نویسنده تلاش می‌کند مورد بحث قرار دهد. به عبارتی، در مقایسه با هنر مذهبی و آرمان‌گرا، هنر اسلامی مبتنی بر طرد امور ثانوی [از زمینه‌های هنری] است و برای تحقق این امر، نخست تصویر و چهره‌ی انسانی را از دامنه‌ی هنر بیرون می‌برد و هرگونه تصویرپردازی از واقعیت عینی و ملموس را به خاطر یگانه واقعیت حقیقی خویش، یعنی واقعیت ناپیدا به دور می‌افکند.

بزرگترین خرق اجماع در هنر اسلامی آنجاست که می‌خواهد واقعیتی را که خارج از امور واقع و پیدا قرار دارد، به تصویر بکشد و در این میان نیز اصرار دارد آن را با ابزار خاص خود نشان دهد. درواقع هنر اسلامی می‌خواهد واقعیتی را نشان دهد که از حوزه‌ی دید وی دور است.

چنین خرق اجماعی نتیجه‌ی تفاوتی است که مابین «بصر» و «بصیرت» در زبان عربی وجود دارد، به گونه‌ای که همواره این دو واژه را در طول تاریخ هنر اسلامی در تضاد با یکدیگر دانسته‌اند بی‌آنکه ارتباط معنایی مابین آنها را درنظر بگیرند. از این رو، بصر را «چشم» و بصیرت را «چشم دل» تعبیر کرده‌اند که به نظر می‌رسد این دو واژه از لحاظ معنایی هیچ‌گونه سازگاری با یکدیگر ندارند. کنار نهادن امور واقعی و عینی از هنر، موجب شده است که ظرافت هندسی، هر آنچه را در باطن امور واقعی پنهان مانده است، متجلی سازد. به عبارت دیگر، کنار نهادن امور واقعی و عینی از هنر، آثار هنری باشکوهی در تاریخ هنر اسلامی پدید آورده است. در این میان می‌توان به «تجرید اسلامی» اشاره کرد که به عنوان «سبک اسلیمی» در هنر اسلامی شناخته شده و به نوبه‌ی خود از تغییر و دگرگونی در سطوح گوناگون نیز مصون نمانده است.

«تجرید» از سویی تنها شیوه تصویرگری در حیات فرهنگی [هنر اسلامی] محسوب نمی‌گردد و از طرف دیگر از اسلوب تصویرگری نیز تبعیت نمی‌کند. در مینیاتور، فرش، سفالگری، گلدوزی و... چهره‌پردازی همواره حضوری دائمی داشته است. نویسنده در اثر حاضر تا حدودی بر وجود نوع هنری دیگری اصرار دارد که به دلیل برخورداری از ماهیت گرافیکی و رنگ‌پردازی در آن و همچنین گرایش شدید به اَشکال و منابع فلسفی غنادهنده به آن، از نقاشی متمایز می‌گردد.

نویسنده بر این اعتقاد است که نوعی شمایل‌نگاری به موازات شمایل‌نگاری شناخته شده وجود دارد که آن را هنر اسلامی می‌نامند، و ویژگی‌های آن برآمده از اندیشه عرفانی و معنوی است. این شمایل‌نگاری، در عین برخورداری از وجوه مشترک با هنر رسمی که کمتر از مفاهیم عرفانی تأثیر پذیرفته است در نقطه مقابل آن قرار دارد: وی این شمایل‌نگاری را «شمایل‌نگاری هنر مقدس» می‌نامد که در مقایسه با هنر اسلامی که نگرشی مذهبی به مقوله هنر دارد، با صوفی‌گری نوعی رابطه‌ی معنایی پیدا می‌کند. نوع زمینه‌ای که نقش‌ها و اشکال بر روی آنها نقش می‌بندند در هنر مقدس و هنر مذهبی از یکدیگر متفاوت هستند.

اگر هنر اسلامی، دیوارها، گنبدها، مینیاتورها، فلزات، چوب و سایر مواد را به عنوان زمینه‌ی هنری به‌کار می‌برد، هنر مقدس، تنها طلسم (پوست حیوانات و یا کاغذ) را به عنوان زمینه مورد استفاده قرار می‌دهد. چنین تفاوتی، ماهیت نشانه‌شناسی دارد: با این که زمینه شرط اصلی و مادی اثر دیداری است، اما نوع آن با محتوای آن، از رابطه‌ی نزدیکی برخوردار است. برای آفرینش هرگونه اثر هنری، نخست باید سطحی متناسب با نیازهای هنری آن برگزید: انتخاب پارچه برای قلم‌موی نقاشی، برگ کاغذ برای قلم طراحی. البته چنین انتخابی، مصون ازخطا نیست، چرا که با مفهوم و معنای اثر رابطه دارد.

زمینه در آثار هنری چیست؟

«هر سطحی که بتوان اثر نقاشی بر روی آن آفرید»، «واژه‌ای است که سطحی مهیا شده برای نقاشی را تعیین می‌کند چون پارچه، کاغذ، مقوا، دیوار، صفحه و... می‌توانند زمینه‌ی خوبی برای نقاشی باشند»، «عنصری ملموس و مادی که به عنوان پایه و تکیه‌گاه اثر گرافیکی به کار می‌رود».

اگر تعاریف فوق را که در برخی کتب به آنها اشاره شده است بپذیریم طلسم شرقی با مدلول خود و هر آنچه که همراه آن است بسیار تطابق دارد. در حالی که براساس قواعد شیوه مرسوم ساخت این‌گونه آثار، طلسم عبارت است از کاغذی که بر روی آن اثری آفریده و اَشکال و طرح‌های بسیاری را در حالات متفاوت می‌کشیده‌اند. البته کاغذهایی که به عنوان زمینه طلسم به کار می‌رفتند، موقتی بودند چرا که نمی‌توانستند در طول زمان [در برابر تخریب طبیعی] مقاومت بسیاری از خود نشان دهند. گاهی اوقات جنس زمینه طلسم‌ها از نقره، سرب، مس و یا برخی سنگ‌های معدنی نظیر عقیق، یشم سبز، نفریت، اکسید آهن و... انتخاب می‌شد که به نظر می‌رسد این طلسم‌ها به افراد خاص و ثروتمندان تعلق داشته است.

هنگامی که از ضرورت‌های هنرمقدس سخن

حاشیه و متن در هنر اسلامی

ترجمه : رضا مصطفی‌زادگان

O صوفی‌گری و هنر دیداری، شمایل‌نگاری در هنر مقدس
O شاکر لبی
O انتشارات لارماتان، پاریس، ۱۹۹۸

هنر مذهبی و هنر مقدس

فرض این است که پیدایش شمایل‌نگاری، تنها مبتنی بر اموری شناخته شده نیست، بلکه پدیدارهای حاشیه‌ای و گاه مطرود در اساس آن وجود دارد. نویسنده بر آن است تا به نوعی، به آنچه از هنر اسلامی به دور مانده، اعتباری نو ببخشد. به نظر وی، مضامین هنر اسلامی، توجه چندانی به اثر دیداری معطوف نکرده و در بسیاری از آثار اسلامی، جزییات هنری و شیوه رنگ‌آمیزی مورد توجه جدی قرار نگرفته‌اند. بسیاری از هنرمندان و نظریه‌پردازان فرهنگ اسلامی، در برابر آثاری که می‌آفرینند مات و مبهوت می‌مانند، بدون آنکه سعی نمایند تا تحقیقات وسیعی درخصوص هنر دیداری به انجام برسانند. گاه نیز دیده می‌شود که در برخی زمینه‌ها، موارد مطرود از فرهنگ و تاریخ اسلامی از بسیاری از امور نهادینه شده و به خصوص در زمینه‌ی هنرهای زیبا، از اهمیت بالایی برخوردارند. در این میان نوعی غفلت و ناآگاهی کلی نیز وجود دارد که باعث می‌شود ارزش واحدهای کوچکی که کلیت مجموعه عناصر فرهنگی از آنها ناشی می‌شود به چشم نیایند. درواقع می‌توان گفت آنچه در تاریخ هنر اسلامی به فراموشی سپرده شده همانا تاریخ این هنر است. از این رو نویسنده به جایگاه موضوع رنگ‌ها در آثار هنری از منظر زیباشناختی نپرداخته، هرچند که این رنگ‌ها حتی در شکل مادی، فلسفه‌ی این هنر را با خود به همراه دارند.

بسیاری از نویسندگان کلاسیک هنر اسلامی همچون پژوهشگران معاصر موضوع رنگ و رنگ‌پردازی رااز مباحث هنری و نظری خویش به کناری نهاده‌اند. رساله‌هایی که در گذشته در این زمینه نوشته شده‌اند بسیار پراکنده بوده و برداشتی گنگ و مبهم از مفهوم رایج عصر خویش در مورد رنگ‌ها ارائه داده‌اند. ابن‌ندیم در «الفهرست» فهرستی از تمامی کتاب‌هایی که از ظهور اسلام تا زمان حیات وی نوشته شده‌اند، گردآوری نموده است. در این اثر تنها به چند کتاب اشاره شده که در آن‌ها فقط به موضوع رنگ‌ها پرداخته شده است، ازجمله کتاب «اللمعه فی‌الالوان» اثر النمیری، رساله‌ای‌درباب رنگرزی اثر الکندی، «الالوان» اثر حنین ابن اسحاق، الاسباغ و السبغ الاحمر اثر جعفربن حیان.

بسیاری از فلاسفه اسلامی در مباحث خود رنگ و رنگ‌پردازی را براساس ادله‌ی عقلی و رابطه آن با پدیدارهای طبیعی مطرح ساخته‌اند. به طور کلی می‌توان گفت بحث رنگ در هنر اسلامی تا حدی به حاشیه رانده شده است. اگرچه رنگ‌ها، اصلی بنیادین در تمامی هنرها محسوب می‌شوند، اما در اندیشه و فلسفه‌ی صوفی‌گری اسلامی، نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کنند و این همان موضوعی است که

استعاری ندارد. طلسم هرچند کوچک است، برای نقاشی به کار می‌رود و همزمان ذوق زیباشناختی هنر انتزاعی و شیوه اثرآفرینی در آن را نتیجه‌ی تأثیر اندیشه‌ای خاص می‌داند.

طلسم، تجلی‌گاه هنری است که ذوق هندسی با گستره‌ی جهانی و میل به گریز از سنت‌های معمول و مرسوم پیشین در پیدایش آن تأثیر گذارده است. در شرایطی که نشانه‌ها، نمادها و نگارش [در آثار هنری] امکان بازآفرینی بیان و حالات جدید هنری را فراهم می‌ساخت، طلسم به عنوان صورت هنری متفاوت از صور قبلی مطرح می‌گردد در حالی که همان علائم، مشخصه‌های آن به شمار می‌روند. نویسنده معتقد است که تاریخ پیدایش طلسم به قرون گذشته و نزد برخی ملل نظیر کلدانیان، یونانیان، یهودیان و لاتین‌ها برمی‌گردد، اما ظهور طلسمی با نشانه‌های برگرفته از اسلام را می‌توان گسستی در سیر تاریخی آن دانست. در فرهنگ‌های ماقبل اسلام، نمونه‌های مشابه با طلسم اسلامی را به ندرت می‌توان یافت. در هنر اسلامی، طلسم به هنری حاشیه‌ای بدل گشته است به بیان دیگر، زبان تصویری که در طلسم به‌کار گرفته شده روش منحصر به فردی است و علی‌رغم به حاشیه رانده شدن توانسته است به خوبی با شمایل‌نگاری هنر مقدس مطابقت یابد. نویسنده در این کتاب سعی کرده است که این بخش هنر اسلامی را به عنوان هنری با ارزش‌های ناشناخته معرفی نماید.

وی در ادامه با طرح این سؤال که وجه تمایز طلسم اسلامی با سایر طلسم‌ها در چیست، بر آن است که به بررسی ویژگی‌های طلسم اسلامی بپردازد.

پیشینیان برای بیان تصویری یک اندیشه، یک شیء و یک مکان مقدس علامت‌ها و تصاویری را به کار می‌بردند که در موارد استفاده فردی و گروهی، ارزش‌های مقدسی به آنها می‌بخشیدند، بنابراین با آداب و شعائر مذهبی مرتبط شده و [از جانب مردم] تکریم می‌شدند. و یا اینکه مفهومی نمادین می‌یافتند و ارزش نشانه [ای مقدس] را می‌یافتند و به مأوایی معنوی مبدل می‌شدند. صلیب مسیحیان در میان علامت‌ها و نشانه‌هایی که در فرهنگ بسیاری از مردم دنیا وجود دارد گواه تداوم حضورنشانه‌ی بصری در فرهنگ ملت‌هاست. بنابراین در چنین نگرش و تفکری، تصویر را می‌توان نخستین شیوه در بیان تصویری مفهومی انتزاعی و نخستین اثر هنری زیبا پس از پیدایش خط میخی و علائم تصویری مقدس در دوره ابتدایی بشریت دانست که اساساً به مفاهیم، شکل گرافیکی می‌داد. تفاوتی که بین خط و زبان مقدس به عنوان روش بیان تصویری و نشانه‌های تصویر به عنوان نشانه‌های ارتباطی در بین تمامی ملل و همچنین، نیاز به برقراری رابطه، حفظ یادگار گذشته مشترک و انتقال پیام از یک سوی و گذر از این مرحله و تلاش برای کسب لذت بصری ناب با کیفیت هنری هرمنوتیک از سوی دیگر، وجود دارد، بسیار پرمعناست.

از این منظر، شمایل [در عرصه هنر] روشی نو است که به اشیاء بعدی مجازی و استعاری می‌بخشد. مفاهیم در هنر شمایل‌نگاری، درگام نخست، بار مذهبی دارند ولی در ادامه، مفاهیم دیگری نیز بر بار معنایی آن افزوده می‌شود. بنابراین «تصویر» به دلیل گستردگی معنایی آن، بحث‌های جدل‌آمیزی را به‌وجود آورده است. در بسیاری از تمدن‌ها، شمایل‌های طلسم‌گونه‌ای وجود دارد که به مفهوم شمایل‌نگاری مورد بحث در این کتاب نزدیک هستند.

نقش‌خوانی. آن عبارت است از پیشگویی بر اساس مشاهده نقطه‌ها و نشانه‌هایی که برحسب اتفاق حک شده‌اند و به صورت یک مجموعه‌ی واحد تصاویری را تشکیل می‌دهند.

شمایل‌نگاری در طلسم عربی ـ اسلامی نیز از وضعیت مشابهی برخوردار است. این شمایل‌نگاری، به خاطر بهره‌مندی از الفبای مخصوص به خود که به اَشکال به کار رفته اهمیتی تازه می‌بخشد و نیز به دلیل دوری گزیدن از چهره‌پردازی، که شکل جدیدی پیدا می‌کنند، تغییرشکل می‌یابد. اجتناب از چهره‌نگاری، شمایل‌نگاری را به «طراحی» محدود می‌سازد. و طلسم‌ها را به نوعی می‌توان مأوا و بهانه‌ای برای ارتکاب به فعلی حرام دانست که عبارت است از طراحی کردن، در حالی که اشکال و نشانه‌های تصویری تا مدت‌ها در فرهنگ اسلامی امری حاشیه‌ای به شمار می‌رفته است و پارادوکس حاصل از آن را می‌توان امری اساسی پنداشت. وجود تنگناهای مذهبی در فرهنگ رسمی (و نه در زندگی روزمره) امکان تغییر و خلاقیت را فراهم نمی‌آورد، چنین واقعیتی، می‌تواند دلیل موجهی برای اندک بودن آثار مربوط به چهره‌نگاری در فرهنگ اسلامی باشد.

هنر غیرمقدس هنری منفور و متروک به شمار می‌رفت که اشکال هنری بسیار اندکی در آن پدیدآمده است. میرچا الیاده در کتاب خود تحت عنوان «هنر مقدس و نامقدس»، هنر مقدس را چنین تعریف می‌کند: «هنری که در نقطه مقابل هنر نامقدس قرار دارد». «هنر مقدس واقعیتی است که نوع آن از واقعیت طبیعی متفاوت است» وی می‌افزاید: «تعارض بین هنر مقدس و هنر نامقدس گاهی همانند تعارض بین هنر واقعی و غیرواقعی و یا شبه‌واقعی بیان می‌شود».

الیاده توجه مخاطب خویش را به این واقعیت جلب می‌کند که کلیت جهان نامقدس یا همان کهکشان نامقدس، یافته‌ای نو در روح بشری است. به نظر الیاده «با مطالعه گسترش اماکن مقدس، بناهای آیینی در اقامتگاه بشری، تنوع تجربه مذهبی بشر در طول تاریخ، رابطه انسان مذهبی با

> هنگامی که صوفی به رنگ‌پردازی توجه می‌کند، آنها را به عنوان ارزش‌های انتزاعی و نوعی ارتقاء در تجربه درونی خود می‌ستاید. برای وی رنگ موضوعی فکری و انتزاعی است که در آثار ملموس و عینی تبلور نمی‌یابد، آثار ملموسی که به شکل تک‌رنگ نشان داده می‌شوند، در حالی که صوفی قادر است حواشی تفسیر و تحلیل‌های بسیار پرمحتوایی درخصوص رنگ‌ها به رشته تحریر درآورد

به میان می‌آید، تنها ضرورت‌های زیباشناختی آن مطرح نمی‌شود. بلکه ضرورت‌هایی مدنظر اوست که هرگونه رابطه بین اثر هنری و محیط پیرامون آن را پنهان می‌سازند. نوع زمینه در هنر مقدس، بیانگر برخی وجوه فرهنگی، فلسفی‌و اجتماعی اثر است و از این رو نمی‌توان زمینه را ماده‌ای بی‌خاصیت دانست. از آنجایی که مردم طلسم را واسطه‌ی ارتباط خود با ارواح می‌دانند، نوع زمینه، نقش الهام‌بخشی در بین آنان دارد.

زمینه اثر نقاشی و یا گرافیکی، زمینه‌ی فرهنگی و فلسفی آن نیز به شمار می‌آید. حال اگر بپذیریم که بین سحر و جادو رابطه‌ای وجود دارد، بی‌شک طلسم نه‌تنها وجود چنین رابطه‌ای را تأیید، بلکه آن را تقویت نیز می‌کند. در حالی که طلسم از نظر معنایی، حامل سحر و جادویی است که به درونگرایی سوق یافته است.

زمینه در طلسم، یک اثری گرافیکی (طرح، حکاکی، تصویر...) مبتنی بر اشکال و تصاویر نمادین را بر ما آشکار می‌سازد و اغلب اوقات این طلسم‌ها بر روی ورق‌های لوله شده و یا تا شده کاغذی و یا بر روی لوح‌های فلزی که دور از چشم دیگران حمل می‌شوند به وجود می‌آیند. نویسنده معتقد است این طلسم‌ها از وجهی زیبا و ارزشی عرفانی برخوردار هستند چرا که توانسته‌اند از ستایش زیبایی چشمی که عادت به امور دیداری دارد، دور بمانند.

استفاده از طلسم به عنوان زمینه‌ای برای بیان هنری صوفیان، بهانه‌ی خوبی برای بررسی مجدد مفهوم کلی زمینه و سیر تحول آن در طول تاریخ و کاربردهای متنوع آن می‌باشد. نویسنده یادآوری می‌کند که ماهیت مادی زمینه براساس کاربرد هر اثر، پیام و مخاطبین آن، بسیار متحول گردیده است. انسان، مدت زمان طولانی، دیوارها، گنبدها و شیشه‌ها را به عنوان زمینه اصلی و قابل توجه برای بیان هنری خویش مورد استفاده قرار داده است. چرا که از یک سوی آنها مستقیماً از طریق افرادی که به این اماکن رفت و آمد می‌کردند، بر محیط تأثیرگذار بودند و از سوی دیگر ابعاد زمینه براساس نوع کاربردشان متغیر بود: مینیاتورها به گونه‌ای بودند که نقل و انتقال آنها آسان و ابعاد آنها کوچک بود، درحالی که نقاشی‌های دیواری که مخاطبین پرشمار می‌داشت دارای ابعاد بزرگی بودند.

در طول تاریخ، زمینه‌های آثار هنری، بسیار تغییر یافته‌اند. از این رو بسیاری از فنون مربوط به بافت، ابعاد و شکل آنها به دلیل استفاده از پارچه به عنوان تنها زمینه‌ی مناسب برای هنر حقیقی و بعدها برای استفاده ارزشمند آن در هنر، به فراموشی سپرده شد.

طلسم‌ها، به عنوان آثار گرافیکی، با مفاهیم و نیازهای معنوی متناسب بودند و شکل کوچک، نمادها و شیوه‌ی ساخت آنها نیز از همین امر نشأت می‌گیرد.

یکی از انتقاداتی که به هنر اسلامی وارد می‌سازند، عدم توجه به تابلوهای نقاشی است. این نگرش انتقادی تنها زمینه‌ی هنری آن را مدنظر قرار نمی‌دهد بلکه آن را نوعی نقص در ماهیت نقش و ارتباط آن با مخاطبینش می‌پندارد: درواقع پارچه در تاریخ هنر، ابداعی دیرهنگام بود. استفاده از پارچه برای بیان هنری از نظر اقتصادی نیز عجیب به نظر می‌رسید. در قرن ششم و هشتم و حتی تا عصر Gioho (۱۳۳۷-۱۲۷۶) هنر نقاشی به مفهوم امروزین آن، وجود خارجی نداشت. در آن دوره، تصویر انسان را به صورت شماتیک، فاقد تناسب و غیرواقعی و خشن نشان می‌دادند. آرنورلد هاوزر Harnold Hauser می‌نویسد: «در آن هنگام کسی قادر نبود تا چهره واقعی انسان را به تصویر بکشد».

بسیاری از هنرمندان بر روی صفحات چوبی و دیوارها نقاشی می‌کردند و این روش تا حدود قرن ۱۲ میلادی ادامه داشت و با نوعی رشد و شکوفایی اقتصادی نیز توأم بود. طبقه جدید بورژوازی در جامعه ظاهر شده و هنرمندان تنها در کلیساها آثار خود را نمی‌آفریدند.

در چنین وضعی، استفاده اجتماعی ـ فرهنگی از زمینه در ارتباط تنگاتنگی با هنر اسلامی است. هنر اسلامی با زمینه‌های مختلفی آشنا می‌شود که برای رفع نیازهای گوناگون هنری عصر خویش پدید آمده بودند و این واژه در اینجا کاربردی

می‌پنداشتند. حلاج، با نشان دادن طرحی زیبا و هندسی ـ که فاقد ماهیت طراحی‌های علمی است ـ بی آنکه سعی کند با استعاره و کنایه سخن بگوید، چنین می‌نویسد: «این همان تصویر حقیقت است». دیده می‌شود در این بحث، «تجرید» که معرف نیاز هنری [مذهبی] است، مطرح نمی‌باشد.

نویسنده، معتقد است که در اندیشه عرفانی دو وجه متضاد یعنی ژرفای فلسفی و عامیانه بودن آن رودروی هم قرار گرفته‌اند، که هیچ‌گاه با یکدیگر سازگاری معنایی ندارند. چرا که وقتی فلسفه عرفانی در برابر اندیشه ارتدوکس اسلامی قرار می‌گیرد وعارف با الهام از آن، تفکری بدیع و اصیل از وجود و هستی را در طراحی‌های خویش نشان می‌دهد، ترویج اندیشه‌های صوفی‌گری و نفوذ آن به درون اقشار جامعه، سرانجام به آنها صورتی عامیانه بخشیده و پس از اندکی از سوی مردم به دور افکنده می‌شود.

سه وجه تمایزی که پیشتر ذکر شد، عامل اصلی دوری شمایل‌نگاری هنر مقدس در علم تاریخ اسلام از تمامی وجوه تاریخ اجتماعی آن می‌باشد، چرا که آنها را ثانویه، و فاقد اهمیت می‌پنداشت.

بنابراین به نظر می‌رسد که «تجرید عالمانه» در مقایسه با «تجرید عامیانه» از قدرت قابل‌توجهی برخوردار است. تجرید عالمانه با اسلام ناب و پالایش یافته که در آن تجسم و تصور وجودی خدا به شدت رد شده است، مطابقت دارد، چرا که در دین اسلام نمی‌توان به هیچ شکلی، تصویری از خدا را نشان داد. همان‌گونه که در قرآن آمده است: «قل هوالله احد، الله الصمد، لم یلد ولم یولد و لم یکن له کفوا احد»

تجریدی که از مفاهیم اسلامی ناشی می‌شود، سرانجامی می‌یابد که در تاریخ ادیان نمونه آن وجود ندارد.

به نظر می‌رسد که «تجرید عامیانه» با هنر مقدسی که تساهل گراتر است، تناسب بیشتری دارد، چرا که قادر است مفاهیم خود را در اشکال، تجسم بخشد. هنر مقدس می‌تواند در نمادهای بصری نمایان گردد و مفاهیمی را که از نظر عارف، حتی اشکالی از هنر مقدس می‌باشند، در خود پنهان سازد.

نویسنده در بررسی خود از دو گونه‌ی هنری، بر آن نیست تا یکی را بر دیگری ترجیح دهد، بلکه می‌خواهد وجوه [هنری] مطابق با مفاهیم جهان را در هر دوگونه و نیز جایگاه انسان در بطن این دنیا را مورد بررسی مجدد قرار دهد. در تفکر اسلامی بنیادین، درک ابعاد مکان الهی، امری ناممکن است. علی‌رغم ـ و یا شاید به لطف ـ حی و حاضر بودن خداوند در هر مکان و زمان، مکان خدا مفهومی متجانس دارد.

اما از دیدگاه اندیشه درونگرایی، نمی‌توان آن را کاملاً متجانس دانست. نویسنده با ذکر مثالی از کتاب «هنر مقدس و هنر نامقدس» الیاده معتقد است که مفهوم قداست موردنظر وی نیز چنین بود: «از نظر انسان مذهبی مکان متجانس نیست چرا که از نظر وی، وقفه‌ها و گسست‌هایی در مکان وجود دارند. از نظر کیفی نیز بخش‌هایی در مکان وجود دارند که با سایر قسمت‌های آن متفاوت هستند». خداوند نیز به حضرت موسی چنین می‌گوید: «به اینجا نزدیک مشو، کفش‌هایت را از پاهایت بیرون بیاور چرا که این مکان که تو در آن ایستاده‌ای، زمین مقدس است» نویسنده با در نظر گرفتن عدم تجانس در مکان، شمایل‌نگاری مورد بحث خویش را مورد بررسی قرار می‌دهد.

تطهیر یافته، مفهومی اصول‌گرایانه و انعطاف‌ناپذیر دارد، درحالی که هنر مقدس درونگرا و تساهل‌گراست به گونه‌ای که در بخشی از آثار، به بازآفرینی نشانه‌های بصری تا مرز پدید آوردن

آنچه که تحت عنوان شمایل‌نگاری در این کتاب مورد بحث قرار گرفته است، سرشتی عامیانه دارد که درعادات و زندگی روزمره و حافظه‌ی بسیاری از مردم پدید می‌آید. در حالی که تجرید در نزد نخبگان، محتوایی عالمانه و ظریف دارد.از این رو بین دو شیوه بیان هنری یعنی آنچه با نهادهای علمی مرتبط است و آن‌چه ریشه در امور روزمره انسان‌ها است تعارض ایجاد می‌شود

رنگ‌مایه‌ی اساسی و اصلی در زمینه‌های مشترک هنر رسمی و هنر مقدس، به نوعی سرانجام و نتیجه پایانی دیدگاه و نظریه صوفی‌گری درخصوص رنگ‌هاست

طبیعت و جهان ابزار دست‌ساز وی و همچنین ماندگاری و تداوم حیات انسان و تقدسی که برخی پدیده‌های حیاتی نظیر آذوقه، جنسیت، کار و... یافته‌اند، می‌توان به شکاف بین دو وجه تجربه انسان یعنی هنر مقدس و هنر نامقدس پی برد».

انسان جهان طبیعی را که برخی از عناصر آن ارزش مقدس یافته‌اند، به تصرف خود درمی‌آورد و نشانه‌های مقدس را در آن جای می‌دهد. انسان مذهبی، نمادها و نشانه‌های شکوه، جلال، بزرگی و تقدس را از جهان نامقدس کشف و آنها را می‌نمایاند. وی برای رسیدن به هدف خود گاهی از سنگی همانند حجرالاسود مسلمانان استفاده می‌کند وگاهی نیز دستگاه نشانه‌ها را ایجاد می‌کند. یکی از اصلی‌ترین روش‌هایی که هنر مقدس را بر ما آشکار می‌سازد، هنر بصری است که واژگان خاص خود را ابداع و آن را با روش و سازوکار ویژه‌ای به کار می‌گیرد. نویسنده، به دلیل علاقه‌مندی به همین سیستم، سعی نموده است تا به آن به عنوان شمایل‌نگاری ویژه، اعتباری نو ببخشد و آن را چیزی بیش از یک اثر گرافیکی و به عنوان «طراحی» هنر مقدس در نظر بگیرد تفاوت آشکار بین تجرید درهنر اسلامی و شمایل‌نگاری در سه نکته نهفته است:

ـ آنچه که تحت عنوان شمایل‌نگاری در این کتاب مورد بحث قرار گرفته است، سرشتی عامیانه دارد که درعادات و زندگی روزمره و حافظه‌ی بسیاری از مردم پدید می‌آید. در حالی که تجرید در نزد نخبگان، محتوایی عالمانه و ظریف دارد.از این رو بین دو شیوه بیان هنری یعنی آنچه با نهادهای علمی مرتبط است و آن‌چه ریشه در امور روزمره انسان‌ها دارد تعارض ایجاد می‌شود.

ـ از سوی دیگر در سبک هنری این دو، تفاوت آشکاری به چشم می‌خورد. تنها وجه اشتراک این دوگونه هنری، نبود چهره‌پردازی در نقش‌های هنری آنهاست و شمایل‌نگاری عامیانه چهره‌پردازی را به طور کامل به کنار می‌نهد در حالی که در «تجرید» تصاویر جانداران، حتی به صورت گنگ و مبهم وجود دارد. به بیان دیگر آن را می‌توان ترکیبی از نقش‌هایی دانست که به صورت اتفاقی گردهم آمده‌اند و در نهایت چهره‌های انسانی را آفریده‌اند.

ـ شمایل‌نگاری هنر مقدس، نتیجه‌ی گرایش عارفانه است. بیان هنری گرافیکی، نشانه‌های تصویری و حتی تصاویری که در کنار متون ادبی جای گرفته‌اند، برای نخستین بار، به دلیل تأثیرپذیری هنر از اندیشه‌های صوفی‌گرایانه پدید آمده‌اند. صوفی‌گری با به‌کارگیری «هنر طراحی» در بیان مفاهیم و مسائل مربوطه، به نوعی خود را از مکاتب فکری پیشین جدا ساخت. لازم به یادآوری است که نویسنده، واژه «طراحی» را در مفهوم گرافیکی امروزی آن مدنظر قرار داده است یعنی؛ هرگونه عملی که به نشان دادن شیء بر روی یک سطح می‌شود، چرا که از نظر وی در بیشتر موارد، طراحی چیزی جز نشان دادن شیء و یا ارایه تصویری از آن نیست.

بسیاری از عرفای عرب، نسبت به اهمیت و جایگاه آثار گرافیکی خویش توجه بسیاری داشته و آنها را به نوعی نتیجه و پیامد اندیشه‌ی خود

توجه به کتاب لودویک معتقد است که نقش‌های تزیینی به خصوص آن دسته که با الهام از گل و گیاه آفریده شده‌اند، بسیار متنوع هستند. در این نقش‌ها، گل و ساقه گل، جدا از هم، بر روی زمینه‌ی نقش پراکنده شده‌اند. اما گل‌ها که به شکل مسطح نشان داده شده‌اند، اغلب بر زمینه‌ای متشکل از دایره‌ای هم‌مرکز با آن و یا گل پیچک و نقش برگ‌ها می‌آفرینند. این ترکیب‌ها کم و بیش ساده هستند: گل‌هایی که به شکل مسطح نشان داده شده‌اند، اغلب از ۳ یا ۶ نقطه تشکیل شده‌اند و برگ‌ها تنها خطوط ساده‌ای هستند که بر روی سطح کشیده شده‌اند. بر روی مجموعه طلسم‌های کتابخانه ملی می‌توان تصاویر انسانی، حیوانی، گیاهی را مشاهده کرد:

هفت‌نشانه سحرآمیز، ستاره‌ی پنج‌پر، بافته، پرنده‌ای با چنگال‌هایی بلند، طاووس، سوار کار با اسب، عقرب و شیر، شیر و غزال، شخصیت‌های تاریخی، حیوانی چهارپا.

در حالی که کلاوس این اشیاء را در زمره اشیاء هنری قرار داده است، نویسنده معتقد است که آنها را نمی‌توان اشیاء هنری دانست زیرا اگرچه بین آنها و هنر اسلامی شناخته شده، وجه اشتراکی وجود دارد ولی در این طلسم‌ها نگرشی نو به نمادگرایی اَشکال نیز مشاهده می‌شود. نخستین وجه افتراق آنها در نقش اسلیمی است، به گونه‌ای که آنها را نمی‌توان الزاماً تزیینی دانست: این اشیا (طلسم‌ها) رنگ‌آمیزی نشده‌اند و بیشتر به آثار گرافیکی می‌مانند. نقش‌های هندسی در آنها نه‌تنها پیچیده نیستند بلکه ساده و بی‌آلایش می‌باشند.

نویسنده در ادامه با شرح مثال‌هایی که در مجموعه کلاوس ذکر شده‌اند، نتیجه می‌گیرد که طلسم‌ها به دلیل تلاشی که خالق آثار در بیان مفاهیم الوهیت به کار بسته است، نوعی شمایل محسوب می‌شوند. ابعاد این آثار نیز به خوبی مؤید این امر است که آنها مابین هنر و سحر و جادو جای دارند. وی با طرح ویژگی‌های گرافیکی این آثار، و مقایسه آن با سایر رشته‌ها، حضور آنها را در هنر اسلامی به جز در خوشنویسی و کتیبه‌نگاری، نامعمول می‌داند. به نظر وی آنها را می‌توان طرح‌های تک‌رنگ و یا خطوط گرافیکی تک‌رنگ دانست. از نظر وی هنگامی که صوفی به رنگ‌پردازی توجه می‌کند، آنها را به عنوان ارزش‌های انتزاعی و نوعی ارتقاء در تجربه درونی خود می‌ستاید. برای وی رنگ موضوعی فکری و انتزاعی است که در آثار ملموس و عینی تبلور نمی‌یابد، آثار ملموسی که به شکل تک‌رنگ نشان داده می‌شوند در حالی که صوفی قادر است حواشی تفسیر و تحلیل‌های بسیار پرمحتوایی درخصوص رنگ‌ها به رشته تحریر درآورد. وی در پایان نتیجه می‌گیرد که رنگ‌مایه‌ی اساسی و اصلی در زمینه‌های مشترک هنر رسمی و هنر مقدس، به نوعی سرانجام و نتیجه پایانی دیدگاه و نظریه صوفی‌گری درخصوص رنگ‌هاست.

موسیقی، فرهنگ و تجربه

جان بلکینگ

MUSIC CULTURE & EXPERIENCE

John Blacking

کتاب حاضر تحت عنوان موسیقی، فرهنگ و تجربه، مجموعه مقالاتی است از جان بلکینگ، همراه با مقدمه‌ای از بایرون رینالد و پیشگفتاری از برونو نِتل. نویسنده یکی از معروف‌ترین اتنوموزیکولوژیست‌های قرن بیستم است که با کتاب How musical is man شهرتی بین‌المللی پیدا کرد. او عمیقاً بر این عقیده که آهنگسازی سهم عمده و بنیادینی درگونه‌های انسانی دارد پایبند است. او همچنین تلاش کرده است تا روش‌هایی را که در آن آهنگسازی به بیان شرایط انسانی پرداخته و اینکه چگونه فراتر از طبقات اجتماعی می‌رود و برای بهبود کیفیت زندگی انسانی مورداستفاده قرار می‌گیرد، مستندسازی کند.

در کتاب حاضر، هشت مقاله از جان بلکینگ با مقدمه‌ای مبسوط از ویراستار گردآوری شده است. نظرات وی که اساس آن بر کارهای میدانی در میان وِنداهای جنوب آفریقاست به بیان مهمترین موضوع‌های نظری ازجمله فطری بودن قابلیت‌های موسیقی، هویت و موجودیت موسیقایی به عنوان یک نماد یا سیستم شبه‌زبان‌شناسی، روابط پیچیده بین موسیقی و نهادهای اجتماعی و بین تحلیل موسیقایی علمی و برداشت فرهنگی می‌پردازد.

کتاب پس از مقدمه‌ی بایرون رینالد و پیشگفتار برونو نتل به بررسی موضوعات زیر پرداخته است:

بیان تجربه انسانی از طریق موسیقی، مسئله توصیف موسیقایی، موسیقی مربوط به مراسم دختران وِنداء، موسیقی و پروسه‌ی تاریخی در سرزمین وِنداء، تحول موسیقی، موسیقی و سیاست، موسیقی فرهنگ و تجربه، آثار جان بلکینگ و منابع.

طلسم، تجلی‌گاه هنری است که ذوق هندسی با گستره‌ی جهانی و میل به گریز از سنت‌های معمول و مرسوم پیشین در پیدایش آن تأثیر گذارده است

چهره‌ای واقعی تأکید دارد. درحالی که در هنر مقدس تطهیر یافته، چهره انسانی به چشم نمی‌خورد. در شمایل‌نگاری مورد بحث در این کتاب، می‌توان چهره‌ی انسان را به شکل یک خط و یا دایره به صورت نمادین نشان داد. این تفاوت بین آنها، بسیار اساسی شمرده می‌شود.

نویسنده در شمایل‌نگاری هنر مقدس، روش نمادگرایی را جایگزین روش تجرید نموده است، روشی که از همان ابتدا و بر اساس ضرورت، نقش‌هایی می‌آفریند که ارزش نمادین دارند. روش نمادگرایی را می‌توان روشی بصری دانست که می‌تواند حالات و شیوه‌ی بیان هنری به‌یادماندنی و زیبایی بیافریند که نوع آن در زمینه هنری ساده نسبت به زمینه هنری پیچیده، متفاوت است.

جداسازی نقش کاربردی یک اثر هنری از مفهوم زیباشناختی آن یعنی مدلول از دال، در شیوه نقاشی تصویرگرایانه کلیساها و حتی هنر مفهومی را امری مشکل می‌نماید. نویسنده در ادامه بحث به کتاب لودویک کلاوس Ludvik Klous به نام «کاتالوگ طلسم‌ها، مهرها و اثر مهرهای اسلامی» اشاره می‌کند که اطلاعاتی تاریخی و فنی را به انضمام مجموعه‌ای از عکس‌ها در اختیار خواننده قرار می‌دهد. کلاوس در این کتاب مدال‌های موجود در کتابخانه ملی پاریس را که در حدود ۲۳۱ قطعه هستند، طبقه‌بندی نموده است. غالب این اشیاء متعلق به قرون ۱۲، ۱۳ و ۱۹ میلادی هستند به جز طلسم‌هایی که به خط کوفی نوشته شده‌اند و به نظر می‌رسد نسبت به آنها قدیمی‌تر بوده و به قرون قبل از قرن ۱۲ برمی‌گردند. نویسنده نگاه و بررسی اجمالی خود از این مجموعه را پیش‌درآمد خود در این کتاب قرار داده است. وی در ابتدا از فن و مفهوم طلسم‌هایی که بر روی فلزهای گوناگون ساخته شده‌اند، سخن می‌گوید. او دو شیوه و فن را در ساخت طلسم از یکدیگر متمایز ساخته است:

شیوه نخست معکوس‌نویسی است که در آن کتیبه را به شکل برعکس بر روی شیء حک می‌نمایند. از این رو شیء به عنوان مهر به کار می‌رود و باید آن را بر روی ماده‌ای دیگر قرار داد تا نقش کتیبه پس از چاپ بر روی آن به طور صحیح خوانده شود. شیوه دوم (مستقیم‌نویسی) نام دارد که هدف از ساخت این اشیاء، استفاده از آنها به عنوان طلسم بوده است. اما نویسنده در تمایز بین مهر، نقش مهر و طلسم هیچ شرحی درخصوص شکل آنها ارائه نمی‌دهد. درواقع مهرها و نقش مهرها را می‌توان شیء‌ای واحد دانست که در هر دو نقشی نهفته است که به طراحی، کتیبه و تصاویر روی آن، ارزشی پایدار می‌بخشد. البته نقش و کارکرد طلسم و مهرها یکسان نیست. مهر به اسناد رسمی و یا خصوصی، مشروعیت و جنبه قانونی می‌دهد درحالی که طلسم ماهیت سحرآمیزی دارد اما تمامی این مقولات از سنت واحد، سحرآمیز و مذهبی پدیدار می‌گردند. مهر شیء‌ای است که به یک فرد تعلق دارد و برای او باارزش است. چرا که آن را به عنوان حافظ و نگهبان راز خویش به کار می‌بندد. ولی مهر نیز باید ظاهری طلسم‌گونه داشته باشد. به همین دلیل نویسنده، در بررسی خویش غالب مهرها را طلسم می‌نامد. شکل، تزیینات، نوشته‌ها و تصاویر مشابهی که در طلسم‌ها و مهرها وجود دارند، دلیل موجهی برای همانندی این دو محسوب می‌شوند.

نامفهوم بودن و ناخوانا بودن نگارش کتیبه‌ها، امری ارادی وتعمدی است زیرا مردم عادی در جستجوی اشکال گنگی هستند که از واژگان تغییرشکل یافته و بی معنی و یا از تصاویر و نشانه‌های ناشناخته تشکیل شده‌اند، زیرا این نوع از اشکال را ثمربخش‌تر از انواع دیگر می‌دانند. بنابراین ظرافت‌های گرافیکی در این طلسم‌ها نقش اصلی را ایفا کرده و به جای نوشته‌های تشریحی، از عناصر تزیینی با مفاهیم استعاری استفاده می‌شود. در این طلسم‌ها ارزش خط و نگارش، نسبی است و سازنده طلسم بیشتر به شکل، ظاهر شیء، آفرینش هنری و ارزش زیباشناختی آن توجه داشته است.

لودویک در مجموعه خود از تصاویری سخن می‌گوید که چندان مرسوم نیستند و هربار که بر روی طلسم‌ها پدیدار می‌گردند، یک مفهوم سحرآمیز پیدا می‌کنند که مکمل متن کتیبه می‌باشد. نویسنده با