صفحات ۹۳_ ۹۶ (علمی-ترویجی)
نشریه مطالعات هنرهای زیبا● دوره ۲، شماره ۶، زمستان ۱۴۰۰

تحول در نگرش‌ها: نمایشگاه ۱۹۱۰ (مونیخ) به مثابه چرخشی تصویری*

نویسندگان: آوینوام شَلِم، اِوا- ماریا تروئِلنبرگ
مترجم: ستاره نصری[۱]

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

از دیدِ تاریخ‌نگاریِ معاصر و با نگاهی به تحقیقاتِ گذشته، ممکن است این‌گونه به نظر آید که همسو با تحولاتِ پارادایمی، جهان نیز خودبه‌خود با آن دچار تغییر می‌شود. محققین، همگام با هر پارادایم، ابزاری نو برای جستجو در حوزه‌هایی جدید در دست می‌گیرند و یا حتی به کمکِ همان ابزارهای پیشین و با جستجو در همان حوزه‌های قبلی، به دستاوردهایی نو و متفاوت دست می‌یابند. گویی به یک باره همه چیز، در پیوند و سازگاری با مفاهیمِ جدید، دگرگون می‌شود.

اغلبِ تحولات علمی و نقاطِ عطفِ تاریخ بشر که در طیِ آن‌ها تغییراتی اساسی در دیدگاهها و رویکردها صورت می‌گیرد، در حینِ مواجهه با "دیگری" رخ می‌دهد. یعنی جایی که دو سپهر فرهنگی با یکدیگرروبرو می‌شوند. ورود و معرفیِ "دیگری" به سپهرِ یک فرهنگ و گفتمانِ عقلانیِ حاکم بر آن، پدیده‌ای جالب توجه است که همچون مفهومِ "دیگربودگی[۱]"، به عنوان یک نظامِ فکری دوئالیستی، سوالات بی‌شماری را موجب می‌شود. این پدیده، یکی از مهم‌ترین وجالب‌ترین مظاهرِ کنشِ آدمی از منظر بیولوژیک، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است. در این میان، واکاوی در شیوه‌های متفاوتی که در طیِ آن‌ها "دیگری" به نحوی مردود شمرده می‌شود، تغییر ماهییت می‌دهد، پذیرفته، تقدیس و یا تعدیل شده و یا به کنار رانده می‌شود، همه و همه می‌تواند شناختی دقیق‌تر از اهدافِ سیاسی و نظامِ حاکم را موجب شود. روندی که در پیِ آن، فرهنگی که "دیگری" را به "خود" پذیرفته، کنترل و قدرتِ خود را اعمال می‌کند و حتی ممکن است به نوشتنِ دوباره‌ء تاریخِ هردو سویه نیز اقدام کند.

شرق به طور عام و هنر اسلامی به طور خاص، و پیوندهای ناگسستیِ این دو با یکدیگر، نقش مهمی را در آفرینشِ هویت اروپایی ایفا کرده‌اند. این‌دو، هم در گذشته و هم تا حدی در زمانِ حال، بزرگترین "دیگری" در نسبتِ با تاریخ و هنر اروپا محسوب می‌شوند. شیفتگیِ اروپاییان به هنر اسلامی، پیشینه‌ای به قدمتِ قرون وسطیِ آغازین دارد. یعنی برهه-ای از زمان که نخستین کالاهای مجللِ سرزمین‌های اسلامی، که اغلب شامل منسوجات و صنایعِ هنری ممتاز و ظریفِ اسلامی می‌شد، در بازارها و مجموعه‌های سلطنتی و کلیساهای غربِ لاتین خودنمایی کردند. این کالاها، مسیری پرپیچ و خم را از سر گذراندند و در این میان، گاه آمیخته به معناهایی نو و گاه عاری از معناهای پیشین می-گشتند؛ گاهی مرتبط با تصویرسازی‌هایی دینی و برآمده از فضاهایی شگفت‌انگیز و هم‌پیوند با پیکره‌ها و صحنه‌های کتاب مقدس و گاهی حاصلِ به تصویرکشیدنِ واقعی و ملموس دشمنان، جنگ‌های صلیبی ایوبیان، نظامیان مملوک و یا درباریان حکومت عثمانی. این کالاها همچنین می‌توانستند نمودی از تمایلات و آمالِ پنهان یک ذهن اروپایی و در پیوندِ با یک سبکِ زندگیِ غریب و متفاوت و یا به عنوانِ منبعی برای فانتزی‌های اروتیک نیز محسوب شوند.

با همه‌ء این‌ها شرق و هنر اسلامی در طولِ این سال‌ها حضوری بی‌وقفه در اروپا داشت. ورای سلطه‌ء سیاسی و فرهنگیِ اسلام در برخی سرزمین‌های اروپایی همچون اسپانیا، سیسیل و بالکان، انتقالِ صنایع هنری و دانشِ ادبی از جهان اسلام به سایر نقاط اروپا نیز بی وقفه ادامه داشت. این مواجهه‌ء پیوسته‌ء غرب و شرق، چه در گذشته و چه در زمان حال، منبعی ژرف برای الهام و تاثیرپذیری در پیشینه‌ء فرهنگی و هنری اروپا (و حتی رنسانس و نوزاییِ آن) محسوب می‌شد. علی‌رغمِ تحولات گوناگونی که در برداشتِ غرب از شرق و هنر اسلامی، در نتیجه‌ء ۱۵۰۰ سال روابطِ آمیخته به جنگ و صلح حاصل شده، همچنان هویت این

* این مقاله برگردانی است از یکی از یادداشت‌های منتشرشده در کاتالوگِ نمایشگاهِ "آینده‌ء سنت- سنتِ آینده"
The Future of Tradition- The Tradition of Future (100 years after the exhibition masterpieces of Muhammadan art in Munich, by: Avinoam Shalem, Eva- Maria Troelenberg)

اشیا، آمیخته با مفاهیمی زاییدهء تفکر غربی است؛ مفاهیم و برچسب-هایی که بر "بیگانه" بودنِ این آثار تاکید دارد. غلبهء این نوع نگاهِ بیگانه‌پندارانه، نه تنها در خدمتِ نیازِ غرب به فهم و شناختِ جهان و سیستماتیک کردنِ آن در قالبِ صفرو صد بود، بلکه فضایی را برای بازتعریفِ هویتِ "دیگری" هرچند از دریچهء نگاه و ذهنیتِ غربی ایجاد کرد. علاوه بر این، هم‌پیوند دانستنِ اشیاءِ هنراسلامی با کیفیاتی همچون غیرمعمول بودن یا بیگانه بودن، فضایی مبهم و آشفته را در درک و تفسیرِ این آثار موجب گشت. در چنین موقعیتی، این اشیاءِ غیرِخودی در ذهنِ انسان غربی ناشناخته و پردازش‌نشده رها شد. ایجاد چنین نظامی توسط اروپایی‌ها، که به ظاهر به درک و شناختِ کالاهای شرقیِ بیگانه کمک می‌کرد، از سویی در تضادِ با این هدف عمل می‌کرد.

یکی از نقاطِ عطف در فهم و برداشتِ از شرق، در اواخرِ قرن ۱۹ و اوایلِ قرن ۲۰ رخ داد و این تحول در "نگاهِ به شرق"، در نمایشگاهِ هنر اسلامیِ مونیخ در ۱۹۱۰ به اوجِ خود رسید. رویدادی که می‌توان آن را به زبانِ توماس کُن[۲]، نوعی انقلابِ علمی در مطالعه و تفسیرِ آثار هنر اسلامی دانست. مسلماً می‌پذیریم که زبان، قدرتی عظیم در دگرگون-ساختنِ دیدگاه‌ها و مفاهیم دارد و تاریخ و پیشینهء انگاشت‌های ما نیز گواهی بر تاثیرگذاریِ کتاب‌ها، منابع مکتوب و ایده‌های مطرح‌شده بر کاربرانِ این متون است و این‌چنین است که اندیشه‌های مکتوب و گاه شفاهیِ، دیدی نو و چشم‌اندازی متفاوت برای درک و تفسیرِ آنچه از گذشته به‌جای مانده به ما می‌دهند. این ایده‌های زبانی ممکن است درهم‌تنیده با الگوهای زیبایی‌شناختیِ نو و یا در جهتِ رواج این ایده‌ها عمل کنند. سخنِ کوبلر[۳] در کتاب معروف‌اش با نام "شکل زمان[۴]" (۱۹۱۰) به طرزِ قابل توجهی به این بحث مرتبط است؛ یکی از بخش-های مهم در تسلسلِ تاریخیِ وقایعِ هنری، تغییراتِ ناگهانی در محتوا و شیوهء بیانیِ آثار است. تحولی که طیِ آن تمامیتِ فرمِ زبان به ناگاه طرد شده و با زبانی نو و اجزایی متفاوت و دستوری ناآشنا و نامتعارف جای-گزین می‌شود که نمونهء بارز آن را می‌توان تغییراتِ ناگهانی در هنر و معماری غرب در حدود سال‌های ۱۹۱۰ دانست.

بنابراین طراحیِ نمایشگاه ۱۹۱۰ مونیخ نیز به عنوان راهی برای ایجاد یک تغییرِ پارادایمی در پنداشتِ از مشرق‌زمین، قطعاً امری تصادفی نبوده است. پس برای فهمِ تاثیرِ واقعیِ نمایشگاه ۱۹۱۰، که در بطنِ ساختاری گسترده‌تر یعنی معاصریتِ حاکم بر روحِ زمانه در سال‌های ۱۹۱۰ رخ د اد، بد نیست نگاهی موشکافانه‌تر به شیوه‌های به‌کاربسته شده در این نمایشگاه در شیوهء ارائهء آثار داشته باشیم.

هرچند که پیشینهء حضورِ کالاهای فرهنگیِ شرق در مغرب زمین تاریخچه‌ای طولانی دارد، با این حال در آن سال‌ها به ندرت می‌شد سنت و قاعدهء ثابتی را برای نمایشِ این آثار در قالبِ نمایشگاه‌ها درنظر گرفت. برگزاریِ نمایشگاه‌های جهانی که مجموعه‌های عظیمی از صنایع اسلامی را به اروپا کشانده بود، موجبِ ایجادِ اشتیاقی فراوان نسبت به این کالاهای بیگانه و میلی برای شناختِ عمیق‌ترِ آن‌ها در نزدِ کارشناسانِ حوزهء هنر، صنایعِ ملی و موزه‌ها شد. مهم‌ترین تاثیرِ به نمایش درآمدنِ آثار مشرق‌زمین در نمایشگاهی همچون رویدادِ ۱۸۸۹ پاریس[۵]، ارائهء تصویری رمانتیزه شده از شرق و در قالبی قوم‌نگارانه بود. رویکردی که در آن اشیا، مستقلاً به عنوان کالاهایی بدیع و چشم‌نواز پنداشته می‌شدند. نمایشِ شرق تبدیل به رویه‌ای ثابت در تاریخِ نمایشگاه‌های جهانی و سایر موقعیت‌های عرضهء آثار شد و تا پایانِ قرن نیز همچنان به قوت خود باقی ماند. با این حال، از همان مراحلِ اولیهء آماده‌سازیِ نمایشگاهِ مونیخ، یعنی زمانی که نه حتی اسم و مسئولیت-های سازمان‌ها و نه کمیت و کیفیتِ آثار تعیین نشده بود، یک موضوع به وضوح به چشم میخورد؛ اینکه هرگونه اشاره‌ای به نمایشگاه ۱۸۸۹ پاریس منع شده بود و بالعکس، نمایشگاه ۱۹۱۰ مونیخ، جا پای نمایشگاه‌های کوچک‌ترِ پیش از خود گذاشت که مهم‌ترینِ آن‌ها نمایشگاه هنرهای اسلامی[۶] پاریس در سال ۱۹۰۳ بود. همچون اهداف و مختصاتِ نمایشگاه مونیخ، یعنی تاکید بر کیفیاتِ هنری و زیبایی-شناختیِ آثار، نمایشگاه پاریس بدون هیچ قصدی مبنی بر تبدیل‌اش به رویدادی پیشتاز، مجموعه‌ای بسیار کوچکتر از اشیا را به نمایش گذاشت.

در نمایشگاهِ مونیخ، این رویکردِ نوین و ضدِ قوم‌نگارانه با استفاده از یک استراتژیِ هوشیارانه در نحوهء ارائهء آثار به‌کار بسته شد: آثارو اشیا، در سالن‌هایی با چیدمان‌هایی فراخ و بی‌پیرایه و یا در مقابلِ پیش‌زمینه-ای خنثی مثل یک دیوار عظیم و یا درونِ ویترین‌هایی ساده ارائه شدند. برخی از اِلمان‌های تزئینیِ مرتبط با درون‌مایه‌های شرقی و اسلامی در سالنِ ورودی با چیدمانی از ارنست فیشتر[۷] و در دلِ فضای معماریِ ایوانیِ کلاسیکِ ایرانی در معرض نمایش قرار گرفتند. اما عمدهء ۸۰ سالنِ نمایش به شیوه‌ای خنثی طراحی و تکمیل شد. راهنمای نمایشگاه نیز به طورِ واضح اهداف و نیاتِ نهفته در پسِ این چیدمان و این تلقیِ خاص از نمایشِ آثار را نشان می‌داد؛ مخاطبِ اثر باید هنراسلامی را به شیوه‌ای غیرِ تاریخی و غیرِ قوم‌نگارانه و بدونِ هیچ پیش‌پنداشتی مشاهده کند. درواقع این نوع از نمایشِ آثار، نوعی پیش‌دستی در ایدهء "نمایش محض"[۸] بنیامین بود که ۲۵ سال بعد توسط وی مطرح شد؛ مواجههء مخاطب با اثر جدا از بسترِ تاریخی و ارزش‌های فرهنگی و آیینی و ائوری[۹] آن. با پیدایشِ چنین نگرشی در نمایشِ آثار، ایده‌هایی پیرامونِ تصویربرداری از این اشیا (برای مثال بازتولید عکاسانه و کرومولیتوگرافیِ آن‌ها) نیز شکل گرفت. فردریش ساره[۱۰] تاریخدان و باستان‌شناسِ حوزهء هنر و کیوریتورِ نمایشگاه مونیخ، به عنوانِ سیاحی مجرب، به خوبی از اهمیتِ تصویر آگاه بود. هرچند در آن دورهء زمانی کاری نسبتاً پرهزینه و مشقت‌بار بود، با این‌حال او با جدیت، صنایع هنری و بناهایی را که در طولِ سفرِ مکاشفاتی خود به آسیای صغیر و ایران با آن‌ها مواجه شده بود به ثبت رساند (مجموعه‌ای که پیش‌نیازی حیاتی برای مطالعاتِ علمی او شد). متعاقبِ چنین جریانی، یک کمپینِ تصویری بزرگ در مونیخ به راه افتاد تا صدها اثر مهمی که تا آن روز در معرض نمایش قرار گرفته بودند، در قالبی تصویری مستند سازی شود. این تصاویر که بدنهء اصلیِ مستنداتِ نمایشگاه ۱۹۱۰ را تشکیل می‌داد، به ابزاری آکادمیک برای مطالعهء آثار تبدیل شد. آثاری که پس از پایانِ نمایشگاه مجدد به موزه‌های سرتاسر جهان و مجموعه‌های شخصی بازگردانده شدند و این امر خلاقانه بودنِ این کمپین تصویری را، نه تنها به لحاظِ فنی بلکه به لحاظ شیوه‌های بصری به‌کاربرده شده در عکس-برداری، نمایان ساخت. این تصاویر که عینیتیِ سرد و بی‌روح از اشیا را ارائه می‌داد، به نحوی تعمدی در حکمِ ابزاری در جهتِ مطالعات علمی در نظر گرفته شده بود. نمایشِ اشیا معمولاً از نمای روبرو و یا نماهایی

نزدیک با زاویهء جانبیِ مختصر و در مقابلِ پیش‌زمینه‌ای ساده و خنثی بود که گاه برخی اجزای آثار نیز در آن حذف می‌شد (برای مثال پایهء مجسمه‌ها، ریشه‌های فرش و یا حتی نوشته‌های عجین با نگاره‌ها). یعنی ارائهء تصاویری از یک شی از زوایای مختلف برای نمایشِ هرچه بهتر و دقیق‌ترِ خصلتِ تزئینیِ آن و درکِ عمیق‌تری از وجوهِ مختلفِ اثر. در این تصاویر، حتی سفت و سخت‌تر از شیوهء به‌کار بسته شده در نمایشگاه، مفهومِ "ابژهء محض" دنبال می‌شد، ابژه‌ای زمینه‌زدایی‌شده و عاری از هر پیش‌پنداشتی. آثار هنری همچون نمونه‌های یک آزمایشِ علمی در زیر میکروسکوپ به‌نظر می‌رسیدند که امکانِ بررسیِ موشکافانه‌ای از ساختار و جزئیاتِ آن‌ها فراهم شده بود. این کمپینِ تصویری به وضوح همزمانیِ خود و هم‌گامی‌اش را با انقلابِ فلسفیِ بسیار بزرگتری در آن دوره، یعنی ظهورِ تفکر پدیدارشناسانه، نشان می‌داد؛ برای مثال در سال ۱۹۱۰ هوسرل نگارشِ متن مشهور خود را آغاز کرد[۱۱]. بر این اساس نمایشگاه مونیخ ۱۹۱۰ نه تنها پیوندهای نزدیکی با تزلزل و بحرانِ تاریخی‌نگریِ اواخرِ حکومتِ رایش آلمان داشت بلکه به نظر می‌رسید تشابهاتی نیز با خصائصِ منجمدِ عینیت نو[۱۲] در جمهوری وایمار داشته باشد. بنابراین در چنین دوره‌ای، بازتعریفِ هنر اسلامی، بی‌شک بیانیه‌ای صریح بر ضدِ رمانتیزه‌کردنِ شرق بود. تاجایی‌که خودِ مفهومِ "دیگری بودگی" نیز توسطِ عینیت‌گراییِ مطالعاتِ علمی تا حدی تعدیل شد.

جالب‌تر اینکه این رویکردِ جدید، خود را به نحوی با تحولات و مفاهیمِ معاصر در حوزهء تاریخِ هنرهمسو کرد. رویکردِ ریگل[۱۳] به تاریخِ سبک[۱۴] یعنی تمرکزِ بر مناسباتِ بین نیتِ هنر[۱۵] و ویژگی‌های فرمالِ یک ابژهء منفرد و تاکیدِ او بر ارتباطِ نبوغِ هنرمند و سلسله مراتبِ جریاناتِ هنری، موجب شد تا صنایعِ اسلامی همچون فرش‌ها، کوزه‌ها، عاج‌کاری‌ها نیز جزئی از بدنهء تاریخ هنر محسوب شوند. در واقع با شکل‌گیریِ چنین بحث‌هایی در اواخرِ قرن ۱۹، فضا و امکانی برای هنر اسلامی ایجاد شد تا در پیکرهء تاریخِ دگرگونیِ سبک‌ها و تولیدِ هنر جایگاهی برای خود بیابد.

در این میان، کیوریتورهای نمایشگاه ۱۹۱۰ از مزایای این رویکرد بهره بردند و بر حوزهء هنر اسلامی غلبه یافتند. درواقع تصاویرِ عکاسی‌شده از صنایعِ اسلامی، چه تصاویرِ اشیا در سالنِ نمایشگاه و چه تصاویرِ ثبت‌شده در کمپین تصویر، صرفاً نمودی از یک رویکردِ مدرن یا علمی نبودند بلکه معبری بودند برای پیوند دادنِ این اشیا به جدیدترین گرایشاتِ روش‌شناختیِ مطالعاتِ هنر و تحولاتِ پارادایمی عظیم آن؛ یعنی اجتناب از انگاشتنِ اثرهنری به مثابه سندی تاریخی و تلاش در جهتِ در نظر گرفتنِ ارزش‌های درونی و مستقلِ آثار همچون زبانِ بصریِ آن‌ها. چنین دیدگاهی مبنی بر مطالعه و تعمق در هنر با دست یازییدن به خودِ اشیا و نه سرچشمه‌ها و زمینه‌های شکل‌گیریِ آن‌ها، با رشدِ ارزش‌های تصویر و بازتولیدِ عکاسانه، همراه شد و از این تغییرِ متدولوژیک، بعدها به عنوانِ اولین "چرخش تصویری" سخن گفته شد. چرخشی که آشکارا تاثیری ژرف بر مفهومِ نمایشِ آثار در نمایشگاه ۱۹۱۰ گذاشت.

با این‌حال این چرخشِ تصویری وجهی دوگانه داشت. عنوانِ تاثیرگذارِ "شاهکارهای هنرِ محمدی"[۱۶] برای این نمایشگاه نشان‌دهندهء دهندهء ایدهء دیگری نیز بود. از آنجایی‌که عنوانِ "شاهکار"، برای برجسته‌ترین آثار تاریخ هنرِ غرب به‌کار می‌رفت، شاهکار پنداشتنِ آثار هنر اسلامی، انتخابی عامدانه و آگاهانه بنظر می‌رسید. چنین برچسبی برای هنر اسلامی فقط و فقط ثمرهء مدرنیته و شرایط و مختصاتِ لابراتوارِ مطالعاتِ علمیِ آن دوره بود. به نحوی که اطلاقِ آن به اشیاء هنر اسلامی، نوعی همتراز دانستن و ارتقا دادنِ این آثار با شاهکارهای هنر غربِ همچون اثر "داوود" میکلانژ یا اثری همچون "کارگاه هنرمندِ"[۱۷] ورمییر بود و در این بین، عملکردِ کمپینِ تصویریِ سالهای ۱۹۱۰ هم بر شاهکاربودنِ این آثار صحه می‌گذاشت. از سویی دیگر پیوند و آشتی با چنین معیارهای سنتی و چنین دلالت‌های نخبه‌-سالارانه‌ای، حرکتی محافظه‌کارانه نیز محسوب می‌شد. بنابراین جای تعجب نیست که مجموعه آثارِ نمایش داده شده در مونیخ محدود به صنایعِ قرون میانهء اسلامی و آثارِ مرتبط با گذشته بودند. مفهومی که فلاد[۱۸] آن را به درستی "انقطاعِ تاریخ هنر[۱۹]" نامید. علاوه بر این، از آنجایی‌که معیارهایی مشخص برای شاهکار خواندن یک اثر وجود ندارد و این مفهوم تا حدی ذهنی و نامعین و در هاله‌ای از ابهام است، اطلاقِ "شاهکار" به یک اثر، دقیقا در تضادِ با عینیتِ علمی و سفت و سختِ یادشده قرار می‌گرفت.

در سال ۱۹۱۰، هم رویکرد سنتی و هم نگاه آوانگارد به مفهومِ "شاهکار بودگی"، چشم‌اندازی نو ایجاد کرد. چشم‌اندازی که صحنهء نمایشِ تاریخِ فرهنگیِ غربِ مدرن را به سوی آثار هنریِ سرزمین‌های اسلامی باز کرد. با این وجود، بازیگرِ اصلیِ این صحنه، یعنی هنر اسلامی، با تصویری که گاه غیرقابل دسترس و گاه عقیم می‌نمود، رها شد؛ "شاهکاری زمینه‌زدایی شده و بی‌هیچ پیش پنداشتی". پس در نتیجهء این فرایند، نمایشِ آثار هنر اسلامی در ۱۹۱۰ نمایانگرِ بعد جدیدی از توصیفات غرب از مفهوم "دیگربودگی" شد.

در مجموع، شیوه‌های بدیع و نو در بازتولید و نمایشِ آثار در نمایشگاه مونیخ، کاملا با تفکرِ حاکم بر نمایشگاه در مطابقت بود؛ یعنی ارائهء شیوه‌ای نوین در نوعِ نگاه کردن به آثار هنر اسلامی. این تحولات در چگونه دیدنِ آثار هنر اسلامی، مخاطب را وادار می‌ساخت تا در برداشتِ خود از آثار هنر اسلامی و پنداشت‌های همیشگی از شرق، بازنگری داشته باشند و چنین انگیزهء پنهانی در پسِ این نمایشِ خلاقانه و نو، عمدتاً از دیدگاه‌های طراحان و هنرمندان شرکت‌کننده در این نمایشگاه نشئت می‌گرفت. به گفتهء آندریا لرمر[۲۰]، نمایشِ هنرِ "دیگری" در سایرِ نمایشگاه‌ها هم‌چون نمایشگاهِ ۱۹۰۸ مونیخ[۲۱] هم بارز و آشکار بود، اما این روحِ مدرنِ مونیخ در ۱۹۱۰ بود که پارادایمِ جدیدی را در فهم و شناختِ شرق مطرح کرد. همچنین نباید فراموش کنیم که این نوآوری و بدعت در نمایشِ آثار با روش‌های مجموعه‌داریِ سنتی و کلیشه‌های موجود در مواجهه با هنر اسلامی مصادف و همزمان شد و در نتیجهء آن، عنوانی چون "شاهکارهای هنر محمدی" شکل گرفت؛ پارادایمی با پیشینه‌ای محافظه‌کارانه و در عینِ حال برچسبی انقلابی و تحول برانگیز برای اشیاء برآمده از سرزمین‌های اسلامی. درواقع این وجهِ ضد و نقیض و دوگانه، خود تاکیدی است بر پیچیدگیِ تحولات رخ داده در تلقی از

این هنر در ۱۰۰ سال پیش از آن. بنابراین هدفِ این نمایشگاهِ عظیم و برگزارکنندگانِ آن که قائل به تاثیرگذاریِ هنرهای اسلامی بر هنر مدرن بودند و حتی آن را به مثابهء چراغی برای روشن کردنِ مسیری پویا در هنرِ غرب می‌انگاشتند، چندان تعجب برانگیز نیست. متاسفانه چنین هدفی حدود ۱۰ سال بعد، با محدود ساختنِ مفهومِ مدرنیته به عنوانِ بدعت و خصلتی منحصراً غربی، کم کم از نفس افتاد. با این حال بنظر می‌رسد ادغامِ مفاهیمِ زیبایی‌شناختیِ سنتی و گرایشاتِ نوین ارائه شده در نمایشگاه ۱۹۱۰ تا به امروز به قوت خود باقی مانده است.

نمایشگاه ۱۹۱۰ یکی از اولین نمونه‌های نمایشگاه‌هایی است که، همچون قدرتِ زبان، توانایی ایجادِ تغییراتی در چگونگیِ درک و دریافتِ تجربیاتِ زیبایی‌شناسانه را داشته اند. نمایشگاهِ "آینده‌ء سنت- سنتِ آینده" نیز پارامترهای جدیدی را در نوعِ ارائهء "هنرِ دیگری" مطرح می‌کند و هدفِ آن نشان دادنِ این امر است که گرایشی نوین در حاشیه یا هرآنچه خارج از مرکزمی‌خوانیم، در حالِ ظهور است؛ گرایشی که ادوارد سعید آن را برون‌یابی[۲۲] می‌خواند. چنین جریانی، هنرمندانِ برخاسته از فرهنگ‌های اسلامی و آثارشان را در موقعیتی مشابه و به موازاتِ با سایرِ هنرمندانِ معاصر قرار می‌دهد. در واقع تحققِ این امکان برای این دسته از آثار هنری، روندی مناسب برای نجاتِ هنر اسلامی از محبسِ گذشته و ایجاد جایگاهی برای آن، در قلمروِ هنر مدرن و معاصر است. البته باید بر این امر تاکید شود که رویکردِ اتخاذ شده در این نمایشگاه، چشم‌اندازی جهانی و کاملاً بی‌طرفانه نیست، بلکه آزمونگاهی است برای تفحص در پرسش‌های قرن بیست و یکمیِ این حوزه. با فراهم شدنِ چنین شرایطی و با ایجادِ زمینه‌ای مناسب برای رویکردهای جدیدِ نمایشگاهی و نمایشِ موزه‌ها، هنر اسلامی نیز می‌تواند، پهلو به پهلوی هنر غرب، با ایجادِ درکی مشترک به لحاظِ بصری و البته بدور از انکارِ "دیگربودگیِ"اش، عرضه و مطالعه شود. چشم‌اندازی که ورایِ فرقه-گرایی و تمایلاتِ ملی‌گرایانه و پارادایم‌های زهوار دررفته‌ای است که مسیری نامتوازن و یک سویه را القا می‌کنند.

پی‌نوشت

۱ Othering
2 Thomas S.Kuhn
3 George Kubler
4 The shape of time
5 Rue du Caire
6 Exposition des Arts Musulmans
7 Ernst Fiechter
8 Pure exhibit
9 Aura
10 Friedrich Sarre
11 Philosophie als strenge wissenschaft
12 sachlichkeit
13 Alois Riegl
14 stilgeschichte
15 kunstwollen
16 Der Ausstellung Meisterwerke Muhammedan-ischer kunst
17 The artist s studio
18 Finbarr Barry Flood
19 Art history interruptus
20 Andrea Lermer
21 Ausstellung München 1908
22 extrapolation