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

Abstract

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

Received: 2 Apr 2024
Received in revised form: 23 Apr 2024
Accepted: 25 May 2024

Maryam Keshmiri iD
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
E-mail: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

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

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

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

© **The Author(s)**
Publisher: University of Tehran Press

صفحات ۱۹ - ۳۳ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۹ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۳

در جست‌وجوی نقاشی‌هایی با خطای بصری پیشرفته به روایت ابن‌هیثم در *المناظر*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۱۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۰۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۰۵
مریم کشمیری: استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
E-mail: m.keshmiri@alzahra.ac.ir
Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2024.374442.667262

چکیده

ابن‌هیثم در بحثِ خطای زبری در *المناظر* به نقاشی‌هایی اشاره می‌کند که در آن‌ها، حیوانات، اشخاص معین، گیاهان و دیگر عناصر بصری به طور طبیعی بازنمایی شده‌اند؛ از آنجا که در سده‌های ۴ و ۵ ه.ق، نقاشی در تمدن اسلامی به چنان سطح واقع‌نمایی نرسیده بود، این پرسش مطرح است که ابن‌هیثم به کدام نقاشی‌ها اشاره می‌کند؟ اهمیت گزارش ابن‌هیثم، افزون‌بر آن‌که آگاهی‌ها از تاریخ نقاشی را گسترش می‌دهد، می‌تواند روایت چگونگی شکل‌گیری نقاشی در عصر رنسانس را نیز بپروراند. پژوهش در پی آن است که با استناد به گزارش‌های تاریخی و سنجش آن با کاوش‌های باستان‌شناسی در سده بیستم، نقاشی‌های روایت‌شده در *المناظر* را شناسایی کند. از نظر تاریخی، سخنان فارابی و مسعودی دربارهٔ نقاشی‌هایی مطرود در سده‌های آغازین مسیحیت، مهم‌ترین سرنخ‌های شناسایی آن نقاشی‌هاست. هم‌چنین، اقامت طولانی ابن‌هیثم در مصر از یک‌سو، و کشف و شناسایی نقاشی‌های مومی در نواحی صَعید (فیوم) از سوی دیگر، زمینهٔ سنجش گزارش *المناظر* را فراهم می‌سازد. پژوهش با روش تحلیل تاریخی و تطبیق ویژگی‌های تکنیکی نقاشی با گزارش ابن‌هیثم، درپیِ شناخت همبستگی میان آن‌ها است. بنابراین، در نبود هرگونه آگاهی تاریخی از دیگر سنت‌های بازنمایی، می‌توان گفت نقاشی‌های مومی مصر، در چارچوب همان سنت بازنمایی پدید آمده بود که ابن‌هیثم در *المناظر* از آن سخن می‌گوید.

واژه‌های کلیدی

نقاشی تمدن اسلامی، نقاشی‌های مومی مصر، ابن‌هیثم، تزاویق، خطای بصری، کتاب *المناظر*

استناد: کشمیری، مریم (۱۴۰۳)، در جست‌وجوی نقاشی‌هایی با خطای بصری پیشرفته به روایت ابن‌هیثم در *المناظر*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۳)، ۱۹-۳۳.

نگارنده(گان) ©
ناشر: انتشارات دانشگاه تهران

مقدمه

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

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

روش پژوهش

جست‌وجوی خاستگاه و گونهٔ نقاشی‌هایی که در کتاب *المناظر* توصیف شده است، یک بررسی تاریخی، همراه با سبک‌شناسی است. بررسی تاریخی با کندوکاو در سبک‌های نقاشی رایج در میان‌رودان، عراق و ایران آغاز و با نگاه به تحولات اجتماعی مصر دورهٔ باستان، و جایگاه نقاشی در آن سرزمین دنبال شده است. با توجه به دگرگونی‌های تکنیکی ـ ابزاری نقاشی از دورهٔ باستان تا سده‌های نخستین دورهٔ اسلامی، بحث دربارهٔ سبک نقاشی با تحلیل مفهومی ـ واژگانی نقاشی (تزاویق، تماثیل، صور، و ...) همراه گردید. در تحلیل واژه‌شناسی تخصصی، تأکید بر شناخت نقاشی کاربردی دورهٔ بحث، و بیرون‌کشیدن داده‌ها از گزارش‌های تاریخی و فرهنگ‌های لغت عربیِ هم‌روزگار (مانند *العین*، *مختصرالعین*، *کتاب‌البلغه*) در اولویت بوده است. همهٔ این کتاب‌ها را بین سده‌های ۲ تا ۵ ه.ق نگاشته‌اند. شاخهٔ دیگر مطالعهٔ تاریخی، با نگاه به کاوش‌های باستان‌شناسی نقاشی‌های مومی در صَعید (فیوم) و بررسی سبک‌شناسی آن‌ها شکل گرفت. واپسین مرحلهٔ پژوهش، بررسی تطبیقی داده‌های شرح و بسط یافته با عناصر اصلی روایت ابن‌هیثم از نقاشی‌ها است. برای فراهم ساختن این بررسی، داده‌ها بر حسب مقوله‌های مختلف (شباهت در بازنمایی حیوان و انسان، موهای سر و چروک پوست، گیاهان، آلات و عناصر بصری) در نقاشی‌های مومی و گزارش ابن‌هیثم بررسی و آنگاه با یکدیگر سنجیده شده‌اند. این بررسی از نظر روش‌شناسی، به همان اندازه که می‌تواند امکان ارزیابی مجدد دستاورد این پژوهش، یعنی همبستگی نقاشی‌های مومی با گزارش ابن‌هیثم را فراهم کند؛ سنجش عناصر بصری در سنت نقاشی‌های ساسانی، بغداد و دمشق را نیز با گزارش یادشده امکان‌پذیر می‌گرداند.

پیشینه پژوهش

ابن‌هیثم (۱۹۸۳، ۴۳۴ـ۴۳۵)، بدون ارجاع به خاستگاه، سبک و آثار مشخص از نقاشی‌هایی سخن می‌گوید که فرآیند پدیدآمدنِ آن‌ها با خطای بصری همراه بوده است. برخی منابع تاریخی مانند گزارش‌های فارابی (سدهٔ ۳و ۴) و مسعودی (سدهٔ ۴) نیز از چنین نقاشی‌هایی خبر می‌دهند. با این‌همه، هیچ نویسنده‌ای در قلمرو تمدن اسلامی، گزارش ابن‌هیثم را سرآغاز جست‌وجو برای شناسایی دقیق آن نقاشی‌ها ندانست. از سوی دیگر، وقتی در اروپا، زیر نظر کروموناییِ[1] کتاب *المناظر* را به زبان لاتین برمی‌گرداندند (این ترجمه بار دیگر با ویرایش ریزنر در ۱۵۷۲ م. به چاپ رسید)، در بخش خطای بصری، شاید چون اشارهٔ نویسنده به نقاشی‌ها را مبهم یافتند، از برگردان دقیق عبارت کتاب و جست‌وجوی خاستگاه و سبک نقاشی‌ها خودداری کردند (Smith, 2001a, 311, & 2001b, 607). دومینیک رینو[2] در مقالهٔ «چرا علم مناظر در دورهٔ میانهٔ اسلامی به پرسپکتیو راه نبرد؟» جست‌وجوی خاستگاه و سبک‌شناسی نقاشی‌هایِ اشاره شده در *المناظر* را کاری دشوار می‌خواند (Raynaud, 2014, 54). عبدالحمید ابراهیم صبره[3] نیز در برگردان متن عربی کتاب *المناظر* (Sabra, 1989a, 295-296; & Ibid., 1989b, 136)، با آن‌که جلد دوم کتابش را به تعلیقات اختصاص داد، بخش یاد شده را بدون هرگونه توضیحی دربارهٔ خاستگاه و سبک آن نقاشی‌ها به زبان انگلیسی برمی‌گرداند. از سوی دیگر، گزارش‌های ریگز (Riggs, 2005) و بورگ (Borg, 2000, 2010 and 2012) از روندهای کشف نقاشی‌های مومی و بازگویی تفصیلی ویژگی‌های آن‌ها، مواد اولیهٔ لازم برای سنجش گزارش ابن‌هیثم در *المناظر* را فراهم ساخته است.

مبانی نظری پژوهش

نورشناسی، نقاشی و خطای زبری

فارابی در *احصاءالعلوم*، هنگام یادآوری اهمیت قوانین می‌نویسد: قوانین، «برای آن وضع‌شده که درستی مطالبی که ممکن است در آن‌ها اشتباهی پیش آید به‌وسیلهٔ این احکام مورد آزمایش قرار گیرد» (فارابی، ۱۳۸۱، ۴۱). صناعت منطق نیز، «در مواردی که ممکن است در بعضی از معقولات برای آدمی اشتباهی پیش آید او را به راه درست و حقیقت رهنمون می‌شود» (همان، ۵۱). فارابی همین سخن را دربارهٔ علم مناظر تکرار می‌کند: «به‌وسیلهٔ این علم تفاوت آنچه بر خلاف حقیقت در نظر آید، با آنچه به صورت حقیقی خود دیده می‌شود مشخص می‌گردد» (همان، ۸۰). چیزها همیشه آن‌گونه که به نظر می‌آیند، نیستند و گاه میان نمود بصری و نمود واقعی چیزها تفاوتی است. در این حالت، آنچه به صورت حقیقی دیده می‌شود، درست است؛ و صورت به نظر آمده، باید در هماهنگی با آن درک شود. این سخن، شالودهٔ آموزهٔ علم مناظر در بحث خطاهای بصری (أغلاطُ البصر) است. ابن‌هیثم در آغاز فصل اول از مقالهٔ

سوم *المناظر* می‌نویسد:

این‌گونه نیست که هر چیز [هنگام دیده‌شدن،] همان‌گونه که هست به چشم آید؛ و این‌گونه نیست هر معنایی که بینایی [از دیدن چیزی] درمی‌یابد و بیننده تصور می‌کند که حقیقتِ آن چیز است، در ادراک و در تصور آن به راه درست رفته باشد. بینایی در برابر بسیاری از چیزها به اشتباه می‌افتد و آن را بر خلاف آنچه هست، درک می‌کند؛ گاه در همان لحظه‌ای که به اشتباه افتاده است، اشتباه خود را حس می‌کند، و گاه خطای خود را درنمی‌یابد، و گمان می‌برد درست دریافته، و[لی] اشتباه می‌کند. و نیز، چشم هنگامی که به چیزی می‌نگرد، اگر خیلی دور باشد، آن را کوچک‌تر از اندازهٔ واقعی درک می‌کند؛ و اگر بسیار نزدیک باشد، اندازهٔ آن را بزرگ‌تر از اندازه واقعی درمی‌یابد. چنان‌که چشم از دور، مربع یا چندضلعی را اگر قطرهای آن با هم مساوی باشد، دایره‌ای می‌بیند و اگر قطرهای آن متفاوت باشد، مستطیل می‌بیند؛ و اگر کره‌ای را از فاصله دور بنگرد، آن را مسطح درمی‌یابد. نمونه‌های این معانی بسیار است و بسیار گوناگون. هرآنچه چشم این‌گونه ببیند و دریابد، [بینایی] در ادراک آن اشتباه می‌کند. (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۳۴۱)

از دید ابن‌هیثم، خطا زمانی رخ می‌دهد که چشم از فاصله اعتدالی با چیزها دور شود.[۴] زبری برآمده از تفاوتِ وضعِ (برجستگی-فرورفتگی) بخش‌های ظاهری بدن و چیزها زیر تابش نور است. بینایی انسان، بخش‌های برجسته را روشن و بخش‌های فرورفته را سایه می‌بیند و درمی‌یابد (همان، ۳۰۳)؛ ولی اگر چشم بیرون از فاصلهٔ اعتدالی به چیزی نگاه کند، برای پی بردن به زبری آن با خطا روبرو می‌شود. در بند ۳۹ از فصل هفتمِ مقالهٔ سوم، ابن‌هیثم به بررسی خطای دیدن و ادراک زبری چیزها می‌پردازد و برای تبیین خطا و چگونگی فریب بینایی به نقاشی‌ها اشاره می‌کند. از نظر او، این پدیده در نقاشی بارها رخ داده است.

ویژگی‌های نقاشی در کتاب *المناظر* با تعریف فرهنگ یونانی همخوانی دارد. روزی سقراط به کارگاه نقاشی رفت و گفت: «آیا نقاشی، ساختن تصویر چیزی است که آدمی می‌بیند؟ به هر حال شما پستی و بلندی و تاریکی و روشنی و نرمی و سختی و صافی و ناصافی و جوانی و پیری [شادابی و پژمردگی/ چین‌وچروک][۵] اجسام را به یاری خطوط و رنگ نمایان می‌کنید» (کسنوفون، ۱۳۸۷، ۱۳۸). این سخنان بدان معناست که نقاشی بر تجربهٔ امر دیداری استوار است و نقاش در روندِ بازنمایی، به چیزی جز همانندسازی بافت صحنه نمی‌پردازد (باراش، ۱۳۹۹، ۵۵)؛ روشن است شناسه‌های بافت در نقاشی، همان سطح صاف و ناصاف، تاریکی و روشنی، نرمی و سختی و زبری، و پستی و بلندی است.

ابن‌هیثم تأکید می‌کند همهٔ سعی نقاشان بر آن است که نقاشی‌ها را درست همانند اصلِ چیزها بکشند. آنان پیکر و ظاهر حیوانات، اشخاص معین (والاشخاص المعینه)[۶]، گیاهان، عناصر و چیزهای دیگر را بر سطح صاف، ماهرانه بازنمایی می‌کنند.[۷] در این نقاشی‌ها، ظاهر اندام حیوان با تمامی موها، منافذ، چین و چروک‌های سطح پوست، و سطح گیاه با کرک و برگ‌ها چنان بازنمایی شده است که بیننده با نگاه به آن، زبری را حس می‌کند؛ در حالی‌که، سطح نقاشی، بدون هرگونه برجستگی و فرورفتگی، صاف و هموار است و گاه ممکن است برّاق و صیقلی باشد. بنابراین، فرقی نمی‌کند نقاشی بر سطح دیوار (حائط) باشد یا چوب (خشب) و قرطاس (پوست، لوح یا کاغذهای سخت)؛[۸] در همهٔ این حالت‌ها، اگر تصویر اشخاص، حیوانات پشمالو، با مو و زوائد (جشر)، ماهرانه بازنمایی شده باشد، بینایی مو را چنان می‌بیند که گویی موی واقعی است، و تصویر برگ‌های زبر را چنان درمی‌یابد که انگار به راستی زبر هستند (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴-۴۳۵)، و جای دیگر می‌نویسد نقاشان کار خود را چنان انجام می‌دهند که اگر بیننده با طرز کار نقاشی آشنا نباشد، و از پیشْ نرمی سطح تصویر را ندانسته باشد، در زبری آن تردیدی نخواهد کرد (همان، ۴۵۵).

بنابر توضیحات ابن‌هیثم از یک‌سو، درک زبری چیزهای دوردست به دیدن از فاصلهٔ اعتدال (نزدیک‌تر) وابسته است، وگرنه بینایی نمی‌تواند زبری چیزی را درست درک کند (همان، ۴۳۴-۴۳۵، بند ۳۹)؛ و از سوی دیگر، درک زبری سطح صفحهٔ نقاشی هم وابسته به فاصله اعتدال (دورتر) است، زیرا اگر به چشم خیلی نزدیک باشد، صافی سطح صفحهٔ نقاشی بر بیننده آشکار خواهد شد (همان، ۴۳۵-۴۳۶، بند ۴۰-۴۱). ابن‌هیثم می‌نویسد، خطای بینایی وقتی روی می‌دهد که بینایی، سطح صاف (صفحهٔ نقاشی) را زبر-با برجستگی و فرورفتگی-ببیند و درک کند (همان، ۴۳۵). ابن‌هیثم از نقاشی‌هایی سخن می‌گوید که در آن‌ها، ویژگی زبری را بر سطح صافِ صفحهٔ نقاشی بازنمایی کرده‌اند. تأمل در ویژگی‌های نقاشی‌هایی که ابن‌هیثم بر پایهٔ آن‌ها خطای زبری را بازمی‌گوید، به پرسش اصلی پژوهش راه می‌برد. ابن‌هیثم پیش از هرچیز از تزاویق سخن می‌گوید. در بخش‌های دیگر *المناظر* به چند شیوهٔ دیگر بازنمایی مانند تخطیط و نقوش و کتابت اشاره شده است (همان، ۱۳۹ و ۱۸۳). با نگاه به تسلط ابن‌هیثم بر گسترهٔ واژگان و مفاهیم بینایی (إبصار) و علم مناظر، می‌توان اشارهٔ او را به شیوه‌های شناختهٔ نقاشی در آن روزگار، دقیق و معتبر دانست. تزاویق به شیوهٔ نقاشی بر سطح دوبعدی اشاره می‌کند.[۹] این نقاشی‌ها از نظر موضوعی بسیار متنوع‌اند: پیکر حیوان، صورت انسان‌های معین، گیاهان، ظروف و چیزهای پیکرمندی که آن‌ها را مو به مو همانند نمونه‌های واقعی کشیده‌اند. ابن‌هیثم کار نقاشان را در بازنمایی زبری ماهرانه[۱۰] می‌خواند. در این نقاشی‌ها ویژگی‌های ظاهری بدن، موها، منافذ و چین و چروک‌های پوست، چین‌های لباس در همانندی با الگوی واقعی تصویر شده‌اند.

ارزش تاریخی گزارش ابن‌هیثم

اشاره‌ها به نقاشی در کتاب *المناظر* از دیدگاه‌های مختلف، آگاهی دربارهٔ نقاشی را دگرگون می‌کند. این توضیحات، پیش از هرچیز، آگاهی از بقایای یک سنت نقاشی را در مصر، دستِ کم تا سدهٔ ۵ ه.ق از فراموشی بیرون می‌آورد. به جز *المناظر* در کتاب‌های دیگری هم به تماثیل و نقاشی‌ها در مصر اشاره شده است، اما آن گزارش‌ها، دربردارندهٔ هیچ آگاهی روشنی از شیوهٔ نقاشی‌ها نیستند، بلکه تنها به وجود و کارکرد آن نقاشی‌ها اشاره می‌کنند (نک: اشاره‌های فارابی و مسعودی، همین نوشتار). در حالی که ابن‌هیثم، افزون بر یادآوری چند شیوهٔ بازنمایی (نک: نورشناسی، نقاشی و خطای زبری، همین نوشتار)، ویژگی پیشرفتهٔ آن نقاشی‌ها را از نظر بازنمایی و شبیه درآوردن به روشنی بازمی‌گوید.

گزارش ابن‌هیثم، از سوی دیگر، روایت تاریخ هنر مغرب‌زمین از چگونگی برآمدن نقاشی رنسانس را با تأکید تازه‌ای روبرو می‌کند. بر پایهٔ این روایت، آشنایی با میراث هنری روم باستان و هنرِ سده‌های آغازین مسیحیت، هنرمندان ایتالیایی را به راه تازه‌ای کشاند (نک: دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، ۴۳۳، ۴۴۵).[۱۱] در حالی که با پژوهش‌های اخیر، روایت غالب از چگونگی آشنایی هنرمندان رنسانس با نقاشی بیزانسی،

و شیوه‌های فراروی از آن‌ها با شکاف بزرگی روبرو شد (Bloemsma, 2016, 38-39). پیش از این تکاپوها، ترجمه *المناظر* به زبان لاتین، نه تنها زمینه‌های شکوفایی نورشناسی را فراهم ساخت، بلکه هنرمندان را نیز بر آن داشت تا با مطالعهٔ علم نورشناسی، به سوی بازنمایی پرسپکتیوی حرکت کنند (نک: کشمیری، ۱۴۰۱، ۵۳ـ۵۵). اسمیت تأکید می‌کند خواندن کتاب‌های نورشناسی راجربیکن[۱۲] و پکام،[۱۳] بخشی از برنامهٔ درسی نقاشان و معماران بود (Smith, 2001a, lxxxiii). گیبرتی،[۱۴] نقاش پیشرو رنسانس، برای تبیین فرآیند عمل دیدن و تأثیر آن بر کار نقاشی، نوشتارهای به جای مانده از ارسطو، ابن‌سینا و متفکران دیگر را یادآوری می‌کند (Smith, 2001a, Cvi; Krautheimer, 1990, 307) و در فرازی از نوشتار خود، به تفصیل، مباحث خطای زبری در *المناظر* را از روی ترجمه ایتالیایی آن بازمی‌خواند (Ghiberti, 1912, 104-105). بر زمینهٔ همین دگرگونی‌ها، بررسیِ نقشِ مباحث کتاب *المناظر* در آشنایی هنرمندان و نقاشان ایتالیایی با سنت بازنمایی یونانی‌رومی اهمیت می‌یابد.

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

گزارش ابن‌هیثم هم‌چنین، رابطهٔ نقاشی و علم مناظر را در سده‌های میانه از نو تعریف می‌کند. اندیشهٔ بنیادی علم مناظر بر این انگاره استوار است که دیدن چیزی به تنهایی برای شناخت آن بسنده نیست؛ و اگر چیز دیدنی در حد میانی فاصله با چشم نباشد، فهم و شناخت درست آن به صرف دیدن ساده یا مجرد بالحس، حتی در انطباق با شناخت پیشینی (بالمعرفه)، یا سنجش با چیزهای از پیش‌شناخته (بالقیاس) به ادراک درست نمی‌انجامد (نظیف، ۱۳۹۴، ۳۲۴ـ۳۲۵؛ و بلخاری، ۱۳۹۴، ۷۲ـ۷۵). همین دیدگاه، فرآیند دیدن در نقاشی را تبیین می‌کند. به سخن دیگر، هنرمندان به پیروی از اصل بنیادی علم مناظر در پی آن بودند که چیزها را بدون توجه به فاصلهٔ آن با چشم به‌گونه‌ای نقاشی کنند تا بیننده آن را واضح ببیند. اما به نظر می‌رسد نقاشی‌هایی که ابن‌هیثم در کتاب *المناظر* توصیف کرده است از این قاعده پیروی نمی‌کنند. در این نقاشی‌ها زبری سطح چیزها، همان‌گونه که به چشم می‌آید، بازنمایی شده است؛ اما به خلاف زبری واقعی سطح چیزها که با نزدیک‌شدن بیشتر هم‌چنان آشکار است، و حتی می‌توان زبری را با کشیدن دست لمس کرد؛ در نقاشی‌ها، چشم هرچه بیشتر به سطح زبری نزدیک شود، برجستگی‌های بازنمایی‌شده محو می‌شود، و صافی سطح کار آشکار و با دست لمس می‌شود؛ زیرا زبری بر سطح صاف صفحهٔ نقاشی با سایه‌روشن رنگ‌ها پدیدار شده است (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴). البته ابن‌هیثم بدون در نظر گرفتن این وضعیت دوگانه در پی تأکید نهادن بر «نسبی بودن» حد میانی فاصله (عرض اعتدال) بود، و این سخن را به خوبی بیان کرد؛ ولی نقاشان رنسانس از درون شکاف میان این دو وضعیت، راه خود را پیدا کردند و به نقش سایه‌روشن در پدید آوردن شگردهای نقاشی پی بردند. به سخن دیگر، به جای پیروی از آموزهٔ بنیادی علم مناظر، راه سرپیچی از آن را برگزیدند؛ چنان‌که در ایران و دنیای اسلام نیز، نقاشان برجسته‌ای در آستانهٔ سرپیچی از آموزه‌های علم مناظر ایستادند ولی نتوانستند تجربهٔ فراروی از تنگنای بازنمایی سه‌بعدی بر سطح دوبعدی را به دستاورد نظری کار خود تبدیل کنند (کشمیری، ۱۴۰۱، ۷۰ـ۷۳؛ نیز همو، ۱۴۰۲).

بازنمایی و نقاشی در بین‌النهرین، ایران و مصر

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

نخست از تزیین در بین‌النهرین، قلمرو امویان آغاز کنیم، جایی که هنرمندان در هم‌جواری با بیزانس کار می‌کردند. در قُبه‌الصخره، نقش‌مایه‌های کهن مانند نقوش برگ نخل، بال و گل‌های مرکب با منشأ ایرانی به کار رفته است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۲۳). برخی از این نقش‌مایه‌ها مانند نخل و زیتون و خیزران برگرفته از طبیعت، و برخی دیگر آفریدهٔ تخیل‌اند و از نقش و نگارهای گیاهی در تزیین آنها پیداست که هنرمندان هنوز از تأثیر شیوه‌های کلاسیک دوران پیش از اسلام (یونانی-رومی و ساسانی) جدا نشده بودند (عکاشه، ۱۳۸۰، ۲۰۳). در این نقش‌مایه‌ها دو ویژگی به چشم می‌خورد: ۱. بهره‌گیری غیرواقعی از اشکال واقعی و ترکیب ضدطبیعی از اشکال طبیعی، ۲. گوناگونی طرح و نقش؛ برای نمونه طرح‌هایی مانند پیچکِ برگ کنگری، تاج گل، پیچک تاک، درخت و گل سرخ، تکرار می‌شوند، اما این گوناگونی برآمده از یک تفسیر شخصی است. به سخن دیگر با رویکرد به تنوع، از بازنمایی واقع‌گرایانهٔ سنت‌های منطقه فاصله گرفتند (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۲۴ـ۲۵). به همین گونه، در تزیین موزاییک‌های جامع دمشق نیز هنرمندان از سنت‌های محلی دوری گزیدند. مقدسی، آبادی‌نگار دوران کهن، می‌گوید ولید برای ساخت بنا با پرداختن بهایی گران، هنرمندانی را از ایران، هند، مغرب و روم گردآورد (مقدسی، ۱۳۶۱، ۲۲۲). سخن مقدسی و ابن‌شاکر دربارهٔ تزیین‌های مسجد دمشق که آن را بازنمایی شهرهای شناخته آن روزگار می‌دانستند، بیانگر تعاملات بیناتمدنی گسترده‌ای است که هنر و نقاشی نمی‌توانست از تأثیر آن برکنار باشد (عکاشه، ۱۳۸۰، ۲۱۰). چنانچه، یکی از ویژگی‌های موزاییک‌های پیشااسلامی در دمشق، بهره‌برداری گسترده از پیکره‌های حیوانی و انسانی بود، اما در تزیین بناهای مذهبی دورهٔ اموی این پیکره‌ها جا به درختان تنومندی دادند (تصویر ۱) که هرچند موضوع اصلی بازنمایی نیستند، با همهٔ حالت تصنعی، به جای پیکره‌های رسمی و صوری نشسته‌اند (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۳۴). درختان در کنار عناصر ساختمانی و گیاهی، در نقاشی دمشق با شیوهٔ نقاشی دیواری پومپی سنجیده شده و مشابهت‌های میان آن‌ها از نظر دور نمانده است

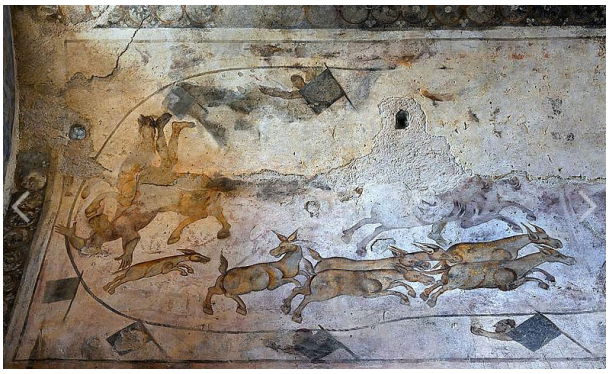
(عکاشه، ۱۳۸۰، ۲۰۹). هم‌چنین در نگاه به ویژگی آرایه‌های دورهٔ اموی، بهره‌برداری از چارچوب‌های هندسی را افزون‌بر کارکردهای گفته شده (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۴۷)، می‌توان شگردی برای فاصله‌گرفتن از بازنمایی طبیعی تعبیر کرد.

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

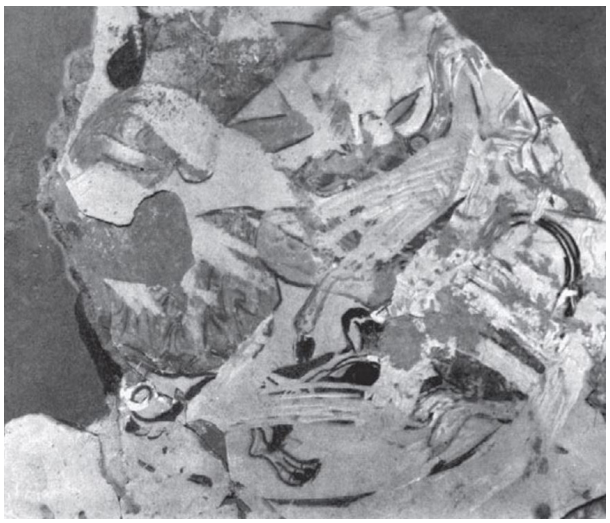
نقاشی‌های قُصیرعمرَه با آن‌که از نظر درون‌مایه‌ها در ارجاع به شکوه زندگی شاهانه: بزم‌های سرگرم‌کننده، رسمِ پیشکشی، بندبازی، شکار، کُشتی، شنا، و جز آن؛ به جریان زندگی روزمره بسیار نزدیک می‌شود، اما در بازنمایی هم‌چنان به شیوه‌های گذشتهٔ ایرانی و بیزانسی وفادار است، و صحنه، حالتی تخیلی و آرمانی می‌یابد. آمیختگی درون‌مایه‌های روزمره و این‌جهانی با مایه‌های آرمانی، که از نظر تکنیکی از یک‌سو، با پیکره‌های انسانی دقیق و ظریف همراه است و از سوی دیگر بازنمایی حیواناتی با طراحی ضعیف (تصویر ۲)، نشانهٔ آن است که در قصیرعمره (و بازنمایی‌های دورهٔ اموی) چندین سنت نقاشی به هم رسیده‌اند. با این‌همه، «بیشتر پیکره‌ها با چنان خطوط زمختی طراحی شده‌اند که این پیکربندی‌های تنومند را با آن سایه روشن‌ها و یا ترکیب‌بندی فاقد ظرافت و تناسب نمی‌توان دارای قابلیت هنری دانست و از آثار برجسته هنری به شمار آورد» (همان، ۴۵).

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

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



تصویر ۲. دیوارنگارهٔ شکار، قصیرعمره، دورهٔ اموی. مأخذ: (URL2)



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

هرتسفلد به برجستگی حضور پیکرۀ زنان در این دوره اشاره می‌کند. در نمونۀ صحنۀ زن شکارچی (تصویر ۳)، پیکرۀ اصلی گویا برگرفته از صحنه‌ای شبیه دیانا است، ولی دگردیسی آن با دماغ عقابی دراز، لپ‌های گوشتالود و دسته‌موی سیاهِ پشت سر و طرۀ باریک در بناگوش به آن حالتی شرقی داده است (همان، ۱۲۳). در این آثار، شگردهایی مانند اغراق در حرکت، سنگینی، نگاه خیرۀ بی‌انعکاس، و کیفیت تزیینی بدنِ حیوان و جامۀ انسان، بر شیوۀ غیرطبیعیِ بازنمایی تأکید دارد.

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

بر زمینۀ تأثیرگذاری سبک سامرا روی تزیین و بازنمایی در سراسر حوزۀ خلافت، هنر مصر نیز از بار تأثیر آن برکنار نماند. برای نمونه برخی کنده‌کاری‌ها بر چوب در مصر (سدۀ ۳ ه.ق) بازنمودی از اوجِ سبک سامرا است و بیشتر نقش‌مایه‌های آن با نمونه‌های نخستین عراق یکسان است. نقش‌مایه‌های مرغ و حیوانات و تزیین گیاهی از جمله نقش‌مایه‌های سامرا است که در هنر مصر، به حالتی سنجیده و دیریاب دگردیسی یافته است؛ ولی «این موجودات خیالی چیزی جز عجیب‌الخلقه‌ها نیستند» (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۶، ۱۱۲). سرامیک‌های زرین‌فامِ بازمانده از اواخر سدۀ ۵ ه.ق حاکی از گرایش به بازنمایی طبیعی پیکره‌های انسانی است (تصویر ۴)، با بهره‌مندی از خط‌های پرتوان، حالت‌های نامتوازن و حس حرکت. این ویژگی با الهام از میراث مدیترانه‌ای مصر، در تقابل با «نقش‌مایه‌های نسبتاً ایستای گیاهی و حیوانی آثار نخستین فاطمی» بود (همان، ۲۵۰ـ۲۵۱). گذشته از آن در سده‌های نخستین هجری، نقاشی در مصر به حرکت مستقل خود از هنر عصر خلافت عباسی ادامه

تصویر ۴. کاسه زرین‌فام، مصر، سدۀ ۶ ه.ق گالری فریر، F.1946.30. مأخذ: (URL3)

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

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

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

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

اشاره‌های فارابی و مسعودی

ابن‌هیثم چنان از نقاشی بر سطح دیوار (حائط)، چوب (خشب) و قرطاس سخن می‌گوید که گویی با طیف گسترده‌ای از نقاشی‌ها و سنت‌های مختلف بازنمایی در بغداد، مصر و نواحی همجوار سروکار داشته است. تردیدی نیست که قدمت برخی از آن نقاشی‌ها به سده‌ها پیش بازمی‌گشت. با این‌همه، ابن‌هیثم در *المناظر* به تفاوتِ نقاشی‌های عصر خود و نقاشی‌های بازمانده از سده‌های گذشته اشاره‌ای نمی‌کند. آیا می‌توان گفت که در سدهٔ چهارم، نقاشی‌های بازمانده از سده‌های گذشته را می‌شناختند؟ اگر پاسخ منفی باشد، چگونه می‌توان از آشنایی ابن‌هیثم با شیوه‌های پیشرفتهٔ نقاشی تا آن روزگار سخن گفت؟ در اینجا به دو گزارش تاریخی می‌پردازیم که از آشنایی دانشمندان با نقاشی‌های دورهٔ کهن پرده برمی‌دارد. در سدهٔ سوم هجری، دیدن نقاشی‌هایی با کارکرد آیینی ـ متعلق به روزگاران پیشین ـ از سوی فارابی تأیید شده است. از زندگی فارابی اطلاع دقیقی در دست نیست. همین اندازه می‌دانیم که در روزگار جوانی برای گذراندن مطالعات پیشرفتهٔ فلسفی به بیزانس (قسطنطنیه) سفر کرده بود، سپس به بغداد بازگشت و سرانجام در دمشق (سال ۳۳۹ ه.ق/۹۵۰ م.) درگذشت (مهدی، ۱۴۰۰، ۲۵ـ۲۶). در *موسیقی کبیر* آمده است: «نوعی از لحن در نفس، تخیلاتی همراه با تصورات چیزها پدید می‌آورد و محاکات می‌کند اموری را که در نفس ترسیم می‌شوند، و آن‌ها در این حالتْ درست مانند نقاشی‌ها (التزاویق)[19] و پیکرهایی هستند که به چشم می‌توان دید»؛ فارابی آنگاه به نمونه‌ها و تمثال‌های قدیمی اشاره می‌کند که عامه مردم آن‌ها را مانند تمثال خدایان بزرگ می‌داشتند. آن‌ها را به شیوه‌ای ساخته بودند که «همچون تمثالهای قدیم، هیئت اشیاء و انفعالات و آثار و خُلق و خوی آنها را محاکات می‌کنند» و «از افعال و خویها و ارادت منسوب به هریک از خدایان خبر می‌دادند» (فارابی، ۱۳۷۵، ۱۹ـ۲۰؛ الفارابی، ۱۹۶۷، ۶۳). در اینجا هر چند گنگ و ناسرراست، فارابی به نقاشی‌هایی اشاره می‌کند که در آن‌ها حالات چهره، اعم از خشم و هراس و خوشایندی و اندوه (انفعالات) بازتاب یافته بود، اشاره به محاکات کردن نیز، این گمان را تقویت می‌کند که گویی هنرمندان، حالات و انفعالات را در مطابقت با چیزها و انسان‌ها بازنمایی می‌کردند.

نویسندهٔ دیگری که گزارش او از نقاشی‌ها بسیار روشنگر است، علی‌بن‌حسین مسعودی (۲۸۳ـ۳۴۶ ه.ق) است. مسعودی از سال ۳۳۶ هجری تا پایان عمر در مصر به سر برد. وی در *مروج‌الذهب*، وضع صَعید (الفیوم) را شرح می‌دهد، و از کاوش دفینه‌جویان برای یافتن عتیقه‌ها و صورت‌ها از دل خاک سخن می‌گوید (مسعودی، ۱۳۸۲، ۳۵۷). بخشی از گزارش او دربارهٔ شگفتی‌های اهرام است: «طلسم‌خانه‌ها در صعید و دیگر نواحی مصر تاکنون بجاست و انواع تصویر در آنجا هست» (همان، ۳۴۹). در اینجا بایستهٔ یادآوری است که از نظر روش‌شناسی، تمایزگذاری میان تصویر / صور و تماثیل در کاربرد زبانی مسعودی پرسش‌برانگیز است. برخی مترجمان تماثیل را در تقابل با تصویر (نقاشی)، به «مجسمه» برمی‌گردانند. چنین برابرگذاری‌ای از نظر تاریخی قطعی نیست. نویسندهٔ *کتاب العین* (سدهٔ ۲ ه.ق)، تمثیل را «تصویر الشیء کانک تنظر إلیه» (تصویر چیزی همان‌گونه که به نظر می‌آید)، و التمثال را «المصوَّر علی خِلقَه غیره» (تصویرشده به مانندِ چهرهٔ دیگری) می‌نامد (الاسکافی، ۲۰۱۶، ۱۲۶۱). این تعریف از تمثال در سخن مسعودی با نمونه‌های نقاشی بازمانده از آن دوره و گزارش فارابی و ابن‌هیثم از نقاشی‌ها (تزاویق) سازگار است. مسعودی توضیح می‌دهد شماری از طلسم‌خانه‌ها در زمان دلوکه، ملکه رومی‌تبار مصر ساخته شد و «تصویر کسانی که از هر سو بجانب مصر می‌آمدند با مرکوبشان از شتر و اسب در طلسم‌خانه‌ها نقش شده بود» (مسعودی، ۱۳۸۲، ۳۴۹). برخی از تصاویر را بر روی قراطیس کشیده بودند[20] و برخی چوبی: «هر مجسمه [تمثال] چوبی را به صورت کسی که درون آن بود به سن و قیافه‌های مختلف ساخته بودند و در مقابل هر یک از این مجسمه‌ها یک مجسمه از سنگ مرمر یا سنگ سبز بشکل بت بوضعی که در عبادت مجسمه‌ها و تصویرها معمول بوده است جای داشت» (همان، ۳۵۸؛ و المسعودی، ۲۰۰۵، ۲۷۵).[21] در یکی از طلسم‌خانه‌ها نوشته‌ای با این مضمون می‌بینند: «از بندگان آزادشده و نورسیدگان مغرور و سربازان مسلوب‌الاختیار و نبطی عرب‌مأب بپرهیزید» (مسعودی، ۱۳۸۲، ۳۵۰)، بنابراین، با گروهی غیر از عرب‌ها و نبطی‌ها سروکار داشتند. می‌نویسد آنان علوم خویش را به‌وسیلهٔ تصویر و تماثیل و کتابت در آنجا ثبت می‌کردند (همانجا). مسعودی دربارهٔ خاستگاه پیکر انسان‌هایی که در نواحی صَعید بر روی هم انبوه شده بودند، می‌نویسد: کسی نمی‌داند از کدام قوم بوده‌اند، نه نصاری، نه یهود، نه مسلمان (همان، ۳۵۱). اشاره‌های فارابی و مسعودی با گزارش نویسندگان دیگری مانند ابن‌ندیم، ابوریحان بیرونی، یاقوت حموی و مقریزی نیز هم‌خوانی دارد. اکنون ببینیم بر پایهٔ این گزارش‌ها، نقاشی‌های توصیف شده در کتاب *المناظر* به کدام دسته تعلق دارد.

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

نقاشی در مصر از سنت کهنی می‌آمد که بدون کم‌ترین دگرگونی سده‌ها تداوم یافت. افلاطون در کتاب *قوانین* از زبانِ آتنی (سقراط)، قدمت نقاشی مصر را تا ده‌هزار سال پیش از زمان خود به عقب برمی‌گرداند و می‌گوید: «مصریان پس از آن‌که پی بردند جوانان را باید به حرکات و آهنگهای زیبا عادت داد، ... نمونه‌های زیبایی را در پرستشگاه‌های خود مجسم ساختند، از آن پس به نقاشان و پیکرسازان اجازه ندادند در این هنرها بدعتی بیاورند» (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۹۴۴). پیوند نقاشی با تجسم‌بخشیدنِ زیبایی و پرستشگاه در اشاره افلاطون، بر قدمت و کارکرد نقاشی در دنیای باستان دلالت می‌کند. مصریان از دوران پیشادودمانی[22] در کار با سنگ، عاج، استخوان، سفال و سنگ‌های سخت، توانایی خود را در هنر بازنمایی گسترش داده بودند (James, 2005, 35). این توانایی‌ها در دورهٔ سلسله‌های دوازدهم تا هجدهم با روح تازه‌ای در مصریان عجین شد و هنرهای مجسمه‌سازی، نقاشی و تزیین را در میان آنان به اوج رساند

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

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

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

مصریان تصاویر تدفینی را بر پارچه، تخته، قرطاس و جدار مقبره می‌کشیدند. پارچه‌ها از جنس کتان بودند، کالبد مرده را در آن می‌پیچیدند و بیرونی‌ترین رویهٔ آن را نقاشی می‌کردند. بزرگی اندازه کتان، هزینهٔ مومیایی را بالا می‌برد (Borg, 2000, 71). تخته‌ها را از میان چوب‌های وارداتی مانند نمدار، بلوط، سدر یا سرو، و چوب‌های محلی چنار، انجیر و ... برمی‌گزیدند. ضخامت آن‌ها از ۱/۵ میلی‌متر تا ۱/۵ سانتی‌متر بیشتر نبود (Borg, 2010, 8). قرطاس همان پاپیروس مصری است که آن را از مغز گیاه بردی می‌تراشیدند (البیرونی، ۱۹۵۸، ۱۳۳) و تاکنون شمار اندکی از تزیین بر روی آن شناسایی شده است (Borg, 2012, 621). نقاشی بر جدار مقبره‌ها نیز در برخی گزارش‌ها آمده است (Riggs, 2005, 156). کاتیا لِمبکی[۲۳] به کاوش‌های فرانسویان اشاره می‌کند که به کشف گورخانه‌های[۲۴] مختلف، از جمله گورخانه‌ای چهاراشکوبه با نقاشی‌های تزیینی بر دیوارهای آن انجامید (in: Lembke, 2012, 205-216).

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

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

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

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

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

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

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

این نقاشی‌ها در سنجش با نقاشی‌های دورهٔ پسین، مانند نمونه‌های پالرمو نشان می‌دهد که نقاشی مصر و دربار عباسی بغداد در فاصلهٔ سده‌های ۲ـ۵ ه.ق (۷ـ۱۲ م.) در جهت فاصله‌گرفتن از شیوهٔ بازنمایی مومی (یونانی‌ـرومی) حرکت کرده است. اتینگهاوزن در بررسی خود تأکید می‌کند: «هرچند سبک‌های سامرا و پالرمو از نقاشی ساسانی شاخه‌شاخه شده‌اند؛ این نقاشی‌ها از سده‌های نهم تا دوازدهم[م.]، دگرگونی‌هایی را پذیرفته‌اند» (Ettinghausen, 1942, 115). دگرگونی‌هایی که نقاشی‌ها را از بازنمایی حالت‌ـ سکون، به پویایی و حرکت کشانده بود، بدون آن‌که از تلاش برای شباهت با مدل حکایت کند. از این‌رو، می‌توان حدس زد که در نقاشی‌های کاخ خمارویه، هنوز بازنمایی‌ها متأثر از شیوهٔ نقاشی مومی بوده باشد. در واقع، این پرسش که چرا هیچ اثری از نقاشی‌های کاخ خمارویه برجای نمانده است و اکنون تنها از روی گزارش مقریزی و اسناد دیگر می‌توانیم به اجرای آن نقاشی‌ها پی ببریم؛ نگاه را به همین ویژگی بازنمایی برمی‌گرداند. ثروت عکاشه هم از روی اسناد جنیزهٔ قاهره، به مطالبی اشاره می‌کند که حاکی از گستردگی و رواج نقاشی‌های دیواری عصر فاطمیان و نیز از بین رفتن عمدی یا بر اثر مرور زمان آن‌ها است (عکاشه، ۱۳۸۰، ۲۲۰).

سنجش گزارش ابن‌هیثم با نقاشی‌های مومی

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

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

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

اشخاص: کاربرد واژهٔ اشخاص در سخن ابن‌هیثم (الاشخاص المعینه)، هرگونه تردید دربارهٔ شباهت نقاشی‌ها به افراد معین را از میان برمی‌دارد. این اندازه شباهت در هیچ‌یک از سنت‌های نقاشیِ رایجِ آن روزگار (سبک‌های سامرا و بغداد) شناخته نبود. حتی در نقاشی‌های ساسانی نیز بر پایهٔ گزارش حمزه اصفهانی از کتاب *صور ملوک بنی ساسان*، به بازنمایی ویژگی‌های معین چهره اشاره‌ای نشده بود. حمزه اصفهانی تنها دیده‌های خود را از طرح و رنگ لباس هر پادشاه یا ملکه بازگفته است و به ویژگی شبیه‌سازی چهره در آن نقاشی‌ها اشاره نکرده است (اصفهانی، ۱۹۶۱، ۲۶ـ۴۰؛ اصفهانی، ۱۳۴۶، ۳۰ـ۴۹)؛[۲۹] هم‌چنان که، سنگ‌نَقره‌ها و صخره‌کنده‌های بازمانده از دورهٔ ساسانی، تأکیدی بر شباهت چهره را آشکار نمی‌کند. تنها در نقاشی‌های مومی مصر با بازنمایی ویژگی‌های چهرهٔ اشخاص معین روبرو می‌شویم (مجموعه تصویرهای۶)؛ چنان‌که فارابی از بازنمایی حالات و انفعالات چهره سخن گفته و مسعودی شباهت را از آن هم فراتر برده است. در سخن مسعودی، مفهوم شباهت با نگاه به تأکید او بر کارکرد تصاویر، بیان روشنی می‌یابد: «هر مجسمهٔ [تمثال] چوبی را به صورت کسی که درون آن بود به سن و قیافه‌های مختلف ساخته بودند و در مقابل هر یک از این مجسمه‌ها یک مجسمه از سنگ مرمر یا سنگ سبز بشکل بت بوضعی که در عبادت مجسمه‌ها و تصویرها معمول بوده است جای داشت» (مسعودی، ۱۳۸۲، ۳۵۸؛ و المسعودی، ۲۰۰۵، ۲۷۵). تأکید مسعودی بر سن و قیافه‌های مختلف، منطبق است با گزارش ابن‌هیثم درباره اشخاص معینه.

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

مجموعه تصویرهای۶. نقاشی‌های مومیایی‌های مصر رومی، فیوم، به ترتیب از راست به چپ: ۵۵ـ۷۰م. بریتانیا، EA74716. **مأخذ:** (URL4)؛ **۸۰ـ۱۰۰م.، بریتانیا**، EA74718. **مأخذ:** (URL5)؛ **۱۳۰ تا ۱۵۰م.، متروپولیتن**، 09.181.2. **مأخذ:** (URL6)

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

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

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

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

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

آلات و عناصر بصری دیگر: آخرین ویژگی نقاشی‌هایی که ابن‌هیثم از آن‌ها سخن گفته، بازنمایی «الآلات و سائر المبصرات المجسمه و سائر المعانی» (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴) است. چشم این ویژگی‌ها را بر سطح تخت نقاشی، چنان درمی‌یابد که گویی سه‌بعدی (المجسمه) است. توصیف ابن‌هیثم طیفِ گسترده‌ای از چیزها را دربر می‌گیرد. پژوهشگران در بررسی نقاشی‌های مومی بر شیوهٔ بازنمایی نقش و نگارِ جامه‌ها، و گوناگونی زیورآلات تأکید کرده‌اند. نقاشی‌های مومی از جامه‌ها و زیورآلات از همان جاهایی بازیابی شده‌اند، که با شهرها و سکونت‌گاه‌های کوچندگان یونانی در مصر مطابقت دارد (Borg, 2010, 7). برخی زیرپوش‌های راه‌راه تزیینی (Clavi) با شنلی بر روی آن (Borg, 2000, 72)، یادآور نشانِ سربازان رومی است. لباس‌ها به مانند مدل مو، با الگوهایی که نخبگان مناطق مختلف امپراتوری رومی از آن پیروی می‌کردند، سازگارند (Borg, 2010, 6-7). جواهرات بازنمایی شده در نقاشی‌های مومی نیز، همانند جواهراتی است که از سراسر قلمرو امپراتوری روم به دست آمده و اکنون در موزه‌های مختلف نگهداری می‌شود(Borg, 2000, 72). زیورآلات بخشی از پس‌زمینهٔ نقاشی‌های بازیافته است. تکه‌های چوبی را روی سر درگذشته طوری کار می‌کردند که لایه‌های بیرونی آن را نگه می‌داشت. لایه‌هایی از نوارهای باریک کتانی، گرداگرد بدن می‌پیچیدند که بر روی آن طرح‌های لوزی به گونه سه‌بعدی[۳۵] یا ساده کشیده شده بود (تصویر۸)، و مرکز آن را با گل‌میخ‌هایی به رنگ طلا تزیین کرده بودند (Borg, 2010, 9).

نتیجه

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

تصویر۸. نقاشی مومی در نمای کلی و ریزپردازی‌های تزیینی آن، ۸۰-۱۰۰م.، فیوم مصر، متروپولیتن، 11.139. مأخذ: (URL10)

می‌دهد، ۴. ابهام دربارهٔ تأثیر گزارش ابن‌هیثم را بر نقاشی رنسانس با روشنایی بیشتری همراه می‌کند.

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

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

بر پایهٔ پژوهش کنونی، گزارش ابن‌هیثم دربارهٔ نقاشی‌ها از نظر همانندی در نحوهٔ بازنمایی تصویر حیوانات، اشخاص معین، حالت مو و چین و چروک پوست، گیاه و برگ، آلات و عناصر بصری دیگر؛ در سنجش با نقاشی‌های مومی، از بیشترین همبستگی برخوردار است؛ به گونه‌ای که آثار برآمده در هیچ‌یک از سنت‌های دیگر بازنمایی در شرق را نمی‌توان با گزارش او هماهنگ یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. Gerard of Cremona (1114 – 1187).
2. Dominique Raynaud (1961-).
3. Abdelhamid Ibrahim Sabra (1924-2013).

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

۵. توضیح داخل [ ] از نویسنده مقاله است.

۶. ابن‌هیثم در ادامه نوشتار، از *صور اشخاص الناس* سخن می‌گوید: «وکذلک یدرک صور أشخاص الناس المصوره کأنها صور مجسمه»، در تصاویر بازنمایی شده چهره‌های مردم چنان درک می‌شود که انگار تصاویری مجسم (سه‌بُعدی) اند (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵).

۷. در کتاب *المناظر* آمده است:

وقد یعرض الغلط فی‌الخشونه أیضاً من أجل خروج بعد المبصر عن عرض الاعتدال. و ذلک یکون کثیراً فی‌التزاویق. فإن المزوقین یشبهون مایزوقونه من الصور و التزاویق بأمثالها من الأجسام المشاهده، ویتأتون لتشبیه الحیوانات و الاشخاص المعینه والنبات و الآلات و سائر المبصرات المجسمه و سائر المعانی التی فیها بالصور المسطحه و فطنوا لمواضع التشبیه ...» (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۴)

۸. بیرونی می‌نویسد:

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

۹. پیشینه این گونهٔ نقاشی در بین‌النهرین به دوران باستان می‌رسد. در نیمهٔ دوم دوران آغاز تاریخی(جِمدِت‌نَصر)، نقاشی با رنگ، یعنی آنچه سده‌ها بعد در فرهنگ سامی، تزاویق نامیده شد، بر روی سفال آشکار گردید. در این شیوه که تقلیدی از ظروفِ سنگی مرصع بود، به‌جای سنگ لاجورد، گوش ماهی، یشمِ قرمز و صدفِ مروارید؛ آن صورت‌ها را با رنگ‌آمیزی بازنمایی می‌کردند (مورتگات، ۱۳۸۷، ۳۶ـ۳۷؛ مجیدزاده، ۱۳۹۷، ۲۵).

۱۰. إذا کان مزوقها حذاقاً بصناعه التزاویق (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵).

۱۱. در معرفی سرچشمه‌های دگرگونی کار جوتو، جایی که به آموزش‌های استادان یونانی (به واسطهٔ جیمابوئه) اشاره کرده‌اند، می‌خوانیم: «بسیاری از محققین بر این عقیده‌اندکه جوتو از هنرمندان مشغول به کار در آسیسی بوده است، از این رو احتمالاً او آثار نقاش رومی، پی‌یترو کاوالینی را نیز می‌شناخت، جوتو همچنین در رم نیز کار کرده، جایی که هم نمونه‌های هنر روم باستان و هم هنر صدر مسیحیت به سادگی برای مطالعه در دسترس بودند» (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، ۴۴۶). دربارهٔ کاوالینی و تأثیرپذیری او از نقاشی یونانی و بیزانسی نیز فردریک هارت توضیحات سودمندی داده است (هارت، ۱۳۸۶، ۵۵ـ۵۶).

12. Roger Bacon (1219-1292).
13. Johannis Pecham (1230-1292).
14. Lorenzo Ghiberti (1378-1455).
15. A. Mark Smith (1942- ؟).

۱۶. اشاره به صحنهٔ رزم پهلوانی رستم با استناد به سخن اتینگهاوزن و گرابر در ترجمه فارسی (۱۳۸۶) کتاب (نیز: چاپ‌های ۱۹۸۷ انگلیسی و پیش از آن) طرح شده است. با مراجعه به چاپ انگلیسی سال ۲۰۰۱ کتاب، مشخص می‌شود که آن بخش به طور کلی از کتاب حذف شده است. با همهٔ این‌ها، ارتباط نقاشی‌ها با صحنهٔ رزم پهلوانی در حماسهٔ ملی ایران، نکته‌ای است که کاوشگران نقاشی‌های پنجیکنت به آن پرداخته‌اند (بنگرید به: بلنیتسکی، ۱۳۹۰، ۱۶۰؛ آذرپی و همکاران، ۱۳۹۷، ۱۲۵) و حذف مطالب در ویرایشِ چاپ ۲۰۰۱ پروفسور گرابر از کتاب یادشده، خللی به درستی انتساب آن وارد نمی‌کند.

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

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

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

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

۲۱. مقریزی نیز این بخش از گزارش مسعودی را در کتاب خود آورده است (مقریزی، ۱۹۹۵، ۱۰۳ـ۱۰۴).

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

۲۹. حمزه اصفهانی در کتاب *سنی‌الملوک الارض و الانبیا*، دربارهٔ هرمز بن شاپور می‌نویسد: «کان شبیهاً بجده أردشیر فی صورته و قده، متناهیاً فی الأبد و القوه و جرأه الجنان، غیر أنه کان فی إصاله الرأی غیر کامل»، سپس اشاره می‌کند که «و شعاره فی کتاب الصور أحمر موشی» (اصفهانی، ۱۹۶۱، ۳۹). از نوشته او بر نمی‌آید که دربارهٔ چهره اردشیر بر پایهٔ کتاب صور نظر می‌دهد، زیرا هم در اینجا و هم در جاهای دیگر از نوشته‌اش، هنگامی که بر پایه کتاب صور نکته‌ای را یادآوری می‌کند، از آن کتاب نام می‌برد و به آن ارجاع می‌دهد.

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

31. Curly Wigs.

۳۲. «فإن البصر یدرک الشعر منها کأنه شعر و الجشر منها کأنه جشر»؛ و «کأن ما فیها من صور الشعر المتفرق شعر و ما فیها من الغضون کأنه غضون» (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵).

۳۳. متن عربی: وکانت تلك الصورة من صور الحیوانات ذوات الشعر والجشر،

فإن البصر یدرك الشعر منها کأنه شعر والجشر منها کأنه جشر (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵). «الجَشَرُ: ما یکون فی سواحل البحر و قراره من الحصی و الاصداف و أشباهِ ذلک» (الفراهیدی، ۱۹۸۸، ۳۲). در *مختصر العین* نیز آمده است: «الجَشر: ما فی قرار السواحل من الحصی و الاصداف ...» (الاسکافی، ۲۰۱۶، ۸۸۵).

۳۴. متن عربی: وکذلك إذا أدرك البصر صور النبات الخشنة الأوراق فإنه یدرکها کأنها خشنه (ابن‌هیثم، ۱۹۸۳، ۴۳۵).

35. Thridimensional Rhombic Patterns.

فهرست منابع

آذرپی، گیتی؛ بلنیتسکی، الکساندر؛ مارشاک، بوریس و درسدن، مارک (۱۳۹۷)، *نقاشی سغدی: حماسهٔ تصویری در هنر خاور زمین*، برگردان محمد محمدی، تهران: سورهٔ مهر.

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

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

اصفهانی، حمزه‌بن‌حسن (۱۳۴۶)، *تاریخ پیامبران و شاهان*، برگردان جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ.

اصفهانی، حمزه‌بن‌حسن (۱۹۶۱)، *سنی ملوک الارض و الانبیاء*، بیروت: دارالمکتبه‌الحیاه.

افلاطون (۱۳۸۰)، *دورهٔ کامل آثار*. مجموعهٔ سه جلدی، برگردان محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.

الاسکافی، محمدبن‌عبدالله (۲۰۱۶)، *مختصر کتاب العین*، تحقیق هادی حسن حمودی، مسقط: وزاره التراث و الثقافه.

البیرونی، محمد (۱۹۵۸)، *فی تحقیق ماللهند*، حیدرآباد دکن: دائره‌المعارف العثمانیه.

الفارابی، أبونصر (۱۹۶۷)، *الموسیقی الکبیر*، تحقیق غطاس عبدالملک خشبه، قاهره: دارالکتاب العربی.

الفراهیدی، الخلیل‌بن‌احمد (۱۹۸۸)، *کتاب العین*، ج.۱-۸، تحقیق مهدی المخزومی و ابراهیم السامرائی، بیروت: مکتبه الهلال.

المسعودی، علی‌بن‌الحسین (۲۰۰۵)، *مروج‌الذهب و معادن الجواهر*، الجزء الاول، اعتنی به کمال حسن مرعی، بیروت: مکتبه‌العصریه.

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

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

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

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

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

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

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

فارابی، أبونصر (۱۳۸۱)، *احصاءالعلوم*، برگردان حسین خدیوجم، تهران: علمی‌وفرهنگی.

کردی نیشابوری، یعقوب (۱۳۵۵)، *کتاب البُلغه المترجمه فی اللغه*، به کوشش مجتبی مینوی و فیروز حریرچی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

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

کشمیری، مریم (۱۴۰۱)، چرا علم مناظر در نقاشی ایرانیِ سده‌های هفتم تا نهم قمری به پرسپکتیو راه نبرد؟، *تاریخ علم*، ۲۰ (۱)، ۴۳-۹۱.
doi: 10.22059/jihs.2022.344707.371690

کشمیری، مریم (۱۴۰۲)، بازنمایی ساختمان در نقاشی ایرانی و نقش آن در گستردگی فضای تصویر و ژرفانمایی، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۸ (۲)، ۴-۲۴. doi: 10.22051/jtpva.2022.41695.1460

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

مسعودی، علی‌بن‌الحسین (۱۳۸۲)، *مروج‌الذهب*، برگردان ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی‌وفرهنگی.

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

مقریزی، تقی‌الدین (۱۹۹۵)، *المواعظ و الاعتبار فی ذکر الخطط و الآثار*، ج. ۱، حققها ایمن فواد سید، لندن: الفرقان للتراث الاسلامی.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Smith, A. M. (2001b). *Alhacen's Theory of Visual Perception, Three books*. Vol. 2. Philadelphia: American Philosophical society.

Wilkinson, Ch. K. (1986). *Nishapur, Some Early Islamic Buildings and Their Decoration*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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