

## هنر اشیا\*

نویسنده: اولگ گرابر<sup>۱</sup>

مترجم: فاطمه مهربابی<sup>۲\*\*</sup>

۱. Oleg Grabar، استاد دانشگاه هاروارد.

۲. دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

کرده است؟ در هر صورت، آیا معانی جدیدی را بیان می‌کند یا همان داستان‌های موجود را با یک الفبای جدید بازگو می‌کند؟ کدام محرک‌های داخلی تاریخی، ایدئولوژیکی یا جغرافیایی منجر به تغییراتی در استفاده فرم‌های آن و توسعه‌شان شده است؟ هنگامی که هیچ سلسله مراتب رسمی از فرم‌ها و کارکردها یا در بهترین حالت یک سلسله مراتب نامتداول از طرح‌های تکراری فارغ از نقش‌مایه‌های واحد، سلسله مراتبی از کتیبه‌ها فارغ از شخصیت‌ها و سلسله مراتبی از اشیاء روزمره فارغ از تابلوهای بزرگ یا مجسمه‌ها آشکارا قابل‌تمییز نیست، آیا مقوله‌های کلی تحلیلی و توضیحی پذیرفته‌شده برای هنر غربی مناسب آن هستند؟ غایات زیباشناختی هنر اسلامی چیست؟ آیا مسلمان‌ها از نظر فرهنگی محدود هستند یا بینا فرهنگی‌اند؟ به طرز عجیبی، پاسخ‌های دست‌وپاشکسته برای برخی از این سؤالات هفتاد یا صدسال پیش آسان‌تر از اکنون بود. در واکنش مقابل تعصب سنتی کلاسیک‌سازانه، معمارانی مانند پاسکال کوست<sup>۱</sup>، بورگوئن<sup>۲</sup>، پریس دون<sup>۳</sup>، اُون جونز<sup>۴</sup> و چند نفر دیگر در جستجوی راه‌حلی برای مشکلات فرمی و طرح نظریات کمابیش مدون در باب تزئینات در معماری از سفرشان

یکی از ثمرات ارائه درخشان کلکسیون‌های اسلامی موزه متروپولیتن این است که مورخان هنری، منتقدین، روزنامه‌نگاران و عموم مردم را، خواه ناخواه با نیاز به درک -یا دست‌کم نیاز به فرصتی برای درک- خلاقیتی فرهنگی مواجه کرد که اگر تا پیش‌ازاین به‌کل حذف نشده بود، رفع آن به صفحاتی چند از راهنماهای عمومی تاریخ هنر تقلیل یافته بود؛ چراکه بیشتر به‌عنوان فاصله‌ای نسبی از سنت بزرگی شناخته می‌شد که آن‌گونه که باید از ویژگی‌های ناملموسش رها نشده است.

شاید متخصصان از این قبیل رویدادها خوشحال شوند، اما همان‌طور که اغلب برای پژوهشگران علوم انسانی پیش می‌آید که در مواجهه با اقبال گسترده مردم، به‌ندرت آمادگی پاسخگویی به سؤالات موجه بازدیدکنندگان گالری‌ها را دارند که: در شی‌ای این چنین تکنیک‌زده چه چیزی دیده می‌شود؟ سرامیک‌های قرن نهم و نگارگری‌ها یا فرش‌های قرن شانزدهم چه وجه اشتراکی دارند؟ آیا این هنری است که چون قادر است از دل یک زبان زنده مواردی را آگاهانه برگزیند، فرم‌های مربوط به دوران بسیار دور را به سبک خاصی درآورده، یا آنکه بیان بصری به‌کل متفاوتی را خلق

\*\* An Art of the Object این مقاله اولین بار در مجله Artforum شماره ۱۴، سال ۱۹۷۶، صفحات ۳۶ تا ۴۳ چاپ شده است.

\*\* ایمیل مترجم: fa.mehrabi@yahoo.com

ذهنی نیست، هرچند که هر دو عامل در آن دخیل اند. در واقع این موضوع اساساً نتیجه خود آثار شاخص بوده و حتی شاید به طور متناقضی برآمده از بی کفایتی چیدمان بیشتر موزه‌ها برای نمایش درست آن‌ها باشد.

هر دو نکته مستلزم توضیحاتی هستند. هر مجموعه بزرگ هنر اسلامی دو ویژگی برجسته دارد؛ یکی این که تقریباً همه نمونه‌های موجود در آن دارای یک کارکرد عملی هستند که نیازی به توضیحات تکنیکی فرم‌هایی که به طور معمول مورد توجه مورخ هنرند، ندارد. درک ارزش یک اثر حماسی بزرگ مانند شاهنامه، نیازی به تصویرسازی ندارد، آب یا شراب را می‌توان از پارچ بدون تزئینات ریخت، میوه را می‌توان در بشقاب‌های بدون طرح‌های تجملی سرو کرد و خانه را می‌توان با کفپوش نم‌دی پوشاند. گذشته از این، کارکردهای مورد بحث همواره مرتبط با زندگی روزمره است: شستن، ریختن (سرو کردن)، خوردن، نگهداری عطر، خواندن، شطرنج‌بازی، نشستن، نوشتن. می‌توانیم نتیجه بگیریم که قوه خلاق مورد بحث در هنر اسلامی یک ضمیمه کاملاً رضایت‌بخش به بستر زندگی است، لذتی ناب از ادراک که به طور خاص در مقایسه با دیگر سنت‌ها، با تکنیک‌ها و مراتب اجتماعی رونق بسیار بیشتری گرفته است.

[هنر اسلامی] می‌تواند هنری شکوهمند<sup>۱۴</sup> باشد که به هنری صناعی<sup>۱۵</sup> تبدیل شده و فهم و درک ارزش آن فقط به حساسیت بی‌قید و شرط خود بیننده، شیفتگی او بر فرم‌ها در حالت محضشان، بدون پیام یا هدف نیاز دارد. از طرف دیگر می‌توان نتیجه گرفت که دقیقاً به همان دلیلی که مجسمه‌های کلیساها با مفهوم دینی و نمادین ایمان مرتبط هستند، بنابراین باید راهی برای همبستگی کارکردهای اشیاء با فرم‌های روی آن‌ها وجود داشته باشد. تزئین یک بخورسوز یا یک پارچ به نوعی با هدف خلق آن شیء در ارتباط است. باین‌وجود، با قائل شدن به چند استثناء مانند نگارگری‌هایی که می‌توان متصور شد که در پی تصویرگری یک متن یا محراب‌هایی که به داشتن یک وجه نمادین و ارزش عبادی مشهورند، [می‌توان گفت] ناظر غیر جدی یا حتی متخصص به‌ندرت از تزئین یک شیء به کاربردهای آن راه می‌برد.

بعداً به ملاحظات دیگری در مورد این سؤال بازخواهم گشت، اما مهم است که دومین ویژگی مجموعه بزرگی مانند متروپولیتن را مشخص کنیم: بسیاری از اشیاء موجود در این مجموعه از نظر تکنیکی، اندازه، شکل، سبک و مضامین تزئینی به طرز چشمگیری مشابه هستند. به بیان دیگر، گویی هیچ شاهکار و اثر ماندگار چشمگیر و برتری در یک مجموعه یکسان وجود ندارد که به راحتی بتواند یک توالی کیفی یا تکاملی ایجاد کند.

به اسپانیا، مصر یا ایران الهام گرفتند. تقریباً یک نسل و نیم بعد، محققانی مانند ای. ریگل<sup>۵</sup> یا جی. استرزیگوفسکی<sup>۶</sup> نیز بر هنر اسلامی به‌عنوان یک پارادایم نظری متمرکز شده و در آثار شاخص آن (مجدداً بیشتر آثار معماری یا تزئینات معماری) نمونه‌هایی از تحولات فرمی ناب یا شواهدی بر نظریه‌های پیچیده تاریخ هنر یا ادراک هنری را دیدند.

اما نه طراحی‌های زیبای معماران فرانسوی و انگلیسی و نه ملاحظات انتزاعی و تاریخی مورخان هنر اهل وین تأثیر آن‌چنانی روی آثار متأخر هنر اسلامی نداشت. محققان دانشگاهی و کلکسیونرها تقریباً به‌طور کامل این حوزه را از آن خود کرده بودند. دستاوردهای تکنیکی گذشته، اگرچه به‌دشواری با وضعیت امور هنری غربی یا حتی خاور دور قابل مقایسه‌اند اما بسیار زیاد بودند، چراکه تاریخ‌ها، انتساب‌ها، تمایزات مکانی یا زمانی و انجمن‌های اجتماعی و نمادین بیش‌ازپیش آشکار می‌شدند؛ و مجموعه‌داران انگیزه لازم برای گردآوری مجموعه را برای موزه‌ها به وجود آوردند تا گامی را فراتر از باستان‌گرایی بدون اندیشه مؤسسات قدیمی اروپایی بردارند. همان‌طور که در بسیاری زمینه‌های دیگر، این مجموعه‌های آمریکایی - گالری فریر<sup>۷</sup>، موزه‌های کلیولند<sup>۸</sup>، بوستون<sup>۹</sup> و سینسیناتی<sup>۱۰</sup>، موزه فاگ<sup>۱۱</sup> و فراتر از همه این‌ها متروپولیتن<sup>۱۲</sup> - بودند که به‌طور قابل‌توجهی از طبع جستجوگر گروه‌های کوچک دوستداران و دلالان هنری سود بردند.

اما علی‌رغم آنکه در بولتن‌ها یا کاتالوگ‌های گاه‌به‌گاه موزه مطالب بسیاری نوشته شده و مورد بحث قرار گرفته است، هیچ بینشی حاصل نشده و هنوز شرحی در مورد تمایزهای کیفی یا خصوصیات ذاتی یک سنت هنری بسیار متمایز به لحاظ بصری، ارائه نشده است. چند مورد استثناء به‌تازگی از سوی معمار ایرانی نادر اردلان و تازه‌مسلمان سوئیسی، تیتوس بورکهارت<sup>۱۳</sup>، مطرح شده که علی‌رغم فصاحت قابل توجه و نظرات بسیار جذاب و متقن از خط خارج شدند؛ چراکه به‌جای آنکه به تحلیل شاخص‌های اثر بپردازند، بیش‌ازحد بر باطن عرفانی یا فرم‌های بومی قراردادی که برآمده از قضاوت‌ها و تفاسیر متأثر از فرهنگ اسلامی است، تأکید کرده‌اند.

انتقاد از تحقیقات دانشگاهی یا مجموعه‌های خصوصی و عمومی دهه‌های قبل به دلیل ناکامی در تدوین معانی ادراکی، به منظور پاسخ به سؤالات بنیادینی که برخاسته از نمایش آثار در موزه متروپولیتن یا هر ارائه مشابهی از آثار هنری نادرست است. در این مورد ناکامی واقعاً نتیجه دستاوردهای ناکافی در توضیحات و اطلاعات مفصل، یا حجاب

تخیلی شکل می‌گیرد، یعنی به عبارتی بر اساس روابطی که ابداعات خودانگیخته انسان هستند، احتمالاً از این دست روابط می‌توان از توصیفات ساختگی و قراردادی فرهنگی یا سرنمون‌های انسانی نام برد. جعل و قرارداد، معروف‌ترین سنت‌های هنری را شناسایی می‌کند، اما واقعاً نادر است که در طول بیش از هزار سال، از اسپانیا تا هند، اثری به دست آید که بر پایه درکی از محیط اطراف خلق شده باشد. ممکن است خنده‌دار یا حتی ناراحت‌کننده به نظر بیاید؛ معدود آثار سرامیکی مصر یا نگارگری‌های ایرانی نیز که استثناء هستند به واسطه کمیابی‌شان است که برجسته شده‌اند. به نظر می‌رسد هرچه مقدر بوده که با خلاقیت هنری به دست آید لاجرم صفات انسانی آن زدوده شده، مانند پوششی بی‌نقصی از تناسب که روی کشاکش، اغراض نفسانی و در کل جهان مرئی کشیده شود. چه قرارداد فرهنگی قابل توجهی در مورد شیوه‌های آفرینش بصری وجود داشته باشد، چه آفرینش بصری در درجه دوم واقعیات زندگی باشد و چه هر چیز دیگری، ما به‌سادگی قادر به رمزگشایی فرم‌های سنت نیستیم.

این ملاحظات را می‌توان در قالب یک سری مسائل غامض فکری و روش‌شناختی جمع‌بندی کرد که آگاهانه یا غیرآگاهانه، مانع از تدوین مقولات کافی داوری برای هنر اسلامی شده‌اند. غلبه هنرهای صنعتی بر آثار مستقل هنری، نیاز آشکار به یک بافتار ملموس، فواید کارکردی بیشتر اشیاء، چنین به ذهن متبادر می‌کند که برای تجزیه و تحلیل مسائل، انسان‌شناسی از روش‌های تاریخ هنری مناسب‌تر است؛ اما آیا قابل‌تصور است که یک فرهنگ پیچیده و متنوع هیچ‌گاه یک غایت و نهایت زیباشناختی برای خود تعریف نکرده باشد؟ یک مسئله غامض ثانوی در خود فرم‌ها نهفته است. به‌راحتی می‌توان فهمید که آن‌ها تکراری و مصنوع هستند و همین‌طور بسیاری از آن‌ها با چند تکنیک مشابه و صرفاً در چند دوره خاص خلق شده‌اند. آیا این بدان معنی است که ما با هنری مواجهیم که میزان تغییر فرمی آن پایین است و به‌این ترتیب، اگر مفهوم سبک را به‌مثابه یک شیوه مواجهه با رقابت‌های خلاقه بپذیریم، به این معنی است که در هنر اسلامی یک بینش واحد از زندگی و تجارب تجسمی فقط با متغیرهای دست‌دوم موجود است؟ این بینش به چه کسی تعلق داشت؟ رؤیای مجلل شاهزادگان سایر دستورالعمل‌های پایین دست جامعه را پالایش کرده بود؟ بینش باشکوه عظمت الهی گه‌گاه در قالب یک جلوه باشکوه از رنگ‌ها و طرح‌های قراردادی در مساجد یا روی بشقاب‌های

البته درست است که تعدادی از صفحات شاهنامه شاه‌طهماسب آثاری حیرت‌آورند و سه یا چهار اثر سرامیکی نیشابور و دست‌کم یک بشقاب زرین‌فام کاشان که با اختلاف از بقیه متمایزند؛ اما تفاوت‌های موجود عموماً نحوی هستند و نه نوعی؛ آثار مذکور تقریباً همیشه به‌جای داشتن اصالت موضوع یا قدرت بیانگری، مستلزم داشتن جزئیات استادانه و ترکیب‌بندی‌اند. اثربخشی و انگیزش‌غرفه نیشابور موزه با تعداد زیاد آثار مکشوفه گچ‌بری و سرامیکی‌اش در میان انبوه اشیاء مرتبط با هم منفعل مانده است، گویی ارائه گروهی این اشیاء از ارائه منفرد هر یک از آن‌ها تأثیر بیشتری دارد؛ اما آیا وقتی پای دست‌کم ده‌ها شیء مشابه در میان است، می‌توان به‌درستی از "آثار هنری" صحبت کرد؟

این اظهارات حاکی از آن است که بناهای یادبود هنر اسلامی ممکن است واقعاً متعلق به فضای موزه هنری نباشند که آن‌ها را از هدفشان جدا می‌کند و درواقع باید آن‌ها را به‌عنوان اسناد قوم‌نگاری مرتبط با زندگی، حتی زندگی بازسازی‌شده در نظر گرفت که در تعداد و مجموعه‌های بزرگ معنادارتر از آثار منفردند. شاید به همین دلیل باشد که غرفه دمشق اوایل قرن هجدهم، یا حتی غرفه‌های نامسجم‌تری که به هنر مساجد یا هنر عربی متأخر اختصاص یافته‌اند، باوجود آنکه دوره‌های موردبحثشان خلاقیت و نوآوری کمتری نسبت به آثار قرون پیشین دارند، مؤثرترین و محبوب‌ترین غرفه‌های این نمایشگاه هستند. یک بشقاب سرامیکی یا یک سطل برنجی اگر در اتاقی قرار داده شوند، تصویر بهتری از استفاده در بستر به‌کارگیری‌شان به دست می‌دهند، همان‌طور که اگر فرش کف اتاق پهن شود چنین تصویری را به ذهن متبادر می‌کند تا آنکه روی دیوار آویزان شود. این نیاز واضح به یک زمینه، به این دلیل مهم است که اشیاء به‌طور مداوم به بستری ارجاع می‌دهند که در آن قابل‌استفاده و معنادار بوده‌اند. خاطرات واقعی یا خیالی از الحمراء، اصفهان یا مساجد قاهره‌ای به اشیاء معنی می‌بخشد؛ بنابراین ممکن است همین ویژگی نمایشگاه نشانگر تقدم معماری در هنر اسلامی باشد، تقدم خلاقیتی که تقریباً به‌صورت جمعی و اجتماعی تعریف می‌شود.

آخرین نظر مقدماتی و قابل‌تعمیم عدم وجود الهام آشکار از طبیعت و تجربه مادی است. هیچ سایه‌ای در نقاشی‌ها وجود ندارد؛ حیوانات اسطوره‌ای بیشتر از حیوانات واقعی هستند؛ هندسه یا کتیبه بر مناظر غالب است؛ نقوش گیاهی به‌ندرت پوشش گیاهی آشنایی را بازنمایی می‌کنند؛ و تقریباً هیچ‌وقت انسان‌ها در بستر یا ژست ملموسی نشان داده نمی‌شوند. به نظر می‌رسد که کلیت یک آفرینش بصری بر اساس روابط

روی آثار فلزی یا سرامیکی معنای کیهانی دارند، یا که بهزاد نقاش جزئیات طبیعت گرایانه را به فرم‌های سنتی ایرانی افزود، یا که به تصویر کشیدن منظره در قرن چهاردهم تغییر یافته است، یا آن کتیبه‌ای که کارکرد جهت‌داری دارد و در بسیاری از آثار تاریخی با نشان دادن معنای اجتماعی، نمادین یا شمایل‌نگارانه دیگر نقش‌مایه‌های خنثی را به عینیت می‌آورد.

همه این موارد صحیح است و بسیاری از مطالعات دیگر وجود دارند که به درک ویژگی‌های شناسایی شده یا کشف معنای مواردی می‌پردازند که تاکنون کشف نشده است. کنش مندلیفی در جدا کردن عناصر اولیه و توضیح روش‌های تشکیل ترکیبات، گونه‌های تکرارشونده یا ساخته‌های منحصربه‌فرد، اقدامی لازم‌الاجرا برای جمع‌آوری ابزارها و به تبع آن برای درک هر سنت هنری است، خصوصاً مواردی که در آن تحقیقات اندکی صورت گرفته است.

با این حال این روش شناسایی واژگان یک هنر ممکن است برای کشف و توضیح جریان اصلی هنر اسلامی کافی و وافی نباشد. در حقیقت، مهارت‌ها و توان بیشتر صنعتگران و هنرمندان به گونه‌ای به کار گرفته می‌شد که معنای هر یک از نقش‌مایه‌ها را به حداقل می‌رساند. به ندرت پیش می‌آید که شخصیت‌های انسانی یا حیوانات در قیاس با پس‌زمینه‌های گیاهی اهمیت بصری بیشتری داشته باشند. در واقع، همین مفهوم پس‌زمینه جای بسی تردید دارد؛ چراکه بیشتر نقش‌مایه‌ها در همان سطح قابلیت تعیین آن به نظر می‌رسند. به عنوان مثال، در محراب (شکل ۱) نمی‌توان تصمیم گرفت که الگوهای سفید یا آبی روشن اساس کار هستند، دقیقاً همان‌طور که در بشقاب مشهور نیشابوری در گالری فریر (شکل ۴)، نمای قصر المستی، یا به اصطلاح سبک اریب‌وار<sup>۱۶</sup>، تمام قسمت‌های طرح از ارزش برابر برخوردارند.

در این شرایط جای تعجب دارد که آیا مجاز است که موضوعی برگرفته شود - یک نماد فلکی روی یک ابريق برنزی مرصع، یک شخصیت انسانی یا حیوان روی یک فرش یا عاج، بخش واقع‌گرایانه کوچکی در نگارگری - و چنین تصویر شود که این موضوع به تنهایی قدرت دلالت‌پردازی دارد؛ چراکه می‌تواند یک معنای حصولی را به وجود بیاورد. علاوه بر این، در حالی که کاملاً صحیح است که بسیاری از نقوش را می‌توان مجرد کرد، به همان اندازه صحیح است که تعداد زیادی از آن‌ها را نمی‌توان ذیل یک مفهوم منسجم تعریف کرد، مانند به اصطلاح "پرکن‌ها"<sup>۱۷</sup> و پیچ‌های تزئینی منقوش بر بشقاب زرین‌فام

سرامیکی و در دیگر موارد در قالب نظام باطنی از علائم نمادین متجلی می‌شود؟ بینش متداول‌تر یک جهان شهری و عشایری که در آن چندین سنت عامیانه به انحاء مختلف با هم آمیخته شده بودند؟ اگر هیچ پاسخ واضح و روشنی برای این سؤالات وجود ندارد، احتمالاً باید این سنت را به عنوان یک پدیده قابل توجه معاصر در نظر بگیریم که بنا به هر دلیلی، فرم‌ها به خودی خود دیده می‌شوند، بدون در نظر گرفتن زمان و مکان، صرفاً به عنوان اعمال فکری و حسی که با هدف خشنود ساختن انجام می‌گیرند.

پاسخ به همه این سؤالات در یک مقاله کوتاه میسر نیست. می‌خواهم خود را محدود به بحث در مورد یک مشکل واحد کنم و چند ایده از آن بیرون بیاورم که در نهایت می‌تواند در درک ماهیت این توسعه هنری خاص کمک کند. مسئله، در یک تبیین عام، معنای تزیین در هنر اسلامی است، اما به طور خاص طریقی است که طی آن می‌توان نقش‌مایه‌ها را به درستی از یکدیگر و معنای متناظرشان جدا کرد، آن‌هم وقتی به نظر می‌رسد که جلوه‌های بصری سنت سلسله‌مراتب موضوعات را بی‌واسطه تمییز نداده‌اند.

همان‌طور که با تأمل در یک بشقاب پرکار قرن دهم نیشابور (شکل ۴)، فرش روح‌نواز "امپراتور" قرن شانزدهم (شکل ۸)، محراب رنگارنگ قرن چهاردهم از اصفهان (شکل ۱)، یک لوح عاجی کم‌طمطراق از اسپانیا قرن یازدهم (شکل ۳)، یک نگارگری قرن پانزدهم (شکل ۷)، یا یک کاسه زرین‌فام قرن نهم از عراق می‌توان تعداد زیادی نقوش اندیشه‌نگار را شناسایی کرد، یعنی واحدهای مجزایی از ترکیب‌ها برای آنکه نه امکان ارائه، بلکه امکان تصور یک معنای خارجی مستقل از حامل نقش‌مایه فراهم آید.

کتیبه‌ها، حیوانات، شخصیت‌ها، درختان، خانه‌ها، طرح‌های هندسی پرکار، گل‌های واقعی یا خیالی و موارد دیگری وجود دارد. هر یک از این نقش‌مایه‌ها - به‌گزین شده از اشیایی که بر آن نقش شده‌اند - می‌توانند حداقل به صورت پیشینی به بستر ارائه دیگری منتقل شوند و صرفاً ملزم به ارائه با تکنیکی خاص یا ارائه روی شیئی خاص نباشند. علاوه بر این، می‌توان چنین فرض کرد که هر نقش‌مایه آن‌قدر ویژگی‌های خاص فرمی یا ارزش ادراکی آشکار دارد که این امکان را فراهم می‌کند که با تحلیل شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه آن هم بر اساس معیارهای سنتی بدان پرداخته شود یا دست‌کم، با توجه به موضوع، تفسیر و تغییرات فرمی نشان داده شود. پژوهش‌هایی از این دست انجام شده است و با قاطعیت مطرح شده است که هارپی نمادی از سعادت بوده، یا که حوض‌های ماهی‌دار نقش‌شده

به‌عنوان راهکاری در تقابل با ترس از خلأ<sup>۱۸</sup> تعریف شود. ترجیح بر آن است که ادعا کنیم همه فرم‌ها دارای معنای بصری بودند. آیا هنگامی که مقاصد هنری نه در ویژگی‌های مضامین که صرفاً در ارائه آن‌ها بر چیزهای مورد استفاده انسان نهفته است، می‌توان از ابهام سخن گفت؟ دقیقاً به دلیل همین کیفیت منحصربه‌فرد است که اروپای مسیحی تقریباً تمام ویژگی‌های هنر اسلامی را کپی می‌کرد، حتی آثار مکتوب موجود مأموریت حضرت محمد (ص) را تبلیغ می‌کنند، درحالی‌که در واقع برعکس آن نادر بود.

توضیحات تاریخی و فرهنگی متعدد برای تفسیر پیشنهادی من قابل طرح است؛ که تا حدودی با یکدیگر ناسازگار هستند و هنوز در مورد کفایت آن‌ها مطمئن نیستیم؛ اما از آنجاکه هر یک از آن‌ها دیدگاه‌های مضاعفی برای درک هنر اسلامی ارائه می‌دهند، ترجیح بر آن است که درباره همه آن‌ها بحث شود.

یک توضیح اسلامی وجود دارد. نقطه عزیمت آن وحدت‌گرایی مطلق ایمانی است که ادعا می‌کند که خدا خالق بی‌همتا است؛ زمان و واقعیت جسمی فقط توهمات هستند؛ زیرا هیچ چیز جز خدا باقی نیست. خلاقیت هنری هرگز نباید به دنبال رقابت با اراده الهی باشد و بنابراین، از یک سو، باید از هر شباهتی به دنیای فانی موجودات زنده مدرک بپرهیزد و از طرف دیگر، باید بی‌وقفه نشان دهد که "اشیاء" هرگز آن چیزی نیستند که به نظر می‌رسند. یک دیوار ساختمان محسوب نمی‌شود؛ یک تنگ، یک قطعه سرامیک یا یک قطعه فلزکاری محسوب نمی‌شود و یک بازنمایی از شاهزاده‌ای در حال شکار هرگز تصویر دقیق یک فرد در یک فعالیت واقعی نیست.

در عوض، هنرمند می‌تواند طرح‌هایی کاملاً دلخواه را بسازد که واقعیت جسمی یک شیء یا یک ساختمان را پوشانده باشد، یا در غیر این صورت انواع استعاره را برای [نمایش امور] الهی پیشنهاد دهد. به‌عنوان مثال، تغییرات هندسی که در آن نقوش یکسان به چندین طرز مختلف ظاهر می‌شود، می‌تواند به مثابه استعاره برای تبیین‌های نامتناهی یک خدای واحد دیده شود، همان‌طور که در مناجات سنتی تذکار اسامی خدا چنین کارکردی دارد. گسست روابط فضایی که معمولاً در تزئینات دوران کهن و یا مینیاتورهای قدیمی موجود است، راهی برای نشان دادن ناپایداری ادراک‌های طبیعی است؛ و بعضی مواقع، همان‌طور که شخصیت‌های بی‌حرکت، متفکرانه به یک حوض ماهی در سرامیک قرن سیزدهم نگاه می‌کنند، ممکن است برای مفاهیم پیچیده و عرفانی، با استعاره‌های بسیار خاصی

ایرانی یا کاسه قرن دهمی از شرق ایران. این موضوع که یک نقش‌مایه گیاهی خاص به‌عنوان یک برگ کنگری یا کاسبرگ شناخته شود، اهمیت چندانی ندارد، زیرا در اکثر موارد تنها تعریف مدون از تزئین کردن بر اساس برآزش آن با یک سری از مبانی انتزاعی میسر می‌شود: نور و سایه کم و بیش، بنیان‌های هندسی کم‌وبیش آشکار، تنوع کنتراست رنگی، تقارن کم‌وبیش و مواردی مانند آن‌ها. این تمایل برای پرهیز از تفسیر بی‌واسطه، به‌روشنی در منحصربه‌فردترین نقش‌مایه‌های اسلامی یعنی کتیبه مشهود است. البته درست است که آوردن ارجاعات قرآنی در حاشیه محراب کاملاً مجاز است، همان‌طور که آوردن حدیث یا سنت پیامبر در مرکز آن مجاز بوده، اما تبلیغ اصول ایمان در حاشیه داخلی محراب همین‌طور هم بسیار نامشخص است و این تصادفی نیست که خوانش کتیبه‌های شاخص آثار هنری اسلامی به یک حوزه فرعی مهم برای متخصصان بدل شده است. هدف خوشنویسی، انتقال پیام به صورت مکتوب نیست، بلکه موصوف کردن نوشتار با خصوصیات زیباشناسی یا نمادین است.

منظور از آوردن این مثال‌ها آن است که علی‌رغم استثنائات بسیار، دغدغه هنر اسلامی ساختن زبانی از فرم‌های قابل‌مقایسه با نظام مسیحی کهن یا میانه نیست که در آن سلسله‌مراتب موضوعات و فرم‌ها با محدوده‌ای از معانی که صدق و متقاعدکنندگی‌شان می‌تواند با تنوعی از شیوه‌های سبکی و کیفی-نسبتاً مشخص-سنجیده شود. در اینجا، برعکس، چنین سلسله‌مراتبی از فرم‌ها وجود ندارد و حتی کتیبه‌ها با خوشنویسی به نظر مبهم‌تر شده‌اند. در حقیقت تقریباً تعادلی کلی بین تمام فرم‌ها و موضوعات ممکن وجود دارد، پیشنهادی مبنی بر اینکه هیچ ابداع بصری یا پیشرفتی به خودی‌خود بهتر یا کمتر نیست و همه آن‌ها می‌توانند در خدمت بهبود بسترشان - کاسه سرامیکی کم‌عمق، صفحه یک کتاب، جواهرات طلای مجلل یا نمای خارجی یک گنبد ایرانی - با کیفیت خاصی باشند. اگر متذکر شویم که تقریباً همیشه با اشیاء مفید و کاربردی سروکار داریم، معنای مضاعف از آن هنری است که در پی تبیین چیزی نبوده و در عین حال فعالیت‌های زندگی را زیباتر و جذاب‌تر کرده است. تناقض آن ممکن است در این باشد که این هنری بود که به دنبال خلق فرم‌های ایده‌آل نبوده و کاملاً به کاربردهایی که می‌توان از آن مستفاد کرد بستگی داشت. دوپهلوی و مبهم خواندن آن - همان‌طور که بسیاری از محققان، از جمله خودم، گاه‌به‌گاه انجام داده‌ایم - به همان اندازه گمراه‌کننده است که ترکیبات فرم‌های آن

می‌توانیم این توضیح را عوام‌گرایی شهری<sup>۱۹</sup> بنامیم. اکنون به‌طور کلی پذیرفته می‌شود که فرهنگ کلاسیک اسلامی در شهرهای خاورمیانه ایجاد شده است، شهرهای قدیمی که توسط عرب‌های فاتح تصرف شده یا شهرهای جدیدی که بخشی از آن‌ها به‌منظور حفظ یکپارچگی ایمان و شیوه زندگی جدید ساخته شده است. ویژگی‌های اقتصادی و اداری ساختارهای شهری اسلامی حداقل در ابتدا به‌طور خاصی جدید نبوده و سازوکارهای اسلامی‌سازی تا آن هنگام به‌خوبی روشن نبوده است. یک زبان جدید، عربی و درنهایت الفبای جدیدی برای فارسی و ترکی به وجود آمده بود. روحیه جدیدی به وجود آمده بود که برخی از نویسندگان آن را یک اخلاق‌گرایی قانون‌مدارانه خوانده‌اند و بر اساس ترکیبی پیچیده از روابط خانوادگی و قبیله‌ای، انجمن‌های فرقه‌ای و یک نظام حقوقی فراگیر شکل گرفته بود؛ اما مهم‌تر از همه برای اهداف ما، آگاهی لازمی است که برای متفاوت و بهتر بودن از فرهنگ‌های قبلی و اطراف وجود داشت. حفظ این اختلاف به‌ویژه در قلمرو فرم‌ها پیچیده بود، جایی که اسلام هیچ آموزه رسمی و موطن عربی ایمان هیچ سنتی برای ادامه آن نداشت؛ بنابراین، فرایند خلق یک بیان بصری به معنای ابداع فرم‌های جدید، به‌عنوان مثال خوشنویسی و رها کردن فرم‌های قدیمی‌تر است که اتحاد آشکارا غریبی داشتند، به‌عنوان مثال، بازنمایی انسان. دقیقاً در شهرهای جدید عراق و شرق ایران اولین بناهای تاریخی جدید "اسلامی" ظاهر می‌شوند و گرایش‌های سبکی ماندگار در فرهنگ برای اولین بار به وجود می‌آیند. نادر بودن تجلی آثار شاهکار بی‌نظیر در بیشتر مجموعه‌های هنر اسلامی را می‌توان با این واقعیت توضیح داد که به ندرت درون شهر یک حامی واحد و دارای سلیقه به‌غایت بی‌نظیر وجود داشت. هنر طبقه متوسط هنر گونه‌ها است. بسیاری از این ویژگی‌ها پس از آن توسط هنر شاهانه اقتباس شد، به‌ویژه پس از سال ۱۳۰۰ که حمایت شهری و عوام‌گرایانه به طرز چشمگیری کاهش یافت، اما در آن زمان، سلیقه سرمایه‌داران و عوامی که در وهله اول فرهنگ را شکل داده بود، مسیرهای هنری و محدودیت‌های آن را به‌خوبی نقاط قوتش تعریف کرده بود. سرانجام، می‌توان توضیحی روان‌شناختی و زیباشناختی ارائه داد که می‌خواهم آن را محرمانه بنامم. این یک ویژگی نادر بخش اعظم هنر اسلامی است (به‌استثنا قابل توجه معماری عثمانی) که حتی ترکیب‌های معماری باشکوه آن را می‌توان، نه به‌عنوان یک تجربه جمعی بلکه به‌عنوان یک تجربه فردی و شخصی بهترین وجه دید.

روبرو شویم همان‌طور که در برخی از مینیاتورها نیز چنین است. هر تغییری که صورت گیرد، تبیین "اسلامی" آن این است که یک نظام اعتقادی که با قواعد زندگی روزمره گره خورده است، به صفات و خصال حامیان و هنرمندان به‌قدری نفوذ می‌کند که آن‌ها به‌طور غریزی درصدد ابراز غیرواقعی بودن امور ملموس برمی‌آیند، در این صورت است که بقای عزتمند خداوند از طریق فانی بودن انسان و طبیعت تضمین می‌شود.

در وهله بعدی تبیینی شاهانه وجود دارد. در فرهنگی بدون حمایت روحانیت یا کلیسا و با اعمال محدود عبادی و مذهبی، سلیقه و وسیله حمایت از خلاقیت تقریباً به‌طور کامل در دست یک قدرت اشرافی بود. خلفای مشروع در سده‌های اولیه، سلاطین در دوره‌های بعدی و بیشتر اوقات نخبگان نظامی، ثابت‌ترین حامیان هنر بودند. به دلایل پیچیده‌ای که احتمالاً به امپراتوری‌های قبل از اسلام برمی‌گردد و به اسطوره نفوذ فراگیر سلیمان، پیامبر، پادشاه، هنر شاهانه، قابل توجیه باشد یا نه به‌عنوان یکی از تجمعات بیکران و مصنوع شناخته می‌شد. در باغ‌های انحصاری محصورشده با دیوارهای بلند، کاخ‌ها و عمارت‌های کلاه‌فرنگی پر جزئیاتی وجود داشته‌اند که در محیطی مملو از منسوجات و اشیاء زیبا، به زندگی سرشار از لذت روحی پناه می‌بردند. برخی فعالیت‌ها - نوشیدن، رقصیدن، شکار، موسیقی - عموماً با زندگی واقعی یا خیالی شاهانه در ارتباط است. بخش عمده‌ای از هنر حقیقی شاهانه از بین رفته است و آنچه می‌دانیم بیشتر از داده‌های ادبی تاریخی یا تخیلی است تا آثار تاریخی؛ اما لذت بخشی مادی هنر اسلامی، جذابیت‌های تکنیکی آن - دادن جلوه فلزی به آثار سرامیکی، برنزی نمودن نقره یا به رنگ خشت درآوردن رنگ‌های درخشان فرش - بازنمایی مداوم زندگی شاهانه در بافتار غیر اشرافی، مانند سطل برنز عامیانه‌ای که برای فروش ساخته شده است، ویژگی‌هایی است که در کنار ویژگی‌های دیگر ممکن است چنین توضیح داده شوند که متأثر از حضور یکه و مداوم فرهنگ اسلامی بوده است. تنها خوشنویسی ممکن است از تأثر شاهانه گریخته باشد، اما حتی در این مورد تحقیقات بیشتر ممکن است به نتایج متفاوتی منجر شود. در مجموع، می‌توان هنر اسلامی را عمدتاً سکولار در نظر گرفت و بدین ترتیب می‌توان سهولت انتقال نقوش آن به فرهنگ‌های دیگر، مانند ارتش ترکیه یا شاهزادگان مغول را توضیح داد.

سومین توضیح متوجه سرمایه‌داری شهری است که به‌عنوان خالق اصلی اسلامی بودن هنر اسلامی شناخته می‌شود.

مطرح کنند. هیجان‌انگیزی یک سنت بزرگ که زیاد مورد مطالعه قرار نگرفته است و تازه شروع به نفوذ در حافظه جمعی عصر ما می‌کند این است که زمینه طرح فرضیه‌های جدید را بهتر از سنت‌های تثبیت شده فراهم می‌کند؛ اما چالش واقعی آن چندان به این بستگی ندارد که قرار است در مورد سلیقه و تجارب بصری‌مان در کشف انگیزه‌های پشت دستاوردهای هنری بی‌همتایی که با دربرداشتن همه تکنیک‌ها و موضوعات به درجه آثار هنری رسیده و در این روند تقریباً همه جوانب زندگی را با زیبایی و لذت آمیخته، چه بگوید.

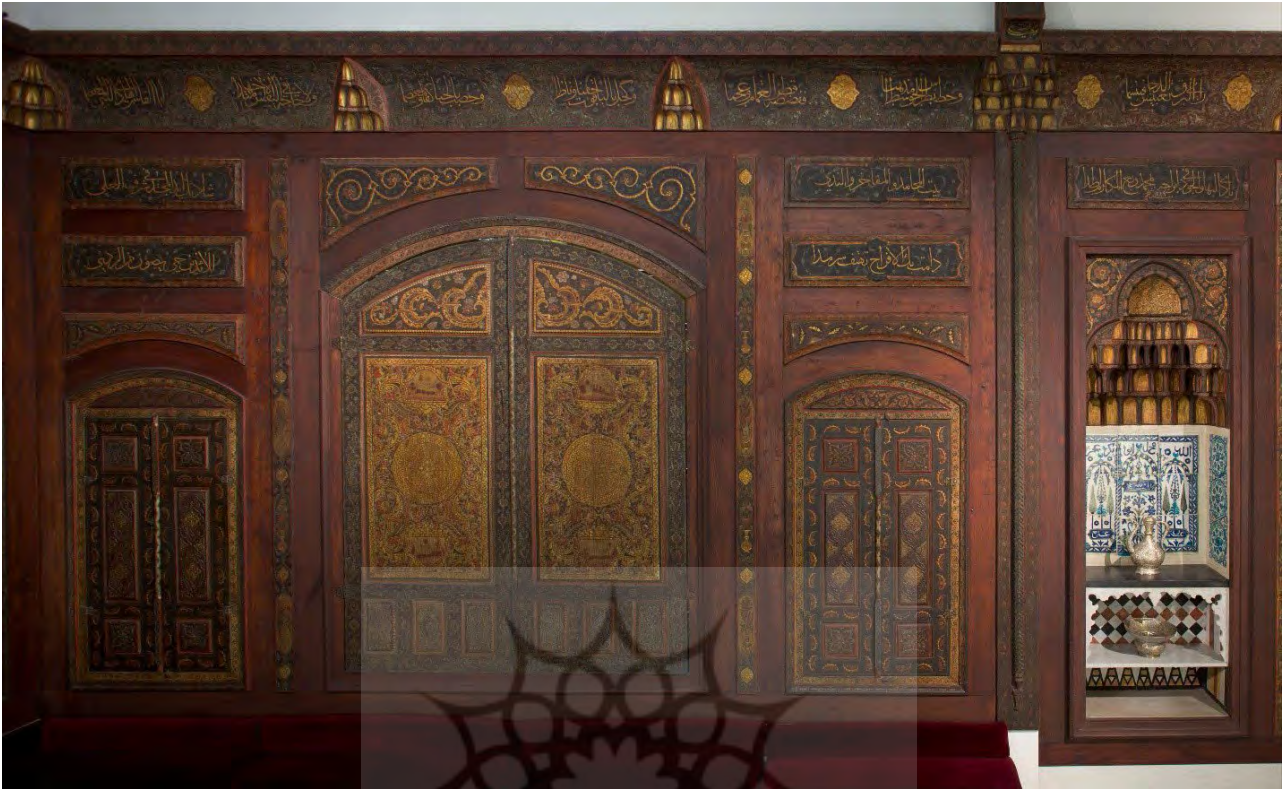
درک فردی یک نمای مفرس‌زی زیر طاقی با زیربخش‌های تقریباً نامتناهی آن قابل‌عرضه به دیگران نیست، همان‌گونه که شرح جزئیات بی‌پایان یک فرش و ظرافت‌های یک مینیاتور یا استفاده از یک ابريق یا یک بشقاب فعالیت‌های فردی و خصوصی هستند. تنوع مضامین و نقش‌مایه‌های موجود در بسیاری از اشیاء، دشواری‌هایی که در تعریف بسیاری از آن‌ها داریم، افسون لطافت جزئیات به‌جای کلیت حیران‌کننده اثر، این‌ها و بسیاری از ویژگی‌های دیگر را می‌توان به‌عنوان تجربیات یا آزمون‌های فردی توضیح داد. به نظر می‌رسد که هدف خلاقیت هنری این بود که بیننده یا کاربر را وادار کند تا به درون خود غور کند، به‌تنهایی مراقبه کند، در واقع بتواند توضیحات خودش را درباره کار هنری پیدا کند یا در آن عنصر الهام‌بخشی برای زندگی خودش بیابد.

ممکن است این شخصی بودن لذت زیباشناختی را، بدون واسطه تجسدهای تثلیثی، با ایمانی که انسان را در مقابل خدا قرار می‌دهد ارتباط دهیم؛ اما همچنین ممکن است که این شخصی بودن از یک تصمیم فرهنگی بسیار پیچیده‌تر برای محدود کردن معانی و کارکردهای بیان بصری ناشی شود و از این طریق منجر به جزئی و پیچیده شدن فرم‌ها برای تجربه شخصی و فردی شود. احتمالاً به همین دلیل است که جهان اسلام اظهارات زیادی راجع به داورهای زیباشناسانه خود ارائه نکرده است. بیشتر آنچه شناخته شده است، در دسته کلیشه‌های ادبی قرار می‌گیرد، اما جستجو برای شواهد در این حوزه هنوز نوپاتر از آن است که به نتیجه‌گیری قطعی بیانجامد. تا زمانی که موفق نشویم به‌طور کامل به درون خودآگاه یا ویژگی‌های مستقل فرهنگ سنتی اسلامی نفوذ کنیم، ممکن است به‌سادگی فرض کنیم که چیزی در آن وجود دارد که به درونی شدن تجربه زیبایی‌شناختی و رضایت از پیچیدگی‌های درونی خلاقیت هنری منجر شده است. در نتیجه، حتی آثار شاخص خلق شده مانند الحمرا یا مساجد ایرانی نیز اغلب به‌عنوان اشیائی بزرگ قلمداد می‌شوند و درک ارزش آن‌ها فقط به‌صورت شخصی امکان‌پذیر است.

بین این توضیحات - و توضیحات احتمالی دیگر - انتخاب دشوار است. برخی ممکن است بیشتر از سایرین برای یک زمان، منطقه یا موقعیت اجتماعی قابل‌قبول باشد. در مجموع این توضیحات غنای زیباشناختی هنر اسلامی را نشان می‌دهند، اما شاید به‌طور قابل‌توجهی، سؤالاتی اساسی در مورد ماهیت درک بصری و لذت و همچنین در مورد فرآیندی که با آن به خلاقیت هنری دست می‌یابند،



تصویر ۱. محراب، اصفهان، قرن چهاردهم، موزه هنر متروپولیتن.



تصویر ۲. غرفه نورالدین، دمشق، ۱۷۰۷، موزه هنر متروپولیتن.



تصویر ۳. لوح عاجی، اسپانیا، قرن یازدهم، موزه هنر متروپولیتن.





تصویر ۶. ابریق برنجی، نقره کوب، شرق ایران، دوره سلجوقی، قرن سیزدهم، موزه هنر متروپولیتن.



تصویر ۴. کاسه سرامیکی، نیشابور، اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم، موزه هنر متروپولیتن.



تصویر ۷. نگاره منسوب بهزاد، برگي از منطق الطير عطار، ایران، مکتب هرات، موزه هنر متروپولیتن.



تصویر ۵. ابریق برنجی، نقره کوب، اواخر قرن دوازدهم، موزه هنر متروپولیتن.

## پی‌نوشت

1. Pascal Coste
2. Jules Bourgoïn
3. Émile Prisse d'Avennes
4. Owen Jones
5. Alois Riegl
6. Josef Strzygowski
7. Freer Gallery
8. Cleveland
9. Boston
10. Cincinnati
11. Fogg Museum
12. Metropolitan
13. Titus Burckhart
14. Prachtkunst
15. Kunstindustrie
16. Beveled style
17. Fills
18. Horror Vacui
19. Urban-populist



تصویر ۸. فرش امپراتور، قرن شانزدهم، موزه هنر متروپولیتن.