فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا • دوره ۳، شماره ۷، بهار ۱۴۰۱

هنر اشیا*

نویسنده: اولگ گرابر [۱]
مترجم: فاطمه مهرابی[**۳]

۱. Oleg Grabar ،استاد دانشگاه هاروارد.
۲. دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

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 شئ‌ای این‌چنین 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 کرده است؟ درهرصورت، 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؟ هنگامی‌که 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 بینافرهنگی‌اند؟

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[۱]، بورگوئن[۲]، پریس دَون[۳]، اُون جونز[۴] و چند نفر دیگر در جستجوی راه‌حلی برای مشکلات فرمی و طرح نظریات کمابیش مدون در باب تزئینات در معماری از سفرشان

* 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

به اسپانیا، مصر یا ایران الهام گرفتند. تقریباً یک نسل و نیم بعد، محققانی مانند اِی. ریگل[۵] یا جِی. استرزیگوفسکی[۶] 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 قابل‌مقایسه‌اند 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[۷]، موزه‌های کلیولند[۸]، بوستون[۹] و سینسیناتی[۱۰]، موزه فاگ[۱۱] و فراتر از همه این‌ها متروپولیتن[۱۲] - 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 موردبحث 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[۱۳]، مطرح شده که علی‌رغم فصاحت قابل‌توجه 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 ذهنی نیست، هرچند که هر دو عامل در آن دخیل‌اند. درواقع این موضوع اساساً نتیجه خود آثار شاخص بوده و حتی شاید به‌طور متناقضی برآمده از بی‌کفایتی چیدمان بیشتر موزه‌ها برای نمایش درست آن‌ها باشد.

هر دو نکته مستلزم توضیحاتی هستند. هر مجموعه بزرگ هنر اسلامی دو ویژگی برجسته دارد؛ یکی این‌که تقریباً همه نمونه‌های موجود در آن دارای یک کارکرد عملی هستند که نیازی به توضیحات تکنیکی فرم‌هایی که به‌طورمعمول 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 موردبحث در هنر اسلامی یک ضمیمه کاملاً رضایت‌بخش به بستر زندگی است، لذتی ناب از ادراک که به‌طور خاص در مقایسه با دیگر سنت‌ها، با تکنیک‌ها و مراتب اجتماعی رونق بسیار بیشتری گرفته است.

[هنر اسلامی] می‌تواند هنری *شکوهمند*[۱۴] باشد که به هنری *صناعی*[۱۵] 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. بااین‌وجود، 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. به‌بیان‌دیگر، گویی هیچ شاهکار و اثر ماندگار چشمگیر و برتری در یک مجموعه یکسان وجود ندارد که به‌راحتی بتواند یک توالی کیفی یا تکاملی ایجاد کند.

البتـه درسـت اسـت کـه تعـدادی از صفحـات شـاهنامه شاه‌طهماسـب آثـاری حیرت‌آورنـد و سـه یـا چهار اثر سـرامیکی نیشـابور و دسـت‌کم یک بشـقاب زرین‌فام کاشـان کـه با اختلاف از بقیـه متمایزنـد؛ امـا تفاوت‌هـای موجـود عموماً نحوی هسـتند و نـه نوعـی؛ آثـار مذکـور تقریبـاً همیشـه به‌جای داشـتن اصالت موضـوع یـا قـدرت بیانگـری، مسـتلزم داشـتن جزئیات اسـتادانه و ترکیب‌بندی‌انـد. اثربخشـی و انگیـزش غرفـه نیشـابور مـوزه بـا تعـداد زیـاد آثار مکشـوفه گچ‌بری و سـرامیکی‌اش در میـان انبوه اشـیاء مرتبـط بـا هـم منفعـل مانـده اسـت، گویـی ارائـه گروهی ایـن اشـیا از ارائـه منفـرد هـر یـک از آن‌هـا تأثیر بیشـتری دارد؛ امـا آیـا وقتی پـای دسـت‌کم ده‌ها شـیء مشـابه در میان اسـت، می‌تـوان به‌درسـتی از "آثـار هنـری " صحبـت کـرد؟

ایـن اظهـارات حاکی از آن اسـت کـه بناهای یادبود هنر اسـلامی ممکـن اسـت واقعـاً متعلـق بـه فضـای مـوزه هنـری نباشـند که آن‌هـا را از هدفشـان جـدا می‌کند و درواقع بایـد آن‌ها را به‌عنوان اسـناد قوم‌نـگاری مرتبط بـا زندگی، حتـی زندگی بازسازی‌شـده در نظـر گرفـت کـه در تعـداد و مجموعه‌های بـزرگ معنادارتر از آثـار منفردند. شـاید به همین دلیل باشـد که غرفه دمشـق اوایل قـرن هجدهـم، یـا حتـی غرفه‌هـای نامنسـجم‌تری کـه بـه هنـر مسـاجد یـا هنـر عربـی متأخـر اختصـاص یافته‌انـد، باوجودآنکـه دوره‌هـای موردبحثشـان خلاقیـت و نـوآوری کمتـری نسـبت به آثـار قـرون پیشـین دارنـد، مؤثرتریـن و محبوب‌تریـن غرفه‌هـای ایـن نمایشـگاه هسـتند. یـک بشـقاب سـرامیکی یـا یـک سـطل برنجـی اگـر در اتاقی قـرار داده شـوند، تصویر بهتری از اسـتفاده در بسـتر به‌کارگیری‌شـان بـه دسـت می‌دهنـد، همان‌طـور کـه اگـر فـرش کـف اتـاق پهـن شـود بهتـر چنیـن تصویـری را بـه ذهـن متبـادر می‌کنـد تا آنکـه روی دیـوار آویزان شـود. این نیاز واضـح بـه یـک زمینـه، به ایـن دلیل مهم اسـت که اشـیاء به‌طور مـداوم بـه بسـتری ارجـاع می‌دهنـد کـه در آن قابل‌اسـتفاده و معنـادار بوده‌انـد. خاطـرات واقعـی یـا خیالـی از الحمـرا، اصفهان یـا مسـاجد قاهـره‌ای به اشـیاء معنی می‌بخشـد؛ بنابرایـن ممکن اسـت همیـن ویژگـی نمایشـگاه نشـانگر تقـدم معمـاری در هنـر اسـلامی باشـد، تقـدم خلاقیتـی کـه تقریبـاً به‌صـورت جمعـی و اجتماعـی تعریف می‌شـود.

آخریـن نظـر مقدماتـی و قابل‌تعمیـم عدم وجـود الهام آشـکار از طبیعـت و تجربـه مادی اسـت. هیچ سـایه‌ای در نقاشـی‌ها وجود نـدارد؛ حیوانـات اسـطوره‌ای بیشـتر از حیوانـات واقعی هسـتند؛ هندسـه یـا کتیبـه بر مناظـر غالب اسـت؛ نقوش گیاهـی به‌ندرت پوشـش گیاهی آشـنایی را بازنمایـی می‌کننـد؛ و تقریباً هیچ‌وقت انسـان‌ها در بسـتر یا ژسـت ملموسـی نشـان داده نمی‌شـوند. به نظـر می‌رسـد کـه کلیـت یـک آفرینـش بصری بـر اسـاس روابط تخیلـی شـکل می‌گیـرد، یعنـی بـه عبارتـی بـر اسـاس روابطـی کـه ابداعـات خودانگیختـه انسـان هسـتند، احتمالاً ازاین دسـت روابـط می‌تـوان از توصیفـات سـاختگی و قـراردادی فرهنگـی یا سـرنمون‌های انسـانی نـام بـرد. جعـل و قـرارداد، معروف‌تریـن سـنت‌های هنـری را شناسـایی می‌کنـد، امـا واقعاً نادر اسـت که در طـول بیـش از هـزار سـال، از اسـپانیا تـا هند، اثری به دسـت آیـد کـه بر پایه درکـی از محیط اطراف خلق شـده باشـد. ممکن اسـت خنـده‌دار یـا حتـی ناراحت‌کننـده بـه نظـر بیایـد؛ معـدود آثـار سـرامیکی مصـر یـا نگارگری‌هـای ایرانـی نیـز کـه اسـتثناء هسـتند به‌واسـطه کمیابی‌شـان اسـت کـه برجسـته شـده‌اند. بـه نظـر می‌رسـد هرچـه مقـدر بـوده کـه بـا خلاقیـت هنـری به دسـت آید لاجرم صفات انسـانی آن زدوده شـده، مانند پوششـی بی‌نقصی از تناسـب که روی کشـاکش، اغراض نفسـانی و در کل جهـان مرئـی کشـیده شـود. چـه قـرارداد فرهنگـی قابل‌توجهـی در مـورد شـیوه‌های آفرینـش بصـری وجـود داشـته باشـد، چـه آفرینـش بصـری در درجـه دوم واقعیـات زندگـی باشـد و چه هر چیـز دیگـری، مـا به‌سـادگی قـادر به رمزگشـایی فرم‌های سـنت نیستیم .

ایـن ملاحظـات را می‌تـوان در قالـب یک سـری مسـائل غامض فکـری و روش‌شـناختی جمع‌بنـدی کـرد کـه آگاهانـه یـا غیرآگاهانـه، مانـع از تدویـن مقـولات کافـی داوری بـرای هنـر اسـلامی شـده‌اند. غلبـه هنرهـای صنعتـی بـر آثـار مسـتقل هنـری، نیـاز آشـکار بـه یـک بافتـار ملمـوس، فوایـد کارکـردی بیشـتر اشـیاء، چنیـن به ذهـن متبـادر می‌کند که بـرای تجزیه و تحلیـل مسـائل، انسان‌شناسـی از روش‌هـای تاریـخ هنـری مناسـب‌تر اسـت؛ امـا آیـا قابل‌تصـور اسـت کـه یـک فرهنـگ پیچیـده و متنـوع هیـچ‌گاه یـک غایـت و نهایـت زیباشـناختی بـرای خـود تعریـف نکـرده باشـد؟ یـک مسـئله غامـض ثانـوی در خـود فرم‌هـا نهفتـه اسـت. به‌راحتـی می‌تـوان فهمیـد کـه آن‌هـا تکـراری و مصنـوع هسـتند و همین‌طور بسـیاری از آن‌ها بـا چنـد تکنیـک مشـابه و صرفـاً در چنـد دوره خـاص خلـق شـده‌اند. آیـا ایـن بـدان معنی اسـت کـه ما بـا هنـری مواجهیم کـه میـزان تغییـر فرمـی آن پاییـن اسـت و به‌این‌ترتیـب، اگـر مفهـوم سـبک را به‌مثابـه یـک شـیوه مواجهـه بـا رقابت‌هـای خلاقـه بپذیریـم، بـه ایـن معنی اسـت کـه در هنر اسـلامی یک بینـش واحـد از زندگـی و تجـارب تجسـمی فقـط بـا متغیرهای دسـت‌دوم موجـود اسـت؟ ایـن بینـش بـه چـه کسـی تعلـق داشـت؟ رؤیـای مجلـل شـاهزادگان سـایر دسـتورالعمل‌های پایین‌دسـت جامعـه را پالایـش کـرده بـود؟ بینـش باشـکوه عظمـت الهـی گـه‌گاه در قالـب یـک جلـوه باشـکوه از رنگ‌هـا و طرح‌هـای قـراردادی در مسـاجد یـا روی بشـقاب‌های

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 به‌عنوان یک پدیده قابل‌توجه معاصر در نظر بگیریم که بنا به هر دلیلی، فرم‌ها به خودی خود دیده می‌شوند، بدون درنظر گرفتن زمان و مکان، صرفاً به‌عنوان 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 درنهایت می‌تواند در درک ماهیت این توسعه هنری خاص کمک کند. مسئله، در یک تبیین عام، معنای تزیین در هنر اسلامی است، اما به‌طور خاص طریقی است که طی آن می‌توان نقش‌مایه‌ها را به‌درستی 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 کم طمطراق 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 - بِه‌گزین شده از اشیایی که بر آن نقش شده‌اند- می‌توانند حداقل به‌صورت پیشینی به بستر ارائه دیگری منتقل شوند و صرفاً ملزم به ارائه با تکنیکی خاص یا ارائه روی شئ‌ای 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 ازاین‌دست انجام شده است و با قاطعیت مطرح شده است که هارپی نمادی از سعادت بوده، یا که حوض‌های ماهی‌دار نقش‌شده روی آثار فلزی یا سرامیکی معنای کیهانی دارند، یا که بهزادِ نقاش جزئیات طبیعت‌گرایانه را به فرم‌های سنتی ایرانی افزود، یا که به تصویرکشیدن 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 شناسایی‌شده 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 به‌تبع آن برای درک هر سنت هنری است، خصوصاً مواردی که در آن تحقیقات اندکی صورت گرفته است.

بااین‌حال 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 به‌گونه‌ای 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. درواقع، همین مفهوم پس‌زمینه جای بسی تردید دارد؛ چراکه بیشتر نقش‌مایه‌ها در همان سطح قابلیت تعین آن به نظر می‌رسند. به‌عنوان‌مثال، 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 المشتی، یا به‌اصطلاح سبک اریب‌وار[۱۶] ، 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 ابریق برنزی مرصع، یک شخصیت انسانی یا حیوان روی یک فرش یا عاج، بخش واقع‌گرایانه کوچکی در نگارگری- و چنین تصویر شود که این موضوع به‌تنهایی قدرت دلالت‌پردازی دارد؛ چراکه می‌تواند یک معنای حصولی را به وجود بیاورد. علاوه بر این، درحالی‌که 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 به‌اصطلاح "پرکن‌ها[۱۷] " و پیچ‌های تزئینی منقوش بر بشقاب زرین‌فام

ایرانـی یـا کاسـه قـرن دهمـی از شـرق ایـران. این موضـوع که یـک نقش‌مایـه گیاهـی خـاص به‌عنـوان یـک بـرگ کنگـری یـا کاسـبرگ شـناخته شـود، اهمیـت چندانی نـدارد، زیـرا در اکثر مـوارد تنهـا تعریـف مـدون از تزئیـن کـردن بـر اسـاس بـرازش آن بـا یـک سـری از مبانـی انتزاعـی میسـر می‌شـود: نـور و سـایه کـم وبیـش، بنیان‌هـای هندسـی کم‌وبیـش آشـکار، تنوع کنتراسـت رنگـی، تقـارن کم‌وبیـش و مـواردی ماننـد آن‌هـا.
ایـن تمایـل بـرای پرهیـز از تفسـیر بی‌واسـطه، به‌روشـنی در منحصربه‌فردتریـن نقش‌مایه‌هـای اسـلامی یعنـی کتیبـه مشـهود اسـت. البتـه درسـت اسـت کـه آوردن ارجاعـات قرآنی در حاشـیه محـراب کامـلاً مجـاز اسـت، همان‌طـور کـه آوردن حدیـث یـا سـنت پیامبـر در مرکـز آن مجـاز بـوده، امـا تبلیـغ اصـول ایمـان در حاشـیه داخلـی محـراب همین‌طور هم بسـیار نامشـخص اسـت و ایـن تصادفی نیسـت کـه خوانـش کتیبه‌های شـاخص آثـار هنـری اسـلامی بـه یـک حـوزۀ فرعی مهـم برای متخصصـان بـدل شـده اسـت. هـدف خوشنویسـی، انتقـال پیام بـه صـورت مکتـوب نیسـت، بلکـه موصـوف کـردن نوشـتار بـا خصوصیـات زیباشناسـی یـا نمادیـن اسـت.
منظـور از آوردن ایـن مثال‌هـا آن اسـت که علی‌رغم اسـتثنائات بسـیار، دغدغـه هنـر اسـلامی سـاختن زبانـی از فرم‌هـای قابل‌مقایسـه بـا نظـام مسـیحی کهـن یـا میانه نیسـت که در آن سلسـله‌مراتب موضوعـات و فرم‌هـا بـا محـدوده‌ای از معانـی که صـدق و متقاعدکنندگی‌شـان می‌توانـد بـا تنوعـی از شـیوه‌های سـبکی و کیفی-نسـبتاً مشـخص- سـنجیده شـود. در اینجـا، برعکـس، چنیـن سلسـله‌مراتبی از فرم‌هـا وجـود نـدارد و حتـی کتیبه‌هـا بـا خوشنویسـی بـه نظـر مبهم‌تـر شـده‌اند. در حقیقت تقریبـاً تعادلـی کلـی بیـن تمـام فرم‌هـا و موضوعـات ممکـن وجـود دارد، پیشـنهادی مبنـی بـر اینکـه هیـچ ابـداع بصـری یا پیشـرفتی بـه خودی‌خـود بهتـر یـا کهتـر نیسـت و همـه آن‌هـا می‌تواننـد در خدمـت بهبـود بسترشـان - کاسـه سـرامیکی کم‌عمـق، صفحـه یـک کتـاب، جواهـرات طـلای مجلل یـا نمای خارجـی یـک گنبـد ایرانـی - بـا کیفیـت خاصـی باشـند. اگـر متذکـر شـویم کـه تقریبـاً همیشـه بـا اشـیاء مفیـد و کاربـردی سـروکار داریـم، معنـای مضاعـف از آن هنری اسـت کـه در پی تبییـن چیـزی نبـوده و درعین‌حـال فعالیت‌هـای زندگـی را زیباتـر و جذاب‌تـر کرده اسـت. تناقـض آن ممکن اسـت در این باشـد کـه ایـن هنری بـود که بـه دنبال خلـق فرم‌هـای ایده‌آل نبـوده و کامـلاً بـه کاربردهایـی که می‌تـوان از آن مسـتفاد کرد بسـتگی داشـت. دوپهلـو و مبهـم خوانـدن آن - همان‌طـور کـه بسـیاری از محققـان، ازجملـه خـودم، گاه‌به‌گاه انجـام داده‌ایم - بـه همـان انـدازه گمراه‌کننـده اسـت کـه ترکیبـات فرم‌های آن به‌عنـوان راهـکاری در تقابـل بـا تـرس از خـلأ[۱۸] تعریـف شـود. ترجیـح بـر آن اسـت کـه ادعا کنیـم همـه فرم‌هـا دارای معنای بصـری بودنـد. آیـا هنگامی‌کـه مقاصـد هنری نـه در ویژگی‌های مضامیـن کـه صرفـاً در ارائـه آن‌هـا بـر چیزهـای مورد اسـتفاده انسـان نهفتـه اسـت، می‌تـوان از ابهـام سـخن گفـت؟ دقیقـاً به دلیـل همیـن کیفیـت منحصربه‌فـرد اسـت کـه اروپای مسـیحی تقریبـاً تمـام ویژگی‌هـای هنـر اسـلامی را کپـی می‌کـرد، حتی آثـار مکتـوب موجـود مأموریـت حضـرت محمـد (ص) را تبلیـغ می‌کننـد، درحالی‌کـه درواقـع برعکـس آن نـادر بـود.
توضیحـات تاریخـی و فرهنگـی متعدد برای تفسـیر پیشـنهادی مـن قابل‌طـرح اسـت؛ کـه تـا حـدودی بـا یکدیگـر ناسـازگار هسـتند و هنـوز در مـورد کفایـت آن‌هـا مطمئـن نیسـتم؛ امـا ازآنجاکـه هـر یـک از آن‌هـا دیدگاه‌هـای مضاعفـی بـرای درک هنـر اسـلامی ارائـه می‌دهنـد، ترجیـح بـر آن اسـت کـه دربارۀ همـه آن‌هـا بحث شـود.
یـک توضیـح اسـلامی وجـود دارد. نقطـۀ عزیمـت آن وحدت‌گرایـی مطلـق ایمانـی اسـت کـه ادعـا می‌کنـد کـه خـدا خالـق بی‌همتـا اسـت؛ زمـان و واقعیـت جسـمی فقـط توهمـات هسـتند؛ زیـرا هیچ‌چیـز جـز خـدا باقی نیسـت. خلاقیـت هنری هرگـز نبایـد بـه دنبال رقابت بـا اراده الهـی باشـد و بنابراین، از یـک سـو، بایـد از هر شـباهتی بـه دنیـای فانی موجـودات زنده مـدرک بپرهیـزد و از طـرف دیگـر، بایـد بی‌وقفه نشـان دهد که "اشـیاء" هرگـز آن چیـزی نیسـتند کـه بـه نظـر می‌رسـند. یک دیـوار سـاختمان محسـوب نمی‌شـود؛ یـک تنـگ، یـک قطعـه سـرامیک یـا یـک قطعـه فلـزکاری محسـوب نمی‌شـود و یـک بازنمایـی از شـاهزاده‌ای در حـال شـکار هرگز تصویـر دقیق یک فـرد در یـک فعالیـت واقعـی نیسـت.
در عـوض، هنرمنـد می‌توانـد طرح‌هایـی کامـلاً دلخـواه را بسـازد کـه واقعیـت جسـمی یـک شـیء یـا یـک سـاختمان را پوشـانده باشـد، یـا در غیـر ایـن صـورت انـواع اسـتعاره را برای [نمایـش امـور] الهـی پیشـنهاد دهـد. به‌عنوان‌مثـال، تغیُـرات هندسـی کـه در آن نقـوش یکسـان بـه چندیـن طـرز مختلـف ظاهـر می‌شـود، می‌توانـد بـه مثابـه اسـتعاره بـرای تبیین‌هـای نامتناهـی یـک خـدای واحـد دیـده شـود، همان‌طـور کـه در مناجـات سـنتی تـذکار اسـامی خـدا چنیـن کارکـردی دارد. گسسـت روابـط فضایـی کـه معمـولاً در تزئینـات دوران کهن و یـا مینیاتورهـای قدیمـی موجـود اسـت، راهی برای نشـان‌دادن ناپایـداری ادراک‌هـای طبیعی اسـت؛ و بعضی مواقـع، همان‌طور کـه شـخصیت‌های بی‌حرکـت، متفکرانـه بـه یـک حـوض ماهی در سـرامیک قـرن سـیزدهم نـگاه می‌کننـد، ممکـن اسـت برای مفاهیـم پیچیـده و عرفانـی، بـا اسـتعاره‌های بسـیار خاصـی

روبرو شویم همان‌طور که در برخی از مینیاتورها نیز چنین است. هر تغیُری 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 تجملات 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 تأثُر شاهانه گریخته باشد، اما حتی در این مورد تحقیقات بیشتر ممکن است به نتایج متفاوتی منجر شود. درمجموع، 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.

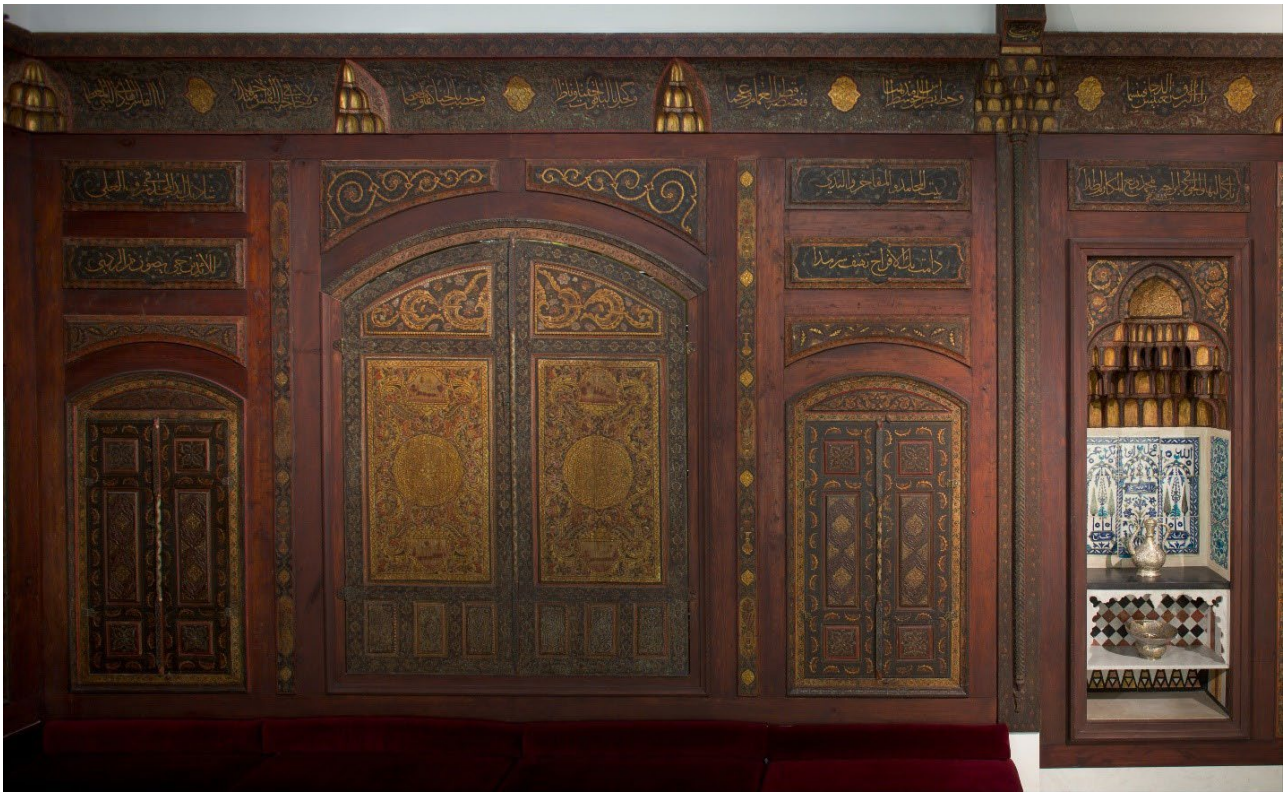
سومین توضیح متوجه سرمایه‌داری شهری است که به‌عنوان خالق اصلی اسلامی بودن هنر اسلامی شناخته می‌شود. می‌توانیم این توضیح را عوام‌گرایی شهری[۱۹] بنامیم. اکنون به‌طورکلی پذیرفته می‌شود که فرهنگ کلاسیک اسلامی در شهرهای خاورمیانه ایجاد شده است، شهرهای قدیمی که توسط عرب‌های فاتح تصرف شده یا شهرهای جدیدی که 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، به‌عنوان‌مثال خوشنویسی و رها کردن فرم‌های قدیمی‌تر است که اتحاد آشکارا غریبی داشتند، به‌عنوان‌مثال، 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 پس‌ازآن 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 (به‌استثناء قابل‌توجه 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.

درک فـردی یـک نمـای مقرنسـی زیـر طاقـی بـا زیربخش‌هـای تقریبـاً نامتناهـی آن قابل‌عرضـه بـه دیگـران نیسـت، همان‌گونه کـه شـرح جزئیـات بی‌پایـان یـک فـرش و ظرافت‌هـای یـک مینیاتـور یـا اسـتفاده از یـک ابریـق یا یـک بشـقاب فعالیت‌های فـردی و خصوصـی هسـتند. تنـوع مضامیـن و نقش‌مایه‌هـای موجـود در بسـیاری از اشـیاء، دشـواری‌هایی کـه در تعریـف بسـیاری از آن‌هـا داریم، افسـون لطافـت جزئیات به‌جـای کلیت حیران‌کننـده اثـر، این‌هـا و بسـیاری از ویژگی‌هـای دیگـر را می‌تـوان به‌عنـوان تجربیـات یـا آزمون‌هـای فـردی توضیـح داد. بـه نظر می‌رسـد کـه هدف خلاقیـت هنری ایـن بود کـه بیننده یـا کاربـر را وادار کنـد تـا بـه درون خـود غـور کنـد، به‌تنهایـی مراقبـه کنـد، درواقـع بتوانـد توضیحـات خـودش را دربـارۀ کار هنـری پیـدا کنـد یـا در آن عنصـر الهام‌بخشـی بـرای زندگـی خـودش بیابد.

ممکـن اسـت ایـن شـخصی بـودن لـذت زیباشـناختی را، بدون واسـطه تجسـدهای تثلیثـی، بـا ایمانـی کـه انسـان را در مقابـل خـدا قـرار می‌دهد ارتبـاط دهیم؛ امـا همچنین ممکن اسـت که ایـن شـخصی بـودن از یـک تصمیـم فرهنگـی بسـیار پیچیده‌تر بـرای محـدود کـردن معانـی و کارکردهـای بیـان بصری ناشـی شـود و از ایـن طریـق منجـر بـه جزئـی و پیچیـده شـدن فرم‌ها بـرای تجربـه شـخصی و فـردی شـود. احتمـالاً بـه همیـن دلیل اسـت کـه جهان اسـلام اظهـارات زیـادی راجـع بـه داوری‌های زیباشناسـانه خـود ارائـه نکـرده اسـت. بیشـتر آنچـه شـناخته شـده اسـت، در دسـته کلیشـه‌های ادبـی قـرار می‌گیـرد، امـا جسـتجو بـرای شـواهد در ایـن حـوزه هنـوز نوپاتـر از آن اسـت کـه بـه نتیجه‌گیـری قطعـی بیانجامـد. تـا زمانـی کـه موفـق نشـویم به‌طـور کامـل بـه درون خودآگاه یـا ویژگی‌های مسـتقل فرهنـگ سـنتی اسـلامی نفـوذ کنیـم، ممکـن اسـت به‌سـادگی فـرض کنیـم کـه چیـزی در آن وجـود دارد کـه بـه درونـی شـدن تجربـه زیبایی‌شـناختی و رضایـت از پیچیدگی‌هـای درونـی خلاقیـت هنـری منجر شـده اسـت. درنتیجـه، حتی آثار شـاخص خلق‌شـده ماننـد الحمـرا یـا مسـاجد ایرانـی نیـز اغلب به‌عنـوان اشـیائی بـزرگ قلمـداد می‌شـوند و درک ارزش آن‌هـا فقـط به‌صـورت شـخصی امکان‌پذیـر اسـت.

بیـن ایـن توضیحـات - و توضیحـات احتمالـی دیگـر - انتخـاب دشـوار اسـت. برخـی ممکـن اسـت بیشـتر از سـایرین بـرای یـک زمـان، منطقـه یـا موقعیـت اجتماعـی قابل‌قبـول باشـد. درمجمـوع ایـن توضیحـات غنـای زیباشـناختی هنـر اسـلامی را نشـان می‌دهنـد، امـا شـاید به‌طـور قابل‌توجهـی، سـؤالاتی اساسـی در مـورد ماهیـت درک بصـری و لـذت و همچنیـن در مـورد فرآینـدی کـه بـا آن بـه خلاقیت هنـری دسـت می‌یابند، مطـرح کننـد. هیجان‌انگیـزی یـک سـنت بـزرگ که زیـاد مورد مطالعـه قـرار نگرفتـه اسـت و تـازه شـروع بـه نفـوذ در حافظـه جمعـی عصـر مـا می‌کند این اسـت کـه زمینه طـرح فرضیه‌های جدیـد را بهتـر از سـنت‌های تثبیـت شـده فراهـم می‌کنـد؛ امـا چالـش واقعـی آن چنـدان بـه این بسـتگی نـدارد که قرار اسـت در مـورد سـلیقه و تجـارب بصری‌مـان در کشـف انگیزه‌هـای پشـت دسـتاوردهای هنـری بی‌همتایـی که بـا دربرداشـتن همه تکنیک‌هـا و موضوعـات بـه درجـه آثار هنـری رسـیده و در این رونـد تقریبـاً همـه جوانـب زندگی را بـا زیبایی و لـذت آمیخته، چـه بگوید.

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



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

تصویر۳. لوح عاجی، اسپانیا، قرن یازدهم، موزهٔ هنر متروپولیتن.

تصویـــر۴. کاســـه ســـرامیکی، نیشـــابور، اواخـــر قـــرن نهـــم و اوایـــل قـــرن دهـــم، مـــوزهٔ هنـــر متروپولیتـــن.

تصویـــر۶. ابریـــق برنجـــی، نقره‌کـــوب، شـــرق ایـــران، دورهٔ ســـلجوقی، قـــرن ســـیزدهم، مـــوزهٔ هنـــر متروپولیتـــن.

تصویـــر۵. ابریـــق برنـــزی، نقره‌کـــوب، اواخـــر قـــرن دوازدهـــم، مـــوزهٔ هنـــر متروپولیتـــن.

تصویـــر۷. نـــگاره منســـوب بهـــزاد، برگـــی از منطق‌الطیـــر عطـــار، ایـــران، مکتـــب هـــرات، مـــوزهٔ هنـــر متروپولیتـــن.

پی‌نوشت

1. Pascal Coste
2. Jules Bourgoin
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

تصویـــر۸. فرش امپراتور، قرن شانزدهم، موزهٔ هنر متروپولیتن.