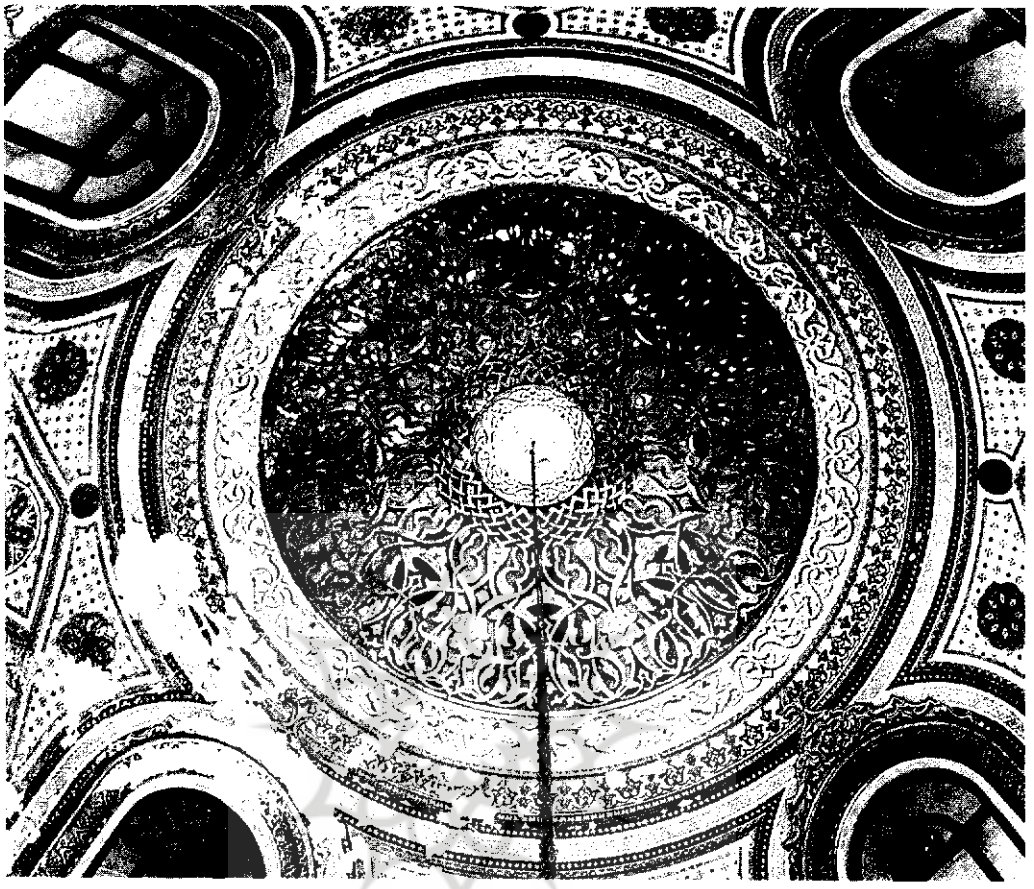

هنر عربی یا اسلامی؟

تیتوس بورکهارت
ترجمهٔ امیرحسین رنجبر

عبارت «هنر عرب» را معمولاً به‌عنوان نام دیگری برای هنر اسلامی به‌کار می‌برند؛ اما حقّانیّت این اصطلاح را اغلب اوقات، استدلال‌هایی که محتمل و پذیرفتنی به‌نظر می‌رسند، زیر سؤال می‌برند، لیکن دیدگاه‌های سطحی و حتی غرض‌ورزانه دربارهٔ اشیا، همین استدلال‌های محتمل و پذیرفتنی را در واقعیت تباه می‌سازند. سؤالی که پیش از هرچیز باید مطرح شود از این‌قرار است: چه چیز است که نبوغ عرب را مشخص و متمایز می‌سازد و چگونه می‌توان این نبوغ را در هنر تشخیص داد؟ تنها هنر عرب‌های پیش از اسلام، که اکثریت قریب‌به‌اتفاقشان، صحرانشینان و بیابانگردهایی

بودند که بر تقاطع تمدن‌های مختلف سکنی داشتند، ساختن عمارت‌هایی چهارگوش و مکعب‌مانند و نیز انواع هنرهای دستی بود ــ یقیناً دست‌کم‌شمردن این‌قبیل هنرها که تأثیر و نفوذشان بعدها گسترش پیدا کرد، کاری به‌خطا است. مع‌الوصف برجسته‌ترین [عنصرِ] نبوغ عرب و به‌نوعی دقیق‌ترین تجلّی آن، زبان و هم‌چنین خط عربی است. اعراب زبانشان را به کلّ تمدن اسلام انتقال دادند و این تنها به‌خاطر میراث عرب در خارج از قلمرو عربستان نبود، بلکه از این نیز فراتر رفت و حتی سبب شد تا این میراث در دورترین سرزمین‌ها [ی تمدن اسلام] نیز به شکوفایی برسد. از طریق این زبان بود که کلیهٔ امور اساسی و ذاتی نبوغ عرب، به‌طرز مؤثری به کلّ تمدن اسلامی راه یافت.

قدرت خارق‌العاده و در عین‌حال اصولی زبان عربی را باید در گرو دو چیز دانست یکی نقش آن به‌عنوان زبانی مقدس و دیگری ویژگی باستانی این زبان، به‌علاوه پیوستگی این دو عامل به یکدیگر را نیز باید در مد نظر داشت. باستانی‌بودن زبان عربی بود که بدان رنگ و بوی زبانی مقدس بخشید و چنین نقشی را برایش رقم زد، و این وحی قرآنی بود که ذات آغازین آن را تحقق بخشید. در عالم زبانشناسی، باستانی‌بودن، به‌هیچ‌وجه مترادف با سادگی ساختاری نیست، کاملاً برعکس. زمان به‌تدریج موجب فقیرشدن زبان‌ها می‌گردد، یعنی هم تفاوت‌های معنایی آن‌ها را از بین می‌برد (تفاوت‌های سلسله‌مراتبی) و هم دقت منطقی صورت‌های این زبان‌ها را زایل می‌کند و این در حالی است که این هر دو، در مرحلهٔ خطابه به هم درمی‌آمیزند تا این فرایند فقیرشدن را جبران کنند. آنچه مایه حیرت مورّخان زبان می‌شود آن است که زبان عربی توانسته است نوعی ریخت‌شناسی را که پیش از آن در قانون حمورابی (متعلق به قرن نهم یا هشتم پیش از میلاد)[1] تمثل یافته بود، حفظ کند. و نیز این‌که زبان عربی دارای نظامی آوایی است که به گواهی کهن‌ترین الفبای سامی که تاکنون کشف شده[2]، گسترهٔ صوتی غنی و بسیار وسیعی را تداوم می‌بخشد. و از همه شگفت‌تر آن‌که این زبان با وجود فقدان هرگونه «سنّت ادبی» از چنین توانایی‌هایی برخوردار است، یعنی سنتی که ای‌بسا می‌توانست به‌عنوان پلی میان دورانِ کهنِ پدرسالاری (عصر جاهلیت) و زمانه‌ای عمل کند که وحی قرآنی این زبان را به همان شکل و حالی که بود و همان توانایی‌هایی که داشت، برای همیشه ثابت نگه‌داشت. پایاییِ زبان عربی دقیقاً ریشه در نقش محافظه‌کارانه صحرانشینی و بیابانگردی دارد. در شهر است که زبان افول می‌کند و رو به انحطاط می‌گذارد و این درست به دلیل آن است که زبان در شهر به اشیا و مؤسسات پیوند می‌خورد و دستخوش سرنوشت آن‌ها می‌گردد. در حالی که زندگیِ تقریباً بی‌زمانِ صحرانشین، زبان را حفظ می‌کند و پاس می‌دارد و بدان اجازه می‌دهد که به کمال برسد و تا حدّ امکان شکوفا گردد. سهمی که از نمادگرایی آغازین و ابتدایی نصیب اکثریت قریب‌به‌اتفاق صحرانشینان گردید، هنر سخن‌گفتن بود که به مکان محدود نمی‌شود و ویژگی پویای آن مطابق با زندگی صحرانشینی است. در حالی که مردمان غیرمهاجر که مکان ثابتی برای زندگی برگزیده‌اند، به رشد و گسترش هنرهای تجسمی یاری می‌بخشند، یعنی هنرهایی که مستلزم ثبات و ایستایی‌اند و از نظر نمادین و به شکلی کاملاً طبیعی به ایده مرکزی در فضا مربوط می‌شوند.[3] بدین‌سان کلاً می‌توان چنین گفت که زبان عربی از نظر ذهنی ـ روانی ضامن سامی‌گرایی ابتدایی است و ذاتاً زبانی صحرانشینی محسوب می‌شود.

اگر بخواهیم ذات ویژهٔ این زبان را، در کوتاه‌ترین عبارت و بی‌نیاز از هرگونه دانش خاص زبانشناسی توضیح دهیم، نخست باید به‌یاد آوریم که هر زبانی از دو بُن یا قطب تشکیل می‌شود که یکی از این‌دو مادون دیگری واقع می‌گردد و می‌توان این دو بُن یا قطب را با اصطلاحات «شمّ سماعی» (auditive intuition) و

«شمِّ خیال‌انگیز» (imaginative intuition) مشخص کرد. شمِّ سماعی طبیعتاً بدین‌معنا است که فلان واژهٔ مشتق از ترکیب ساده‌ای از اصوات است، و این‌گونه واقعه‌ای نوعی یا به‌عبارتی دقیق‌تر عملی بنیادین را بیان می‌کند. این ترکیب سادهٔ اصوات، کم و بیش به شیوه‌ای بی‌واسطه و آنی عمل می‌کند و نه از طریق تسمیهٔ تقلیدی (onomatopoeia)، زیرا خود صدا واقعه‌ای است که در زمان آشکار می‌شود تا به نحوی پیشینی (apriori) و فارق از هرگونه قرارداد معناشناختی، با عمل مطابقت پیدا کند. سخن‌گفتن ذاتاً و ضرورتاً کُنش است و بر مبنای این منطق، زبان اساساً چیزهایی را درمی‌یابد که بدان‌ها نوعی عمل یا متعلَّق عمل بخشد. از سوی دیگر، شَمّ خیال‌انگیز از طریق پیوند معناشناختیِ صورت‌های ذهنیِ (images) متشابه حاصل می‌شود و در زبان آشکار می‌گردد. هر لغتی که به‌صورتی درونی ادا شود، صورت ذهنیِ مطابق با خود را متبادر به ذهن می‌کند که آن صورت ذهنی، موجب تبادر صورت‌های ذهنی دیگر می‌شود، در این شرایط صورت‌های ذهنی کلّی، صورت‌های ذهنی جزئی‌تر را مادون خود قرار می‌دهند و این امر مطابق با نوعی نظام سلسله‌مراتبی است که به‌نوبهٔ خود در ساختار زبان مندرج است و اساساً ذاتی این ساختار به‌شمار می‌رود. زبان‌های لاتین علی‌الاصول به این نوع دوم یعنی شَمّ خیال‌انگیز تعلق دارند، در حالی که زبان عربی تقریباً نوعی شمّ سماعی ناب یا منطق آوایی را به‌نمایش می‌گذارد یعنی این‌همانیِ صورت و کُنش با توجه به تقدّم عمل که در تار و پود غنیِ این زبان جای گرفته و تثبیت گردیده است. در اصل هر واژهٔ عربی مشتق از فعلی است که ریشهٔ آن (مرکب از سه صوت ثابت) شبیه تجسّم صدادار کُنشی بنیادین است، مانند «دور هم جمع‌شدن»، «قسمت‌کردن»، «شامل‌شدن»، «نفوذکردن» که تمامی ویژگی‌های فیزیکی، روانی و روحانی ایدهٔ موردنظر را دربر می‌گیرد.

واضح است که این شفافیت معناشناختی زبان ــ یعنی این واقعیت که از نظر نمادگرایی این زبان کاملاً از ذات آوایی فعل ناشی می‌شود ــ دلیلی است بر آغازین‌بودن نسبی آن. اشیا در اصل و در ژرفای آگاهی ما به‌منزلهٔ تعیُّنات صوت آغازین که در قلب طنین می‌اندازد به شکل خودانگیخته درک و دریافت می‌شوند. این طنین صورت آغازین در واقع صوتی غیر از آن صوت اولی نیست و به‌هیچ‌وجه کُنش فردی آگاهی محسوب نمی‌شود. در این مرحله یا در این حالت «نامیدن» یک شئ یکسان‌انگاشتن کسی با کُنش یا صوتی است که ایجاد می‌کند.[۴] نمادگرایی ذاتی زبان که عادت کم و بیش آن را پنهان کرده یا از شکل انداخته است سرشت شئ را به‌شیوه‌ای ایستا درک نمی‌کند، درست همان‌طور که کسی صورتی ذهنی را درک می‌کند. این جنبهٔ زبان عموماً و این جنبهٔ زبان عربی به‌خصوص (در جهان اسلام) متعلق کلّ علوم است، متعلق بعضی نحله‌های فلسفی و متعلق راز و رمزهای عرفانی و الهی است. می‌توان گفت دانشمندان مسلمان فقط در فکر حفظ ساختار زبان عربی نبودند، بلکه حتی به وضوح‌بخشیدن بدین زبان یاری رساندند.

برای این‌که بفهمیم چگونه زبان عربی که در اصل منشأیی بدوی دارد توانست، بدون هیچ‌گونه داد و ستد فرهنگی به زبان یک تمدن بدل شود (تمدنی که از نظر عقلی بسیار غنی و متفاوت بود) ناگزیر باید بدانیم که ریشه‌های لفظی این زبان مستعد بیان‌اند. و این استعداد بیانی به‌شیوه‌ای کاملاً «فعال» است. ریشهٔ بطن مثلاً به‌معنای «درون» و ریشهٔ ظهر به‌معنای «بیرون» و ریشهٔ لفظی رحم تمامی وجوه «بخشندگی» یا «شفقت‌داشتن» را در خود نهفته دارد. کُنش بنیانی لزوماً عمل به‌معنای معمولی و روزمرهٔ کلمه نیست؛ ای‌بسا کُنشی وجودی باشد مانند کُنش نور که پرتوافکنی می‌کند، یا حتی نوعی کُنش ناب منطقی نظیر بزرگی یا کوچکی. و قدرت عظیم انتزاع در زبان عربی در گردآوری انواع جنبه‌های

وجود یک شئ در درون یک کُنش اصلی نهفته است. آنچه در این‌جا باید درک کنیم، چرا که به بحث هنر مربوط می‌شود، ویژگی سماعی این انتزاع و وضوح مربوط بدان است. حضور اصوات ریشه‌ای که یادآور نوعی کُنش داده‌شدهٔ آغازین است، در قالب یک عبارت داده‌شده، به‌نحوی پیشین عبور از جزئی به کلی یا اصل و اساس را نمایان می‌سازد.

اما درک رابطه میان کُنش‌های آغازین و اشتقاقات لفظی آن‌ها همیشه آسان نیست. و علت این امر یکی همین معنای جزئی و قراردادی فلان اصطلاح اشتقاق‌یافته است و دیگری که از آن هم مهم‌تر است این است که ایده‌های بنیادینی که ریشه لغات بیان می‌کنند، سرشتی پیچیده دارند. شرق‌شناسی گفته بود: «ساختار زبان عربی شفافیتی بی‌نظیر داشت اگر که معنای ریشه‌های لغوی دلبخواهی نبود»، لیکن بسیار کم اتفاق می‌افتد که اساس یک زبان مبتنی بر دلبخواهی‌بودن باشد. در واقع، ریشه‌های لغوی مرز میان اندیشهٔ استدلالی و نوعی ادراک حسیِ (perception) تألیفی را مشخص می‌کنند؛ ادراکی که الگوهایش هم در جسم و هم در جان نهفته‌اند؛ زبان عربی نیز گویی به شمّ سماعی متکی است.[۵]

اگر همهٔ این داده‌ها به حوزه هنر انتقال داده شوند، با رعایت احتیاط و سنجیدن همهٔ جوانب امر که معمولاً لازمه هرگونه تعمیم از این‌دست است، می‌توان گفت که عرب به نحوی پیشینی بیش‌تر موجودی سماعی است تا بصری، یا به‌عبارت دیگر سماعی‌بودن وی مقدم بر بصری‌بودن اوست.[۶] در واقع زبان عرب و فرهنگ زبانی او با افسون آواشناختی و توانایی تقریباً نامحدودش در ایجاد اشتقاقات لفظی جدید، نیاز او در شکل‌بخشیدن و صورت خارجی‌دادن به امیال هنرمندانه‌اش را در خود جذب کرده است. یک عرب اهل تعمق و تأمل نیست، به‌خصوص اگر منظورمان از این اصطلاح کسی باشد که بیش از آن‌که عمل کند به نظاره می‌نشیند و به تفکر می‌پردازد و به طرزی خودانگیخته صورت‌های ادراک‌شده را به قالب صورت‌های آغازینی درمی‌آورد که در اصل ثابت و پابرجایند. عرب دوست دارد اشیا را از نقطه‌نظر کارکردهای ذاتی‌شان تحلیل کند و جوش و خروش و شور و شوق منعکس در آن‌ها را نظاره کند؛ و این بدان‌معنا است که ذهنیّت او ایستا نیست، بلکه ذاتاً پویا است. اما با این‌وجود عرب موجودی متفکر و اهل تعمق و تأمل است ــ اسلام خود دلیلی بر اثبات این مدّعا است و زبان عربی نیز این امکان را در خود نهفته دارد ــ و از طریق آهنگ (rhythm) به وحدت دست می‌یابد و این کاری است مانند انکسار حال ابدی در جریان زمان.

در این‌خصوص نمونه‌ها و مثال‌های مختلفی به ذهن خطور می‌کنند که گویای این‌قبیل گرایش‌ها هستند. هنر اسلامی به‌خصوص با آرایش قاعده‌مند و توانایی نامحدودش واضح‌ترین بیان آهنگ در نظم بصری است. درست است که «کامل‌ترین اشکال [این نوع هنر] را بدون درنظرگرفتن همکاری صحرانشینان آسیای مرکزی نمی‌توان درک کرد؛ با این‌حال در قلمرو عرب (منظور سرزمین عربستان) بود که هنر اسلامی به منتهای پیشرفت و رشد خود دست یافت. عنصر برجستهٔ دیگر هنر اسلامی یعنی عنصری که رشد و گسترش آن در گرو استیلای عرب است موتیف یا درون‌مایهٔ درهم‌تنیدگی است؛ این موتیف یا درون‌مایه به کامل‌ترین شکل خود در زمان بنی‌امیّه ظاهر می‌شود آن‌هم به‌صورت پنجره‌های مُشَبّک حجاری‌شده در مساجد و کاخ‌ها (برای مثال می‌توان به مسجد اُمیّه در دمشق اشاره کرد یا قصر بیت‌المفجر را نام برد). برای لذت‌بردن از بازی‌های تودرتوی هندسی که اساس کار موتیف درهم‌تنیدگی را تشکیل می‌دهد تنها نگریستن بدان کافی نیست؛ بلکه باید این درهم‌تنیدگی هندسی را با تعقیب‌کردن مسیر خطوطی که یکدیگر را قطع می‌کنند و در عین‌حال یکدیگر را به کمال می‌رسانند «خواند». این درهم‌تنیدگی

در سنگفرش موزاییک‌های عهد باستان وجود داشته است اما به‌گونه‌ای خام و ابتدایی که از برداشت طبیعت‌گرایانه‌ای ناشی می‌شده که کاملاً از پیچیدگی و شفافیّت آهنگین درهم‌تنیدگی هنر اسلامی عاری بوده است. این مثال‌ها به هنر انتزاعی مربوط می‌شوند و نه هنر تجسمی و این هنر انتزاعی است که در عین‌حال به نبوغ عرب تشخّص می‌بخشد؛ کاملاً برعکس آنچه معمولاً فکر می‌کنند یک عربِ میان‌حال به‌ندرت اتفاق می‌افتد که از «تخیّلی مجلل و شکوهمند» برخوردار باشد. این امر را در ادبیات عرب می‌توان مشاهده کرد، مثلاً در داستان‌های *هزار و یک‌شب* که در اصل عربی نیستند و اصل و منشأیی ایرانی و هندی دارند و تنها هنر قصه‌گویی این داستان‌هاست که عربی محسوب می‌شود. روح خلاقهٔ عرب‌ها به‌نحوی پیشینی منطقی و خطابی است و نیز آهنگین و سحرانگیز؛ غنای هنر اسلامی در ویژگی ذهنی آن است و نه در فراوانی تصاویری که متبادر به ذهن می‌کند.

دلیل آن که هنر در عالم اسلام بعضی مقولات و تصاویر را برنمی‌تابد احتجاجات و استدلالاتی است که در الهیات اسلامی مطرح شده‌اند. اما این واقعیتی است که صحرانشینان سامی هرگز سنت هنرهای تجسمی نداشته‌اند ــ عرب‌های پیش از اسلام بت‌ها را می‌ساختند ــ و برای عرب‌ها تصاویر هرگز وسیلهٔ شفّاف و بیان به‌حساب نیامدند[۷]؛ و این همان اتفاقی بود که برای ایرانیان و مغول‌هایی افتاد که اسلام آورده بودند. واقعیت و باروح‌بودن یک فعل، ایستایی بصری را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در مقایسه با یک لغت، که همواره در کُنش است و ریشه‌اش در آغازین‌بودن صوت شناور است، یک تصویر نقاشی یا حجاری‌شده، مانند انجماد پردردسر روح جلوه می‌کند. عرب‌های مشرک هنر را از مقولهٔ سحر و جادو می‌دانستند.

اما زبان عربی کاملاً تحت سلطهٔ ایدهٔ کُنش فعل نیست؛ بلکه در عین‌حال حالتی ایستا، یا به‌عبارتی دقیق‌تر قطبی بی‌زمان را نیز شامل می‌شود. این قطب بی‌زمان خود را به‌خصوص در چیزی آشکار می‌کند که موسوم به «جمله اسمیه» است، در جمله اسمیه هم «اسم» (موضوع) و «خبر» بدون واسطه در کنار هم می‌آیند. این امر به تفکر اجازه می‌دهد تا خود را به سبکی ارزشمند و خارج از هرگونه ملاحظهٔ زمان صورت‌بندی کند. یک‌چنین جمله‌ای مانند یک معادله است، اما کاربرد برخی گذاره‌ها می‌تواند روی آن تأثیر بگذارد و حرکتی منطقی و درونی را در آن به‌وجود آورد. بارزترین مثال در این‌خصوص «اقرار و شهادت» بنیادین اسلام است، *لااله‌الاالله* («الوهیتی جز خداوند وجود ندارد»)، یعنی عبارتی که به‌صورت تحت‌الفظ چنین ترجمه می‌شود: «نه الوهیتی اگر نه الوهیت»؛ در زبان عربی، قرینه‌آوردن نفی‌ها ــ *لا* و *الّا*، یعنی «نه» و «اگرنه» ــ حتی از این هم معمول‌تر و آشکارتر است. در این فرمول ویژگی ایستای این عبارت اسمی، به‌نفع عملی صرفاً عقلایی محو می‌شود، عملی که با نوعی یکپارچگی و اتحاد مطابقت می‌یابد: «هیچ هستی خودمختاری نیست، مگر خود هستی». این تمایز میان نسبی و مطلق است و به نوعی گواه بر احالهٔ اولی به دومی. بدین‌سان زبان عربی این امکان را در خود نهفته دارد که کل یک آموزه را در قالب فرمولی مختصر و موجز بریزد، فرمولی که مانند الماسی جلوه می‌کند با لبه‌های تیز و برنده و سطوح براق و خیره‌کننده. درست است که چنین امکانی برای بیان را وحی فراهم کرده است ــ منظور در اصل وحی قرآنی است ــ اما به‌هرحال این امکان، ذاتی استعداد و نبوغ زبان عربی نیز هست که در اسلوب هنر عربی ـ اسلامی منعکس می‌شود.

دقت جملهٔ عربی، هرچند ژرفای معنا را محدود نمی‌کند، توصیف هم محسوب نمی‌شود. در زبان عربی به‌ندرت اتفاق می‌افتد که شرایط یا موقعیت‌های مختلف در یک جمله جمع شوند؛ ساختار این زبان ترجیح

می‌دهد که مجموعه‌ای از جملات کوتاه را به یکدیگر منتقل کند. در این ارتباط، یک زبان درآمیخته مانند ترکی که به خانوادهٔ زبان‌های مغولی تعلق دارد، از عربی انعطاف‌پذیرتر است؛ این زبان در توصیف یک موقعیت یا یک منظره بسیار موفق است و همین وضع در مورد زبان فارسی نیز صادق است، یعنی در مورد زبانی که از خانوادهٔ زبان‌های هند و اروپایی است و به گوتیک نزدیک است.

زبان قرآن در جای‌جای جهان اسلام حضور دارد. فرمول‌های قرآنی سراسر زندگی یک مسلمان را فراگرفته‌اند و این چنان است که نمازهای پنجگانه، ادعیهٔ مختلف و نیایش‌ها به زبان عربی است، یعنی به زبانی که عناصرش ریشه در کتاب آسمانی (قرآن) دارد. می‌توان گفت این حضور دایمی قرآن [کریم] مانند گونه‌ای لرزش روحانی عمل می‌کند ــ اصطلاحی بهتر از لرزش وجود ندارد تا گویای نفوذی باشد که ذاتاً هم روحانی است و هم صدادار ــ و این لرزش ضرورتاً وجوه و ابعاد هنر اسلامی را رقم می‌زند؛ بدین‌سان هنرهای تجسمی در عالم اسلام به‌شیوه‌ای خاص، انعکاس جهان قرآنی محسوب می‌شوند. مع‌الوصف، تشخیص اصلی که این هنر را با متن قرآنی یکی می‌کند، کار چندان ساده‌ای نیست. این اصل را نمی‌توان در زمینهٔ روایی جستجو کرد چرا که روایت هیچ سهمی در هنرهای تجسمی عالم اسلام ندارد، بلکه باید در ساختارهای صوری درپی آن بود، زیرا قرآن [کریم] از هیچ قاعده خاصی در ترکیب و انشا پیروی نمی‌کند، چه از جهت محتوایی و چه از نظر سبک نگارش. آهنگ قرآن [کریم]، علی‌رغم نیرومندی و نفوذ و تأثیری که بر شنونده دارد، از هیچ وزن ثابتی پیروی نمی‌کند. ترکیب و انشای قرآن [کریم] سبک و سیاقی کاملاً پیش‌بینی‌نشده دارد. قرآن [کریم] حاوی پاره‌هایی است با قوافی یکنواخت درست مانند رجز بدوی‌های بیابانگرد، حال اگر به این دلیل قرآن [کریم] را شعر عربی بدانیم، به خطا رفته‌ایم. نیز اگر ادّعا کنیم که این یکنواختی‌ها و انقطاع‌های ناگهانی که در قرآن وجود دارد، کاملاً مطابق با روح عرب نیست باز هم مرتکب اشتباه شده‌ایم. در واقع این حالت هم‌آهنگی درونی که قرآن [کریم] در خود نهفته دارد و القا می‌کند (و این هم‌آهنگی درونی خود در نتیجهٔ درآمیختگی همین مأنوس‌بودن‌ها و نامأنوس‌بودن‌های آوایی و ظرافت‌ها و خشونت‌های موجود در قرآن [کریم] است) از بنیاد با هنر تفاوت دارد، بدین‌معنا که اساس قرآن [کریم] با آنچه هنر فراچنگ می‌آورد متفاوت است. شعر خوب ــ مانند هر اثر هنری خوب ــ روح آدمی را مشعوف می‌سازد؛ اما هرکسی که کلمات قرآن [کریم] را بشنود و جادوی آهنگین آن را تجربه کند، در آنِ واحد، هم در وجود خود احساس شعف می‌کند و هم احساس فقر و بینوایی.

اما مهم‌ترین حلقه‌ای که هنر اسلامی را با قرآن [کریم] پیوند می‌دهد، کاملاً از نوع دیگری است. این حلقهٔ رابط نه در شکل قرآن [کریم]، بلکه در حقیقهٔ آن نهفته است، یعنی در ذات فراصوری قرآن، و به‌خصوص در ایدهٔ توحید. هنر اسلامی ذاتاً طرحی است از برخی جنبه‌ها یا ابعادِ وحدت الهی.

در ضمن دربارهٔ هنر خطاطی باید گفت که انعکاسی است از سبک فخیم سوره‌های قرآنی. همین حقیقت که نوشتن به ثبت و ضبط کلام خداوند یاری می‌رساند شریف‌ترین هنر اسلامی به‌شمار می‌رود.[8] همین امر در مورد نوعی‌ترین هنرهای عرب تقریباً صادق است.

شعر کلاسیک عرب‌های مسلمان از جهت شکل قافیهٔ یکنواخت و اوزان سنگین با شعر جاهلیت پیش از اسلام پیوند می‌خورده، این امر نشانگر آن است که نفوذ قرآن [کریم] تنها به‌خاطر اندیشه‌هایی بود که القا می‌کرده لیکن گونه‌ای نیز ادبیات شاعرانهٔ سامی وجود دارد که اشکالش بازتابی از قرآن [کریم] هستند مانند عبادت‌ها، دعاها و اوراد. مثالی از این‌دست کتاب

دلایل *الخیرات* شیخ اَلجَزولی را می‌توان نام‌برد که در واقع مجموعه‌ای است از مدیحه‌سرایی برای پیغمبر (ص). مسلمان، نماز، دعا و نیایش‌های خود را تنها خطاب به خداوند ادا می‌کند و با درودفرستادن به پیامبر (ص) و این‌که از خدا می‌خواهد تا پیامبر (ص) را رحمت کند در واقع حلقهٔ اتصال خود را به پیامبر (ص) و به‌واسطهٔ او به خداوند ایجاد می‌کند. این نمازها، و دعاها درجات انسانی و مقامات روحانی حاضر در ذات محمد (ص) را یکی پس از دیگری برمی‌شمارند و وی را کامل‌ترین و پرشورترین مخلوق خداوند می‌دانند. بد نیست در این‌جا نگاهی به دیدگاه‌های مسیحیت بیاندازیم: در عالم مسیحیت خداوند را از دریچهٔ چشم آدمی می‌نگرند در حالی که در اسلام به انسان از دیدِ خداوند نگریسته می‌شود که عاری از هرگونه تصویر انسان‌مدارانه است. تصویر انسان الهی چنان است که گویی در وجود دیگری حل شده است؛ انسان الهی در کاینانی که جلوه‌گاه خداوند است محو می‌گردد، و تبدیل می‌شود به چیزی شبیه امواج دریا، یا چشمک‌زدن ستارگان.

در روح عرب سماعی‌بودن بر بصری‌بودن غلبه دارد و ناگزیر خود را در هنرهای تجسمی بروز می‌دهد؛ نیز شکل خاصی از شهود معنوی یا جذبهٔ روحانی نیز ویژگی سماعی دارند که نقطهٔ اتّکایشان به‌خصوص بر آهنگ و صوت است. این حالت‌های شهود و جذبه شبیه انقطاع ناگهانی زمان است، نوعی توقف همهٔ حرکت‌ها در پرتو آذرخش اکنونِ ناب. از این‌پس جهان را می‌توان با آبشاری مقایسه کرد که جریان دارد و فرو می‌ریزد لیکن شکلش تغییر نمی‌کند، یا با شعلهٔ شمعی که هرچند تحلیل می‌رود و آب می‌شود، اما بی‌حرکت جلوه می‌کند. ظریف‌کاری عربی ـ اسلامی ذاتاً این تعلیقِ شدن را در لحظه بیان می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

1. CF. Edouard Dhorme, "L'arabe Littéral et La Langue de Hammourabi", in *Mélanges Louis Massignon* (Damascus, 1957).

۲. کهن‌ترین حروف الفبای سامی شامل بیست و نُه حرف است که زبان عربی بیست و هشت حرف آن را حفظ کرده است. آن یک حرف «گمشده» نیز احتمالاً باید گونهٔ دیگری از حرف س باشد. این احتمال وجود دارد که فروکاستن الفبای سامی به بیست و هشت حرف، قصد و نیّتی نمادین در پس خود داشته باشد، چرا که برخی نویسندگان عرب اعتقاد دارند که این بیست و هشت حرف مطابق با بیست و هشت خانهٔ قمر است؛ حلقهٔ آوایی شامل آواهای حلقی، سقّی، دندانی و لبی می‌شود که در مجموع مراحل «قمر» را دنبال می‌کند، یعنی مراحل صدای آغازینی که از آفتاب سرچشمه می‌گیرد.

۳. همان‌طور که رنه گنون متذکر شده است. نگاه کنید به فصل XX1 از

"Cain and Abel", in *The Reign of Quantity and The Signs of The Times* (Baltimore, Md.: Penguin Books Inc, 1972).

این کتاب با نام سیطرهٔ کمیّت و علائم آخر زمان به قلم آقای علیمحمد کاردان به فارسی برگردانده شده است و توسط مرکز نشر دانشگاهی (چاپ اول ۱۳۶۱) منتشر گردیده ــ مترجم.

۴. در قرآن کریم آمده است این آدم ابوالبشر بود که می‌دانست چگونه همهٔ هستی‌ها را «بنامد»، در حالی که فرشتگان این کار را بلد نبودند.

۵. سمبولیسم آوایی نهفته در زبان عربی خود را به‌خصوص در تغییر اصوات بروز می‌دهد. در واقع، مطابق با «الجفر»، یعنی علم حروف، واژه‌هایی که از حروف یکسانی ساخته شده‌اند همه ریشه در عددی فیثاغورثی دارند و حاکی از ایده یا معنای به‌خصوصی‌اند.

۶. که واقعاً مانع از وجود انواع بصری ناب در نژاد عرب نمی‌شود.

۷. به‌هیچ‌وجه معلوم نیست که مینیاتورهای «مدرسه بغداد» را بتوان به عرب‌ها منسوب دانست؛ در هرحال سبک این مینیاتورها خام است و معدود عناصر مثبت خود را مرهون بیزانس و تأثیرهای آسیایی هستند.

۸. خطاطی نیز تا حدودی مانند شمایل در عالم مسیحیت است، زیرا خطاطی نیز مانند شمایل شکل قابل رؤیت کلمه الهی را بازمی‌نماید.