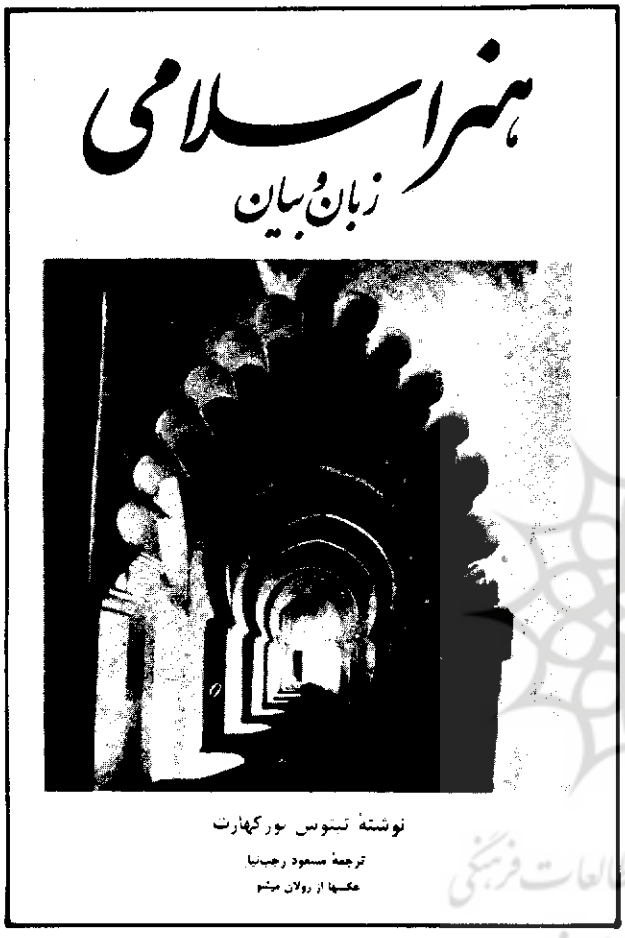
کتابی معتبر در هنر اسلامی

مهدی حسینی



نوشتهٔ تیتوس بورکهارت
ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا
عکسها از رولان میشم

هنر اسلامی: زبان و بیان. تألیف تیتوس بورکهارت. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران. سروش. ۱۳۶۵. رنگی. مصور. ۲۱۴ صفحه.

صرف‌نظر از کتابهایی که تاکنون اختصاصاً دربارهٔ هنر ایران توسط محققان داخلی و خارجی نگارش یافته است، نظیر: *شاهکارهای هنر ایران*، آرتور اپهام پوپ، ۱۳۳۸؛ *نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه*، اکبر تجویدی، ۱۳۵۲؛ و *نگاهی به نگارگری در ایران*، بازیل گری، ۱۳۵۵. سه کتاب دیگر با عنوان «هنر اسلامی» به فارسی برگردانده شده است که عبارتند از: *تاریخ هنر اسلامی*، کریستین پرایس، امیرکبیر، ۱۳۴۷؛ *هنر اسلامی*، ارنست کونل، توس، ۱۳۵۵؛ و *هنر اسلامی*، کارل جی‌دوری، یساولی، ۱۳۶۳.

ولی کتابی که اخیراً به نام *هنر اسلامی: زبان و بیان* تألیف تیتوس بورکهات توسط مسعود رجب‌نیا به فارسی برگردانده شده و از سوی انتشارات سروش در مجموعه هنر اسلامی انتشار یافته است، در میان کتب مربوط به هنر اسلامی مقام ویژه‌ای دارد.

تیتوس بورکهارت نزد دست‌اندرکاران هنر و به‌ویژه متخصصانی که در پیوند با هنر اسلامی فعالیت و مطالعه دارند از شهرت نیکی برخوردار است. وی در سال ۱۹۰۸ در فلورانس به دنیا آمد و فرزند مجسمه‌سازی به نام سوئیسی کارل بورکهارت است. وی ابتدا حرفهٔ پدر را دنبال کرد ولی تدریجاً از آن دور گشت و به مطالعه در فلسفه و عرفان شرقی و به ویژه عرفان اسلامی رو آورد. بورکهارت که خود به دین اسلام مشرف شده است تاکنون متون بسیاری از نوشته‌های عارفان مسلمان را به زبانهای اروپایی ترجمه کرده است. ترجمه و تفسیر *فصوص‌الحکم* محیی‌الدین بن‌عربی و نیز فصلی از *الانسان‌الکامل* عبدالکریم جیلی از جملهٔ این آثار است.

کتاب حاضر که با عنوان *Art of Islam* در سال ۱۳۵۵ به هنگام برگزاری جشنوارهٔ جهانی اسلام در لندن منتشر گردید، شامل هشت فصل، دیباچه و مقدمهٔ مترجم است.

مؤلف در فصل اوّل کعبه را توصیف می‌کند و از تأثیر عبادی آن سخن می‌گوید. در فصل دوم به بررسی قبة‌الصخره، که در سالهای ۶۹ تا ۷۳ هـ/ ۶۸۸ تا ۶۹۲ م. ساخته شده است و از کهن‌ترین بناهای اسلامی است، می‌پردازد و نقشهٔ چند ضلعی ستاره‌وار آن را میراث سبك بیزانسی می‌داند، هر چند بلافاصله تصریح می‌کند که دارای عناصر اسلامی است. او می‌گوید: «قبة‌الصخره نمایشگر جایگاه برخورد هنر بیزانسی و هنر نوپای اسلامی است و این تلاقی به سبب وجود عوامل 'افلاطونی' در سرشت هنر بیزانس امکان‌پذیر شده است؛ یعنی آنکه بعضی جنبه‌های خِرد حاصل از اشراق که طبیعتاً در اسلام هم منعکس است، توحید و یگانگی خدای متعال و ازلی- ابدی را نمودار می‌سازد.» (ص ۲۶). در ادامهٔ همین فصل معماری عصر امویان (۴۱ تا ۱۳۲ هـ/ ۶۶۱ تا ۷۵۰ م) موردبحث قرار می‌گیرد و ضمن بررسی کاخ مشتیٰ و

مسجد جامع اموی در دمشق به این حقیقت اشاره دارد که موتیف‌های مشتیٰ با وجود اجزای برگرفته از هنر یونانی- رومی دلالت دارد بر ذوق و ذهنیت امیری بدوی نژاد (ص ۲۹).

در فصل سوم مؤلف به «مسئله تمثالنگاری» در اسلام می‌پردازد. مطالعه و دقت در مطالبی که بورکهارت در این فصل بیان داشته است شاید راهگشای بسیاری از کسانی باشد که کوشش دارند تا در پیوند با تفکر اسلامی و بینش توحیدی راهی برای زبان و بیانِ هنر معاصر جستجو نمایند.

بورکهارت روشن می سازد که هنر مقدس اساساً هنری نیست که دربرگیرندهٔ نقش اشیاء باشد، بلکه هنر قدسی اصولاً هنری است برگرفته از طبیعت که به شکلهای نظم یافتهٔ هندسی خلاصه می‌شود و حالتی از تفکر و اشراق را نمودار می سازد. به همین سبب عدم رعایت ابعاد سه‌گانه یا نورپردازی طبیعی در آثار هنرمندان اسلامی نه به لحاظ فقدان هوش و فراست یا معلول نادانی است، بلکه به دلیل آن است که به دایرهٔ هنر تقلیدی پا نگذارد و اثری را که می‌آفریند انعکاسی از معنویت خاص اسلامی باشد.

مؤلف در فصل چهارم دربارهٔ «هنر عربی» و «هنر اسلامی» به بحث می‌پردازد و خاطرنشان می نماید که نخستین بناهای اسلامی توسط عربها، که چندان از اسلوبهای ساختمان آگاهی نداشتند، ساخته نشد، بلکه این آثار بیشتر توسط بیگاران سوری، ایرانی و یونانی انجام پذیرفت و تدریجاً با میراث هنری مردم آبادی‌نشین شرق نزدیك قوام یافت. ولی آنچه که موجب گسترش تفکر اسلامی در سایر ممالك گردید زبان و نیز خط عربی بود که نبوغ اساسیِ عرب را به سایر تمدنهای اسلامی تحمیل کرد. بورکهارت اساساً روح آفرینندگی عربها را در سخنوری می‌داند و بالاترین نمود آنرا در زبان قرآن کریم می‌یابد که در سراسر جهان اسلام حضور دارد. وی همچنین هنر اسلامی را با کلام الهی هم پیوند می‌داند، چه در شعر و موسیقی و چه در هنرهای تجسمی.

در مورد خوشنویسی مؤلف می گوید که این هنر در اسلام از شریفترین هنرها به شمار می‌آید و در میان هنرهای اسلامی بیشترین تأثیر را در پرورش ذوق و قریحهٔ مسلمانان داشته است و چه بسا هنرمندان هنرهای تجسمی که ابتدا خوشنویس بوده و سپس به نگارگری پرداخته‌اند. وی همچنین متذکر می گردد که خوشنویسی در اسلام دارای قالبهای گوناگون بسیاری است که باعث می گردد که آن را با خوشنویسی در شرق دور همپایه بدانند. ولی بلافاصله متذکر می‌شود که خوشنویسی در شرق دور بر اساس تصویرنگاری است که ضمن آن نمادها موجب انتقال اندیشه می گردند، در صورتی که خط عربی مصوّت است و بدین لحاظ بدون آنکه متوسل به اشکال گردد، پیچیده‌ترین اندیشه‌ها در پیچ و تاب گردش قلمِ نی به خواننده منتقل می‌شود. وی همچنین در این بخش به طرز ظریفی متذکر می گردد که: «نگارش چینی از بالا به پایین است، پنداری شرایعی است که از آسمان بر زمین فرود می آید. امّا عربی در سطر افقی از راست به چپ نوشته می‌شود که راست همانا پهنهٔ کار و کوشش باشد و چپ جایِ دل و بدین گونه سیری است از بیرون به درون» (ص ۵۸).

در ادامهٔ همین مطلب مؤلف به بحث دربارهٔ شکل‌گیری اسلیمیها می‌پردازد و خاطرنشان می سازد که با وجودی که برخی از مورّخان نقشهای درهم پیچیده شدهٔ اسلیمی را برگرفته از نقش موزائیکهای رومی می‌دانند که در زمان امویان در سوریه رایج بوده است، باید گفت که نقشهای رومی محدود است به نمودی از طنابی پر گره؛ در حالی که فضای پر شده و خالی طرح و زمینه، یا به اصطلاح امروزیها فضای مثبت و منفی، همه دارای ارزشی برابرند و برخلاف هنر غربی که همواره دارای نقطهٔ عطفی است، خطوط و نقوش درهم عجین شدهٔ اسلیمی هرگز در یك نقطه متوقف نمی‌شود و چشم و ذهن بیننده را به شکل یکسانی به تمام سطوح نوسان می‌دهد. مؤلف متذکر می گردد: «از دیدگاه یك هنرمند مسلمان یا هنرمندی در جهان اسلام، و یا پیشه‌وری که بر آن بود تا سطحی را تزیین کند، پیچاپیچی هندسی بی گمان عقلانی‌ترین راه شمرده می‌شد. زیرا که این نقش اشارهٔ بسیار آشکاری است بر اندیشهٔ اینکه یگانگی الاهی یا وحدت الوهیت زمینه و پایهٔ گوناگونیهای بی کران جهان است. در واقع وحدت الوهیت در ورای همهٔ مظاهر است، زیرا که سرشت آن که مجموع و کُلّ است چیزی را در بیرون وجود خویش نمی گذارد و همه را فرا می گیرد و 'وجود دومی' بر جای نمی گذارد. با این همه، از طریق هماهنگی تابیده بر جهان است که وحدت الوهیت در جهان نمودار می شود و هماهنگی هم چیزی نیست جز 'وحدت در کثرت' (الوحدة فی الکثره) به همان گونه که 'کثرت در وحدت' (الکثرة فی الوحده) است. درهم گره‌خوردگی بیانگر یك جنبه و جنبه‌های دیگر است. ولی باز هم این مطلب به یاد می‌رسد که وحدت زیر بنای همه چیز است، یعنی آنکه جهان از عامل واحدی پی‌ریزی

شده است مانند یك طناب یا یك خط که در سیری بی کران پیوسته به خویشتن باز می گردد و دور می شود.» (ص ۷۵).

دنبالهٔ مطلب در این قسمت با بحثی درباب مقرنس تحت عنوان: «گوی و مکعب» ادامه می‌یابد. بدین معنی که مقرنس وسیله‌ای است برای انتقال بار گنبد یا دایره بر محوری مربع شکل، که در واقع معرف نماد حساب شده‌ای است از کهکشان نسبت به زمین. زیرا در هنرهایی که عموماً با فضا سروکار دارند، آسمان با شکلهای بی‌شمار مدوّر عینیت می‌یابد. در حالی که زمین با جهات اربعهٔ متضادها. آیهٔ «ما همه چیز را به صورت جفت خلق‌کردیم» نیز در تأیید همین جهان بینی، از طرف بسیاری مورد استناد قرار گرفته است. بر این اساس، چهار بخش روز، چهار فصل سال، چهار جهت اصلی، عناصر اربعه، چهار خلط: خون، بلغم، صفرا و سودا؛ چهار مرحلهٔ رشد انسانی: کودکی، جوانی، میانسالی و پیری؛ چهار رنگ: آبی، سبز، زرد و قرمز در نقاشی و یا چهار خط در طراحی: عمودی، افقی، اریب و دوّار، هر کدام به نحوی در این رابطه قرار می گیرند. در ادامهٔ همین مطلب مؤلف اظهار می‌دارد که «مقرنسهای کندووار گنبد را با پایهٔ چهارگوش آن پیوند می‌دهد و بنابراین انعکاس حرکت آسمانی است در نظم زمینی و بی ثبات و بی تحرکی کعب نیز خود نمودار کمال است یا حالت ثبات و بی‌زمانی جهان و این معنی بیشتر در معماری جایگاههای مقدس مناسب است.» (ص ۸۵).

بحث مربوط به نور پایان بخش این فصل است. بورکهارت با استناد به آیهٔ «اللهُ نورالسموات والارض: خدا نور آسمان و زمین است» (سورهٔ نور، آیهٔ ۳۵) بر این نکته تأکیدی می کند که یکی از عوامل عمده در هنر اسلامی پدیدهٔ نور است. پدیده‌ایکه بی توجهی نسبت به آن سبب بی هویتی کارِ هنرمندان معاصر در سالهای اخیر گردیده است. مؤلف دیگر عوامل تشکیل دهندهٔ هنر در ادوار اسلامی را هندسه، که «وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گر می سازد» و وزن که «وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیرمستقیم در فضا نمودار می سازد» می‌داند.

هر چند بازنمودن این مطلب در پایان بخش مربوط به مقرنس آمده است، ولی با دقت در آن متوجه می شویم که این سه عامل، یعنی هندسه، وزن و نور (نور و رنگ دو کیفیت مترادفند، زیرا چنانچه نور را تجزیه کنیم، از تجزیهٔ آن هفت رنگ طیف حاصل می‌آید) عناصر تشکیل دهندهٔ شکلهای متعدد هنر اسلامی را دربرمی گیرند.

در فصل پنجم که به «هنر و آداب دینی» اختصاص دارد با اتکا به عباراتی از سورهٔ اعراف، (آیه‌های ۳۱ و ۳۲) که: «ای پسرانِ آدم! در هر جایگاه نیایشی جامهٔ آراسته بر تن کنید... چه کسی تن‌پوش زیبا را که خدا برای بندگانش آورده است حرام ساخته؟...» (ص ۹۵) به بحث دربارهٔ آداب و تشریفات نیایش می پردازد و ضمن آن بحث مربوط به محراب را مطرح می سازد و مقایسه‌ای بین محراب و کهنترین زاویه‌های نیایش با سقفی به شکل صدف دریایی در هنر یونانی به عمل می‌آورد. ولی ضمناً متذکر می‌گردد که این رهیافت به هنر اسلامی بدون توجه به مفاهیم معنوی امکان‌پذیر نبوده است. دیگر بخشهای این فصل شامل بحثی درباب منبر و آرامگاه می باشد که در خلال آن مقبرهٔ حلیمه خاتون (سدهٔ هشتم هجری) در ترکیه، آرامگاه اعتمادالدوله (سدهٔ یازدهم هجری) در اگرای هندوستان، مزار پاکان درباب فتوح در فاس (مراکش)، مزار شاه نعمت الله ولی در ماهان و غیره مورد بررسی قرار می گیرند.

فصل ششم «هنر آبادی‌نشینان و هنر بیابانگردان» را شامل می گردد و دربارهٔ دودمانهای ترك و مغول به گفتگو می پردازد و انواع هنر این اقوام نظیر فرشبافی و ساختن جنگ‌افزار به بحث گذاشته می شود.

در فصل هفتم به وجود هماهنگی و یا به عبارت دیگر «کثرت در وحدت» می پردازد و ایراد آن دسته از کسانی را که هنر اسلامی را متهم به «ایستایی» می کنند و تداوم چند صدسالهٔ آن را موجب جمود و ناآگاهی می‌دانند نادرست می‌داند و متذکر می گردد که انواری که از منشور هنر اسلامی ساطع می گردد ناشی از روح کلی و اجماع است که چون هماهنگ گردند «مایهٔ پدیداری سبکی خاص می گردند.» (ص ۱۲۸).

در ادامهٔ همین مطلب، مسجد جامع قیروان در تونس، که توسط عقبةبن نافع، از یاران پیامبر اکرم، پایه‌گذاری شده است و نیز محراب این مسجد که از کهنترین محرابهای جهان است و تاریخ آن به ۲۴۸ تا ۲۴۹ هـ/ ۸۶۲ تا ۸۶۳ م. می رسد و نیز مسجد جامع قرطبه در اسپانیا، مسجد ابن طولون در قاهره، ساخته شده در سالهای ۲۶۳ تا ۲۶۶ هـ/ ۸۷۶ تا ۸۷۹ م، و نیز مدرسه و مسجد سلطان حسن در قاهره را مورد تحلیل قرار می‌دهد و با بررسی مساجد عثمانی نظیر ایاصوفیه و مسجد سلیمان بحث را به پایان می برد.

آخرین فصل کتاب به شهرسازی در جوامع اسلامی اختصاص دارد و پایان بخش آن مطلبی است تحت عنوان: «هنر و

تفکر». بورکهارت ضمن همین بحث اظهار می‌دارد که اصولاً هنر دارای دو بُعد است و انسان هنرمند فردی است که دانش از قوه به فعل در آوردنِ امریِ معنوی را بداند. «هنر عبارت است از در آوردن ماده‌ای نسبتاً بی شکل به شیئی مانند سرمشقی کامل» (ص ۲۰۴). که صرف نظر از ارزشهای انتفاعی دارای کمال باشد. ولی چنانچه این فعالیت و کمال فاقد تفکر باشد، فعالیت خلاقهٔ هنرمند به سطح فرآوردهٔ یك صنعتگر نزول پیدا می کند.

*

کتاب بورکهارت در زمینهٔ هنر اسلامی اثری معتبر و مرجع و چاپ آن پاکیزه است، ولی انتظار می‌رفت حال که مترجم و مؤسسه‌ای با تجربه دست به انتشار چنین کتاب سودمندی زده‌اند در برگرداندن آن به فارسی دقت بیشتری می شد. به طور مثال در انتهای صفحهٔ ۴۳ می‌خوانیم: «این فضا یا این شیوه گاهی به مینیاتور ایرانی گونه‌ای نسیم فردوس آسا می بخشد که ژرفایی پر معنی دارد. از آن‌رو که یکی از مضمونهای اساسی آن همانا دورنمای تحول یافته و ساختهٔ تخیلی است که بهشت زمینی و 'سرزمین آسمانی' را به هم پیوند می‌دهد. این پدیده در همان حال که از چشمان آدمیِ ساقط شده از بهشت نهفته است، در عالم معنوی که بر پاکان و اولیاءالله عیان است، وجود دارد.» (ص ۴۳ و ۴۴)

در متن اصلی آمده است:

This atmosphere, or this mode — to use a term that carries a precise meaning in traditional music — occasionally confers upon the Persian miniature a kind of Edenic reverberation, and this is profoundly significant, for one of its basic themes, with distant Iranian roots, is that of the transfigured landscape, symbolizing both the earthly paradise and the 'heavenly land' which, while being hidden from the eyes of fallen humanity, remains existent in the world of spiritual light that is manifest to God's saints. (p.31)

روشن نیست به چه علت، در ابتدای پاراگراف، پیوندی را که مؤلف کوشش دارد با موسیقی سنتی حفظ نماید، مترجم محترم حذف نموده است. دیگر اینکه اکنون مدتهاست که دست‌اندرکاران به جای واژهٔ مینیاتور از نقاشی ایرانی و یا نگارگری استفاده می‌کنند و واژه‌ای را که دیگران برای هنر نگارگران ایرانی ساخته و پرداخته‌اند، به کناری نهاده‌اند. شاید بهتر بود اگر پاراگراف فوق به ترتیب زیر به فارسی برگردانده می شد:

«این فضا یا مقام- اصطلاحی را به کار بریم که دقیقاً بار موسیقی سنتی را به همراه دارد- گاهی به نقاشی ایرانی نوعی انعکاس بهشتی می بخشد که ژرفایی پر معنی دارد، زیرا یکی از مضمونهای اساسی آن، در پیوند با ریشه‌های کهن ایرانی، دورنمای تحول یافته‌ای از بهشت زمینی و 'سرزمین آسمانی' است که از دید انسان خاکی پنهان است، در حالی که، این جهان نور روحانی برای اولیاء خدا آشکار باقی می‌ماند».

در ادامهٔ همین مطلب چندین مرتبه از واژهٔ پرسپکتیو استفاده شده است. این واژه اکنون با نام «هندسهٔ مناظر» جای خود را نزد هنرمندان و دانشجویان رشته‌های هنری باز نموده است. و یا در صفحهٔ ۴۴ «دیدگاه فرد» در مقابل «point of vision» آمده است. معمولاً در درس هندسهٔ مناظر، که بخشی از آموزش نظری هنرهای تجسمی و معماری را تشکیل می‌دهد. اصطلاحاً به آن «نقطهٔ دید» می گویند.

نیز بسیاری از واژه‌ها که در بخش گرهها آمده است، عموماً واژه‌هایی است خارج از حیطهٔ استفادهٔ گره‌سازان. به طور مثال در شکل شمارهٔ ۴۰ (در صفحه ۷۶) آمده است: «طرحی به دست آمده از تقسیم دایره به هشت بهر»، که عموماً گره‌سازان به آن گره «هشت سیلو» می گویند. و یا مواردی نظیر: «ولی در معماری قرطبه- و با دیدی کلی‌تر در معماری اسلامی- این اصل راست نمی آید، این امر مبتنی است بر هنر منطقی که به ظاهر بر محاسبات فشارها متکی است ولی هرگز در آن قیاس به نفس یا مردم سانی راه ندارد.» (ص ۱۳۷)، واژهٔ مردم سانی در مقابل anthropomorphic آورده شده است. در متن اصلی کتاب آمده است:

For Cordovan architecture — and, more generally for all Islamic architecture — this rule does hot work; this is a logical art, objectively static but never anthropomorphic. (p. 127)

در مورد عبارات نخستین این متن اختلاف نظر چندانی ندارم ولی شاید مناسب‌تر بود اگر آخرین بخش آن به این صورت به فارسی برگردانده می شد: «این امر مبتنی بر هنری منطقی است که متکی به عناصر ایستاست و هرگز این عقیده که خداوند شبیه به انسان است در آن جایی ندارد.»

اشاره به تك‌تك مواردی که ترجمه آن نیاز به تجدید نظر دارد از حوصلهٔ این مقاله بیرون است و انشاءالله با تجدید نظری که مترجم محترم در چاپهای بعدی این کتاب خواهد نمود، برگردان کاملتری از این اثر معتبر به فارسی در دسترس خواهیم داشت.