



نگرشی تحلیلی بر تأثیرپذیری عراق از هنرهای اسلامی - ایرانی

(موردپژوهی عصر عباسی)

گلاره امیری ^۱ID

^۱ گروه معارف، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران، gelarehamiri۳۰۰@yahoo.com

چکیده

حکومت عباسیان از سال ۱۳۲ ه.ق تا ۶۵۶ ه.ق بر جهان اسلام سیطره داشتند. شهر بغداد مرکز خلافت عباسیان در در این دوره، به یکی از مشهورترین شهرهای جهان اسلام گردید. یکی از وجوه بارز این شهر، معماری متمایز آن بود. با توجه به مجاورت این منطقه با ایران و روابط گسترده میان این دو، مسئله تأثیرپذیری هنرهای موجود در این سرزمین از ایران، قابل تأمل و تحقیق است. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از این است که هنر خاص به کار رفته در سفالگری، بلورسازی، منسوجات، آلات موسیقی، فلزکاری، از جمله هنرهای تزئینی در بسیاری از موارد تحت تأثیر و با الهام از هنرهای تزئینی ایرانی قرار داشته است. مهم‌ترین دلیل رشد و ترقی هنر و معماری در دوره عباسیان در دوره عباسی وجود ایرانیان در دربار عباسی بوده است. طرح اغلب مساجد، خانه‌ها، کاخ‌ها و غیره توسط طراحان و معماران ایرانیان کشیده می‌شد. در این دوره از عناصر معماری ایران عصر اشکانی و ساسانی چون سنت طاق‌زنی، گنبدسازی، شیشه‌کاری و مناره‌ها استفاده می‌شد.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی هنرهای معماری و تزئینی در عصر عباسی و میزان تأثیر هنر ایرانی - اسلامی بر آن.
۲. بررسی مؤلفه‌های هنر ایرانی - اسلامی در هنر دوره عباسی.

سؤالات پژوهش:

۱. چه عواملی بر تأثیرگذاری هنر ایرانی - اسلامی بر هنر دوره عباسیان نقش داشت؟
۲. چه مؤلفه‌هایی از هنر ایرانی در هنر دوره عباسیان وجود دارد؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۴۰

دوره ۱۷

صفحه ۴۳۰ الی ۴۴۴

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۳

تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۵/۲۷

تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲

تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۱۲/۰۱

کلمات کلیدی

عصر عباسی،

معماری،

هنر ایرانی - اسلامی،

عراق.

ارجاع به این مقاله

امیری، گلاره. (۱۳۹۹). نگرشی تحلیلی بر تأثیرپذیری عراق از هنرهای اسلامی ایرانی (موردپژوهی عصر عباسی). هنر اسلامی، ۱۷(۴۰)، ۴۳۰-۴۴۴.



[dori.net/dor/20.1001.1
.۱۷۳۵۷۰۸،۱۳۹۹،۱۷،۴۰،۲۴،۴](https://doi.org/10.22034/IAS.1735708.1399.17.40.244)



[dx.doi.org/10.22034/IAS
.۲۰۲۲.۳۰۹۰۵۷.۱۷۵۳](https://dx.doi.org/10.22034/IAS.1735708.1399.17.40.244)

مقدمه

عراق از همان آغازین روزهای فتوحات مورد توجه مسلمانان واقع شد و نخستین شهرهای اسلامی چون کوفه و بصره در آن بنا شده است. وجود دو پایتخت اسلامی، یکی کوفه (در عصر علی بن ابیطالب (ع)) و دیگری بغداد (در عصر عباسیان) در این بخش از سرزمین‌های اسلامی زمینه رونق فرهنگی این سرزمین را فراهم آورد. خلفای اموی از تمام ولایات مفتوحه مصالح و استادانی را جذب می‌کردند و در بنای شهرها و قصرها و مساجد جدید از دانش آنها بهره می‌بردند. معرق‌کاران بیزانسی و سوربه‌ای برای تزیینات مساجد دمشق استخدام می‌شدند و تحت ریاست یک استاد ایرانی به کار می‌پرداختند. برای ابنیه در مکه صنعتگرانی از مصر و قدس و دمشق آورده شدند و این استفاده از مصالح و عمده تا عصر عباسیان ادامه یافت. گرچه در گذشته هم بعضی محققین به تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی پی برده بودند، ولی اهمیت این مطلب بیشتر اخیراً در سایه کاوش‌های باستان‌شناسی اخیر در تیسفون در نزدیکی بغداد، کیش در بین‌النهرین، و دامغان در ایران آشکار شده است. مطالعات تاریخی در هر صورت می‌تواند ضمن گشودن مرزهای دانش تاریخ بر نظام معرفتی بشر بیفزاید. این مسئله امری بدیهی است که اقوام مختلف در تماس با یکدیگر بر روند هنری و فرهنگی یکدیگر تأثیر بگذارند. درخصوص تعاملات و تأثیر و تأثرات فرهنگی سایر ملل بر ایران همیشه از تأثیر تمدن ایرانی به خصوص هنر آن بر فرهنگ و هنر عربی صحبت می‌شود اما با مطالعه دقیق‌تر منابع می‌توان گفت که ایران نیز به نوبه خود در طی روابطی که با عرب‌ها بویژه در عصر عباسی داشته تأثیرات بسیاری بر هنر و حتی مذهب چین و شرق دور داشته است.

درباره هنر معماری اسلامی در کشور عراق کمابیش پژوهش‌های بسیار صورت پذیرفته است که از جمله پژوهش‌ها می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: پرمردیان و کریمی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر هنر و معماری مساجد عصر امویان» به این موضوع پرداخته‌اند. نیستانی (۱۳۸۴) در مقاله‌ای با عنوان «سابقه ترسیم نقشه و کاربرد هندسه و حساب در معماری اسلامی (از سده‌های نخستین اسلامی تا اواسط قرن ۹ ق)» و به بررسی سیر معماری اسلامی در قرون نخستین اسلامی پرداخته است. در پژوهش‌های بالا به تأثیر هنر ایرانی-اسلامی بر هنر در عراق اشاره مستقلی نشده است. لذا در پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای به بررسی این موضوع بپردازد.

۱. رویکرد معماری عراق در عصر عباسی

در توجه به معماری اسلامی عراق در سده‌های پنجم و ششم هجری، تأثیرات هنر ایرانی را در این معماری می‌توان دید. این معماری را از منظر گروه‌های جغرافیایی متمایز تقسیم‌بندی می‌شود: در شمال غربی، کاربست سنگ در معماری متداول بود و در مرکز و جنوب آن آجر از مصالح مهم بناسازی برشمرده می‌شد (اقبال، ۱۳۸۰: ۶۷). معماری عباسیان اساساً متکی بر آجر بود و از ویژگی‌های آن می‌توان فنون گوناگون طاق‌بندی، گنبدی‌های بر روی سکنج‌ها، قوس‌های دالبری و قوس تیزه‌دار را برشمرد و قوس تیزه‌دار منشاء در معماری شرقی صدر مسیحیت داشت. افزون بر

این در این زمان عناصر معماری در مقاصد کاملاً تزئینی و آجرکاری آرایه‌های هندسی (هزارباف) بکار رفت (هزار باف از شگردهای ماهرانه معماری ایران بود). در قاب‌های تزئینی به فراوانی از چوب و گچ استفاده می‌کردند. نقش مایه‌های گیاهی و هندسی در جای خود چنان حالت انتزاعی یافت که طرح‌های آن‌ها فقط مرکب از جلوه‌های بصری مثبت و منفی شد که به طور محوری سامان یافته بود. اصول تزئینی چنان تعمیق یافت که یکی از نشانه‌های لاینفک هنر اسلامی شد و به توسعه آرایه خاص اسلیمی انجامید (اتینگهاوزن، گرابر، ۱۳۷۸: ۱۱۴). معماری شمال عراق (موصل) به سوریه وابسته و شبیه بود. در اینجا نوعی معماری مبنی بر سنگ‌کاری توسعه یافت، ولی از آجر هم استفاده شد. از ویژگی‌های این معماری با بال‌های هرمی تیزه‌دار و گنبدهای مقرنسی اندرونی و بهره‌گیری وسیع از مرمر خاکستری متمایل به آبی، تزئین آجری از گل صورتگری و کاشیکاری زرین‌فام بخصوص در مناره‌ها بود (هاتشاین، ۱۳۸۹: ۱۳۰). خاتمکاری مرمر با جواهر شیشه‌ای بخصوص برای کتیبه‌ها، منشاء در موصل سده ششم هجری داشت. مرمر را با طرح‌های اسلیمی کنده‌کاری کردند و در محرابه، درگاه‌ها و روکش دیوارها بکار بردند (اقبال، ۱۳۸۰: ۷۰). قبل از آن که ساخت مساجد در تاریخ معماری اسلامی پی‌گرفته شود، تأمل بر یکی از مبانی مهم هنر معماری که در دوره‌ی عباسی شکل گرفت، ضرورت دارد و این مبنای مهم که ساخت سبک‌های تزئینی و آرایه‌ای در معماری اسلامی را به وجود آورد، سبب پیدایش و رشد گسترده عنصر تزئین در معماری اسلامی بود (اتینگهاوزن، گرابر، ۱۳۷۸: ۱۱۴).

۲. تأثیرپذیری از معماری ایرانی

از دیدگاه کاوشگران و محققانی چون هر تسفلد^۱ و کرسول^۲ گچ‌بری‌های تزئینی معماری عباسی سه سبک دارد: سبک اول در چهارچوب‌هایی مشخص و بیشتر در نوارهای دراز که در ضمن (T) شکل هم هستند، و گاهی هم در مستطیل‌های ساده و یا چند ضلعی‌ها ظاهر شده است. سبک دوم در بردارنده اشکال و نقش‌مایه‌های منقور بدون ابزار کمکی با تنوع و چندگونگی زیاد است و سومین سبک دارای طرح قالب‌بندی شده و مرکب از تکرار موزون بی‌پایان خطوط منحنی همراه با پایانه‌های مارپیچ و در ضمن شیارها و شکاف‌های اضافی، حواشی مرواریدگون و یا عناصر دیگر قابل تشخیص است (هواگ، ۱۳۸۲: ۲۳۷). آنچه در دوره عباسی با عنوان تزئین، با سبک‌هایی که گفته شد، اوج گرفت، مقدمه‌ای بر تزئین اصیل اسلامی (اسلیمی یا آرابسک^۳) گردید. از آن‌جا که هنرمندان جهان اسلام شبیه‌سازی و بازنمایی موجودات زنده تأیید و تشویق نمی‌شد، موضوعات تزئینی دیگری مانند خطاطی و هندسه و اسلیمی اهمیت یافتند. شماری از این نقش‌مایه‌ها که شامل عناصر هندسی و طرح‌های گیاهی بودند، در هنرهای تجسمی و بصری دوره‌ی پیش از اسلام از نقش عناصر فرعی برخوردار بودند (اقبال، ۱۳۸۰: ۷۲). این نوع آرایه که در غرب با نام اسلیمی شناخته می‌شود در اواسط قرن پنجم هجری به شکل کامل و به شدت هندسی شده‌ی خود ظاهر شد و مصادف با هنگامی است که نقش‌مایه‌ی برگی همچون تاک یا طومار برگ کنگر آغاز به درهم آمیختن با قاب بندی‌های هندسی که خود نیز به

^۱ - Ernst Emil Herzfeld

^۲ - Cresol

^۳ - Arabesque

ساقه‌های گیاهی بدل می‌شدند، کردند. به این ترتیب طرح‌های طوماری گیاهی در قاب بندی‌های هندسی جذب می‌شدند: ساقه‌ها و برگ‌ها شکل‌های هندسی می‌یافتند و در قاب بندی‌های هندسی ساقه‌ها و برگ‌هایی می‌دوید. بیشتر احتمال می‌رود که این نوع نگرش و برخورد با آرایه در بغداد، پایتخت فرهنگی جهان اسلام در قرن پنجم هجری و نیز در اطراف بغداد نشو و نما یافت، اما به سرعت در سرتاسر مناطق اسلامی به دلیل اعتبار فرهنگی که پایتخت عباسیان منتشر کرد، پخش شد. برای مثال، قاب‌بندی‌های زیبای کنده‌کاری شده در محراب مساجد بغداد نشانه‌ی این تحول ویژه و بدیع‌اند. آذین‌های پیچکی یک ساقه‌ی مرکزی که خود منقوش است به‌گونه‌ای غیر طبیعی از پایه و نوک آن روییده‌اند و ساقه نوعی محور قرینگی درهم پیچیدن پیچک‌ها، برگ‌ها و گل‌ها را فراهم می‌کند؛ گویی طرح‌ها بر حدود قاب بندی که به همین شکل طراحی شده فشار وارد می‌آورند (هواگ، ۱۳۸۲: ۲۳۴-۲۳۲).

در سامرا که هنر اسلامی به بلوغ خود رسید و از این مرکز عملاً در سرتاسر قلمرو اسلامی پراکنده گشت و هنرهای بومی یهودی و مسیحی را نیز متأثر ساخت. بهترین جایی که این زیبایی‌شناسی تازه در آنجا آمده باشد تزئین دیوارهایی است که در قصرها و نیز خانه‌های سامرا، از همه جا متداول تر است: گچ‌بری منقوش چند رنگ به صورت کنده‌کاری و نیز قالب‌گیری شده. تصویرگری قصرهای سامرا مؤید انسجام تدریجی و پیراستگی چرخه‌ی تصاویر لذاذذ ملوکانه، مهمانی، شکار، کشتی، رقص و جز آن است. بنابراین ویژگی‌های عمده سومین سبک سامرا، تکرار، پخ‌کاری، مضامین انتزاعی، پوشش کامل و تقارن است و مفهوم آن فراتر از تزئین معماری عباسی می‌رود، چون این سبک نخستین و از بعضی لحاظ ناب‌ترین و ساده‌ترین نمونه نشاط در اندیشه آرایه‌ای و عمل زیباشناختی است که با عنوان اسلیمی شهرت یافته است (بلخاری، ۱۳۸۹: ۴۸).

در تاریخ هنر اسلامی، دوره عباسی بویژه در اواخر قرن چهارم به بعد به لحاظ شکل‌گیری و تکوین تزئینات وابسته به معماری و توجه به وجوهات زیباشناسانه آن اهمیت بسیار دارد. هنری که در این دوره شکل گرفت، کمتر متأثر از هنر اقوام و ملل دیگر و بیشتر مبتنی بر اندیشه‌ها، اعتقادات کلامی و عرفانی اسلامی بود و بر خلاف هنر دوره اموی، که چندان به تزئین متکی نبود و نیز ماهیتی تقلیدی داشت، هنر این دوره نوعی استقلال نسبی را سرلوحه کار خود قرار داده بود. این دوره بنا به تمرکز سیاسی، ثروت زیاد، بازاندیشی فکری و سیاسی، نهضت ترجمه و آشنایی با فرهنگ‌ها و تمدن‌های دیگر، دوره شکل‌گیری یک نظام تقریباً واحد هنری است. مساجد مختلف جهان اسلام با توجه به طرح و تزئین مساجد عراق بنا می‌گردید (گروبه و دیگران، ۱۳۸۰: ۲۳۷). علاوه بر این نوعی دیگر از معماری و تزئینات وابسته به آن را در ساخت حمام‌ها در این دوره می‌توان مشاهده کرد. ضرورت آیین طهارت مؤمنان و اجرای کامل قوانین بهداشت و لزوم تفریحات اجتماعی همه دلالت دارند بر نیاز به گرمابه. در دوران عباسیان حمام‌ها به دو گونه بودند: خصوصی که در کنار کاخ‌ها یا در درون خانه‌های بزرگ شهر برپا بود و گرمابه‌های عمومی که به شیوه‌ی انتفاعی اداره می‌شدند. بیشتر گرمابه‌های عمومی هم در خدمت مردان و هم در خدمت زنان بودند. گویا در بعضی روزها یا بعضی وقت‌ها برای مردان قرق می‌شدند و در زمان‌های دیگر برای زنان. شکل بیشتر حمام‌ها اقتباس شده از حمام‌های رومی

بودند که نخستین بار در زمان قاهر خلیفه انجام گرفته بود. تزئینات حمام‌ها کلاً غیر اسلامی بود، دریاچه‌ای را به جای آن که از سنگ‌های رنگارنگ تزیین کنند نقاشی می‌کردند و این رسم شام بود که به دوران اخیر تمدن یونان در شرق بر می‌گردد. به گفته‌ی مسعودی تصاویر عنقا در حمام می‌کشیدند با صورتی مثل انسان؛ منقاری چون کرکس؛ و چهار بال در هر طرف و دو دست چنگال‌دار. پشت بام و دیوار حمام‌ها را به قیر می‌اندودند، که از منبعی بین بصره و کوفه بدست می‌آمد.

۳. هنرهای تزئینی

۳.۱. نگارگری

با وجود ناتوانی سیاسی و از هم گسیختگی دولت عباسی، هنرها و آداب در دوره‌ی آنان شکوفایی یافت. هنر نگارگری جایگاهی بالاتر و والاتر از گذشته به دست آورد و پس از آنکه مدت‌ها در معرض بحث و جدل بود به عنوان یک هنر پذیرفته شد. در برخی نوشته‌ها از تصاویری یاد شده که از آن‌جا آگاهی داریم و در برخی دیگر از نقاشی‌هایی سخن رفته که چیزی درباره‌ی آن‌ها نمی‌دانیم. مجموع این نوشته‌ها و استناد بر گستردگی و رواج این هنر، حتی بیش از آنچه اکتشافات جدید نشان می‌دهد، دلالت می‌کند. در تمام دوران حکومت عباسیان به‌ویژه قرون پنجم و ششم هجری قمری با وجود حکومت فردی و تنش‌های اجتماعی از آرامش برخوردار بود و کمبود آثار برجای مانده از آن دوره و پراکندگی آن‌ها و اشارات کتاب‌های ادبی به گونه‌های هنری ناشناخته مانع از صدور یک حکم فراگیر علم است (Brassiy, Military art and Science dictioniries, ۱۹۶۲:۱۲). برخلاف نقاشی‌های دوره متقدم و میانی هنر عباسی که بیشتر در نقاشی‌های دیواری جلوه یافته، هنر تصویری دوره پایانی یعنی دهه‌های قبل از فروپاشی خلافت و پایتخت آن بغداد، به صورت نگارگری نسخ خطی، بدست ما رسیده است. مهمترین نسخ خطی این دوره عبارتند از کتاب التریاق بی‌هیچ اشاره‌ای به مکان آن، به تاریخ ۱۱۹۹م/۵۹۵ (کتابخانه ملی، نسخ خطی عرب، ۲۹۶۴)، کلیله و دمنه و مقامات حریری بود (عکاشه، ۱۳۸۰: ۲۱۵). در این زمان قدرت خلافت منحصر به عراق بود، ولی برغم این فضای محدود، دست کم دو مرکز و کانون سبک نقاشی یعنی بغداد و موصل قابل تشخیص است.

بغداد مرکز اصلی این مکتب هنری و بیشتر دستاوردهای آن حاصل تشویق خلفا و ترغیب امرا بود و عامه‌ی مردم توجهی به آن نداشتند. به علاوه اسلام نیز در آن دوره نقاشی را به عنوان یک عنصر تأثیرگذار دینی نشناخته بود و نگارگران مسلمان، از آن‌گونه تشویقی که نگارگران کلیسای مسیحی برخوردار بودند، بهره‌ای نداشتند. برخی کوشیده‌اند تا دستاوردهای مکتب بغداد را به گونه‌های متعدد و شیوه‌های ویژه‌ی پاره‌ای از کشورها و شهرها تقسیم کنند و انگیزه‌ی آن‌ها هم انتساب نگارگران به سرزمین‌های موطن آن‌هاست. اینان از این نکته غفلت ورزیده‌اند که هنرمندان آن دوره‌ها میان گوشه و کنار امپراتوری پهناور اسلامی، درخشیدند (Brassiy, Military art and Science dictioniries, ۱۹۶۲:۱۲۵). نقش کردن مناظر پر شکوه و جلال دربار، تصویری واقعی از خوشگذرانی‌ها و بی‌بند و باری‌ها و زن بارگی‌هایی بود که در کاخ خلفا می‌گذشت و اگر برخی از این فرمانروایان به مسائل علمی توجهی داشتند هدف واقعی آنان دستاوردهای

فرهنگی و آکادمی نبود بلکه تخصص‌های پزشکی و داروسازی و ستاره‌شناسی را تنها برای منافع شخصی خود می‌خواستند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۲۱۷).

با روی کار آمدن عباسیان، که خود با حمایت یکی از قدرتمندترین خانواده‌های ایرانی به نام «آل برمک» یا «برامکه» به تاج و تخت رسیده بودند، پایتخت به بغداد تغییر مکان داد. جایی که در قبل از اسلام یکی از بزرگ‌ترین پایتخت‌های ساسانی بود (تیسفون) و به همین دلیل هنر ایرانی در دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی عباسی رخنه کرد و نقاشی‌های دیواری کاخها و هنر کتابت کتب خطی از جمله تاثیرات ایران ساسانی بر هنر اسلامی بود. به مکتب هنری که به مرکزیت بغداد در این دوره شکل گرفت مکتب بغداد گفته می‌شود ولی به دلیل آنکه هنرمندان این مکتب در اقصی نقاط بلاد اسلام به تولید آثار می‌پرداختند گاهی لفظ مکتب بین‌المللی عباسی را برای این دوره به کار می‌برند.

۳.۲. خوشنویسی

شکل هنری دیگری که به مقدار قابل توجهی باقی مانده، خوشنویسی است. کاربرد آن بیش از هر جا در قرآن هاست؛ نسخه‌ی عمده‌ی غیر دینی و مصور این دوره نسخه‌ای از رساله‌ی علم نجوم الصوفی (کتابخانه‌ی بادلیان در اکسفورد، مورخ ۱۰۰۹م/۴۰۰ ه و احتمالاً انجام شده در بغداد) است که تصاویری از صور فلکی را به شیوه‌ای به هم آمیخته از سبک آسیای مرکزی و سامرا شامل می‌شود. با حمایت عباسیان نظمی موقرانه که مناسب مکتوبات مقدس بوده و برتابنده خوشنویسی روی کاغذ باشد جایگزین شیوه‌ی نگارش اتفاقی قرآن‌های اولیه حجاز گردید که مشتمل بود بر شکل‌های بی‌قاعده حروف، خط‌های ناموزون متن، تذهیب نامرتب و بی‌قیدی کلی به تأثیرات بصری. ورق‌های افقی از پوست بز غالباً بیش از چهار خط را در خود جای نمی‌داد و بدین لحاظ قرآن‌ها به‌طور حیرت‌آوری گران تمام می‌شد و در سی یا حتی شصت جلد نوشته می‌شد. فضا سازی خط را با حروفی کاملاً نقش‌پردازی شده طوری ترتیب می‌دادند که شناسایی خود مطلب را کند می‌ساخت، که این امر با معماهای فوق العاده‌ی درون متن هماهنگ بود. شیوه‌ی نرم و انعطاف‌پذیر کشیدن با ادغام حروف به خوشنویس اجازه می‌داد تا توازن لغات روی کاغذ را با حداکثر ظرافت ادا نماید و توازن بصری خیره‌کننده‌ای بیافریند. تقارن‌ها و عدم تقارن‌ها، پژواک‌ها، تکرارها و تنوع ظاهراً بی‌پایان نقش‌ها و نواخت‌ها به فراوانی در چشم جلوه می‌کند. بنابراین خوشنویس به وضوح از اجازه‌ی کافی در آرمودن برخوردار بود و ملزم به محدود ساختن خود به چارچوب متن که مشخص به فضایی با قاعده و مساوی باشد، نبود (Brassiy, Military, art and Science dictioniries, ۱۹۶۲: ۱۲۸).

ملاک اصلی پیشرفت‌های تازه، قرآنی نوشته شده بر کاغذ است که بنابر صفحه‌ی رقمزنی احتمالاً قابل اعتماد آن، در سال ۳۹۱ هجری، به دست ابن‌البواب، شهیرترین استاد عصر، و به خط نسخ، که می‌گویند اختراع اوست، نسخه‌برداری گردید (کتابخانه چستریتی،^۱ دوبلین). اندازه‌ی بسیار کوچک آن به شکوه و جلال متنوع و تقریباً بی‌پایان تزئین برگ نخلی‌ها، صفحه‌ی سرلوح و صفحه‌ی پایان که چونان لنگه‌های در هستند و با آهنگی سنگین و مرموز گرد موضوعی از

^۱ - Chester Beatty Library

نیم‌دایره‌های درهم پیچیده شکل گرفته و چه بسا می‌خواسته‌اند تا قدرت باطل‌السحر را داشته باشد، خللی نمی‌رساند. باید توجه داشت که در نسخه‌برداری‌ها انواع خط کوفی (برگرفته از نام شهر کوفه در عراق) منحصر به قرآن‌ها می‌شد، هر چند از آن‌ها برای عنوان‌گذاری‌ها، سرلوحه‌ها و جزء آن در دیگر نسخه‌ها نیز بهره می‌جستند. به نظر می‌رسد این سبک در سرتاسر قلمرو عباسیان تنها با تغییرات بومی اندکی گسترش یافت. بدین لحاظ این موضوع اعتبار و ثوقی را که هنر بغداد از آن منتفع بود، نشان می‌دهد (شیمل، ۱۳۶۸: ۲۳۴).

در اواخر دوره بنی‌امیه پای کاتبان ایرانی به دربار امویان باز شده بود. یکی از آنان عبدالحمید کاتب (کشته‌ی ۱۳۲ ق) که به زبان و ادب عرب تسلط داشت، رییس دارالانشای مروان، آخرین فرمانروای اموی، شد (مایل هروی، ۱۳۸۰: ۷۹). با روی کار آمدن عباسیان در نیمه دوم سده دوم هجری کار خطاطی بالا گرفت و خوش‌نویسان بسیاری در سایه‌ی حمایت خلفای عباسی و وزیران ایرانی‌شان پرورش یافتند. خط «ریاسی» که خط‌شناسان و اهل هنر آن را اساس به وجود آمدن قلم‌های ثلث و مُحَقَّق و رِقَاع دانسته‌اند، منسوب است به کلمه «ذوالریاستین» که لقب فضل بن سهل سرخسی (۱۵۴ هـ.ق / ۷۷۱ م - ۲۰۲ هـ.ق / ۸۱۸ م)، وزیر خراسانی دربار مأمون، خلیفه عباسی بود. این خط به وسیله او اختراع و در همان دوره رواج پیدا نمود. همچنان در زمان او در تهذیب و هنری ساختن خط‌ها به صورت کل، سعی به عمل آمد (ابن‌ندیم، ۱۳۶۶: ۱۲ و ۱۳؛ ابن‌صایغ، ۱۹۹۷: ۸۸-۹۰).

نام برخی از خطوط رایج در دوره خلفای راشدین و امویان را که بیش‌تر در مصحف نویسی کاربرد داشتند، چنین آورده است: مکی، مدنی، التیم، مدور، مثلث، کوفی، بصری، مشق، تجاوید، سلواطی، مصنوع، مایل، راصف، اصفهانی، سجلی، و فیرآموز که خط مخصوص ایرانیان و بر دو نوع ناصری و مدور بود. از نام برخی از این خطوط می‌توان ردی از شیوه‌های محلی را پی گرفت. از این میان، خطوط مکی و مدنی در شبه جزیره عربستان، خطوط بصری و کوفی در عراق، و خطوط مشق و مایل در شام کاربرد داشتند. خط اصفهانی هم به شهر اصفهان منسوب شده است (عفیفی، بی‌تا: ۱۰۹). اما خط فیرآموز که به‌صورت پیرآموز و قیرآموز هم ضبط شده است، به تصریح ابن‌ندیم خط ویژه ایرانیان بوده که از کوفی مشتق شده و مصحف‌ها را بدان می‌نوشت و دو قلم ناصری و مدور را از آن استخراج کرده‌اند (فضایلی، ۱۳۵۰: ۱۲۸؛ مایل هروی، ۱۳۷۲: ۵۹۱). باری گستردگی کاربرد و تنوع اشکال اقلام مستدیر که استفاده از آن‌ها دست کم تا پایان سده ششم رواج داشت، نام‌گذاری آن‌ها را برای محققان دشوار کرده است. این دشواری با توجه به انبوه اقلام مستدیر رایج در دوره عباسیان بدیهی می‌نماید. عنوان‌های مختلفی برای این اقلام پیشنهاد شده است که کوفی شرقی، کوفی ایرانی، کوفی ایرانی شرقی، کوفی متأخر، کوفی شکسته، کوفی مدور، کوفی نسخی، و شکسته‌ی منحنی از آن جمله است (بلر، ۱۳۸۰: ۱۴۳ و ۱۴۴).

یکی از امتیازات خلفای عباسی منسوجات طراز بود که امتیاز داشتن جامه‌هایی با تزئین نام به خط زیبای کوفی به شمار می‌رفت که نه فقط نام مأمور و القابش را با اصول و قواعد خاص می‌نوشتند، بلکه اطلاعات اضافی نظیر تاریخ و جای کالا (اغلب ایران، مصر، عراق) و ناظر کارگاه و غیره در روی آن می‌آمد. رشته‌های درازی از این پارچه‌ها در تعدادی از مجموعه‌ها محفوظ است. متن اکثر آن‌ها با نظم سر شماره در کتاب «*Repertoire Chronologique Depigraphie Arabe*» (قاهره ۱۹۳۱ میلادی) آمده است (عکاشه، ۱۳۸۰: ۲۱۹). از میان همه‌ی منسوجات آنچه از دیدگاه هنری اهمیت دارد، پارچه‌هایی با طرح‌های گوناگون است. با نگرشی بر منسوجات باقیمانده، قدیمی‌ترین آن‌ها که با دوره عباسی ارتباط می‌کند پرده‌های پشمی و پنبه‌ای است که بعضی از آن‌ها دارای طرح‌هایی از بز کوهی می‌باشند که تأثیر شدید دوره‌ی ساسانی را عیان می‌سازد. گمان می‌رود که این‌ها بنا به دلایلی از قبیل، ویژگی و مواد و مصالح به کار رفته در آن‌ها، در عراق قرن دوم هجری تولید شده باشند و نوع متعارفی از منسوجات در بغداد در قرون چهارم، پنجم و ششم هجری تولید شده، گروهی از منسوجات ابریشمی با قلاب‌دوزی و گلدوزی‌های زیبا و ابریشم‌کاری است. مهم‌ترین و برجسته‌ترین نقوش آن‌ها، خروس‌های ریز در چهارچوب‌های هشت گوش است که در زمینه‌ای از واحدهای دیگر هندسی قرار گرفته است (هاتشاین، ۱۳۸۹: ۱۲۴).

قلابدوزی‌ها و پرده‌های مختلف نمونه‌هایی از هنر نساجی عراق در اواخر قرن چهارم و نیمه اول قرن پنجم هجری می‌باشد. پرده‌های ابریشمی نشانگر نقوش انتزاعی با کاربست مقدار زیادی طلا است. شاید با شکوه‌ترین آن‌ها قلابدوزی-های ابریشمی طلایی بر زمینه ملهم باشد (پارچه‌ای با تارهای زیبای ابریشمی و پودهای پنبه‌ای خشن). این پارچه‌ها نقش زیبای حیوانات (شیر، طاووس، شیردال) را در قاب‌بندی‌های تزئینی و یا در ردیف‌هایی بر زمینه غیر تزئینی نشان می‌دهد. این نمونه‌ها شواهدی را درباره وجود کارگاه‌های بافندگی عراق که پژوهشگران درباره‌ی آن به توافق نرسیده‌اند عرضه می‌کند. یکی از باشکوه‌ترین پارچه ابریشمی اواخر سده‌ی پنجم و یا اوایل سده‌ی ششم با تصاویر ابوالهول‌ها در دوایر بزرگ و طرح‌های غنی جذاب که کتیبه‌ی اصل آن‌ها اظهار می‌دارد که این پارچه در مدینه السلام و بغداد تولید شده، همچنان حفظ شده است (بیکر، ۱۳۹۱: ۱۴۳). از سویی دیگر، منسوجات نقش مهمی در معماری داشتند زیرا که نه تنها برای تزئین دیوارها از آنها استفاده می‌شد و مرتباً آنها را عوض می‌کردند و فضا را تغییر شکل می‌دادند، بلکه با آنها می‌توانستند اتاق‌ها را از هم جدا کنند. فضاهای خصوصی را بپوشانند و محوطه‌های مهم مانند ورودی‌ها را آراسته سازند. منسوجات عامل اساسی در گردهمایی‌ها و مراسم عمومی بود. مهمتر از همه آن که به لحاظ قابل حمل بودن و اینکه گاهی اوقات ارزش مادی حیرت‌آوری پیدا می‌کرد، نوعی پول بود (هاتشاین، ۱۳۸۹: ۱۲۵).

ادامه هنر نگارگری ایران را در نخستین سده‌های پی از تازش تازیان به صورت نقوش بر جای مانده بر ظرف‌های فلزی، نقش پارچه و از همه مهمتر به صورت دیوارنگاره‌های به دست آمده، به‌ویژه در خراسان از جمله در پنج کنت و افراسیاب و نیشابور می‌توان دید و تأثیر آن را در دیوار نگاره‌های کاخ‌های اموی چون قصر عمره ساخته ولید اول و کاخ‌های عصر عباسی به‌خوبی مشاهده کرد.

فلزکاران نیز سفره‌هایی برای زیبایی وسایل و ظروفشان با رنگ و طرح ابداع کردند. غالب فلزکاری‌های دوره عباسیان در قرون پنجم و ششم هجری، از مفرغ و برنج ساخته می‌شد. مسلمانان محافظه‌کار استفاده از فلزات گرانبها را برای آرایش شخصی یا لوازم سفره نمی‌پسندیدند. ظروف باقی مانده از این دوره که غالباً بشقاب، کوزه و ابریق است و عمدتاً آلیاژ پایه‌ای از قبیل برنج یا مفرغ و گاهی هم نقره و به ندرت حتی طلا دارد تا اندازه‌ای صورت انحطاط یافته‌ی تصویرگری ساسانی جانوران افسانه‌ایی، صحنه‌های دیوانخانه‌ی سلطنتی و شاهزادگان شکارچی را نشان می‌دهد. اما در متون اغلب ظروف طلا و نقره‌ای که در زندگی خلیفه و افراد ثروتمند استفاده‌ی روزمره داشت، تشریح می‌کنند. در اشعار ابونواس، ملک‌الشعرا دربار که در وصف باده و شراب سروده شده، توصیف ظرف‌های طلا و نقره با تزئین مصوری از جمله صحنه‌های شکار و رقصندگان آمده است. اغلب این اشیاء از فلزات گرانبها به هنگام نیاز ذوب می‌شدند و آنهایی که باقی مانده دفن شدند (همان: ۱۲۶).

۳.۵. سفالگری

سفالگری در میان هنرهای تزئینی در زمان عباسیان از پیشرفت چشمگیری برخوردار شد، مخصوصاً که نخستین شکوفایی پیشه‌ها در قرون سوم و چهارم هجری بود که در این دوران ظهور اسلام را به دنبال داشت و سپس در قرون پنجم و ششم هجری شاهد شکوفایی چشمگیرتری در این زمینه هستیم. سفالینه‌های دوره عباسی تقلیدی بود از سفالینه‌های چینی. این تقلید شاید به این خاطر بود که ارزان‌تر هم بوده است. از رایج‌ترین این ظروف، سفالینه‌ی لکه‌دار است که تزئین لکه لکه‌ی سفالینه‌های چینی خاص دوره تانگ و نیز سفالینه‌های لیائو را فریاد می‌آورد. با این حال این ارتباط محل تأمل است چه، به نظر می‌رسد ظروف لکه‌دار دوره‌ی تانگ برای مراسم خاکسپاری به کار می‌رفته است. بنابراین باید احتمال داد که سفالگران مسلمان شیوه‌ی مستقلی را اختراع نموده‌اند هر چند تشابهات آن با ظروف سرزمین چین آنقدر نزدیک می‌نماید که نمی‌توان آن را تصادفی انگاشت (کریمی، ۱۳۹۲: ۲۵۴). این ظروف لعاب سربی را بنا به رنگ‌های غالب به کار رفته در آن‌ها ظروف «تخم مرغ و اسفناج» هم می‌نامند؛ گاهی اوقات ظروف مذکور را حکاکی می‌کردند. چینی‌های لعاب زیتونی سرزمین چین بدان لحاظ که می‌پنداشتند اگر غذای مسموم در آن ریخته شود، می‌شکند بسیار ارزشمند بود و به‌طور گسترده از آن تقلید می‌کردند. اما سفالگران مسلمان برای رقابت با چینی سفید اصل بیش از همه تلاش می‌کردند. فقدان مواد خام مناسب در محل به‌معنای آن بود که سفالگران عباسی نمی‌توانستند بدنه‌ی سخت را بسازند اما با به کار بدن لعاب سفید مات بر سفال معمولی از این ظروف تک رنگ بسیار مورد پسند و علاقه‌گرفته‌برداری می‌کردند. عموماً آنان به این مقدار بسنده نکردند بلکه دست به کار تزئین ظروف لعابی

قلعی شدند که رنگ آمیزی و لعاب کاری آن در یک پخت انجام می‌شد (ویلسن، ۱۳۸۳: ۱۲۰). در این شیوه، رنگ جذب لعاب شده و مثل مرکب روی کاغذ خشک کن، پخش می‌شود. روان شدن لعاب قاعداً باید موجب آشکار شدن نقص فنی اثر شود، اما این نقص در اینجا تبدیل به حسن کار می‌شود. اما چندی نگذشت که سفالگران توانستند لعاب‌هایی بسازند که روان نگردد و هنگام به کارگیری رنگ امکان دقت تنظیم شده‌ای را فراهم آورد. بدین لحاظ اجرای نقش‌های بسیار پیچیده‌تر امکان پذیر شد. تأکید سفالینه‌های چین بر شکل، بدنه، نازکی - حتی صدایی که از ضربه زدن به ظرف به گوش می‌رسید - دست کم تا حدی با تزئینی که در نمونه متقدم دیده نشده بود، جایگزین گردید. این موضوع عمیقاً اولویت‌های متفاوت موجود در ذائقه مسلمین را هویدا می‌سازد. پیشرفت فنی عمده‌ی این عصر گسترش شیوه‌ی به کلی تازه‌ای در سفالگری و بلورسازی است: لعاب زرین فام. در این نوع سفالگری، گوگرد و اکسیدهای فلزی را با گل آخری و رکه مخلوط کرده، آنها را بر ظرفی که پیش‌تر لعاب کاری شده، می‌کشند. سپس ظرف را در کوره اندکی حرارت می‌دهند تا اکسیدهای فلزی آن به تالوئی رنگین کمان مانند بر سطح کار تقلیل یابد، و شکوه فلزهای گران بهاء را به خاطر متبادر سازد. این قبیل همگانی ساختن یا عامیانه کردن اشکال و مواد هنری گران‌تر جزء خصلت هنر اسلامی شد. تولید لعاب زرین فام دشوار بود: ظروف در جریان پخت دوم در معرض سوختن، نیم پز شدن یا ترک خوردن قرار می‌گرفت. سفالینه زرین فام دوره‌ی عباسی در نقاط دوردستی چون سمرقند، سند، مصر، تونس و اسپانیا پیدا شده است؛ علی‌الظاهر معمولاً سفالینه را صادر می‌کردند تا صنعتگر را. رایج‌ترین رنگ‌ها قهوه‌ای و زرد است و در ابتدا تزئین بی‌نهایت ساده بود و عمدتاً از نقطه‌ها و چهارگوش‌ها و خط‌های تیره تشکیل می‌یافت. اما در قرون بعد شکل‌های حیوان و انسان با زمینه‌ی خال‌دار که طرح اصلی را در برگرفته محبوبیت یافت. این شکل‌ها غالباً به گونه‌ای بی‌تناسب و تقریباً ترسناک از شکل طبیعی خارج شده است؛ در آنها غالباً به موضوعات شاهانه یا افسانه‌ای می‌پرداختند (هیلن براند، ۱۳۸۶: ۳۴-۳۱).

در سینی‌های کوچک، جام‌های تک دسته‌ای، بشقاب‌های ادویه و بطری‌های بزرگ و بشقاب‌هایی با حاشیه دندانه‌دار و هم تزئینات برجسته ظریف که از ویژگی‌های تزئینی روی ظروف آهنی تقلید شده بود برای تولیدات گلی چندان مناسب نبود؛ و حال آنکه سفالگران به کیفیت بالاتر از آنها فکر می‌کردند. سفالینه‌های بدست آمده در پیرامون شهر سامرا نشانگر یک چنین پیشرفتی است (کریمی، کیانی، ۱۳۹۲: ۲۵۵). تزئین آنها دیگر فقط نقوش گیاهی کلاسیک متأخر نبود، بلکه پیچیدگی‌های هندسی با آمیزه‌ای از اسلیمی‌ها نیز وارد آن گردید؛ در این زمان لعاب نیز لعاب صدفی طلایی بود با چند نقطه سبز که احتمالاً اتفاقی بوده است. همه این‌ها تقلیدی از ظروف فلزی و چند نقطه سبز که احتمالاً اتفاقی بوده است. همه این‌ها تقلیدی از ظروف فلزی و بسیار سطح پایین‌تر از قطعات طلایی اصلی بود، ولی در این جا برای نخستین بار ایده‌هایی مورد آزمایش قرار گرفت که در سده‌های بعد، از پیشرفت‌های چشمگیری برخوردار شد (هیلن براند، ۱۳۸۶: ۳۴).

از سفال‌های غیر متعارف آنهایی هستند که در سامرا پیدا شده‌اند و طرح‌های آنها هر یک از خروس‌هایی در درون حلقه‌های گل می‌باشند که به وسیله‌ی کاشی‌های پنج گوش و یا برگ‌های تزئینی برجسته احاطه شده‌اند. سفالگران در اواخر دوره سامرا خود را محدود به کار بست یک رنگ‌مایه لعاب صدفی کردند و این مسأله رشته رنگ‌مایه را محدود ساخت و این تکنیک از فنون رایج قرن چهارم هجری گردید. در این زمان طرح‌های حیوانی و انسانی و رواج کامل آن‌ها، بریدن از دوره‌های قبل را به ثبوت رسانید و پیکره‌ها در یک تصویر سایه‌نما و با ساده‌ترین خطوط مرزی روی پس‌زمینه ساده و یا پوشیده از خطوط خیزران و دوایر منقوش ارائه شد (ویلسن، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

سفالینه‌های کوچک با کاربرد روزانه، دارای تزئین حیوانی، اشکال گیاهی و یا خط کوفی است که با قالب گیری در قسمت بالایی کوزه‌ها و یا در پایین کاسه‌ها حک شده است. گروه‌های دیگری از کوزه‌ها غیر لعابی دارای طرح‌های منقوش و یا چسبان هستند. آن‌ها به سده‌ی پنجم تا هفتم هجری در عراق و ایران تعلق دارد (همان: ۱۲۵). تعدادی از این نمونه‌ها شناخته شده است. ظروف منقوش و یا سلام قابی دیگری نیز وجود دارند که دارای لعاب فیروزه-سبز هستند؛ این گروه از سفالینه‌ها مرکب از چراغ‌ها، مجموعه‌ها و بخوردان‌ها و میزهای کوچک اتاق‌ها و کاشی‌ها می‌باشند. کوزه‌ها و کاسه‌هایی با تزئین زیرلعابی با نقوش گیاهی، خطوط خیزابی و یا خطوط نسخی مشکی زیر لعاب سبز و یا ملایم، مزین شده‌اند؛ از زیباترین طرح‌ها نیز باید از پیکره‌های حیوانی و انسانی در رنگ‌های مشکی، آبی و قرمز قهوه‌ای زیر لعاب بی‌رنگ نام برد. بلاخره کوزه‌ها، کاسه‌ها و کاشی‌هایی نیز وجود دارند که با لعاب صدفی قهوه‌ای تند بر روی نوعی لعاب ملایم سبز منقوش هستند و لعاب صدفی آن‌ها اغلب با خطوطی از آبی و سبز آمیخته است (کریمی، کیانی، ۱۳۹۲: ۲۵۷). طرح‌های سفالینه‌ها پیوسته با طرح‌واره‌ها حاصل شده است و لعاب آن‌ها در زیر خاک آسیب دیده، به طوری که بخش اعظم طرح‌های آن‌ها رنگ پریده شده است. بهترین نوع ظروف، آنهایی هستند که از بهترین سفالینه‌های اسلامی شناخته شده‌اند و یا این‌که طرح‌های آن‌ها اغلب از طرح‌های موجود و معاصر ایران اقتباس شده‌اند ولی به طور کلی در نوع خود دارای سبک ویژه و چشمگیری هستند (هیلن براند، ۱۳۸۶: ۳۴-۳۱).

۳.۶. شیشه‌گری و بلورسازی

مهم‌ترین تکنیک شیشه‌گری اشکال مختلف شیشه‌بری بود. سی. جی. لام^۱ یافته‌های سامرا را با چاپ خاصی منتشر ساخته است. از محقق و پژوهشگر قرن پنجم ایران یعنی ابوریحان بیرونی قطعه‌ای در دست است که می‌رساند ظروف بلوری در عراق سفلی در قرون چهارم و پنجم هجری تولید شده است. با این حال، جدا کردن قطعات بلور عراقی از بلورهای باقیمانده تاریخ میانه، غیر ممکن است (همان: ۳۴).

^۱ - c.J.lamm

۳.۷. آلات موسیقی

عرب جاهلی از موسیقی و آواز فقط حذاء و ترنم و از آلات موسیقی دف و نی را می‌شناخت. هنگامی که اعراب مسلمان در دوره‌های صدر اسلام و عصر اموی با ایرانیان و رومیان برخورد کردند، عود، طنبور، ساز و سرنا را از آنان گرفتند و آواز خوانان که اکثرشان از موالی بودند، اشعار عربی را بر پایه آهنگ‌های ایرانی خواندند (هاتشیان، ۱۳۸۹: ۱۲۳). از سوی دیگر می‌دانیم که اسلام موسیقی و آوازخوانی را از جمله اصناف لهو دانسته و در ردیف مکروهات قرار داده است. از این رو بسیاری از مسلمانان از این هنر روی گرداندند و فقها و عالمان دینی درباره‌ی حرمت آن‌ها سخن‌ها گفته‌اند (بلخاری، ۱۳۸۹: ۹۴). در ابتدای خلافت عباسیان لهو و غنا را ممنوع کردند اما در دوره‌های بعد از قرن چهارم هجری به بعد موسیقی مورد توجه پژوهشگران و فلاسفه قرار گرفت، چنان‌که کندی فیلسوف چند کتاب در این باره نوشت، از جمله: ترتیب النغم، و المدخل الی صناعة الموسیقی. احمد بن طیب شاگرد کندی هم موسیقی کبیر و موسیقی صغیر را نوشت. فارابی هم به موسیقی پرداخت و چندین کتاب در این زمینه از او نقل می‌کنند. کتاب الاغانی ابوالفرج اصفهانی یک منبع مهم در باب نغمه‌ها و آهنگ‌های عرب به‌شمار می‌رود و اخوان الصفا یک رساله در موضوع موسیقی نوشتند. دربار خلفا و امرا شاهد مجالس لهو و خوشگذرانی بود؛ مطربان و آوازخوانان در این مجالس شرکت می‌کردند. زنان آوازخوان در جامعه عباسی شهرت داشتند. چنان‌که کتب تراجم اسامی و تاریخ وفات آنان را ثبت کرده است. بدعه آوازخوان (۳۴۲ هجری) معروف به بدعه حمدونی یکی از آوازخوان‌های مشهور بود که در سن نود و دوسالگی مرد. سریره واثقی (۳۴۸ هجری) نیز به خوشگذرانی، آوازه بود. برخی از خلفا مردان و زنان آوازخوان را تشویق و اموال فراوانی نثارشان می‌کردند. موسیقی عرب به عالم غرب هم منتقل شد. موسیقی لاتین نظریات عربی منتشره در اندلس را اخذ کرد. زریاب، آوازخوان اندلس یکی از منابع مهم موسیقی عرب بود. جهان غرب آلات موسیقی از جمله: رباب، نای، بوق، طبل و سنج را از عرب گرفت. با این حال باید دانست که موسیقی عرب ابزار خوشی و لهو و لعب بود. تحول تمدن عصر عباسی نتوانست موسیقی را به یک ابزار بیان تغییر دهد (همان: ۹۶-۹۴).

۳.۸. هنرهای دیگر

در قرون پنجم و ششم هجری در حکومت عباسیان، هنرهای دیگری هم رواج داشت، از جمله موسیقی پشت پرده‌ای که خلفا و امرا از آن لذت می‌بردند؛ یک نفر به نام پرده‌دار مسئولیت این پرده را بر عهده داشت. این نوع موسیقی و غنا در کاخ‌های امرا، امپراتوران و پادشاهان رواج داشت (هیلن براند، ۱۳۸۶: ۳۵). وعی تئاتر و نمایش در دربار فرمانروایان و مجالس عیش و نوش آنان رواج داشت که سایه خیال نامیده می‌شد. می‌توان این نمایش را هسته اولیه سینماهای حاضر دانست. سایه خیال به این صورت اجرا می‌شد که فردی به نام مخایل با انجام حرکاتی، سایه‌ی آن را بر روی یک قطعه یا پرده‌ای از پارچه سفیدی می‌انداخت. این هنر در عراق، مصر و اندلس رایج بود. خلفای فاطمی و امرای ایوبی

آن را با استقبال پذیرفتند و در گسترش آن کوشیدند (هاتشاین: ۱۳۸۹: ۱۲۷). به این ترتیب، علوم، ادبیات، هنر با انواع مختلف و سطوح گوناگون تولیدات خود، شمایی از نیازهای جامعه‌ی عباسی به این معارف و گویای توان این جامعه در ارائه چنین تولیداتی بود. چنان که به نوعی به تأثیر بنیهای اجتماعی و مادی تمدن عصر عباسی در تعیین انواع ابداعات و نقش آن در بنیه معنوی و انسانی این تمدن اشاره داشت (مکی، ۱۳۸۳: ۳۹۰).

نتیجه‌گیری

عراق سرزمینی کهن است که در همان آغازین روزهای فتوحات مورد توجه مسلمانان بوده و نخستین شهرهای اسلامی چون کوفه و بصره در آن‌جا بنا شده است. در قرن‌های چهارم تا ششم هجری مصادف با حکومت عباسیان، عراق به ویژه بغداد، به عنوان پایتخت خلافت، از رونق بسزایی برخوردار گردید و تا چندین قرن همچنان در اوج ماند و چراغ راهنمای پاره‌ی پهنآوری از جهان گشت و به دلیل توجهات حکام، تحولات فرهنگی و اجتماعی گوناگونی در زمینه‌ی حیات اجتماعی مسلمانان اعم از نگرش‌ها و باورها، سبک زندگی اجتماعی، زبان، مذهب و آداب و سنن صورت پذیرفت. به عبارتی حکومت عباسیان در این دوره، درخشان‌ترین دستاوردهای علمی و تمدنی را تقدیم بشریت کرده است. هنر ایرانی در عصر عباسی تأثیرات قابل ملاحظه‌ای بر شاخه‌های هنر اسلامی بر جای نهاد و حتی می‌توان گفت هنر ایران عهد باستان که خود وارث ملل و تمدن‌های کهن مشرق زمین بود به‌طور کامل وارد هنر خلافت عباسی شد و از همین رو این هنر ایرانی در قرون بعدی به‌عنوان سر منشأ خلق آثار مهمی در کشورهای اسلامی شد. اولین و مهمترین اثر هنری دوره عباسیان شهر بغداد است که در سال ۱۳۳ شروع به ساخت شده و در سال ۱۴۱ هجری بپایان رسیده است (حدود هشت سال). غریب به اتفاق سازندگان حتی کارگران ساده آن از ایرانیان بوده است. هنرهای معماری و تزئینی عباسیان با الهام از معماری اصیل ایرانی خود را به جهانیان شناساند، جایی که خلافت عباسی به علت نزدیکی به مرکز پایتخت حکومت ساسانیان (شهر تیسفون) بوده است تحت تأثیر معماری ایرانی قرار می‌گیرد هنرهای تزئینی مانند: شیشه‌کاری، بلورسازی، بافندگی پوشاک از جنس حریر و پشم و نمد، خوشنویسی، سفالگری، و دیگرها در هنر عراق نفوذ یافت و باعث توسعه و رشد آن شد که در بیشتر آثار برجای مانده از آن دوره نمایان شده است. مهم‌ترین ویژگی معماری عباسی عبارتند از: طراحی مناسب، تناسب دقیق، فرم درست پوشش، رعایت مسائل علمی و فنی در ساختمان، ستون‌ها و ایوان‌های بلند، تزئینات گوناگون در عین سادگی و پرهیز از بیهودگی. با شکل‌گیری خلافت عباسی با مرکزیت بغداد که به سنت‌های هنری ایرانیان بسیار نزدیک بود هنر و معماری اسلامی قوی‌ترین دوران خود را طی می‌کند. مرکز این هنر در عراق قیروان و بخارا بود. به‌طور مثال خوشنویسی را می‌توان شاخص‌ترین هنر در پهنه سرزمین‌های اسلامی دانست، و آن‌را به‌مثابه زبان هنری مشترک برای تمامی مسلمانان تلقی کرد. هنر خوشنویسی همواره برای مسلمانان اهمیتی خاص داشته‌است، زیرا در اصل، آن‌را هنر تجسم کلام وحی می‌دانسته‌اند. در سرزمین‌های اسلامی خط زیبا را نه فقط در نگارش قرآن، بلکه در اغلب هنرها به‌کار می‌بردند.

منابع

کتاب‌ها:

- ابن‌صایغ، عبدالرحمن بن یوسف. (۱۹۹۷). رساله‌ی فی الخط و بری القلم، به کوشش فاروق سعد، بیروت: شرکه المطبوعات التوزیع والنشر.
- ابن‌ندیم، محمد بن اسحاق. (۱۳۶۶). کتاب الفهرست، ترجمه و تحقیق محمدرضا تجدد، تهران: امیرکبیر.
- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، الگ. (۱۳۷۸). هنر و معماری اسلامی، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).
- اقبال، امیر. (۱۳۸۰). تاریخچه معماری ایران و کشورهای اسلامی، تهران: پیشگامان تربیت.
- بلخاری، حسن. (۱۳۸۹). سرگذشت هنر در تمدن اسلامی، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.
- بیکر، پاتریشیا. (۱۳۹۱). منسوجات اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی
- رضازاده شفق، صادق. (۱۳۳۵). ایران از نظر خاورشناسان، تهران: شرکت نسبی حاج محمدحسین اقبال و شرکا.
- گروبه، ارنست و [دیگران]. (۱۳۸۰). معماری جهان اسلام، ترجمه یعقوب آژند، تهران: نشر مولی.
- کریمی، فاطمه؛ کیانی؛ محمدیوسف. (۱۳۹۲). هنر سفالگری هنر اسلامی ایران، تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی
- فضایلی، حبیب‌الله. (۱۳۵۰). خط، اصفهان: انجمن آثار ملی.
- عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). نگارگری اسلامی، ترجمه سید غلامرضا تهامی، تهران: حوزه هنری.
- عفیفی، فوزی سالم. (۱۴۰۰ق). نشأ و تطور الكتابه الخطیه ی العربیه و دورها الثقافی و الاجتماعی، کویت، وکاله المطبوعات.
- ماری شمیل، آنه. (۱۳۶۸). خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، ترجمه اسدالله آزاد، مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- مکی، محمدکاظم. (۱۳۸۳). تمدن اسلامی در عصر عباسیان، ترجمه محمد سپهری، تهران: سازمان مطالعات و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه (سمت).
- ویلسن آلن، جیمز. (۱۳۸۳). سفالگری اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- هیلن براند، رابرت. (۱۳۸۶). هنر و معماری اسلامی، ترجمه اردشیر اشراقی، تهران: فرهنگستان هنر
- هاتشتاین، مارکوس؛ دیلیس، پیتر. (۱۳۸۹). اسلام: هنر و معماری، ترجمه نسرین طباطبایی و دیگران، تهران: نشر پیکان.
- هواگ، جان؛ مارتن، هانری. (۱۳۸۲). سبک‌شناسی هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی، ترجمه پرویز ورجاوند، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

هروی، میرعلی. (۱۳۷۲). مداد الخطوط در: نجیب مایل هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، ص ۸۶-۱۰۱.

Brassiy. (۱۹۶۲). Military art and Science dictioniries, London.

Blair, Sh. (۲۰۰۶). Islamic Calligraphy , Edinburgh, Edinburgh University Press.

Gibb. (۱۹۶۲). studies on the civilization of Aslam, London.

Kuhnel.E. (۱۹۷۰). Islamic Art and Architecture, Tr by K. Watson, Germany.