خاستگاه هنر در دین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زیبایی‌شناسی اسلامی:
راهی دیگر به سوی دانش

ژاله نژدت اِرزِن[1]
ترجمه‌ی مریم صابری‌پور

چکیده
درباره‌ی زیبایی‌شناسی اسلامی، برخلاف زیبایی‌شناسی غربی، تحلیل انتقادی چندانی صورت نگرفته است، مگر در خودِ آثار هنری. از این رو، بیش‌تر مطالعات توصیفی بوده است تا تحلیلی. در واقع در اسلام، زبان رابطه‌ای میان انسان و جهان بیان نمی‌کند و بیش‌تر امور با نماد بیان می‌شود.

در زیبایی‌شناسی اسلامی، حالتی مشخص و نهایی از اثر هنری وجود ندارد که یک ارزش به شمار آید. نویسنده در این مقاله اشاره می‌کند که اصول اعتقادی اساسی در ساختارهای زیبایی‌شناختیِ بیانِ هنریِ اسلام بر سه اصل استوارند: ۱) اصل تغییر پیوسته در عین ثبات: آثار اسلامی نشان‌دهنده‌ی پیوستگی جهان آفرینش و در عین حال حرکت پیوسته است. ستاره‌ها و صورت‌های فلکی روی گنبدها یکی از نمونه‌های آن است. به‌این ترتیب، بیان هنری از طریق نماد راهی است برای نزدیک شدن به معنویت و آرامش. از این رو، در هنرهای اسلامی از تلفیق تضادها هماهنگی کامل ایجاد می‌شود. ۲) اصل عدم قطعیت شناخت انسان: این اصل بر امکان‌ناپذیری شناخت واقعیت و ذات مطلق دلالت دارد. ۳) اصل عشق: در اسلام عشق مبنای هستی است. هنرمندان نیز با تحسین به اثر خود می‌نگرند.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی اسلامی، تغییر، عدم قطعیت، عشق، هنر اسلامی.

۱. مقدمه

تفاوت مهم زیبایی‌شناسی اسلامی و زیبایی‌شناسی غربی این است که در اولی تا همین اواخر هیچ تحلیل انتقادی‌ای درباره‌ی هنر و زیبایی صورت نگرفته بود، یا اگر هم گرفته بود بسیار اندک بود. این در حالی است که از قرن هشتم تا سیزدهم مطالب گسترده‌ای در ارتباط با هنرها ــ از معماری گرفته

تا شعر و موسیقی ــ در کشورهای اسلامی وجود داشته است. این مطالب ابتدا از طریق ترجمه‌ی متن‌های کلاسیک مانند متن‌های افلاطون، ارسطو و اقلیدس شکل گرفت، و خیلی زود به دنبال این ترجمه‌ها متن‌هایی عربی پدید آمدند که موجد ایده‌هایی نظری و عملی بودند که در دنیای هنر اسلامی به منابع کلاسیک تبدیل شده است. طومار توپقاپی گلرو نجیب‌اوغلو که منبع مدرن و مهمی است درباره‌ی مبنای زیبایی‌شناختی هنرها و صناعات دنیای اسلام در قرون وسطی، اطلاعات مفصلی درباره‌ی این مطالب و معناهای زیبایی‌شناختی الگوهای تزئینی و اصول ریاضی و مبانی هندسی این هنرها و صناعات را شامل می‌شود.[۲] این متن‌ها نوشته‌هایی درباره‌ی زیبایی‌شناسی نبودند بلکه کتابچه‌هایی تخصصی یا کتاب‌هایی علمی بودند.

تاکنون هر انتقادی که به هنر در دنیای اسلام تا پیش از دوران مدرن شده در خود آثار هنری وجود دارد. به‌عبارت دیگر، می‌توان به‌واسطه‌ی یک اثر درباره‌ی اثر هنری دیگری فکر کرد یا آن را تشریح کرد. این شعر است که به شعر دیگری پاسخ می‌دهد، این یک تصنیف موسیقی است که به موسیقی دیگری پاسخ می‌دهد. در واقع در فرهنگ‌هایی که سنت حرف اول را می‌زند، هنرمندان به جای تلاش برای خلق چیزی کاملاً بدیع، با تشریح آثار یکدیگر و رسیدن به تعبیرهای شخصی خود، با یکدیگر به رقابت می‌پردازند. پس این کار هم نقد محسوب می‌شود و هم نوآوری. در اسلام (مانند بسیاری فرهنگ‌های غیر غربی) تنها راه گریز از یک سنت یا تنها راه بدیع‌بودن، از طریق شناخت خودِ سنت میسر می‌شود. چنین حرکت‌هایی رویکردهای جدیدی را در عملکرد هنری به وجود می‌آورد اما از آنجا که همیشه باید در بطن هنجارهای سنت باقی بمانند، هرگز نمی‌توانند منجر به تغییری ریشه‌ای شوند.

یکی از محدودیت‌های این وابستگی به سنت این است که درمورد هنرها و رویکردهای زیبایی‌شناختی، تحلیل و ارزش‌گذاری ــ نظریه ــ ایجاد نمی‌کند. حتی وقتی هم که تلاشی برای ایجاد آن‌ها صورت می‌گیرد، به جای آن که نتیجه‌اش تحلیلی یا مفهومی باشد، اغلب توصیفی است. برای مثال حتی تا اوایل قرن بیستم اسناد و نوشته‌های کمی درباره‌ی معماری ترکیه و تاریخ آن وجود داشت.[۳] تحلیل و ارزش‌گذاری هنر و زیبایی‌شناسی اسلامی هرچه بود توسط شرق‌شناسانی صورت گرفته بود که عمدتاً از منظر ارزش‌ها و مفاهیم غربی به آن نگاه می‌کردند. اَشکال اسلامی یا شرقی به‌طور کلی از طریق مضمون روایی یا تصویری تشریح می‌شد، یا در بهترین حالت، با دیدی مثبت به‌واسطه‌ی تلفیق با ارزش‌های هنر غربی مدرن نشان داده می‌شد، مانند فقدان شکل‌های سه‌بعدی در نقاشی.[۴] حتی هم‌رأی‌ترین رویکردها نیز به‌ندرت به این پس‌زمینه و منابع معنای فرهنگی عمیق صورت‌ها پرداخته‌اند؛ اما نگاه خود را بیش‌تر بر تاریخ، تأثیرپذیری‌ها و توصیف سبک و تکنیک متمرکز کرده‌اند.[۵]

تفاوت‌های اساسی فرهنگ اسلامی و فرهنگ غربی نه‌تنها در چگونگی کاربرد ــ و عدم‌کاربرد ــ زبان در سخن‌گفتن درباره‌ی هنر بلکه در تفاوت‌های عمیق رویکردهایشان به جهان به‌طور کلی آشکار می‌شود. ما در این مقاله همین بُعد را پی می‌گیریم. به‌طور مثال در اسلام این باور وجود دارد

که روابط انسان‌ها با دنیا و ادراک انسان از دنیا ثابت و قابل رمزگذاری نیست، و نمی‌شود با استفاده از زبانی که مفاهیم تعمیم‌یافته را بیان می‌کند به آن رسید. برخی تعالیم صوفیانه منکر این است که تعریف‌های ارائه‌شده درباره‌ی حقایق دنیا و روابط انسانی با آن را می‌توان با زبان بیان کرد.[۶] توصیف‌های ادبی برخاسته از واژه‌ها صرفاً سطحی قلمداد می‌شود. بنابراین با انواع مختلف معماها بحث می‌شود و دیدگاه‌ها با نمادها و یا بیانات هنری بهتر بیان می‌شوند.

من با نظر به این محدودیت‌ها سعی می‌کنم روش‌های مختلف اسلامی در نگاه به دنیا و شیوه‌ی معناسازی برای صورت‌های هنری را مشخص کنم.[۷] در این‌جا بیش‌تر روی سنت تصوف متمرکز می‌شوم که می‌تواند نشان‌گر برخی سنت‌های اسلامی بعد از قرن پانزدهم باشد، یعنی زمانی که موسیقی‌دان‌ها، نگارگران، خوش‌نویسان و شاعران اغلب معتقد به یکی از آن مکتب‌ها بودند. در بخش پایانی این مقاله، برخی پیامدهای احتمالی زیبایی‌شناسی اسلامی در هنر را مورد بحث قرار می‌دهم.

۲. زمان و مکان

روش‌های اندیشیدن و پی بردن به زمان و مکان شالوده‌ی اساسی‌ترین صورت‌های نمادین یک فرهنگ را تشکیل می‌دهد. به‌طور مثال، براساس اسلام، دنیا از منظری دیده می‌شود که پیوسته در حال حرکت و تغییر است. جعفر چلبی در وصف اثر محمدآغا، معمار مسجد آبی (مسجد سلطان احمد در استانبول، حدود ۱۶۰۵) این را خوب توصیف می‌کند: «وقتی از یک زاویه به آن نگاه می‌شود، یک نوع شکل یا دایره دیده می‌شود و وقتی از زاویه‌ی دیگری برای بار دوم به آن نگاه می‌شود، انواع دیگری از طرح‌ها و الگوهای دیگر آشکار می‌شوند. اما هرچه دیدگاه‌ها بیش‌تر تغییر کرد، خیلی وقت‌ها شکل‌ها به شکل‌های دیگری تبدیل شدند.»[۸] از آنجا که دنیا پیوسته در حال تغییر است، آزادی بیان برای هنرها و برای هنرمند وسیله‌ی مهمی نیست.[۹] هنرمند از ما نمی‌خواهد اثرش را چگونه ببینیم اما چنانچه این‌طور تصور شود که اثر از دیدگاه ثابتی ایجاد شده است، خود اثر ممکن است این را از ما بخواهد.

همین‌طور در نگاه اسلام به دنیا این فرض وجود ندارد که خود دنیا ثابت و پابرجاست. در زیبایی‌شناسی اسلامی هیچ حالت نهایی و مشخصی از یک اثر یا گفته‌ی (مثل نقد) هنری به‌عنوان یک ارزش وجود ندارد. در معماری داخلی نیز هیچ کارکرد ثابتی برای فضا در نظر گرفته نمی‌شود و خود تقسیمات فضاها نیز ثابت نیستند. اقتضای معماری این است که براساس نور و کارکرد، پیوسته تغییر کند: شیوه‌ی عملکرد فرد در یک فضای مشخص، شیوه‌ی زندگی در آن فضا را تغییر می‌دهد. در عوض، قابلیت تغییر پیوسته‌ی فضا یک ارزش قلمداد می‌شود.[۱۰] درمورد طرز ساخت و دیدن عکس‌ها و تصاویر نیز همین تعابیر وجود دارد. هنگام طراحی محوطه‌ها و مناظر شهری ممکن است دیدگاه‌های متفاوت فراوانی وجود داشته باشد ــ چنان‌که در نگارگری‌ها مشخص است.[۱۱]

ساختارهای زیبایی‌شناختی یا صورت‌های گوناگون برای بیان هنری در دنیای اسلام را می‌توان

در برخی اصول اعتقادی زیربنایی ردیابی کرد. این اعتقادات به ابعاد متافیزیکی عمیق‌تری از جهان‌بینی مربوط می‌شود و این‌ها بر برداشت فرد از معنا و بیان‌گری هنر تأثیر عمیقی می‌گذارد. این اصول عبارت‌اند از: ۱. اصل تغییر پیوسته در عین ثبات؛ ۲. اصل عدم قطعیت شناخت انسانی؛ ۳. اصل عشق یا ادراک قلبی. این اصول مستقیماً توسط فیلسوفان اسلامی قدیمی، همچون ابن‌عربی و منصور حلاج، و نیز توسط مفسران جدیدتر اسلام و تصوف توضیح و تشریح شده‌اند. برخی از این اصول مثل «عدم‌قطعیت وضعیت انسانی» را می‌توان از تمثیل‌ها و نمادگرایی آثار هنری نیز به دست آورد.[۱۲]

۲. ۱. اصل تغییر پیوسته در عین ثبات

آنچه نوعاً از دیدگاه غربی «صرفاً تزئینی» یا «اسلیمی» دیده می‌شود در واقع بیان جریان پیوسته‌ی دنیا و چگونگی به‌هم پیوستگی همه‌ی آفرینش است. آرایه‌های دیداری گوناگونی طراحی شده تا حرکت پیوسته‌ی دنیا را نشان دهد. به‌طور مثال اشکال پایه‌ی حرکت که در ستاره‌های منقوش، معرق‌کاری چکنده از سقف نشان داده می‌شوند مبتنی بر این شناخت‌اند که دنیای انسانی که نماد آن جهت‌مندی و زاویه‌داری (مربع یا مستطیل) است، پیوسته در عالم ثبات در حال حرکت است؛ دنیایی معنوی که با دایره نشان داده می‌شود. در معماری عثمانی کلاسیک قرن شانزدهم، دو ساختار غالب پایه‌ی مکعب و پوشش گنبدگون بیان‌گر این رابطه است. ستاره‌ها و صور فلکی که روی گنبدها ظاهر می‌شوند فقط تزئینی نیستند بلکه در اشاره به سوگیری انسان‌ها و رابطه‌ی دنیای انسان‌ها با عالم اهمیت فوق‌العاده‌ای دارند. همچنین به نفس عالم و به قبض و بسط آن نفس نیز اشاره دارند: عالم هستی، دنیا و محیط اطراف از نفس خداوند شکل می‌گیرد.[۱۳]

در سنت تصوف، برای رسیدن به حقیقت فعال‌سازی همه‌ی حواس پنج‌گانه ضرورت دارد. به این نوشته‌ی ابن‌سینا توجه کنید: «بدان که دست‌یابی به آنچه موجب آگاهی روح‌مان می‌شود از طریق حواس پنج‌گانه آغاز می‌شود.»[۱۴] در این‌جا تأکید روی ادراک حس است اما ابن‌سینا به اهمیت تخیل و احساس نیز اشاره کرده است.[۱۵] تعلیم و تربیت همان‌گونه که در فرهنگ یونان قدیم رایج بود با انضباط بدن، یعنی با موسیقی و حرکت موزون، شروع می‌شود. فرد پیوسته حرکت می‌کند و به جای مفهوم‌سازی درباره‌ی حواس یا درباره‌ی شیء ثابت مفروض خارجی، آن حواس را ورزیده می‌کند. از این گذشته، به‌کارگیری تمام حواس به شناختی عمیق درباره‌ی ذات مطلق می‌انجامد، شناختی که بدین‌ترتیب از پایه و اساس رنگ‌وبوی زیبایی‌شناختی دارد. هرگونه مشغولیت هنری می‌تواند مسیری باشد به سوی شناخت خداوند که در چهره‌ی ظاهری و محسوس دنیا آشکار می‌شود. از نظر هنرمند، هدف آفریدن چیزی است که ارزش آفرینش خداوند را داشته باشد.

طریقه‌ی حسی یا زیبایی‌شناختی رسیدن به دانش با این حقیقت بهتر تفهیم می‌شود که در تصوف به‌واسطه‌ی نمادهاست که کسی آگاه می‌شود، به‌واسطه‌ی نمادهاست که کسی تغییر می‌کند، و به‌واسطه‌ی نمادهاست که کسی قدرت بیان می‌یابد. نمادها واقعیت‌هایی هستند که در طبیعت عناصر

نهاده شده‌اند. سفر به سوی خداوند تماماً سفری نمادین است که هم به بعد جهانی آفرینش و هم به بعد خاص سنت مربوط می‌شود. در حقیقت کل دنیای مرئی و محسوس با تمام مظاهرش نمادی از خداوند است. نمادها «محل تلاقی» کهن‌الگوهای معقولات و دنیای پدیداری محسوس‌اند[۱۶] و بنابر این پل ارتباطی معنا و صورت‌اند ــ چه نمادها عام باشند (مانند اشکال پایه‌ی هندسی و الگوهایی که از ارتباط آن‌ها به دست می‌آیند یا مارپیچ و یا اعداد)، چه خاص باشند (مانند نمادهای برخاسته از آثار فردی در هنر دیداری و موسیقی). تصویر گلبرگ رز در نقاشی نمونه‌ای از نمادهای خاص است که به پوست پیامبر (ص) اشاره می‌کند، و استفاده از کلیدهای خاص موسیقی یا مقام‌ها در آهنگ‌های خاص برای اشاره به عشق یا جدایی و یا مرگ.

در تصوف هم مانند اسلام، به‌طور کلی هرگز نمی‌توان گفت که یک هنرمند نماد را خلق می‌کند. نمادها داده می‌شوند، آن‌ها هستند تا کشف شوند. هنرمند ادعای اصالت ندارد، این یک موهبت است که هنرمند می‌تواند ارزش و زیبایی دنیا را ببیند. هنرمند سعی می‌کند صورت‌های محسوسی را ارائه دهد که به‌خاطر زیبایی خلقت ارزشمندند و انسان را به سوی زیبایی بدیع آفریده‌ی خداوند جذب می‌کنند. هنرمندان ممکن است صورت‌های محسوس را تقریباً به‌صورت ناخودآگاه، مثل این که در خلسه باشند یا خود را به دست خلاقیت بسپارند، ارائه دهند. در این از خود بی‌خود شدگی که نوعی بیهوشی است، سنت باعث پیوند معنویات با عالم بالا می‌شود.[۱۷] فرایند بازنمایی صورت‌های محسوس به‌صورت اثر هنری، به‌شکل چیزی زیبا، یا به‌شکل یک نماد در کل راهی است برای نزدیک‌تر شدن به معنویات. ویژگی پویای این فرایند منحصراً خاص هنرهای اسلامی یا مکتب صوفی نیست بلکه به بسیاری از سنت‌های هنری غیر غربی نیز تعلق دارد، از قبیل رویکرد سنتی ژاپنی به هنرها که در آن فعالیت‌های هنری به‌صورت «روش» معرفی می‌شوند.[۱۸] در نهایت آنچه اهمیت دارد فرایند خلق یک اثر است.

بیان هنری از طریق نماد راهی است برای نزدیک‌تر شدن به معنویت و آرامش. با این عمل که شاید بشود آن را «توسل[۱۹]» ترجمه کرد، روح آرامش می‌یابد: «با بیان هنری مثل [...] موسیقی، آواز یا شعر از میزان ناآرامی به‌تدریج کاسته می‌شود.»[۲۰] دنیای اسلام به دنیای آرامش شهرت دارد: دارالصلح یا دارالسلام. در هنرهای اسلامی از قبیل معماری، سعی می‌شود از طریق تلفیق متضادها مثل شب و روز، درون و بیرون، مربع و دایره هماهنگی کامل ایجاد شود. گرچه به‌طور مثال بنا بعضی وقت‌ها بیش از اندازه تزئینی به نظر می‌آید یا حالت «بیم از خلاء» در آن دیده می‌شود، اما ویژگی‌های تزئینی آن بازتابی از زیبایی و غنای گیتی است و تنش‌های بنا و تنش‌های ساختار با آن آرام می‌گیرد.

یکی از مهم‌ترین صورت‌های نمادینِ ساختاری و ترکیبی «مارپیچ» است که هم حرکت درون‌گرا دارد و هم برون‌گرا، هم هم‌مرکز است و هم ناهم‌مرکز، نمودی از وجود درون و دنیای بیرون است، و بر تغییر پیوسته در عین ثبات دلالت دارد. در نگارگری‌ها، مارپیچ اصل ترکیبیِ مهمی برای آرایشِ حرکت‌های عمده‌ی دیداری است.[۲۱] این اصل در محل بناها نیز به کار می‌رود. در سازمان‌دهی

مکان مجموعه‌بناهای سلطنتی سلطان سلیمان (استانبول، حدود ۱۵۵۷)، باید در بین ساختمان‌های مختلف مجموعه دور زد و با حرکت‌های مارپیچ از دروازه‌ی اصلی وارد شد. مسیر آن به‌هیچ وجه خطی نیست.[۲۲]

از دیگر ویژگی‌های تزئینیِ معماری «گسترش ساختارها» است که اعتقاد بر این است که اساس همه‌ی دنیا و کل هستی‌اند، از قبیل الگوهایی که از برخی شکل‌های هندسی اصلی مشتق شده که نمادی هستند از روابط انسان و خداوند یا از برخی حرکت‌های اساسی که تصور می‌شود شالوده‌ی فرایندهای زمان و ساختارهای فضا را تشکیل می‌دهد. این‌ها نه‌تنها اساس الگوهای تزئینی پیچیده‌ی معماری‌اند بلکه در هنرهای مکان‌مند دیگر و صورت‌های موسیقی نیز تعیین‌کننده‌اند. بیان هنری هم در تصوف و هم در اسلام به‌طور کلی باید در ارتباط با این مفهومات و تعابیر کلی از هستی ادراک شوند.

۲. ۲. اصل عدم‌قطعیت شناخت انسان: توهم یا واقعیت

ادعای اساسی دیگر درباره‌ی روش ارتباط انسان با دنیا، به‌ویژه درباره‌ی درک انسان است؛ یعنی این که آیا آنچه انسان می‌بیند توهم است یا واقعیت. این عدم‌قطعیت در صورت‌های هنری و معماری بسیاری بیان می‌شود مثل آینه‌ها، بازتاب‌ها و پنجره‌ها که در معماری اسلامی فراوان یافت می‌شوند. آن‌ها جلوه‌ای دیداری ایجاد می‌کنند که در آن واقعیت و خیال در هم می‌آمیزند، گویی صورت‌ها در پس حجاب دیده می‌شوند، و تکرار متعدد یک چیز مرزهای دنیای واقعی را در هم می‌ریزد.

نمونه‌ی معروف آن قصرالحمرا و باغ‌های آن است. باغ‌ها طوری طراحی شده‌اند که انگار زنجیره‌هایی متوالی از باغچه‌های کوچک و به‌هم متصل‌اند. وقتی کسی از فاصله‌ی بین فضاهای به‌هم متصل نگاه می‌کند، مجموعه‌ای از فضاهای بی‌انتها با طاقگان‌هایی مکرر را می‌بیند. آب که معناهای نمادین بسیاری دارد، توهمات و تصاویر مکرری ایجاد می‌کند که درباره‌ی واقعیت هرکدام از این ظواهر تردید ایجاد می‌کند. حوضچه‌های آب کوچک که این فضاها را تزئین می‌کند نیز با افشانه‌های آب دنیایی رؤیایی از بازتاب‌ها و «حجاب‌ها» به وجود می‌آورد.

مثال دیگر از اندولوس، مسجد کوردوبا (قرطبه) است که انبوه ستون‌ها و طاق‌هایش حسی از تعیّن‌ناپذیری را برمی‌انگیزد. ویژگی تکراری بسیاری از عناصر در معماری اسلامی به این خاطر است که دریافت‌کننده را درمورد آنچه واقعی است به تردید بیندازد. تکرار به اصل تغییر پیوسته نیز اشاره می‌کند، به آنچه ممکن بود در حالتی دیگر ساده و یکنواخت درک کرد، می‌توان به روش‌های بسیار و از زاویه‌های دید متنوع نظر کرد. (حالت مشابهی را می‌توان در اثر یکی از هنرمندان مفهومی‌کار به نام سل لویت[۲۳] مشاهده کرد.) چرخش مارپیچی و جهت دایره‌ای نیز حرکت‌های مهمی برای داشتن زاویه‌های دید متفاوت است.

آینه‌ها و بازتاب‌های آینه‌سان که در آثار معماری اسلامی فراوان یافت می‌شوند عناصر تزئینی و ابزارهایی برای نشان‌دادن ظواهر بسیار متنوع دنیا هستند. چندبعدی‌نگری روشی است برای بیان

ضمنی عدم امکان شناخت واقعیت به همان‌گونه که هست. این اصل دوم در امکان‌ناپذیری شناخت ذات مطلق بازتاب پیدا می‌کند؛ زیرا ذات مطلق خود را به روش‌های بی‌شماری نشان می‌دهد.

عنصر دیگری که بر ابهام ظاهر و واقعیت می‌افزاید پنجره‌های مشبک چوبی یا فلزی است. پنجره‌ها معمولاً الگوهای زیبایی دارند که بازی نور ـ سایه از میان آن‌ها تصاویر نشاط‌آوری ایجاد می‌کند. اما در عین حال دنیا طوری نشان داده می‌شود که انگار از داخل یک حجاب دیده می‌شود. پنجره‌ها هم مانند بسیاری از الگوهایی که برای تزئین به کار می‌روند عقاید اسلامی را درباره‌ی چگونگی درک انسان از دنیا ــ در حرکت و از پس پرده ــ نشان می‌دهند. اما ابن‌عربی می‌گوید: «با این حال کسی به‌طور معمول، به‌سبب ظرافت و باریکی زیاد این حجاب از این [حرکت] آگاه نیست.»[۲۴]

۲. ۳. اصل عشق: دریافت قلبی

این اصل شاید عمیق‌ترین پیوستگی را با معنویت دارد. در اسلام به‌طور کلی هستی با عشق ممکن می‌شود. از آنجا که انسان جزئی از دنیاست، جزئی از خداوند نیز هست. از آنجا که کل دنیا مظهر خداوند است، انسان خداوند را در درون خود می‌یابد. به‌واسطه‌ی تحسین آفرینش خداوند است که انسان دنیای معنوی را درک می‌کند و به آن نزدیک می‌شود. چون هنرمندان با تحسین به اثر خود نگاه می‌کنند، محو زیبایی آن می‌شوند. آن‌ها شبیه چیزی می‌شوند که تحسین‌اش می‌کنند، نظاره‌گران شبیه چیزی می‌شوند که به آن می‌نگرند. هنر در خدمت این هدف تقلیدی است چون کل خلقت بازتابی از خداوند است.

این سه اصل تغییر، عدم قطعیت و عشق، به برداشتی از دنیای ادراکی اشاره می‌کنند که متشکل از متضادهایی است که در کنار یکدیگر کار می‌کنند: مقدس و دنیوی، انسان و خدا، مرد و زن. معنا در هم‌جواری آن‌ها ایجاد و به‌واسطه‌ی عشق دست‌یافتنی می‌گردد و آنچه به ما عرضه می‌کند شبیه چیزی است که به دنبال فهم‌اش هستیم. اگر کسی بخواهد دنیا را درک کند، باید مثل هنرمندان بشود که وقتی طراحی یا نقاشی می‌کنند، شبیه نقاشی یا طراحی خود می‌شوند و به دنیا با دیده‌ی عشق می‌نگرند. برای عاشقانه نگریستن باید بتوان زیبایی را دید. بنابراین هنر و ادراک ارتباط عمیقی با هم دارند.[۲۵]

۳. مشکل‌شناسی مدرن‌شدن

امروزه سؤال مهم این است که آیا هنوز هم می‌توان درباره‌ی زیبایی‌شناسی اسلامی صحبت کرد، و آیا رویکردِ زیبایی‌شناختی‌ای که ریشه در سنت و شیوه‌هایی از زندگی دارد که می‌تواند ادامه‌ی حیات دهد و در فعالیت‌های هنری نقشی داشته باشد. اگر پاسخ منفی باشد، می‌توانیم درباره‌ی زیبایی‌شناسی اسلامی تنها به‌عنوان چیزی مربوط به گذشته صحبت کنیم. اما اگر به آثار هنرمندان خاصی در ترکیه و در دوره‌ی مدرن‌سازی (تقریباً اواخر قرن نوزدهم) و دوران معاصر نظری بیندازیم،

اغلب می‌توانیم شاهد رویکردی اسلامی ــ اگرچه در قالب‌ها، سبک‌ها، و تکنیک‌های نقاشی غربی و به‌شیوه‌ی هنر غربی معاصر ــ باشیم.

شیوه‌های نگرش مشخص حتی پس از این که سال‌های متوالی در معرض هنر غربی قرار گرفتند به‌آرامی تغییر کرده‌اند. یک نمونه از حساسیت‌های اسلامی که با هنر مدرن کشورهای اسلامی پدیدار شد استفاده‌ی وافر از الگوها و جلوه‌های خوش‌نویسی برای زیباسازی سطوح یک اثر است. به‌طور مثال استفاده از تضاد فراوان رنگ‌ها و جلوه‌های سایه‌روشن در یک نقاشی ویژگی‌هایی دیداری شبیه تزئینات معماری در بناهای اسلامی دارد. استفاده از موجودات خیالی و ترکیبی از شکل‌های گیاهان و جانوران نیز در هنرهای اسلامی مدرن متداول است، البته نه آن‌قدر زیاد که سبکی سوررآلیستی ایجاد کند بلکه به‌اندازه‌ای که موجد حس ابهام و تردید درباره‌ی امور واقعی و امور خیالی باشد.

در طول قرن بیستم و به‌خصوص به دنبال مدرن‌شدن بسیاری از هنرمندان غیر غربی تلاش کردند با استفاده از عناصر یادآور فرهنگ تاریخی خودشان یک شیوه‌ی بیان مدرن ایجاد کنند. یکی از نمونه‌های این رویکرد استفاده از نمایش فضا به روش‌هایی مشابه هنر نگارگری است: قرار دادن سطوح عمق‌دار روی یکدیگر، حذف سه‌بعدی‌ها و استفاده از ابعاد بدون در نظر گرفتن فاصله. خصوصیت‌های دیگر، همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، شامل الگوسازی هندسی، بافت و ابتکار خوش‌نویسی می‌شود. سر و ته شکل‌ها را می‌توان بدون توجه به انتهای سطح تصویر حذف کرد. این خصوصیت‌ها در نقاشی نباید تکرار شعارها و سبک‌های سنتی قلمداد شوند بلکه هنرمندان این‌ها را انتخاب می‌کنند چون فکر می‌کنند از نظر تجربه‌های دیداری متداول در بطن فرهنگ‌شان صحیح‌اند.

امروزه بسیاری از هنرمندان هنوز تلاش می‌کنند زیبایی‌شناسی را براساس جهان‌بینی اسلامی سنتی خلق کنند، مانند آنچه در بالا درباره‌ی اصول سه‌گانه تشریح شد. یک رویکرد ایجاد جلوه‌های آمیخته است که ممکن است طبق اصول اسلامی سنتی درک ترکیب تضادها، نمادین به نظر بیاید. هنری را که درگیر حاشیه‌های سیاسی و اجتماعی می‌شود می‌توان با استفاده از خوش‌نویسی، الگوهای تزئینی سنتی و تصاویر مربوط به سنت‌های فرهنگی اسلامی ایجاد کرد. اثر مراد مروا نمونه‌ی خوبی از این رویکرد است؛ آثار این هنرمند ترکیه‌ای به‌شکل چشم‌گیری معاصر است اما با این وجود برداشتی از زیبایی‌شناسی اسلامی است.[۲۶]

انتقاد به تزئینی‌بودن صرف و بی‌محتوایی بسیاری از آثار دیداری مدرن در فرهنگ اسلامی حداقل از نظر بسیاری از منتقدان معاصر یک مشکل مهم است. با این وجود نباید این خصوصیت‌ها را به دیده‌ی ضعف نگریست. می‌توان چنین فرض کرد که فراوانی و پیچیدگی جلوه‌های دیداری‌ای که بسیاری از هنرمندان مدرن در دنیای اسلام طرف‌دار آن‌اند به عادت‌های دیداری‌ای مربوط می‌شود که ریشه در ساختارهای عمیق سنت دارد. در زمانی که چنین سنت‌هایی هنوز زنده بودند و تصاویر معنای نمادین یک جهان‌بینی را داشتند معناهای عمیقی را در بر داشتند و هرگز صرفاً

تزئینی نبودند. امروزه با مدرن‌سازی و نفوذ فناوری در فعالیت‌های روزمره، نمادگرایی ظاهراً از بین رفته است. با این وجود عادت‌های دیداری اغلب باقی مانده‌اند و تکنیک و سبک هنرمند و سطح ظاهری نهایی اثر او را تحت تأثیر قرار می‌دهند ــ حتی وقتی که زمینه‌های مذهبی و نظری آن‌ها وجود نداشته باشد. علاوه بر آن، عادت‌های دیداری و علایق به‌صورت سلیقه‌ی عامه باقی می‌ماند. تصویر انسان فاقد آن ارجاع‌های معنوی عمیقی است که در بیش‌تر هنرهای غربی، به‌ویژه نقاشی مذهبی، وجود دارد؛ بنابراین نقاشی پیکره‌ها بیش‌تر روایی شده است. انتزاع‌کاری دیگر با دیدگاه‌های سنتی نمادگرایی همراه نیست و بنابراین چیزهای ساده، موقر و ظریف، به‌مثابه ویژگی‌های سبکی، معمولاً بیگانه و غیر زیبایی‌شناختی محسوب می‌شود. هنرمندان اسلامی که در اهتمام دست‌یابی به یک سبک گویا هستند، خود را در تنگنایی جدی می‌بینند. زیبایی‌شناسی اسلامی در هنر مدرن و معاصر بستگی به این دارد که مانند برخی هنرمندان معاصر که شکل‌های دیداری‌ای ایجاد می‌کنند که به‌خاطر وابستگی‌های معنوی‌شان در زمره‌ی زیبایی‌شناسی اسلامی محسوب می‌شوند، ریشه در جهان‌بینی داشته باشند یا نداشته باشند.

تلاش کردم توضیح دهم چگونه شکل‌ها و شیوه‌های هنر اسلامی ارزش‌ها و دیدگاه‌های مربوط به وجود انسان و رابطه‌ی انسان با معنویت را نمایش و انعکاس می‌دهد. با متمرکزشدن روی اصول خاصی از مفاهیم اسلامی درباره‌ی جهان، سعی کردم مشخص سازم چگونه این اصول شکل‌سازی می‌کنند و یک محیط را می‌سازند: دنیایی که زمینه را برای یک نگرش اسلامی آماده می‌سازد. سرانجام تنگنایی را شرح دادم که هنرمندان مدرن و معاصر با آن مواجه شده‌اند. جهان‌بینی‌ها ساختارهایی عمیق‌اند که حتی وقتی مطرح نیستند نیز مستقیماً بر فعالیت‌های هنری تأثیر دارند. با این وجود، این فقط بخشی از کل است چون روند تبدیل‌شدن الگوهای دیداری به جنبه‌ی مهمی از هویت فرهنگیِ خودِ هنرمند و اثرش کند است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Jale Nejdet Erzen, "Islamic aesthetics: An alternative way to knowledge", *Journal of Art and Aesthetic Criticism*, vol. 65, no. 1 (Winter 2007), pp. 69-75.

پی‌نوشت‌ها:

۱. عضو دانشکده‌ی معماری دانشگاه فنی خاورمیانه، آنکارا، ترکیه:

erzen@arch.metu.edu.tr.

۲. گلرو نجیب‌اغلو توضیح می‌دهد که فارابی، دانشمند مسلمان قرون وسطی، علوم ریاضی را «به هفت شاخه‌ی تخصصی (علم اعداد، هندسه، علم مرائی، نجوم، موسیقی، وزن، مکانیک) تقسیم می‌کند که هرکدام از آن‌ها هم شاخه‌ی نظری و هم شاخه‌ی عملی دارد.» ر.ک.:

Gü lru Necipoglu, *The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture* (Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), p. 132.

فارابی، غزالی، ابن‌خلدون، ابن رشد، ابن سینا، جزری و ابن‌هیثم را می‌توان به‌درستی مهم‌ترین نویسندگان

مسلمان دوران قرون وسطی به شمار آورد که آثارشان نمایانگر دیدگاه‌ها و مفاهیم زیبایی‌شناختی مربوط به معماری و کاربردهای تزئینی است. ر.ک.: همان، صص. ۳۸۰-۳۶۳.

۳. آلبر گابریل یکی از اولین اندیشمندانی است که طرح‌ها و نقشه‌هایی از آثار ترکیه تهیه کرد. ر.ک.:

Albert Gabriel, *Les Monuments Turcs d'Anatolie, I, II* (Paris: E. de Boccard, 1940).

۴. درباره‌ی تأثیر هنر اسلامی بر ماتیس، ر.ک.:

Yves Alain Bois, *Painting as Model* (MIT Press, 1990).

۵. هم اُلگ گرابار و هم ریچارد اتینگهاوزن پژوهش‌گران بزرگ هنر اسلامی‌اند، اما به‌ندرت تفسیرهای زیبایی‌شناختی در کتاب‌هایشان پیدا می‌شود. ر.ک.:

Richard Ettinghausen & Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam* (Yale University Press, 1987); David Talbot Rice, *Islamic Art* (New York: Thames and Hudson, 1965).

۶. ر.ک.:

Laleh Bakhtiar, *Sufi: Expressions of the Mystic Quest* (London: Thames and Hudson, 1976), p. 17.

دیدگاه مشابه آن را می‌توان در بودیسم زِن دید. ر.ک.:

T. Daisetz Suzuki, *Zen and Japanese Culture* (Princeton University Press, 1959), pp. 5-18.

۷. توضیح جهان‌بینی اشکال نمادین و رابطه‌اش با آن‌ها را می‌توان در کار اروین پانوفسکی یافت:

Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trans. C. S. Wood (New York: Zone Books, 1991).

همچنین ر.ک. بحث آلیستر نهر:

Allister Neher, "How perspective could be a symbolic form", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (2005), pp. 359-373.

8. Cafer Efendi, *Risale-i Mimariyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture, facsimile*, trans. And notes by Howard Crane (Leiden: E.J. Brill, 1987), p. 34.

9. Bakhtiar, *Sufi*, p. 17.

۱۰. چنین موضع‌گیری‌ای فقدان هرگونه علامت‌گذاری موسیقایی در دنیای اسلام تا قرن هجدهم را نیز توضیح می‌دهد. ر.ک.:

Cem Behar, *Klasik Türk Musiki Üzerine Denemeler* [*Essays on Classical Turkish Music*] (Istanbul: Baglam Yayinlari, 1987).

بهار توضیح می‌دهد چرا موسیقی باید حفظ شود و مکرر تمرین شود و علامت‌گذاری یا نوشته نشود.

۱۱. به‌ویژه در کار لونی، نگارگر عثمانی قرن هجدهم که نظام‌های دیدگانی چندگانه را در یک نگاه می‌توان دید. ر.ک.:

Esin Atil, *Levni ve Surname* (Istanbul: Kocbank, 1999).

۱۲. ارجاع‌های انجام‌گرفته به اندیشه‌ی اسلامی درباره‌ی این اصول عبارت است از:

René Rebetez, *La Odisea de la Luz* (Bogota: Ediciones M. Roca, 1997); Al-Ghazali Muhammad, *The Alchemy of Happiness*, trans. Henry A. Homes (Albany: Munsell, 1873); Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam* (University of California Press, 1975);

Dahdal Masser Musa & Al-Husayn ibn Mansur Al-Hallaji, D.D. *Dissertation* (Erlangen: Erlangen University, 1983); Idries Shah, *The Way of the Sufi* (Middlesex: Penguin Books, 1968); Le Mesnevi, *Mevlana Jalaludin Rumi*, trans. Veled Celebi Izbudak (Istanbul: MEB Sark-Islam Klasikleri, 1966); Henry Corbin, *Avicenna and the Visionary Recital* (New York: Routledge and Kegan Paul, 1960); Henry Corbin, *Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi* (Princeton: Routledge and Kegan Paul, 1969).

13. Bakhtiar, *Sufi*, p. 16.

یکی از مهم‌ترین منابع درباره‌ی این اصل که در الگوهای تزئینی بازتاب یافته طومار توپقاپی است که توسط گلرو نجیب‌اوغلو در طومار توپقاپی تحلیل شده است.

14. Necipoglu, *The Topkapi Scroll*, ch. 5.

همان‌گونه که نجیب‌اوغلو بیان کرده، نظریه‌های بسیار پیشرفته‌ای درباره‌ی برداشتی که تأثیر به‌سزایی بر هنرها گذاشت وجود داشته است، برای مثال در نوشته‌های ابن هیثم. ر.ک.:

Ibn Al-Haytham, *The Optics of Ibn Al-Haytham: Books I-III: On Direct Vision* (originally as *Kitab al-manazir*), trans & with a commentary by Abdelhamid I. Sabra, 2 vols. (London: Warburg Institute, 1986) (mentioned in Necipoglu, *The Topkapi Scroll*).

همچنین درمورد اهمیت درک حسی، ر.ک.:

Bakhtiar, *Sufi*, pp. 91-81.

۱۵. ابن سینا، متولد بخارا در ۹۸۰ م. می‌نویسد: «همه‌ی کمال [زیبایی] سودمند (کل کمال مطلیم) و خوبی درک‌شده (و خیر مدرک) دوست‌داشتنی و خواستنی (محبوب و معشوق)، اصل ادراک آن (اصل ادراکهی) بر حس، خیال، وهم، ظن و عقل استوار است.» ر.ک.:

Valerie Gonzales, *Beauty and Islam* (London: I.B. Tauris Publishers, 2001), pp. 16-18.

16. Bakhtiar, *Sufi*, p. 25.

۱۷. به‌درستی می‌توان گفت در بیش‌تر هنرهای غیرغربی، هنرمند ادعا نمی‌کند آفریننده است. ر.ک.:

Ken-ichi Sasaki, "Issues in contemporary culture and aesthetics", in *Aesthetic Life in the Anti-Urban Culture of Japan*, ed. Heinz Paetzold (Maastricht: Jan van Eyck Akademie, 1996), pp. 59-65.

18. Haruhiko Fujita, "Arts and ways", in *I A A Yearbook*, ed. Jale Erzen (2003), available at http://www.2.cur.nl/fw/hyper/IAA/index.htm.

۱۹. در متن انگلیسی، واژه‌ی invocation به کار رفته است که به‌معنی «توسل» است ولی مشخص نیست دقیقاً منظور اصلی نویسنده چه بوده است. ـ م.

20. Bakhtiar, *Sufi*, p. 24.

21. A. Papadopoulo, *L'Islam et l'Art Musulman* (Paris: Mazenod, 1976).

درمورد ماریچ، ر.ک. صص. ۴۶۹-۴۵۸.

۲۲. ر.ک.:

Jale Nejdet Erzen, "Site organization", in *Sinan Ottaman Architect* (Ankara: METU Faculty of Architecture, 2004), pp. 153-167.

23. Sol LeWitt

24. Bakhtiar, *Sufi*, p. 17.

25. Besir Ayvazoglu, *Ask Estetigi* [*Aesthetics of Love*] (Istanbul: Ötüken Nesriyat, 1993).

۲۶. کارهای مراد مروا(Murat Morova) در نشانی زیر در دسترس است:

www.geocities.com/kareninarivista/biennalecountries.htm.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی