تاریخ و تمدّن اسلامی
سال ۱۹، شماره ۴۳، تابستان ۱۴۰۲
صص ۳-۳۲ (مقاله پژوهشی)

Islamic History and Civilization
Vol.19, No.43, Summer 2023

آرابسک و تبار نبطی آن[۱]

نگار ذیلابی[۲]
استادیار گروه تاریخ و تمدن ملل اسلامی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
هادی عالم‌زاده
استاد بازنشسته گروه تاریخ و تمدن ملل اسلامی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

آرابسک (نقوش استیلیزه گیاهی و هندسی) گاه به عنوان شاخصه هنر اسلامی و از ابداعات تمدن اسلامی شمرده می‌شود؛ در مقابل این نظر، برخی از مورخان هنر، افزون بر خصوصیات دوره اسلامی، بر مآخذ پیش از اسلام آن، به‌ویژه مآخذ ساسانی و بیزانسی و انتقال سنت‌های فرهنگی پیشین هم اشاره کرده‌اند. در این پژوهش، علاوه بر این دو مأخذ، فرهنگ نَبَطی هم به‌مثابه گنجینه‌ای غنی از مضامین کهنِ تصویری، به عنوان مأخذی دیگر در زمینه نقش‌مایه‌های گیاهی آرابسک اسلامی لحاظ شده‌است. پرسش اصلی این پژوهش این است که بن‌مایه‌ها و نقوش گیاهی در آثار نَبَطی چه بوده و بر اساس شباهت‌های نقوش نبطی و اسلامی تا چه حد می‌توان نقوش نبطی را به عنوان مأخذی برای آرابسک اسلامی به‌شمار آورد؟ در این پژوهش با رویکردی بر پایه تاریخ فرهنگی و شواهد متنوع، به‌ویژه آثار مادی و گزارش‌های باستان‌شناسان و شباهت‌های آشکار فرهنگی موجود، نشان داده‌ایم که نقش‌مایه‌های نبطی را هم می‌توان در شمار خاستگاه‌های آرابسک به‌شمار آورد و بر این اساس و باتوجه به تعدد تبارهای تاریخی آرابسک، دیدگاه‌های ذات‌گرایانه و قدسی‌مدارانه سنت‌گرایان در محدود ساختن دامنه تفسیری این نقوش به هنر اسلامی، بازنگری جدی شده‌است.

کلیدواژه‌ها: آرابسک، عربانه، هنر نَبَطی، نقوش گیاهی نَبَطی، هنر اسلامی.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۶/۱۹
۲. رایانامه (مسؤول مکاتبات): N_zeilabi@sbu.ac.ir

مقدمه

بر اساس تعریفی کمابیش پذیرفته و متداول، آرابسک شیوه‌ای از تزیین با شکل‌های دقیق هندسی و نقش‌های گیاهی ساده شده و انتزاعی با پیچ و خم‌های متقاطع و موزون و مکرر است که در بسیاری از هنرهای اسلامی، از جمله تذهیب، کاشی‌سازی، گچ‌بری، قلم‌زنی، منبت‌کاری، حجاری، و...به‌کار می‌رود. آرابسک در متون مختلف، با تعابیر دیگری چون عربانه/طرح‌های طوماری/توریقی/اسلیمی/مورسک[۳] (مغربی) هم به‌کار رفته‌است (عالم‌زاده، ۱۳۸۳: دبا. ۱/ ذیل آرابسک؛ نیز نک. بورکهارت، ۱۳۹۲: ۶۸؛ کونل، ۱۳۴۷: ۲۳؛ دیماند، ۱۳۳۶: ۱۸، ۹۰، ۹۱، ۹۵، ۲۶۱).

برخی از پژوهشگران هنر، از جمله سنت‌گرایان آرابسک را از مختصات هنر اسلامی دانسته‌اند؛ چنان‌که معمولا بخش عمده‌ای از تعریف و ماهیت هنر اسلامی با نقوش آرابسک، چونان پدیده‌ای / آفرینشی اسلامی تصور و تصویر می‌شود. در بررسی این دیدگاه، این پرسش مهم مطرح می‌شود: آیا نقوش آرابسک از ابداعات اسلامی است و پیش از اسلام هیچ سابقه‌ای نداشته؟ در این باره دو دیدگاه با دو رویکرد ممتاز از یکدیگر مطرح است: رویکردی تاریخ‌نگرانه و سنت‌گرایانه.

در رویکرد تاریخ‌نگرانه اجزاء مختلف هنر اسلامی، چونان پدیداری فرهنگی و در گرو زمان و مکان و چون سنتی برآمده از سنت‌های هنری پیشین فهم و تفسیر می‌شود. در این رویکرد هیچ عنصر فرهنگی بی تباری تاریخی نیست و ادعای ابداع اولیه و نقطه آغاز برای پدیدارهای فرهنگی، اصولا با خصلت مطالعات تاریخ فرهنگی در تضاد است. در مقابل، سنت‌گرایان معمولا یا به خاستگاه تاریخی بی‌توجّهند و یا اصولا وجود یا فقدان تبار تاریخی را از ضروریات رویکرد خود نمی‌دانند و به عمد آن را نادیده می‌گیرند. در واقع برخی از سنت‌گرایان (برای نمونه نک. تیتوس بورکهارت[۴]، سطور بعد) با آن‌که در مقدمات مباحث

3. Moresque.
4. Titus Burckhardt

هنر اسلامی گاه به ریشه‌های تاریخی و مآخذ نیز اشاره می‌کنند، اما این ریشه‌ها را صرفا از مقوله مقدمات طبیعی آن می‌دانند و تحلیل و تفسیرشان از هنر اسلامی مبتنی بر زمینه‌های قدسی‌مدارانه، متعالی، معنوی و توحیدی است.[۵]

پژوهش حاضر در زمره پژوهش‌هایی است که اختصاص و انحصار آرابسک را به حیطه اسلام یا فرهنگ اسلامی، با توجه به تبار چندلایگی ریشه‌های آن خطا می‌داند و بر آن است که این میراث تصویری، با احتوا بر ریشه‌های متنوع، از سومری، ایلامی، آشوری، ایرانی و بیزانسی گرفته، تا همسایگان کنعانی، سندی و مصری و نبطی آن، در قالب صورت‌های کهن و باستانی، به فضای متأخر اسلامی منتقل شده‌است و قصد دارد با نگاهی تاریخی تبار نبطی آن را با شواهد موجود (عمدتا بر اساس یافته‌های باستان‌شناسان) به‌مثابه سنتی ریشه‌دار توضیح دهد.

برخی از مورخان هنر به سابقه پیش از اسلام آرابسک، به‌ویژه سوابق ایرانی، یونانی و بیزانسی و جز آن، در آثار خود اشاره کرده‌اند، اما درباره خاستگاه نبطی آن پژوهش مستقلی در دست نیست. عالم‌زاده در مدخل «آرابسک» (دبا، ۱۳۸۳) نمونه‌هایی از اجرا و شیوه بیان آن در ایران، بین‌النهرین، یونان، بیزانس و مصر را ارائه کرده‌است: به نوشته وی در مصر نقشی منسوب به سلسله دوازدهم (۲۰۰۰قبل از میلاد) با برگ‌ها، غنچه‌ها و گل‌های به هم‌پیوسته، شکل ساده‌ای از آرابسک را تداعی می‌کند. در میان‌رودان صحنه‌ای از جلوس آشوربانی‌پال (۶۲۶ ق.م.)، در یونان سرستونی متعلق به سده چهارم پیش از میلاد؛ در ایران ظرفی سفالی از شوش با نقوش استیلیزه گیاهی (متعلق به هزاره چهارم قبل از میلاد) و در بیزانس جعبه‌ای از عاج با نقوش اسلیمی یافت شده که همگی از خانواده آرابسک اسلامی‌اند.

افزون بر نفوذ هنرهای یونانی، بیزانسی و ساسانی در نقش‌مایه‌های آرابسک گاه برخی پژوهشگران چون بورکهارت افق‌های بس دورتر در میان اقوامی چون چادرنشینان آسیای

۵. برای پیشینه بحث درباره آرابسک از نگاه مورخان و سنت‌گرایان و نیز برخی مطالعات درباره هنر نبطی نک. سطور بعد، ذیل پیشینه نظری.

مرکزی را هم از نظر دور نداشته و به برخی شباهت‌های آن در هنر بدوی سکاها[۶] و سرمت‌ها[۷] هم توجه کرده‌اند (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۶۸-۶۹). بورکهارت به‌درستی یادآورشده که تشابه میان نقوش آرابسک و نقوش دیگر سرزمین‌ها تا سرزمین‌های دوری چون اروپا به معنای داد و ستد مستقیم این فرهنگ‌ها نیست؛ بلکه بخشی است از پدیده‌ای گسترده‌تر، یعنی ظهور هنری کهن و مهجور در مرزهای جهان یونانی رومی که از جانب غرب بر هنرهای مسیحی در سرزمین‌هایی چون ایرلند[۸] و در جانب شرقی بر هنرهای اسلامی در خاورمیانه تأثیر نهاده‌است و در هر یک به مقتضای شرایط خاص محیطی تطور و تکامل یافته‌است؛ چنان‌که هنر اسلامی هم این نقش‌مایه‌ها را گرفته و آن هاز را کمال بخشیده‌است (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۷۰).

در این پژوهش این فرضیه مطرح است که ریشه‌های این نقش‌مایه‌های کهن، دست‌کم در بخشی از سفر دور و دراز خود و در محدوده برخی از نقوش، از طریق تمدنی واسطه، یعنی تمدن نبطی به جهان اسلام منتقل شده‌است. در مجموعه پژوهش‌های مربوط به هنر اسلامی معمولا هنر نبطی نادیده گرفته شده‌است، در حالی که کاوش‌های متعدد باستان‌شناختی درباره تمدن نبطی (که در ادامه مکررا به آن‌ها ارجاع شده‌است)، حاکی از گنجینه‌ای غنی از نقش‌مایه‌ها و بیانی هنری است که توانسته نقش رابط میان تمدن هلنی رومی و اسلامی را ایفا کند. در حقیقت در این پژوهش تلاش شده در میان حلقه‌های مختلف این زنجیره هنری که ذهنیات بصری و هنری دورترین سرزمین‌ها را به جهان اسلام منتقل کرده، نقش نزدیک‌ترین

---

٦. سکاها یا اسکیت‌ها (Scythians) دسته‌ای از آریایی های مهاجر، پراکنده در سرزمین‌های مختلف اوراسیا اند، از شرق و غرب دریای خزر تا سواحل رودهای دن و دانوب در اروپا (سده هشتم پیش از میلاد).

۷. سرمت‌ها (Sarmatians) شاخه غربی سکاها، اجداد آلان‌ها، گروهی از آریایی‌های ساکن در استپ‌های جنوب روسیه و اوکراین.

۸. بورکهارت (۷۰:۱۳۹۲) به شباهت شگفت‌انگیز میان صفحه‌ای از انجیل لیندیس‌فارن (Lindisfarne ٧٩ق/٦٩٨م) و موزاییکی در کاخ اموی مِنیه (٨٦ق/٧٠٥م) اشاره کرده‌است (برای بخشی از آرایه‌های کتاب عهد جدید لیندیس‌فارن نک. همو، ۷۱).

حلقه، هم از نظر زمانی و هم جغرافیایی، یعنی حلقه نبطی آن بررسی و روشن گردد. نمونه‌های متنوعی از تبار نبطی آرابسک که عمدتا در تزئینات معماری، سکه و سفال در تمدن نبطی عرضه و بررسی شده، شباهت‌های نبطی و اسلامی و نقش واسطگی هنر نبطی را آشکار می‌سازد.

پیشینه نظری

در برخی از نخستین مطالعات نظری درباره هنر اسلامی، برای نمونه کتاب طرح و رنگ در معماری اسلامی[9] اثر سونیا پی. سِهِر داس[10] و نیز مجموعه سخنرانی‌ها و کتاب‌هایی که در جشنواره جهان اسلام (که به مناسبت بزرگداشت هزار و چهارصدمین سال فرهنگ اسلامی) در ۱۹۷۶ در لندن، منتشر شده، بر هویت متمایز نقوش و تزیینات اسلامی و دیگربودگی و تمایز شرق اسلامی به‌دلیل خلق نقوش آرابسک تأکید شده‌است. تلاش نویسندگان این آثار در جهت اثبات قواعد جامع طراحی اسلامی، فارغ از زمان و تاریخ‌گرایی است؛ به نحوی که در بسیاری از این آثار آرابسک/ عربانه «عصاره» فرهنگ بصری اسلامی تلقی شده‌است (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۰۴) در این آثار تفکیک جغرافیایی میان سرزمین‌هایی چون مصر، سوریه، ایران، شمال افریقا، اندلس و ...لحاظ نشده و آن‌چه عربانه خوانده‌اند، عنصر تزیینی مشترک در تمام این سرزمین‌ها و به مفهومی ناشی از یگانگی اسلامی در ورای زمان و مکان، تلقّی شده‌است. ویژگی‌های تعمیم‌یافته آرابسک از مختصات همین ذهنیت است. نجیب‌اوغلو (۱۳۷۹: ۱۰۳-۱۱۶) در بخش دوم کتاب هندسه و تزیین در معماری اسلامی، تحت عنوان «مجادله در عربانه هندسی»، پیشینه نظری نویسندگان غربی درباره آرابسک را به تفصیل تشریح کرده‌است. ارنست هرتسفلد[11] (۱۹۱۳-۱۹۳۶) و ارنست کونل (۱۹۶۰)

9. *Design and Color in Islamic Architecture*
10. Sonia P.Seherr-Thoss
11. Herzfeld, E. "Arabesque", in *Encyclopaedia of Islam*, First Edition (1913-1936), Edited by R.Basset,R. Hartmann, Online access on 13 May 2023.

نویسندگان مقاله Arabesque در ویراست اول و دوم دایرةالمعارف اسلام، ظهور عربانه را با تفکر اسلامی و مفاهیمی چون تجلی الهی و جهان‌بینی اسلامی مرتبط دانسته‌اند. پس از ایشان کسانی چون ماسینیون[۱۲]، ژرژ مارسه[۱۳] و اتینگهاوزن هم ویژگی‌های تزیینات انتزاعی را با اتکا بر ماهیت اسلام تبیین کردند (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۰۴-۱۰۶). شاید بتوان گفت همین آراء در شکل‌گیری رویکرد سنت‌گرایان که سنگ بنای تبیین خود از هنر اسلامی را بر مفهوم تجلی الوهیت و امر قدسی استوار ساخته‌اند، مؤثر بوده‌است. این ایده‌های ذات‌گرایانه در آراء مسلمانانی چون اسماعیل الفاروقی به صورتی اغراق‌گونه دنبال شده‌است. الفاروقی دانشوران غربی را متهم می‌کند که هنر اسلامی را صرفا تزیینی دانسته و از معنا تهی کرده و نتوانسته‌اند روح اسلامیت آن را درک کنند. وی مدعی است که بن‌مایه‌های انتزاعی طبیعت‌گریز تعبیری است از یگانگی وصف‌ناپذیر خداوند و طرح‌های عربانه شهودی ذوقی _و نه منطقی_ است از ناطبیعی بودن و وصف‌ناپذیری امر قدسی (Alfaruqi, 1970: 68-81). طی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ این تفاسیر به اوج رسید؛ چنان‌که مفاهیم مختلف عرفانی از جمله وحدت و کثرت، توحید، صفات جمالیه الهی و ... در تفسیر آرابسک و هنر اسلامی رواج بسیار یافت؛ برای نمونه تیتوس بورکهارت (1967: 32-41) در مقاله «ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی»[۱۴]، با این توضیح که آرابسک با القاء کل، مانع از آن می‌شود که بیننده بر یکایک اشکال متمرکز شود، بر ماهیت عرفانی و غیرتاریخی عربانه تأکید کرد. این

۱۲. برای مثال ماسینیون (Louis Massignon) تأکید بر جزییات در هنر اسلامی را با اندیشه ذرّه‌باوری مرتبط می‌داند؛ یعنی عالم از ذرات و اعراضی تشکیل شده که دائما به دست خداوند خالق تحول و دگرگونی می‌یابند؛ اما این مدّعا فاقد شواهد و مستندات تاریخی است.

13. Georges Marcais

14. "Perennial Values in Islamic Art"

ایده‌ها در جشنواره جهان اسلام در ۱۹۷٦[۱۵]، موجی از القائات صوفیانه و عارفانه در باب هنر اسلامی را سامان بخشید. اندیشه اصلی کتاب معنای وحدت: سنت صوفیه در معماری ایران[۱٦] نوشته نادر اردلان و لاله بختیار از سنت‌گرایان ایرانی بسط همین اندیشه است (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۰۸). این دلبستگی معنوی و صوفیانه به تفسیر هنر اسلامی در آثار سید حسین نصر از معروف‌ترین سنت‌گرایان، به نحو جامع‌تری، تبیین شده‌است و با رجوع به آثار وی، توصیف جامعی از آراء اصلی سنت‌گرایان را می‌توان یافت. تأکید بر حقیقت بی‌زمان و مکان و حضور قواعد لایتغیر ثابت در تمدن سنتی اسلامی در حقیقت تداوم همان گفتمان خاورشناسانی است که شرق را دارای سنتی ثابت و فاقد تاریخ می‌دانند و غرب را عرصه تحول‌های تاریخی، با این تفاوت که در آراء کسانی چون نصر این اندیشه از توصیف تخفیف‌گرایانه مستشرقان به نکته قوت سنت اسلامی تبدیل شده‌است.

به تعبیر نجیب‌اوغلو (۱۳۷۹: ۱۱۴) منشأ تفسیر نمادین نقوش اسلامی را می‌توان در فضای روشنفکرانه دهه‌های هفتاد و هشتاد قرن بیستم میلادی جست. این تفاسیر در این دهه‌ها بسیار رونق گرفت و به تدریج انتقادات و نظرهای مخالف هم، به‌ویژه از جانب مورخان هنر، شکل گرفت؛ چنان‌که ارنست گامبریچ در کتاب معنای نظم[۱۷] رویکرد تبلیغ شده در نمایشگاه هنرهای اسلامی جشنواره لندن را نقد کرد. او صراحتا بیان کرد که معنای نهفته دینی و نمادین در آرابسک هیچ شاهد و مستند محکمی ندارد. الگ گرابار[۱۸] نیز از منتقدان این دیدگاه سنت‌گرایانه بود که با نقد جشنواره جهان اسلام و آراء مطرح در این جشنواره، روش تاریخ‌نگرانه را در مقابل این شیوه سنت‌گرایانه توضیح داد. به بیان او روش سنت‌گرایان به نوعی

۱۵. هم‌زمان با این جشنواره، در لندن در نگارخانه هیوارد (Hayward Gallery) نمایشگاهی به نام هنرهای اسلامی برگزار گردید و کتاب هنر اسلام: زبان و بیان از تیتوس بورکهارت و علم در اسلام حسین نصر و نقش‌های هندسی در هنر اسلامی از عصام السعید و عایشه پارمان در این نمایشگاه عرضه شد.

16. *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture*
17. Ernst Gombrich, *The Sense of Order*, NewYork, 1979.
18. Oleg Grabar

اکراه[۱۹] از پرداختن به تاریخ است (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۱۲). نجیب اوغلو (۱۳۷۹: ۱۱۴) پس از طرح نظریات سنت‌گرایان درباره آرابسک، این پنداشت‌ها را از منظری تاریخی نقد کرده‌است. نکته اصلی نقد وی بر این متمرکز است که عموم آثار سنت‌گرایان شاخصه مشترکی دارند: تعمیم‌های فاقد دقت که با شواهد عینی به اثبات نرسیده‌است.

چنان‌که می‌بینیم دراین پیشینه پژوهش درباره آرابسک بیشتر نظرات معطوف به ماهیت و نشانه‌شناسی بوده و کمتر به خاستگاه‌های تاریخی پرداخته شده‌است. در پژوهش حاضر در تداوم حرکت پژوهشی تاریخ‌نگرانه، تلاش شده‌است به عنوان نمونه با استفاده از شواهد عینی گزارش شده از حفاری‌های باستان‌شناسان، آرایه‌های گیاهی در هنر نبطی، استقصاء و بررسی گردد و این آرایه‌ها به عنوان یک بن‌مایه با خاستگاهی نبطی، در کنار دیگر بن‌مایه‌های آرابسک در سنت اسلامی، به عنوان تبار نبطی آرابسک معرفی گردد.

در میان انبوه آثار نبطی‌پژوهی، درباره آرایه‌ها و نقوش مختلف در هنر نبطی به‌ویژه در سه دهه گذشته پژوهش‌های متعددی انجام گرفته که در این پژوهش به عمده آن‌ها مراجعه شده‌است؛ از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به تحقیقات جوزف پاتریک از جمله کتاب هنر نبطی میان شرق و غرب[۲۰] و مقالات متعدد ابراهیم نقب[۲۱] اشاره کرد.

این پژوهش تلاشی است برای نشان دادن بخشی از مسیری تاریخی که آرابسک خارج از فضای اسلام و تحت تأثیر مسیر تداوم سنت‌های فرهنگی و هنری طی کرده‌است و تأکیدی است بر خصلت تاریخی طبیعی این پدیده چند لایه و فارغ از سوگیری‌های عقیدتی و غیر تاریخی. با همین خصلت تاریخی، این پدیده در مسیر خود وارد جهان اسلام شد و به واسطه خصوصیات صرفا صوری‌اش که فاقد هرگونه نماد و نشانی از جانداران آفریده «الله» بود، منطبق با احکام فقهی اسلامی شناخته شد و با تغییرات متناسب با ذوق و امکانات مادی و

۱۹. اکراه ناشی از بیم رویارویی با حقایق تاریخی که منتهی به فروریزی ساخته‌های ذهنی آنان می‌گردد.

20. Patrich, J. (2001). *Nabatean Art between East and West*.

21. Negev, A.

مهارتی مسلمانان پذیرفته و رواج یافت.

روش

پژوهش حاضر نمونه‌ای از مطالعات تاریخی با رویکرد تاریخ فرهنگی است. در مباحث مربوط به هنر، کاربستِ روش مبتنی بر تاریخ فرهنگی چونان سپری در برابر تحلیل‌های عقیدتی، ذات‌گرایانه، کلیشه‌های جزم‌اندیشانه یا سنت‌گرایانه عمل می‌کند و خصلت پدیده فرهنگی را به عنوان پدیده‌ای شکل‌یافته در جریان‌های تاریخی و اجتماعی توضیح می‌دهد. بر این اساس در بحث از هنر اسلامی، مراد از صفتِ «اسلامی» (منسوب به اسلام) خصلت «اسلامیت» این هنر نیست، بلکه «خصلت تاریخی، جغرافیایی و بومی و اسلامی‌شده» آن مراد است؛ و این روش فهم درست و دقیق فرهنگی و تاریخ‌نگرانه هنر در قلمرو اسلام را، در ارتباط با سنت‌های هنری پیشین، ممکن می‌سازد.

در این پژوهش، انواع تصاویر گیاهی (دیوارنگاره‌ها، آرایه‌های ظروف سفالین و دیگر آثار) بازمانده از فرهنگ نَبَطی، با نگاه تاریخ فرهنگی و روش تطبیقی، بررسی و تحلیل شده و نقوش گیاهی نبطی به عنوان یکی از منابع و الگوهای آرابسک اسلامی شناخته و مدلّل گردیده‌است.

قلمرو نَبَطیان

بر اساس یافته‌های باستان‌شناسان، سرزمین نبطیان، در شمال‌غرب جزیرة العرب، در دوره‌های متوالی، تحت سلطه برخی از امپراتوری‌های میان‌رودان از جمله آشوریان و در دوره‌های متأخرتر تحت سلطه هخامنشیان، امپراتوران سلوکی و بطلمیوسیان/ بَطالِسه مصر قرار داشت. از حدود سده چهارم قبل از میلاد، پادشاهی نَبَطی به عنوان قدرتی نیمه‌مستقل در عربستان شمالی (به تعبیر بطلمیوس عربستان سنگی) میان اِدوم (Edom) از شرق و جنوب اردن امروزی تا نواحی موآب (Moab) در جنوب غربی اردن امروزی ظهور یافت (Healey

1998:11)؛ سرزمینی که به‌سبب ارتباط با تمدن‌های مختلف به‌ویژه ایرانی، یونانی و رومی به نمادی از تکثر فرهنگی تبدیل شد و به نوبه خود و دست‌کم در بخش‌هایی از فرهنگ دیداری، حلقه واسطی گشت میان تمدن‌های کهن و تمدن اسلامی. از لحاظ جغرافیایی، بین سال‌های ۳۰ ق م تا ٤٠ میلادی، قلمرو نَبَطیان گسترش یافت و از شمال به بُصرا و حَوران، از غرب به صحرای سینا و از شرق به وادی سِرحان و جَوف، و از جنوب به مدائن صالح رسید و در حدود ١٠٦ میلادی به تصرف رومیان درآمد و به عنوان ایالتی رومی به حیات فرهنگی خود ادامه داد.[۲۲] این سرزمین در چهارراه فرهنگی سرزمین‌های ایران، سوریه (شام)، مصر و عربستان، به‌طور طبیعی می‌توانسته نقش نزدیک‌ترین حلقه ارتباط فرهنگی میان تمدن اسلامی و تمدن‌های کهن را ایفا کند، که در این نوشتار تنها به تأثیر فرهنگی نبطی بر آرابسک، پرداخته شده‌است.

سنت تصویرسازی گیاهی در میان نبطیان را می‌توان التقاطی از رگه‌های یونانی–رومی و ایرانی–پارتی و میان‌رودانی دانست که با مواریث قومی و بومی درآمیخته بوده‌است (Patrick, 2001: 82-84). عناصری چون تزیینات گیاهی نماهای سنگی عظیم در بنای خزانه/خزانه‌داری و معبد بزرگ پِترا، مشابه تزیینات شیوه معماری باروک یونانی–رومی است؛ چنان‌که در تزیینات غیرگیاهی در میان سردیس‌ها و تندیس‌های انسانی (زن و مرد) نیز همسان‌های یونانی–رومی یا پارتی آن‌ها کاملا نمایان است. این گرته‌برداری‌ها به‌ویژه با توجه به خصلت‌های برونگرا و فراگیر هنرهای یونانی، رومی و ایرانی اجتناب‌ناپذیر می‌نموده و نقش فرهنگی شهرهایی چون اسکندریه، پرگامون/پرگاموس و تیسفون، به‌مثابه مراکز عمده فرهنگی، در کنار مراودات تاجران نَبَطی به این مناطق پیرامونی در فرآیند این انتقال فرهنگی نیز مؤثر بوده‌است. در زمانی متأخرتر تأثیرات همسایهٔ یهودی نَبَطیان/یهودیه (Judaea Herodian) هم قابل بحث است (Patrick, 2001: 80-81)؛ اما در کنار این مشابهت‌های فرهنگی خارجی، نمونه‌های متعددی از تصویرسازی‌هایی با مشخصات بومی و اختصاصی هم دیده

۲۲. برای نقشه قلمرو نَبَطیان نک. Patrich, 2001: 22؛ و نیز نک. تصویر ۱.

می‌شود، که به نظر می‌رسد بیش از آن‌که از پیرامونیان تأثیر پذیرفته باشد، در فضای بومی محدودتری شکل‌گرفته و بالیده است.

ممنوعیت مقطعی صورتگری جانداران در سنت نَبَطی و رواج نقش‌مایه‌های گیاهی

صورتگری جانداران در سنت نبطی، هم مانند سنت‌های یونانی و ایرانی- پارتی، رواج داشت؛ اما ظاهرا در مقطعی متأخر (نک. سطور بعد) تحت تأثیر برخی باورها از جمله حرمت نگارگری انسان و حیوان، نقش‌مایه‌های گیاهی گسترش و رونقی بیشتر یافت. برخی از پژوهشگران درباره دوره‌ای از ممنوعیت تمثال‌سازی در آرامگاه‌های نبطی شواهدی ارائه کرده‌اند. بر اساس پژوهش جوزف پاتریک[۲۳] شکل‌گیری هنر نبطیان: ممنوعیت تصویر حکاکی‌شده در میان نبطیان[۲۴] نبطیان چون همسایگان، متأثر از احکام فقهی یهودیان در منع تصویرگری، به‌ویژه تصاویر آرامگاهی، بین سال‌های ۵۱۶ ق.م. تا حدود هفتاد میلادی (در زمان معبد دوم)،[۲۵] روی از تمثال‌گری در مقابر برتافتند. در حقیقت پاتریک این پدیده را متأثر از فقه و سنت‌های یهودی دانسته‌است؛ بنابراین مدّعا مهم‌ترین نمونه‌های تمثال‌شکنی در بازمانده‌های معبد شیران بالدار قابل ردیابی است: بنایی که بنابر قول مشهور در زمان آرتاس چهارم (۸ ق.م. تا ۴۰م.) ساخته شده بود، اما در زمان جانشین وی مالیخوس دوم (۴۰-۷۰م.) طی جریان شمایل‌شکنی[۲۶] تصاویر انسانی و تمثال‌های حیوانی معبد با آرایه‌های

23. Patrich, Joseph

24. *The Formation of Nabatean Art: Prohibition of Graven Image among the Nabateans.*

۲۵. بنای معبد دوم اورشلیم به دستور کورش پس از آزادی یهودیان از بابل آغاز شد.

۲۶. نیز نک. اصطلاح شمایل‌شکنی یا آیکون‌شکنی یا بت‌شکنی در مسیحیت به دلیل تفسیر لفظی از ده‌فرمان (سفر خروج، باب ۲۰) که در اسلام توسط شخص پیامبر اکرم در کعبه صورت گرفت و حرمت صورتگری و شمایل‌سازی را در فقه همه مذاهب اسلامی در پی داشت، تا آن‌جا که در بسیاری از منابع فقهی به حرمت تصویرگری تصریح شده‌است (برای نمونه‌های متعدد از احادیث درباره حرمت تصویرگری نک.

گچ‌بری پوشانده و محو شد. همچنین پاتریک (Patrich, 2001: 98) این احتمال را هم مطرح کرده‌است که تندیس‌های نیم‌تنه انسانی در قصرالبنت[۲۷] نیز در همین دوره تخریب شده باشد. مکنزی تاریخ دقیق‌تر مرمت‌های اصلاحی موجود را بعد از زلزله سال ۴۸م دانسته و همچنین مواردی از تخریب تصاویر در خِربةالتنور[۲۸] را هم نشان داده‌است (به نقل از: Patrich, 2001: 98). به نوشته پاتریک (Patrich: 2001: 98) برای مخدوش کردن تصاویر یا محو آن‌ها داربست‌های بلند و تجهیزاتی لازم بوده که فقط با هماهنگی‌های دولتی امکان داشته‌است. به باور پاتریک (Patrich, 2001: 96-100) دست‌کم تا قبل از سال ۵۰ قبل از میلاد، تمثال‌سازی در آثار نبطی یا نبوده یا بسیار نادر بوده و تزیینات عمدتا گیاهی بوده‌است. وی همچنین این قرینه درخور توجه را ارائه کرده که ٦٠٠ سال پس از پادشاهی نبطی، در قلمرو امپراتوری روم، لئوی سوم امپراتور شمایل‌شکن مسیحی را با لقب شگفت «لئوی نبطی» می‌شناخته‌اند و به احتمال قوی انتساب این لقب به وی به همین دوره متقدم شمایل‌شکنی در میان نبطیان اشاره دارد و وجه دیگری برای آن متصوَّر نیست؛ از این رو به نظر وی، استفانوس بیزانسی و دیگر فرهنگ‌نویسان رومی که امپراتور را با این لقب معرفی کرده‌اند، احتمالا به منابع نبطی این پدیده فرهنگی دسترسی داشته‌اند.[۲۹]

با این‌که بر اساس شواهد باستان‌شناختی ارائه شده، تردیدی نداریم که نبطیان در

Zeilabi, Negar, "Talisman and Figural Representation in Islam: A Cultural History of Images and Magic, *British Journal of Middle Eastern Studies*, Published Online 27Dec. 2017.

۲۷. قصر البنت (Qasr el- Bint): از آثار نبطی پترا واقع در شمال غرب معبد بزرگ و جنوب غربی معبد شیران بالدار در نزدیکی وادی موسی.

۲۸. خِربة التنور (Khirbet et-Tannur): منطقه‌ای باستانی در ۱۸ کیلومتری غرب اورشلیم.

۲۹. ای. هیلی در کتاب دین نَبَطیان (*The Religion of the Nabataeans*) نیز همین مطلب را درباره یک دوره ممنوعیت تصاویر انسانی در میان نَبَطیان با شواهدی توضیح داده‌است؛ با این همه بر اساس یافته‌های باستان‌شناسان، شواهد نقض بسیاری از تصاویر انسانی منقوش بر دیوارها و سقف‌ها در آثار پترا در همین دوره، نشان می‌دهد که این ممنوعیت فراگیر نبوده و سنتی یکدست در این باره هیچ‌گاه حاکم نبوده و عمومیت نداشته‌است.

تصویرگری انسانی و حیوانی محتاط بوده‌اند و به‌ویژه خدایان خود را در قالب تصاویری ساده‌شده و دور از فرم طبیعی ترسیم می‌کرده‌اند (بر خلاف سنت یونانی و رومی که خدایان در آن‌ها در صورت‌های انسانی و حیوانی ترسیم می‌شده‌اند)، اما بسامد شواهد به گونه‌ای است که نمی‌توان از ممنوعیت قطعی تصاویر انسانی در این چند دهه سخن گفت؛[۳۰] برای نمونه ج. باسیل (Basile, 2002: 256-257) و ک. توتل (Tuttle, 2013: 12) در مطالعات خود نمونه‌هایی متعدد از تصاویر انسانی و نیز نمونه‌هایی از چشم‌بُتها[۳۱] (مانند بازنمایی خدایان از جمله عُزَّی به صورت دو چشم، در قابی مستطیل، و گاه با افزودن بینی و لب) را در معبد بزرگ پترا در همین بازه زمانی معرفی کرده‌اند (نیز، نک. Wenning: 2001: 79-95). در پژوهش‌های دیگر و گزارش‌های باستان‌شناسان هم آن‌چه غلبه دارد، نوعی سبک ترکیبی نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی در کنار یکدیگر است؛ سبکی که در محیط‌های شهری و پرجمعیت‌تر نبطی بیشتر قابل مشاهده است. بر اساس این مستندات درباره محدودیت بازنمایی جانداران در دوره‌ای از فرهنگ نبطی می‌توان حرمت صورتگری و تندیس‌سازی در فقه اسلامی را در استمرار سنت‌های فرهنگی پیشین ارزیابی کرد.[۳۲]

فارغ از این پیش‌فرض، پربسامدترین نقش‌مایه‌ها و رگه‌های تأثیرگذاری نقوش گیاهی نبطی بر آرابسک در سنت اسلامی را می‌توان در نقش‌مایه‌های زیر بازجست:

---

۳۰. پاتریک به این نقد که وجود مجسمه‌های فیگوراتیو (تصویری) در کنار آثار غیر فیگوراتیو می‌تواند نظریه او را مخدوش کند، این‌چنین پاسخ داده: «از آن‌جا که بسیاری از این مجسمه‌ها مخدوش و بسیاری هم بعدها بازسازی شده، می‌توان نتیجه گرفت که همه این آثار دوره‌های شمایل‌شکنی را پشت سر نهاده‌اند». با این همه، شواهد نقض سخن وی بیش از آن است که این تعمیم موجه جلوه کند.

31. Eye-Idol

۳۲. چگونگی تأثیرپذیری فقه اسلامی از سنت‌های فرهنگی پیشین درباره حرمت صورتگری خود موضوع مستقلی است که می‌توان در پژوهشی دیگر به آن پرداخت.

نقوش آرابسک هم‌خانواده با نقوش گیاهی نبطی

۱. نقش تاک

گفته می‌شود که آرابسک از صورت خیالی تاک سرچشمه گرفته‌است. در بسیاری از نقوش آرابسک در دوره اسلامی درخت تاک جزو بن‌مایه‌های اصلی است. از جمله در کاخ مَشتَی/ مُشَتَّی(مَشتا/مُشَتّا) کاخ زمستانی ولید دوم (۱۲۷ه) طرح درخت زندگی از همین صورت خیالی تاک الهام گرفته‌است (بورکهارت، ۱۳۹۲: ۸٦؛ نیز نک. تصویر ۲). هم‌چنین در مواضع مختلف در قُبّةالصّخره نقش درخت تاک و پیچک و ساقه‌های درهم پیچیده تاک همراه با برگ‌های انگور درون انحناها را پوشانده‌است. نمونه درخشان و ظریفی از پیچک‌های متوازن درون دو نوار باریک موازی اطراف کتیبه کوفی زیر گنبد شایان ذکر است (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۷: ۱۶۶، به نقل از کتابخانه کنگره آمریکا[۳۳]، نک. تصویر ۳).

نقش درخت تاک و پیچک در محراب جامع اموی دمشق و مسجد جامع قیروان هم به شیوه‌هایی دیگر اجرا شده‌است (کرسول، ۱۳۹۳: ۵۸؛ عالم زاده، ۱۳۸۳: ذیل «آرابسک»). در محراب مسجد جامع قیروان، بر نیم‌گنبد بالای محراب، نقش‌مایه شاخه‌های پیچان تاک با گل‌هایی پنج پر و خوشه‌های انگور درخور توجه است (کرسول ۱۳۹۳: ۳۱۴؛ قیومی بیدهندی، ۱۳۹۷: ۲۰۵) افزون بر مساجد، در کاخ‌های اموی از جمله کاخ المفجر (Hamilton, 1959: 41؛ هواک و مارتن، ۱۳۸۴: ۴۲) نیز طرح‌های پیچاپیچ انتزاعی و پیچک‌های در هم گره‌خورده مو/تاک از جمله عناصر پربسامد تزیینی است.

با این‌که این نقش‌مایه از اصلی‌ترین بن‌مایه‌های آرابسک معرفی شده، اما از تبار نبطی آن تقریبا سخنی در میان نیست؛ در حالی‌که برگ‌ها و پیچک تاک از نقوشی است که در تزیینات گیاهی آثار نبطی مکرر به‌کار رفته‌است: در سرستون‌ها و تاج ستون‌ها در بنای خزانه که از شاخص‌ترین بناهای پتراست، نقوش پیچک و برگ‌های تاک در کنار نقش‌مایه گل با ظرافت بسیار به شکل نواری تزیینی درون کادربندی‌های باریک اجرا شده‌است (Negev,

33. http;//www.loc.gov/item/mpc2004007134/pp

1974, fig. 5123[۳۴] نیز نک. تصویر ش٤).

بیشترین کاربرد نقش تاک در آثار نبطی در گچ‌بری‌های دیواری و سقف بناهاست. در این جاها این نقوش در قاب‌بندی‌هایی شبیه سبک هلنی و رومی، تصویر شده و در مواردی هم نحوه اجرای آن‌ها متمایل به هنجارهای شرقی (ایرانی- پارتی و میان رودانی) است که در آن هنرورزان مایل بوده‌اند کل فضا را از نقش مایه‌های متراکم پر کنند (Patrick, 2001: 94)؛ نمونه‌ای بسیار ظریف از نقش پیچک به صورت نقش برجسته در معبد شیران بال‌دار[۳۵] هست که فیلیپ هاموند[۳۶] در مقاله‌ای تصاویر قسمت‌های مختلف آن را ثبت و گزارش کرده‌است (fig n. 3, 4, 7, p.49-51 نک. تصویر ٥).

نقش‌مایه پیچک و برگ انگور علاوه بر بناها در تزیین چراغ‌ها و ظروف سفالی هم بسیار به کار رفته‌است (McKenzie and others, 2013: 2/242-243) ظرافت در اجرای نقوش، رعایت تقارن و تکرار موزون و ریزه‌کاری‌های روی سفال‌ها کاملا استادانه و قابل قیاس با نمونه‌های متأخرتر این نقوش در سده‌های میانه اسلامی است (میخائیل ویکرز ,Vickers) 1994: 236-238. در مقاله‌ای دو نمونه مشابه از کاسه‌هایی سفالین (محفوظ در موزه‌های هامبورگ و بریتیش میوزیوم) را که نقوش پیچک و برگ تاک به ظرافت در سطح داخلی آن‌ها کار شده، معرفی کرده که حاکی از گسترش این سنت هنری نبطی از طریق داد و ستد در تمام مناطق اطراف مدیترانه است و با مقایسه این آثار می‌توان حتی از تأثیرات دورتر این سنت در مناطقی، مثل هند هم، سخن گفت.

نمونه مهم دیگر از نقش‌مایه تاک و پیچک در کنار گل‌ها و کتیبه‌ها را در بناهای

34. also see: "Fragment of the Facade Al-Khazaneh in Petra, The Capital of the Nabatean kingdom in Wadi Musa city in Jordan"; https://universes.art/en/art-destinations/jordan/petra/al-khazneh/capital

۳۵. معبد شیران بالدار از آثار نبطی پترا در نزدیکی وادی موسی است که بنابر قول مشهور در زمان آرتاس چهارم (۸ق.م تا ٤٠م.) ساخته شده.

36. Hammond, F.

خِربةالضَّریح[۳۷] از آثار نبطی نیمه اول سده دوم میلادی می‌توان یافت. نقوش گیاهی ظریفی که در این اثر عرضه شده (Joukowski, 2002: 4/235-248) از نمونه‌های قابل قیاس با آرابسک اسلامی است. همچنین در یک گزارش باستان‌شناختی از بنایی مجلل در شمال پترا، سرستون‌های مزین به پیچک و خوشه‌های انگور متقارن و ظریف معرفی شده‌است (Bikaiand et al., 2008: 481 نک. تصویر ٦). این آرایه‌ها با تزیینات حاوی نقوش پیچک و خوشه انگور در بنای قبّةالصخره (در تیرهای کششی قوس‌های طاقگان هشت ضلعی) کاملا قابل تطبیق است (نک. تصویر ۷ نیز نک. تصاویر ١٦ و ۱۷ در کرسول، ۱۳۹۳: ۳۱؛ برای نمونه‌ای واقع‌گرایانه از پیچک تاک و خوشه انگور در سقف نقاشی‌شده خانه‌ای در پترای کوچک[۳۸] نک. تصویر شمار ۸). این بن‌مایه تزیینی نبطی بعدها در آرابسک اسلامی با تغییراتی در اندازه برگ‌ها و نحوه اجرا و نیز در دوره‌های متأخرتر با حذف عناصری مثل خوشه انگور مستمراً به کار رفته‌است.

در برخی از آثار اسلامی، در بنای شاخصی چون قبةالصخره[۳۹] و مساجدی چون جامع احمد بن‌طولون (کرسول، ۱۳۹۳: ۳۸۸) و مسجدالاقصی (نک. تصویر ۹ قیومی بیدهندی، ۱۳۹۷: ۲۰۲، تصویر لوح چوبی منبت)، خوشه انگور هم در میان پیچک‌ها هست؛ اما از سده‌های میانه، عمدتا از نیمه دوم خلافت عباسیان در بناهای مذهبی فقط پیچک‌ها باقی مانده و خوشه انگور حذف شده‌است. به نظر می‌رسد حذف خوشه انگور در سده‌های میانه اسلامی می‌تواند منشأ فقهی داشته باشد و احتمالا نقش باغ‌های انگور که یادآور کارگاه‌های شراب‌سازی مجاور آن بناها یا مُتداعی شراب بوده، به سبب حرمت آن در اسلام، از نقش‌مایه‌های آرابسک حذف شده؛ اما پیچش برگ‌های تاک و خیال‌انگیزی موزون آن‌ها در

۳۷. محوطه‌ای باستانی متشکل از بناهای نبطی در نزدیکی وادی حسا در پترا.

۳۸. Little Petra، محوطه‌ای باستانی در شمال پترا.

۳۹. مسجد بودن قبةالصخره جای تردید و موضوع بحث است، زیرا نه محرابی دارد و نه جایی برای تشکیل صفوف نمازگزاران.

این سنت هنری حفظ شده‌است. پس در نقوش عربانه، قرن‌ها پس از اسلام، در حذف نقش انگور و روی برتافتن از تکرار آن، تأثیر فرهنگ اسلامی را می‌توان بازجست، اما درباره شاخ و برگ و پیچک‌های تاک، تقلید و تداوم سنت هنری نبطی مشاهده می‌شود.

۲. برگ کنگری (آکانتوس[۴۰] / شوکة الیهود) و میوه کاج

از دیگر نقش‌مایه‌های پربسامد در بناهای مختلف پترا، نقوش برگ‌کنگری/ اکانتوس (برگ‌های بزرگ پای خرس) و میوه کاج است. در تزیینات بنایی در دره مرکزی پترا در جنوب ویرانه‌های وادی موسی که پس از تحقیقات ۱۹۹۳ دارای کارکرد مذهبی دانسته و «معبد بزرگ» نامیده شده، نقوش متعدد گیاهی بسیاری شبیه سبک گچبری‌های باروک هست. در یک مورد در دیوار راهروی غربی معبد گلی پنج‌پر و برجسته در میان و در اطراف آن برگ‌کنگری‌های درشت در قاب‌بندی‌های تزیینی با آرایه‌های خطوط و هلال‌های مدور به صورتی مکرر در تمام قاب اجرا شده‌است. این فضا به سبب این تزیینات به اتاق باروک شهرت یافته‌است (Joukowski, 2002: 241، نک. تصویر ۱۰). تمام راهروی غربی هم پوشیده از بقایای فروریخته گچ‌بری‌هایی است با نقوش گیاهی، که حکایت از دیواری سراسر پوشیده از آرایه دارد. در این معبد تزیینات گیاهی در قاب‌بندی‌های عموما مدور انجام شده‌است، به این صورت که دایره‌هایی با قطری نزدیک به اندازه ارتفاع دیوار ایجاد و سراسر آن‌ها با تزیینات پوشانده می‌شده‌است.

در همین معبد بزرگ نمونه‌ای کمیاب از تزیین با نقش میوه کاج هست که درون برگ پهن آکانتوس حکاکی شده و اطراف آن با نقوش پیچک‌های تودرتو آراسته شده‌است (Joukowski, 2002: 245 نک. تصویر ۱۱).

روی دیوارهای جنوبی معبد هم تزیینات گل و پیچک و نیز برگ آکانتوس مکررا اجرا شده‌است. در قسمت تاج دیوار پیچک‌های موّاج تاک و گل‌ها و شکوفه‌ها و نیز مخروط‌های

40. Acanthus

کاج کار شده‌است (Joukowski, 2002: 244). در یکی از دیوارهای جنوبی در یک مورد تصویری از صورتی انسانی هم دیده می‌شود. به تعبیر یوکوفسکی (2002: 245) در این معبد ترکیبی از روح هنر نبطی و سنت‌های کلاسیک قابل بازیابی است.

در ساختمانی مجلل یافت شده در شمال پترا نیز سرستون‌های متعدد آن با نقش برجسته برگ‌های بزرگ اکانتوس تزیین شده‌است (Bikai and et al., 2008: 481 نک. تصویر ٦).

در ساختمان خزانه/خزانه‌داری هم در برخی از سرستون‌ها، دو ردیف برگ‌های پهن و برگشته اکانتوس به صورت برجسته بر روی قطعات بزرگ سنگ تراشیده شده‌است[41](تصویر ۱۲).

در سنت آرابسک اسلامی با این‌که میوه کاج به‌ندرت به‌کار رفته، اما نقوش برگ کنگری/آکانتوس بسامد بیشتری دارد. نمونه‌های کهن برگ کنگر، در تزیینات قرنیزِ جرزهای زیر گنبد بنای صخره (نک. تصویر شماره ۱۳) و برخی نقوش مسجدالاقصا موجود است؛ و نمونه متأخرتر آن را هم می‌توان در منبت‌کاری فَرَسب (شاه تیر چوبین) پنجره غربی دیوارهای جنوب غربی و شمال غربی مسجد عمرو (۲۱۲ق، در فسطاط) که مزیّن به افریزی با نقش برگ کنگر است، ملاحظه کرد (کرسول، ۱۳۹۳: ۳۰۰) با نقوشی ظریف و شیوه‌ای ترکیبی شبیه و قابل تطبیق با نمونه‌های نبطی آن‌ها.

با این‌که در نقش‌مایه‌ها شباهت‌ها بسیار است، اما تفاوت در نحوه اجرا (که موضوع بحث این پژوهش نیست)، قابل ملاحظه است.[42]

41. https://universes.art/en/art-destinations/jordan/petra/al-khazneh/capital.

۴۲. در سنت نبطی عموما نقوش گیاهی روی قطعات سنگی حکاکی شده و گچ‌بری‌ها هم ژرف و برجسته است، اما در سنت آرابسک اسلامی عموما این نقوش روی سطوح صاف یا با ژرفایی کمتر کار شده و در این زمینه برخی سرستون‌های کاخ‌های غربی، مثل الحمرا استثناهایی محسوب می‌شوند. نحوه ترکیب نقش‌مایه‌ها در سنت اسلامی هم گاه خلاقانه است؛ مثلا در یک مورد از آرایه بخشی از شبستان مسجد جامع اموی دمشق، نواری نه از شاخه تاک، که از ساقه کنگر با خوشه‌هایی از انگور، نقش شده‌است (نک. کرسول، ۱۳۹۳: ۵۸).

۳. نقش‌مایه برگ نخل

در تاج تزیینی بالای درهای ورودی در قاب‌بندی‌های مستطیل شکل، نقش مایه برگ نخل در جاهای گوناگون دیده می‌شود (Negev, 1971: 27, 158, fig. 4034, 4035, 4046)؛ اما بر اساس یافته‌های باستان‌شناسان در مناطق مختلف از تمدن نبطی، به نظر می‌رسد برگ نخل بیشتر برای تزیین ظروف سفالین به‌کار می‌رفته‌است. ویژگی اصلی بازنمایی برگ نخل در این سفالینه‌ها از سنخ نقوشی ابتدایی و بی‌ظرافتی است که در کنار خطوطی صاف یا منحنی همراه با نقطه‌کوبی به‌کار رفته‌است (McKenzie and others, 242-243, 245 ؛ نک. تصویر ١٤).

برگ نخل در سنت آرابسک اسلامی هم از نقش‌مایه‌های پربسامد است. نمونه‌هایی از این نقش‌مایه را در تزیینات کاخ‌های الحَیر و المفجر و ... و نیز مساجدی چون مسجد جامع قیروان می‌توان دید (کرسول، ۱۳۹۳: ۳۱۷).

نتیجه

میراث آرابسک بررغم ساده‌انگاری‌های رایج درباره انتساب ابداع آن، یا انحصاری دانستنش به فرهنگ و عالم اسلامی، تباری لایه‌لایه و ریشه‌دار دارد و ضمن إحتوا بر میراث‌های متنوع از سومری و ایلامی و آشوری و ایرانی و رومی گرفته تا همسایگان کنعانی و سندی و مصری آن‌ها، در قالب فرم‌ها و تصاویری کهن و باستانی به فضای متأخر اسلامی منتقل شده‌است. در متون تاریخی و دیگر منابع، ردپایی روشن از چگونگی انتقال نقش‌مایه‌های هلنی رومی به دوره اسلامی در دست نیست، جز روایاتی معدود حاکی از ارتباط مستقیم برخی معماران و هنروران رومی و مشارکتشان در ساخت برخی بناهای اسلامی (از جمله دعوت ولید بن عبدالملک از شماری کارگر رومی برای توسعه مسجد پیامبر(ص) بلاذری، د.تا: ۱۷؛ قیومی بیدهندی، ۱۳۹۷: ۱۶۷) نمی‌توان از اخذ و اقتباس مستقیم از هنر یونانی- رومی سخن گفت. درباره چگونگی انتقال سنت نبطی هم شواهد مکتوب اندک است؛ برای مثال روایتی هست

درباره حضور مهندسانی نبطی در دوره اسلامی، از جمله مشاوره خواستن حجاج یوسف ثقفی در ساختن شهر واسط از مهندسی آرامی به نام حسان نبطی (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۷: ۱۸۵)، اما با توجه به بسیاری شباهت‌ها در میان آثار به جا مانده، و نیز مجاورت جغرافیایی با سرزمین‌های اسلامی شاید بتوان با احتیاط از نقش واسطگی هنر نبطی در انتقال نقش‌مایه‌های (موتیف‌های) یونانی رومی و نیز برخی سنت‌های شرقی به هنر اسلامی سخن گفت یا دست‌کم بر اساس این پژوهش، در کنار خاستگاه‌های گوناگون آرابسک، آثار عمده نبطی تبار آرابسک را در چند بند زیر عرضه کرد:

۱. در میان نقش‌مایه‌های آرابسک، نقوش متنوعی از جمله نقش تاک، پیچک و خوشه انگور، برگ اکانتوس و نخل و میوه کاج از مواردی است که می‌توان مایه هنر نبطیان را در آن‌ها ردیابی کرد.[۴۳]

۲. بر رغم شباهت‌های بسیار در نقش‌مایه‌های گیاهی، طرز اجرای نقوش در سنت نبطی و اسلامی تفاوت‌های بسیار می‌توان یافت؛ ازجمله بساطت نمونه‌های نبطی در قیاس با نمونه‌های پذیرفته شده آن‌ها در قلمرو اسلامی.

۳. سیر انتقال این آرایه‌ها از نبطی به دوره اسلامی سیری پیوسته و مستقیم نداشته، بلکه بیشتر به شبکه‌ای از شاخه‌ها و ریشه‌های درختی شباهت دارد که ضمن حفظ آبشخورهای گونه‌گونش، تأثیرات خود را در جهات و مناطق مختلف پیرامون خود: شام، مصر، جزیرةالعرب گسترانده است.

۴۳. افزون بر این‌ها نگاره منحصر به فرد از کوشکی دوطبقه میان باغ و خانه‌های مسکونی اطراف آن در موزاییک‌های رواق غربی جامع اموی دمشق (نک. تصویر شماره ۳۶ در کرسول، ۱۳۹۳: ۵۸) هست که شباهت بسیار زیادی میان آن و فضاسازی باغ رومی-یونانی و نمای بناهای پترا از جمله بنای خزانه و بنای معبد بزرگ دیده می‌شود که خود می‌تواند موضوع پژوهشی مستقل باشد.

کتابنامه

بلاذری، احمد بن یحیی (د.تا). فتوح البلدان. بیروت: دار و مکتبه الهلال.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۹۲). هنر اسلامی: زبان و بیان. ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.

دیماند، موریس (۱۳۳۶). راهنمای صنایع اسلامی. ترجمه عبدالله فریار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

زمانی، عباس (۱۳۶۳). طرح اربسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران. در معماری ایران. به کوشش آسیه جوادی، تهران: انتشارات مجرد.

همو (۱۳۹۰). تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی. تهران: اساطیر.

عالم‌زاده، هادی (۱۳۸۳). «آرابسک». دایرة معارف بزرگ اسلامی. ج۱، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۹۷). مجموعه هنر در تمدن اسلامی (معماری ۱). تهران: سمت.

کرسول، کپل آرچیبالد کمرون (۱۳۹۳). گذری بر معماری متقدم مسلمانان. بازنگری جیمز آلن، ترجمه مهدی گلچین عارفی، تهران: فرهنگستان هنر.

کونل، ارنست (۱۳۴۷). هنر اسلامی. ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: ابن سینا.

نجیب اوغلو، گل‌رو (۱۳۷۹). هندسه و تزیین در معماری اسلامی. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.

هواک، جان و هانری مارتن (۱۳۸۴). سبک‌شناسی هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی. ترجمه پرویز ورجاوند، تهران: علمی و فرهنگی.

Alfaruqi, Ismail (1970). On the nature of the work of Art in Islam. *Islam and the modern age*, no.2: 68-81.

Basile, J. (2002) .Two visual languages at Petra: Aniconic and Representational Sculpture of the Great Temple. *Near Eastern Archeology* 65(4), 255-258.

Bikai, Patricia Maynor, Kanellopoulos, Ch. and, Shari Lee Saunders, "Beidha in Jordan (2008). A Dionysian Hall in Nabataean Landscape. *American Journal of Archeology*, 112 (3), 405-507.

Burkhardt, Titus (1967) .Perennial Values in Islamic Art. *Studies in Comparative Religion*, 1/32-41.

Durand, C., & Gerber, Y. (2014). "The Pottery Production from Hegra/Madāin Sālih (Saudi Arabia) during the Nabataean Period.

Preliminary Results, 2008-2011". Proceedings of the Seminar for Arabian Studies, 44, 153-167.

Eggleton, L. (2012). History in the Making: The Ornament of the Alhambra and the Past-Facing Present. *The Journal of Art Historiography*.

Hamilton, R.W. Khirbat al Mafjar (1959). *An Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford.

Hammond, D.J. (2003). The Temple of the Winged Lions, *Markoe*, 223-229.

Hammond, Philip C. (1977). The Capitals from "The Temple of the Winged Lions", Petra Source. Bulletin of the American Schools of Oriental Research, 226 /47-51.

Healey, J.F. (1998). *The Religion of the Nabataeans*: *(Religions in the Graeco-Roman world)*, Brill.

Herzfeld, E. (1913-1936). Arabesque. In *Encyclopaedia of Islam,* First Edition Edited by R.Basset, R. Hartmann, Online access on 13 May 2023.

Joukowski, Martha Sharp (2002). A Nabataean Architectural Miracle. *New Eastern Archeology*, 65(4), 235-248.

Kuhnel, E. (1960). "Arabesque", *Encyclopaedia of Islam*, the second edition, Leiden, Brill.1/558-561.

McKenzie, S., and others (2013). The Nabataean Temple at Khirbet et-Tannur, Jordan, *The Annual of the American Schools of Oriental Research*, 68(2).

Mettinger, Tryggve N.D., (Published online 2004). The Absence of Images: the Problem of the ancient cult at Gades and its religio-historical Background.

Negev, A. (1971) .The Nabatean Necropolis of Mampsis (Kurnub). *Israel Exploration Journal*, 21(2/3), 110–129. http://www.jstor.org/stable/27925268

Negev, A. (1974). Nabatian Capitals in the Towns of the Negev. *Israel Exploration Journal*, 24(3/4), 153-159.

Patrich, J. (2001). *Nabatean Art between East and West*.

Patrich, J. (1990). The Formation of Nabatean Art: Prohibition of Graven Image among the Nabateans, Jerusalem: Hebrew University.

Sonia P. Seherr-Thoss (1968). *Design and Color in Islamic Architecture*, Afghanistan, Iran, Turkey, Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

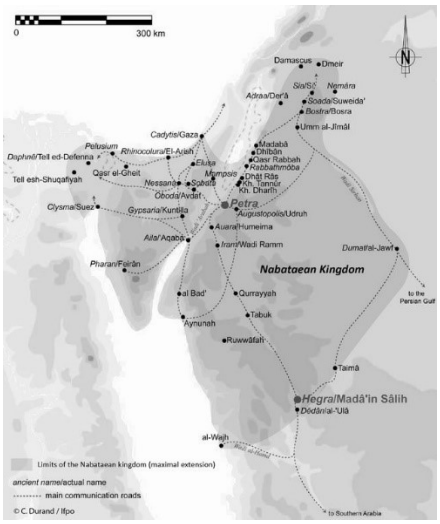
Tuttle, Christopher A. (2013). Preserving Petra Sustainably (One Step at a Time): The Temple of the Winged Lions Cultural Resource Management Initiative as a Step Forward Author. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology & Heritage Studies*, 1(1), 1-23.

Vickers, Michael (1994). Nabataea, India, Gaul, and Carthage: Reflections on Hellenistic and Roman Gold Vessels and Red-Gloss Pottery. *American Journal of Archeology*, 98/231-248.

Wenning, Robert (2001). The Betyls of Petra, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, Nov. 2001, No. 324, Nabataean Petra, 79-95.

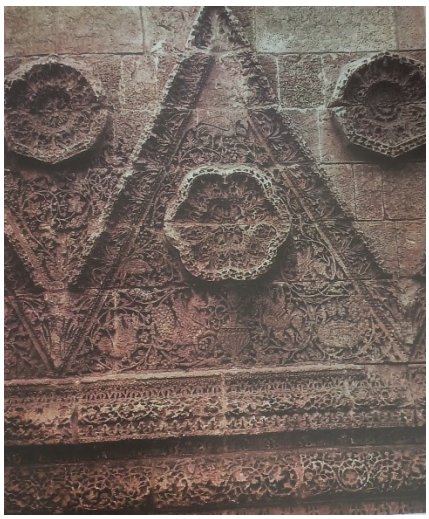
Zeilabi, Negar (Published Online 27Dec. 2017) .Talisman and Figural Representation in Islam: A Cultural history of Images and Magic. *British Journal of Middle Eastern Studies*.

تصاویر



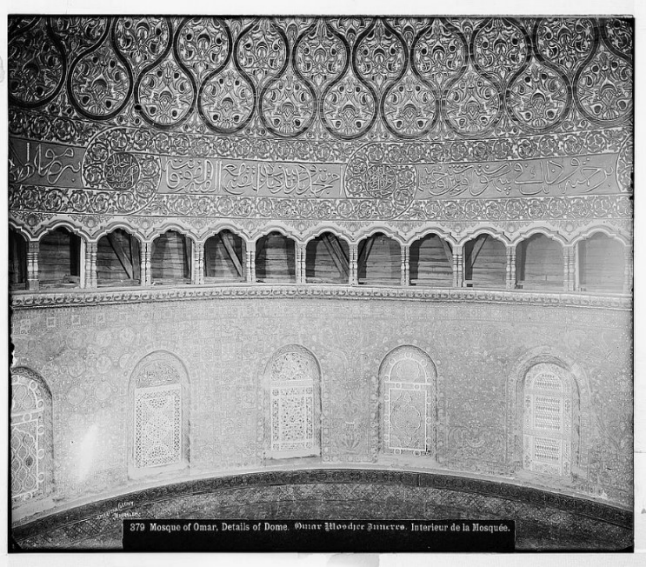
تصویر ۱: قلمرو امپراتوری نبطیان

Source: Durand, C., & Gerber, Y., 2014



تصویر۲: بخشی از نمای کاخ المشتی،

مضبوط در موزه اشتاتلیچ (Staatliche Museen) برلین، بورکهارت، ص ۳۰

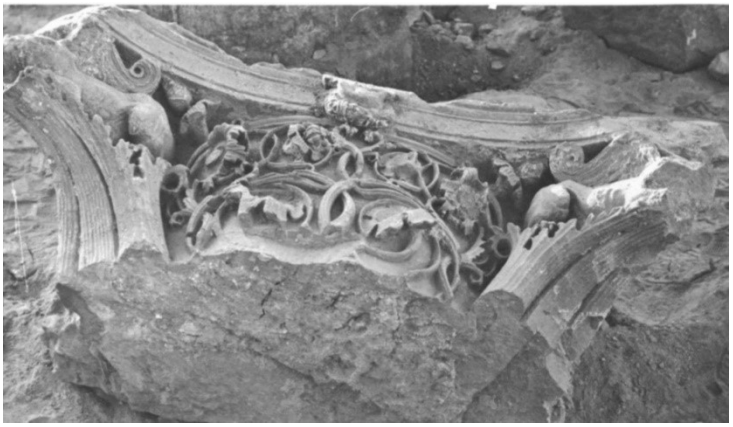


تصویر۳: آرایه‌های اطراف کتیبه، قبه الصخره

http;//www.loc.gov/item/mpc2004007134/pp

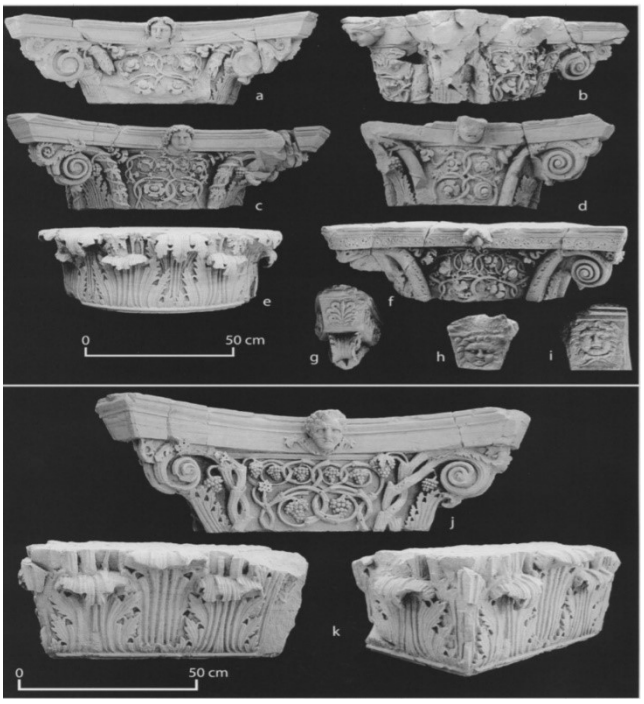
تصویر۴: نمای بنای خزانه‌داری پترا

https://universes.art/en/art-destinations/jordan/petra/al-khazneh/capital

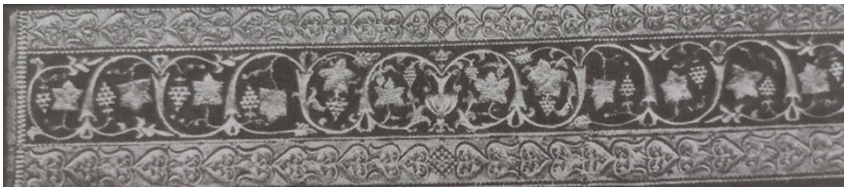


تصویر ۵: معبد شیران بالدار

Hammond (1977), p.51



تصویر ۶: Bikei, p.481



تصویر ۷: قبه الصخره، طاقگان هشت ضلعی، تیرهای کششی قوس‌ها، کرسول ص ۳۱

تصویر ۸: نقش تاک بر سقف خانه‌ای در پترای کوچک

تصویر ۹: نقش انگور در مسجد اقصا، قیومی، ص ۲۰۲

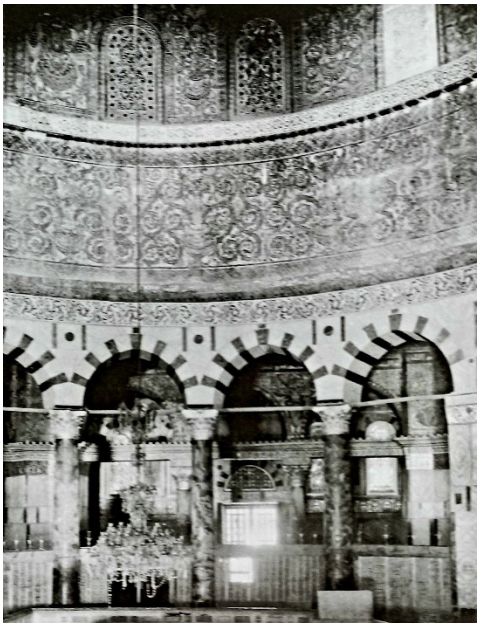
تصویر ۱۰: بخشی از آرایه‌های اتاق باروک

Joukowski, p.241

تصویر ۱۱: Joukowski, p.245

تصویر ۱۲: سر ستون با تزیینات برگ کنگری برجسته

https://universes.art/en/art-destinations/jordan/petra/al-khazneh/capital



تصویر ۱۳: قرنیز جرزهای زیر گنبد قبه الصخره، کرسول، ص ۲۳

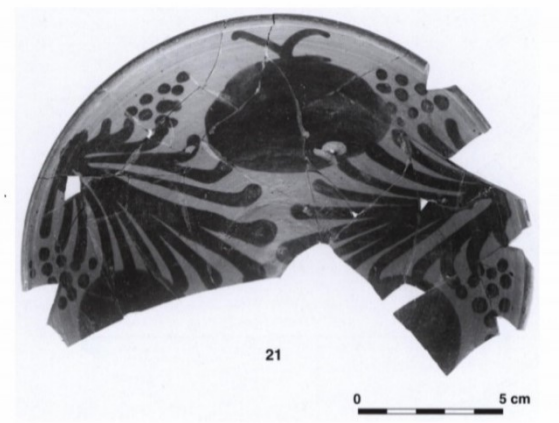


FIG. 18.5*

تصویر ۱۴: Mackenzie and others, p.245