت. بیت ســـوم نیز در نقـــش اســـتعاره‌ای از ادراک عمل می‌کند. پادشـــاه، نه‌تنها با معماریِ صرف، بلکه با معماری به‌عنوان وسیله‌ای برای ادراک نیز برابر دانســـته شـــده است. تملک ســـلطنت‌مآبانه بر منظر طبیعی بیرون، آن را از طریق تالار دو خواهر با حیاط شـــیرها پیوند می‌زند.

در تـــالار دو خواهر، نقـــوش زیادی به باغ مربوط می‌شـــود و نشان‌دهندهٔ آن است که حیاط شـــیرها و پیوستگی تالارها و اتاق‌های پیرامون آن به‌صـــورت زنجیره‌ای از فضاهای داخلی و خارجی، به نحوی اســـت که در کلیـــت امر می‌توان آن‌ها را «باغ» قلمداد کـــرد. کتیبه‌ای در تالار دو خواهر نوشـــتهٔ ابن زمرک، به وجهی اســـتعاری، ارتباطی بین باغ و جهان هستی برقرار می‌کند :

«من باغی سرشار از زیبایی هستم، مزین به هر نقشی. ستارگان از هالهٔ نور خود به شـــادی فرود می‌آیند، و آرزو می‌کنند که به‌جای بهشت در این تالار می‌زیستند» (Hillenbrand, 2005: 455).

نقوش مربوط بـــه تالار دو خواهر، باغِ پایین را به طاق و گنبد مقرنس‌کاری شده در بالا پیوند می‌دهد. پیوند شاعرانهٔ معماری در بالا و باغ در پایین نشـــان می‌دهد که باغ، به‌عنوان جزئی از یک جهان‌بینی ادراک می‌شود.

نقوش پیرامون آبنمای حیاط شـــیرها از ابن زمرک، روش‌های مختلفـــی را در خطـــاب به کار می‌گیرد. از «بـــاغ» با عباراتی همچون «این» و «ما» یادشـــده و دلالت بر این دارد که شاعر (یا پادشـــاه) همراه با مخاطب در ژرف‌اندیشی پیرامون «باغ»، و به‌طور خاص جریان آب در باغ، دخیل هستند. بندی از یک شـــعر شـــرح می‌دهد که چگونه این جریان، بیننده را حیران می‌کند (Rabbat, 1985: 70) :

۴. *آب جاری در چشـــم خیره همچون جامد بـــه نظر آید/ و ما نمی‌دانستیم کدامیک از آن دو در جریان است*

رباط از این «حیرت میان ســـیال و جامد» به‌عنوان استعاره‌ای مهم یاد می‌کند که «از میان دیگر کارکردهای آب، بر عملکرد ذهنـــی آن تأکیـــد دارد؛ اثری هنـــری که به‌واســـطهٔ زیبایی بی‌نهایتـــی که در تندیس‌واری آب بـــه نمایش می‌گذارد باید مورد تفکر و تعمق قـــرار گیرد» (Rabbat, 1985: 70). این یک تفســـیر زیباشناسانه اســـت. اگرچه می‌توان کتیبه‌ها را با این رویکـــرد مورد خوانش قـــرار داد؛ اما خوانـــش رباط نمی‌تواند به‌طور کامل تأثیر این حیرت و سرگشـــتگی را در ادراک فضا بیـــان کند. عمل ادراک آب از یک‌ســـو و چگونگی تأثیر گنبد مقرنس بر بیننده از ســـوی دیگر، قابل قیاس هستند؛ همچون تأثیر ســـطحی پوشـــیده از جزئیات که در حال تغییر مداوم

اســـت و در مقطعی از زمان و پیش از آنکه دوباره تغییر کند، قابل‌تعمیم به کل و پدیده‌ای قابل‌ادراک می‌شود. به‌عکس نیز، کلیتِ این تأثیر، با توقف در زمان و پیش از آنکه چشم حرکت را درک کند، قابل دریافت است.

ادراک و تخیل

آب در وضعیت‌های ســـاکن و متحرک تـــوان ایجاد ادراکات مشـــابهی را دارد، پس هدف از این پدیدهٔ ادراکی چیست؟ اگر هدف تنها شیفته کردن و سرگرم کردن باشد، آنگاه تفسیری زیباشناســـانه کفایت می‌کند. اما اگر هدف از این سردرگمی، امکان تغییر ادراک در ذهن مخاطب باشـــد، آنگاه این امکان فراهم می‌گردد که مســـیر فکری مخاطب تغییر کند، به بیان ساده‌تر قوه تخیل بیننده آزاد شود.

نقوش آن‌گونه شـــخصیت‌پردازی شده‌اند که گویی با مخاطب ســـخن می‌گویند و ترکیب معماری و عناصر طبیعی باغ را با ذهن ادراک‌کننده درگیر می‌کننـــد. همان‌طور که رباط بیان می‌کند، «تعامل میان چشم و ذهن به‌خوبی توسط سازندگان کاخ شیرها دریافت شده است» (Rabbat, 1985: 72).

دگرگونی در ادراک، سبب تعلیق در فهم می‌شود تا زمانی که برآشـــفتگی بصری موجود، تمرکز حاصل آید؛ و با حصول آن تمرکز، ذهن ادراک‌کننده به‌گونـــه‌ای متفاوت می‌بیند و فهم می‌کند. این دگرگونی ممکن اســـت کمی بیشتر از سردرگمی حواس و شور ناشی از آن در مواجههٔ دیگرگون با چیزها باشد. بـــرای بعضی ممکن اســـت دگرگونی عمیق‌تر باشـــد. نقوش، به‌خصـــوص کتیبه‌های آب‌نمای حیاط شـــیرها متعلق به ابن زمرک در مجاورت آب‌های ســـاکن و جاری، به‌عنوان واسطه میان بیننده و معماری عمل می‌کنند.

رباط خاطرنشـــان می‌کند که در هیچ‌یک از کتیبه‌های حیاط شـــیرها به واژهٔ «پردیس[۱۷]» اشاره‌ای نشـــده است (Rabbat, 1985: 71). اگرچه امکان تداعی بهشـــت برای مخاطبان وجود دارد، اما نشانه‌ای از این که این مفهوم مدنظر بوده وجود ندارد. حال و هوای نقـــوش تالار دو خواهر که باغ را با کائنات پیوند می‌زند نیز بیشتر اشـــاره به دعوتی برای کنجکاوی و گشودن ذهن است.

ارتبـــاط بیـــن ادراک و تخیـــل در تاریخ باغ، در نوشـــته‌های منتشرشـــده از «میشل کونان[۱۸]» موردبررسی قرارگرفته است (Conan, 2008). او در مقدمـــه عنـــوان می‌کنـــد که جایگاه شایســـته برای باغ، پیش‌زمینه‌ای اســـت برای یک رویداد یا تجربه، که «به ارتباطی خاص بین عملکرد باغ و تخیل دلالت می‌کند» (Conan, 2008: 14). او ادامه می‌دهد که تعامل بین نیروی تخیل‌برانگیز فضا و فعالیت‌های جاری در آن، چارچوب خاصـــی برای ادراک به وجود می‌آورد. این چارچوب انتظاراتی را شکل همانند آنچه که در یک نمایش اتفاق می‌افتد. نقوش ذکرشده در این نوشته نیز نقشی را ایفا می‌کنند که انتظارات بیننده را شکل می‌دهد.

یکی از معدود نویسندگان معاصر که نقش ادراک در زیباشناسی اســـلامی را موردسنجش قرار داده، «والری گونزالس[۱۹]» است. وی در یکی از مقالاتش درباره هندســـه‌های الحمراء، هندسهٔ فضایی در حیاط شیرها را پویا توصیف می‌کند :

«این ریتم در ســـه بُعد، بازی زیرکانـــه‌ای با تناوب مابین پر و خالی، باز و بسته، روشنی و تاریکی، و فضاهای گشاده و تنگ است، نوعی آهنگ بصری با نت‌های بسیار متنوع است. علاوه بـــر آن، پیش‌آمدگی دو عمارت در حیـــاط، تناوب دیگری را نمایان می‌کند؛ پس‌وپیش شدن صفحات و سطوح. مرکز فضا، با ایجاد تأکید توسط آب‌نما، نقطهٔ کانونی برای جانمایی کلی تمامی این عناصر است» (Gonzalez, 2001: 87).

این «آهنـــگ بصری» جزئی دیگر به تأثیـــر کلی فضا خواهد افـــزود : ارتباط بین باغ و معمـــاری. بااین‌حال اثرات معماری لزوماً وابســـتگی به مفاهیم تاریخی برآمده از معماری اسلامی ندارند. گونزالس خاطرنشـــان می‌کند که ادراک معماری امری عینی و ذهنی اســـت (Ibid: 88)؛ این گفته دعوتی بر توجه به انتزاع اســـت، اما این انتزاع از طریق تجربهٔ بی‌واســـطه، پویا و فضایی توسط ادراک‌کننده به دست می‌آید.

گونزالـــس همچنین کارکرد نقوش و کتیبه‌هـــا را در الحمراء شـــرح می‌دهد. در تالار کُمارس که مجاور حیاط شیرها است، او بـــه «رویکرد بدیع در شـــخصیت‌پردازی معماری» و به‌طور خاص در الحمـــراء «کارکرد بدیعِ مخاطب قرار دادنِ هر آنچه که تخیلی و عجیب اســـت» اشاره می‌کند (Gonzalez, 2003: 256-257). هـــدف از آن واکنـــش ادراکی کـــه از ارتباط بین تزئینات و معماری به دســـت می‌آید، تحت‌تأثیر قراردادن قوهٔ تخیل اســـت. او اضافه می‌کند که «نقوش با پرداختن، شـــکل دادن و راهنمایـــی کردن قوه تخیـــل، آن را به دنیای مادی و زندگی‌بخش تصاویر هدایت می‌کنند» (Ibid: 261).

نتیجه‌گیری | حیاط شـــیرها و فضاهای مجـــاورش به ابزار و روش‌های متنوعی جهت هدایت تخیل مجهز بوده و هستند. در ابتدا دیدهای گسترده‌ای از نظرگاه لینداراخا وجود داشته است. بازی پیوسته‌ای بین فضا و نور برقرار است، که نه‌تنها در ارتباط بیـــن فضاهای درونی و بیرونی، بلکه بین ســـتون‌ها و ایوان‌های حیاط شکل می‌گیرد. نسبت‌های ریاضی‌وار و پیچیدهٔ معماری، ازجمله تزئینات مقرنس در دو تـــالار مجاور، فکر و تخیل را به اعجـــاب و تفکر وامی‌دارد. زبان معماری اغلب به‌صورت نقوش و کتیبه بیان‌شده‌اند که هدف مشابهی را دنبال می‌کند. کتیبه‌هایی از اشعار ابن زمرک که بر آب‌نما نقش بسته‌اند، و دگرگونی ادراک از آب ساکن و آب جاری را شرح می‌دهند، این نکته را خاطرنشان می‌کنند که تخیل، می‌تواند در جایگاهی واسط میان مخاطب و معماری شکل بگیرد.

پی‌نوشـــت

۱- Darro
۲- Generalife
۳- Comares
۴- Court of the Myrtles
۵- Hall of the Two Sisters
۶- The Hall of the Abencerrajes
۷- Yasser Tabbaa
۸- Lindaraja
۹- Antoine de Lalaing
۱۰- Robert Irwin
۱۱- Juan Carlos Ruiz Souza
۱۲- Marinid
۱۳- Fez
۱۴- Salé
۱۵- Nasser Rabbat
۱۶- Ibn Zamrak
۱۷- Paradise
۱۸- Michel Conan
۱۹- Valerie Gonzalez

فهرست منابع

- Conan, M. (Editor). (2008). *Gardens and Imagination: Cultural History and Agency*. Washington D.C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Fairchild Ruggles, D. (2000). *Gardens, Landscape and Vision in the Palaces of Islamic Spain*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Gonzalez, V. (2003). The Comares Hall in The Alhambra and James Turrells's Space that Sees; A Comparison of Aesthetic Phenomenology. *Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, (20): 253-278.
- Gonzalez,V. (2001). *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture*. London: I.B. Tauris.
- Hillenbrand, R. (2005). *Islamic Architecture: Function, Form and Meaning*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Irwin, R. (2004). *The Alhambra*. London: Profile Books.
- Rabbat, N. (1985). The Palace of the Lions, Alhambra and the role of water in its conception. *Journal of the Islamic Environmental Design Centre*, (2): 64-73.
- Tabbaa, Y. (2001). *The Transformation of Islamic Art During the Sunni Revival*. Washington: Washington University Press.