پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پژوهش

- هنر غیرتصویری اسلام / ژاک برک / دکتر جلال ستاری
- شیخ کازرون و گروش به معنویت اسلامی / دکتر نگین یاوری
- نقش عثمانی در عقب ماندگی ایران / دکتر منوچهر پارسادوست
- تربیت ملت به یاری قدرت / مهدی غنی

ملاحظاتی دربارهٔ هنر غیرتصویری اسلام[1]

ژاک برک
ترجمه جلال ستاری

اگر پا بر قلمروی بسیار دور از رشتهٔ تخصصم می‌گذارم و در نتیجه، زیر دست آن عده از شنوندگانم که بسی بیش از من به تاریخ هنر معرفت دارند، قرار می‌گیرم، به سبب اصلی است که برای گفتگوی میان رشته‌ای‌مان اختیار کرده‌ایم و کاشف به عمل آمده که آن گفتگو در باب جامعه‌شناسی مشرق زمین، خاصه اعتبار دارد. جامعه‌شناس شرق شناس باید از محیط بسته‌ای که دیرزمانی خود را در آن محبوس کرده بوده است، بیرون آید. جای بسی تأسف است که این حوزه از تحقیقاتمان، ثمرات اندکی برای رشته‌هایی عمومی چون انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی داشته و نیز بسیار اندک از آنها الهام پذیرفته است. بنابراین باید به گونه‌ای نظام‌مند بده و بستانی میان رشته‌هایی که به ظاهر از هم بسی دورند مثلاً امروزه روز میان شرق‌شناسی و زیبایی‌شناسی، برقرار کنیم.

حقیقت اینست که مسئلهٔ هنر غیرتصویری بارها براساس استنباط مفاهیمی از تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ اعراب مطرح شده است. هنر اسلامی بنا به تعریف، غیرتصویری است و مشیت الهی چنین حکم می‌کند، زیرا خداوند، مصوّر علی‌الاطلاق است و بنابراین هر گونه تصویر، چه ترسیمی و چه خاصه حجمی، کفرآمیز است، زیرا رقابتی معصیت‌آلود

1. Normes et valeur l'Islam contemporain, sous la direction de Jacques Berque-Jean-Paul Charnay. 1966. p. 101-113.

با خلقتِ خالق به شمار می‌رود. اما آیا تجربه و تعلیم این اصل موضوعه را تأیید می‌کنند؟

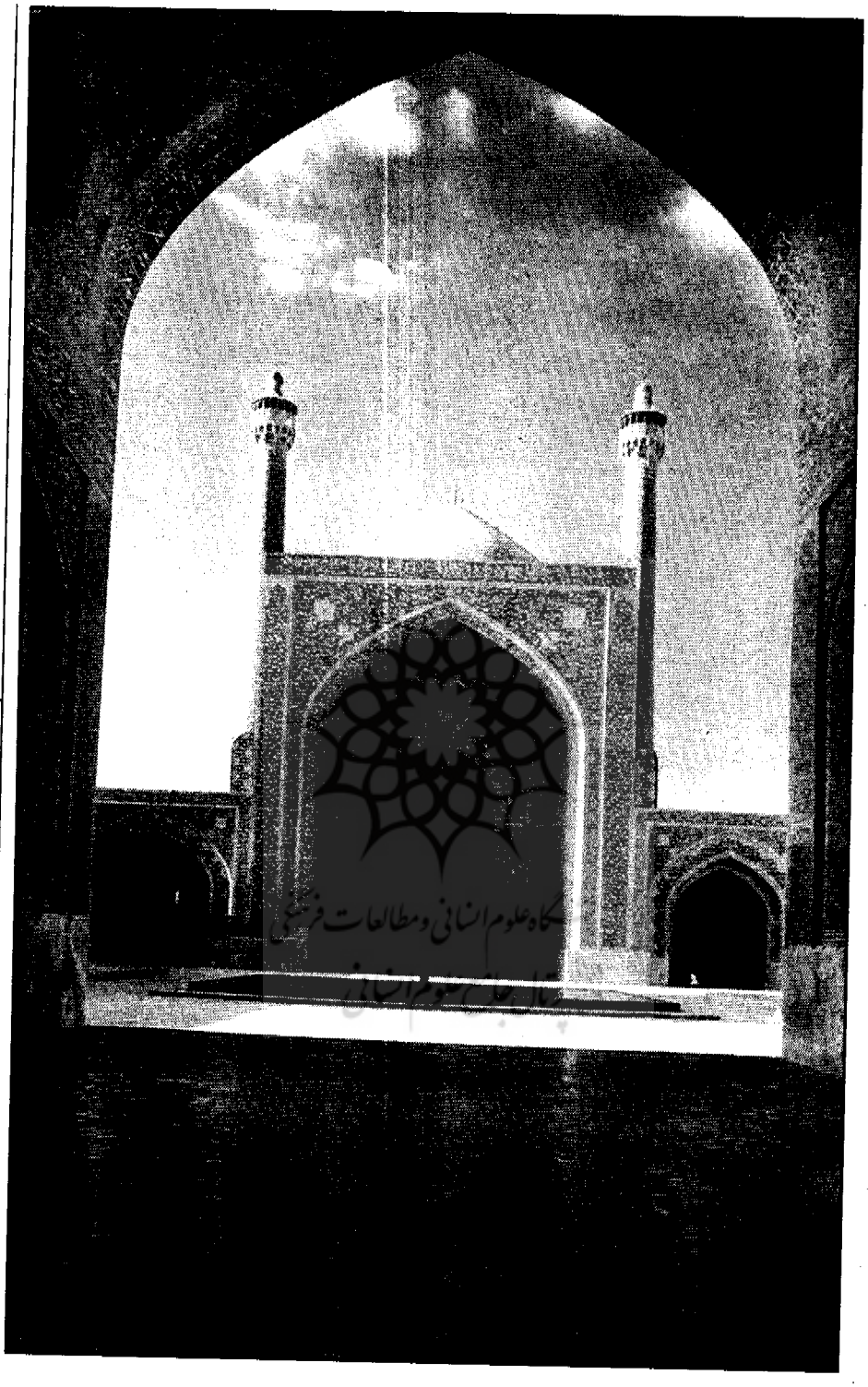
معلوم است که هنری تصویری در اسلام وجود دارد. هر کس، مجموعه‌هایی از مینیاتورهای ایرانی و هندی و عربی را مشاهده کرده است. به تازگی اتینگهاوزن (Ettinghausen) آلبوم باشکوهی شامل نمونه‌هایی از نقاشی عربی، به چاپ رسانده است؛ چنین عنوانی به نظر بسیاری، متناقض‌نما می‌آید.

اما زنده‌یاد بشیر فارس معلوم داشته است که در بعضی ادوار، منع متألهین به گونهٔ غریبی سست شده است و مأسوف علیه، عمری صرف تحقیق در همین معنی کرده است. بنابراین مسئله از لحاظ زمانی ورنه از دیدگاه منطق جزم‌اندیشی، بیش از آن که تصور بتوان کرد، پیچیده است. همانگونه که دورانی در بوزنطه، شمایل‌شکنی رائج بود که شاید دلایل آن رسم را باید در تماس‌های بیزانس با جهان اسلام، سراغ کرد، در تاریخ اسلام و نیز در تاریخ اسلامِ اعراب حوزهٔ مدیترانه، ادواری سراغ داریم که هنر، تصویری شد، بی‌آنکه لعن و نفرین‌های بی‌اندازه خطیر علمای دین را برانگیزد.

هر چه هست، مجادله بر سر اصل موضوعه (منع تصویر)، دست‌کم مفید این فایده است ــ و آن تنها فایده‌ایست که من امروزه منظور دارم ــ که منع و نهی تصویر، اصلی اساسی است و به رغم استثناآتی مهم و حتی ستایش‌انگیز، اخلاق حکم می‌کند که هنر، غیرتصویری باشد. مارسل بریون (Marcel Brion) حتی نوشته است که هنر عربی از نوع هنرهای انتزاعی است.

در دستنویس‌های مصوّری که اتینگهاوزن چاپ کرده، تصویر چشم‌گیری هست که وادارم کرد بر سرش درنگ کنم و آن تصویرِ مجلسی از شخصیت‌هایی مجازی است که همه، سرشان از تن جدا شده است. اثرِ قلم‌نی فقیهی عابد که از روی مغالطه و القاء شبهه، به دقت این اجساد را مثله کرده تا از فلان عواقب و تبعات عرفانی (الهی) مصون مانده احتراز جوید، بر دستنویس باقی است. چیزی روشنگرتر از این تصویر برای افشای مجادله میان یک اصل و عمل کردن به آن، وجود ندارد. این معنی می‌تواند در تحلیل تاریخی اخلاقیات مسلمانی، ما را به جاهای بس دور رهنمون شود.

منتهی اگر بررسیِ هنری تصویری بسان غالب هنر غربی و هنری غیرتصویری بسان هنر اسلامی بنا به اعتقاد جزمی را اندکی عمیق‌تر کنیم، به جایی می‌رسیم که با خود خواهیم گفت آیا مسئله را به درستی طرح کرده‌ایم؟ زیرا آنچه مهم است یا باید برای تحلیل مسئله مهم باشد، شاید نه چندان حاصلِ امر، یعنی تصویری یا غیرتصویری شدن هنر که فرایندهای روانشناختی و تناظرات اجتماعی‌ایست که الزاماً چنین حاصلی داشته است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● رواق مسجد شاه در اصفهان

تحلیل صورتی ممتاز در هنر اسلامی یعنی نقش اسلیمی یا عربانه، شاید در این باره تا اندازه‌ای روشنگر باشد. تصادفی نیست که آن نقش را عربانه می‌نامیم، گرچه در زبان‌های شرقی، چنین نامی ندارد. این تسمیه نمودار جمعِ دو خصیصهٔ اثر هنری است: خصلتِ شیء بودنش و خصلت پیوند بین‌الاذهانیش یعنی پیوند میان روانشناسی فردی یا نفسانیات هنرمند و روانشناسی جمعی یعنی نفسانیات بینندگان و با اتساع معنی نفسانیات گروهی از مردم. نقش اسلیمی از این لحاظ، حدّ و مرز غایی اثری هنری است و همه چیز در آن، حاصلِ ترکیب‌سازی و همگرایی قصد هنرمند و معنا و ماده‌ای که کاملاً درهم ادغام شده‌اند و تعلق اختصاصی به جامعه‌ای است که آن نقش، اصالتش را چنان مشخص می‌کند که به نام همان جامعه، نامبردار است.

به مسجدی وارد می‌شوید و بر دیوارها، نقشی اسلیمی می‌بینید. اما کاری که می‌کنید، چیزی غیر از منحصراً مشاهدهٔ آن نقش است، چون به آن گوش فرا می‌دهید. آن نقش، تلاوتی است که سراپای وجودتان را فرا می‌گیرد. اگر مؤمن باشید، صورت‌بندی‌های منقوش را کمابیش تشخیص می‌دهید. هر چند آنها را همواره باز می‌شناسید، زیرا در حافظه‌تان زمزمه می‌کنند و در شما عوالم قرآنی را که عوالم آغازین حیات‌تان، عوالم مهد کودک و نیز عوالم فرجام و غایت‌تان است، یعنی عوالم بدایت و نهایت را زنده می‌کنند و این همه، مجموعی از نقش و صوت است و برای آدم مؤمن، ورد و تعویذی آئینی. آن نقوش و خطوط، تسخیر و مجذوبتان می‌کنند و شما تسلیم زیبایی صوری نقش اسلیمی و کلام قرآنی می‌شوید، یعنی نور والایی که از نقش اسلیمی می‌تابد، بسان آتشی که از هر سو می‌درخشد ولی نورش یک نقطه را آماج گرفته است. از دوران معبد یونانی تا امروز، کمتر صورت‌بندی هنری به تحقق چنین تمرکز قوای نفسانی و اجتماعی، درونی و بیرونی، نائل آمده است.

منتهی، کلام صورت‌بندی شدهٔ قرآنی، گرچه مبین است، اما وضوحش جز با تقرّبی که در عین حال، مقتضی استمراری اجتماعی و حضوری متعال باشد، به دست نمی‌آید. بنابراین تماشاگر در پی تلاقی‌ای (هر بار) نوین میان صورت و معنی و ماده و مضمون، به رمزگشایی نقش اسلیمی، توفیق می‌یابد و این رویکرد یا رهیافت برای کشف رموز اسلیمی، به نظرش همچون کشفِ رمزِ هزار خم یا نقشی پیچ در پیچ است زیرا عربانه آن چنان پیچیده یا برعکس ساده می‌شود که نوشته‌ای عامیانه یا پیش پا افتاده در قیاس با آن خوار و بی‌مقدار می‌گردد. نقش اسلیمی، کنش متعارف زبان را که برقراری ارتباط است،

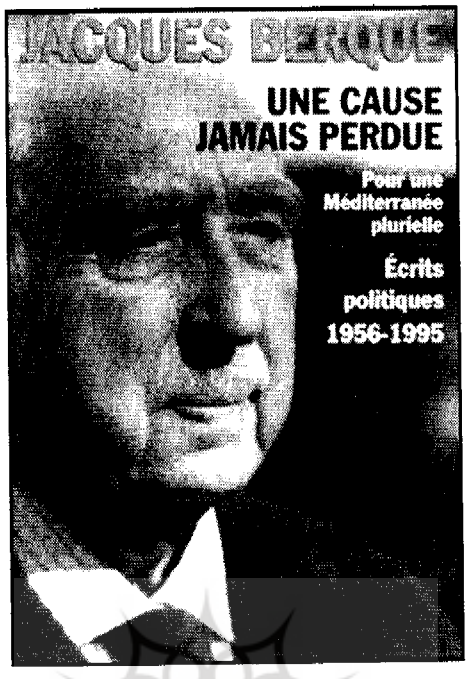
مختل یا باژگون می‌کند و در مقابل، از کنش زبان، چیز دیگری می‌طلبد که همانا انگیزش و استمداد است. نقش اسلیمی، معنای ژرفش را پنهان می‌دارد و به مثابهٔ معما و چیستان رخ می‌نماید.

اما مگر نه اینست که چون معماست، برون ذات و عین خارجی هم هست؟

مضمون نقش اسلیمی، کلام است، کلامی مکرر و متوارد و محفوظ در یاد و حافظه، کلامی که برای ذهن آشناست و ذهن باز می‌شناسدش. بنابراین معنایی است که اگر استتار نشده باشد، روشن و شفاف است ولی دوام و ثبات هنری و بُرد اجتماعیش، مرهون وجه ابهام‌آلود و معماآمیز و هزار خمی و تودرتویی آن است. عربانه، کلام خدا و کلام انسان به هم می‌پیوندد و نیز نگاهم را که به رمزگشایی آن کلام اشتغال دارد، به جمع مؤمنانی که برای کمک دورم گرد آمده‌اند؛ این همه در شکلی که در عین حال جاذب است و دافع است، متبلور می‌شود.

آنچه در این هنر نظرگیر است، استتار کلامی است که خود فی‌نفسه، روشن است، از راه تقویت بی‌اندازهٔ یکی از نقش‌های زبان؛ بدین معنی که زبان دیگر ابداً به نقل و انتقال مفاهیم منحصر و محدود نمی‌شود و بیش از آنکه بر معنایی دلالت کند، اثر می‌نهد و با سنگین‌تر شدن این نقش، معنارسانی زبان سرریزشده از مرتبهٔ حیات عینی و انضمامی به مرتبهٔ زیبایی و لذت‌بخشی و عشق‌ورزی و عالم قدسی راه می‌گشاید و این چنین «دلبخواهی» ذاتی و فطری زبان، اهمیت بسیار پیدا می‌کند. باطنیت خط اسلیمی یکی از موارد کاربست این دلبخواهی است. کنکاش هنرمند فقط منحصر به صورت‌بندی حکم قرآنی نیست، بلکه در عین حال، آشکار ساختن و پنهان داشتن آن حکم است و از این راه، سعی در برانگیختن هیجانی ملازم با زیبایی و حقیقتی که خاصه تعهد و التزامی آینده‌نگر است، نزد تماشاگر که ضمناً مؤمن نیز هست، دارد.

امّا مادهٔ این هنر، شکننده و بی‌مقدار است و شکنندگیش با قدمت و کهنگی‌ای که صورت‌بندیش دارد، نمی‌خواند. هنوز امروزه روز در ممالک عربی، در دمشق و فاس و تونس، مجسمه‌سازانی می‌بینیم که مجسمه‌های گچی به شیوه‌ای حیرت‌انگیز می‌سازند: نخست ماده را می‌گسترند و سپس در آن، با ابزار تیزی، صورتها و حروفی را که می‌خواهند بسازند، نه فقط بر حسب شکلی که مایلند به آنها ببخشند، بلکه مطابق خواست تماشاگر نیز، پدید می‌آورند و بنابراین به دقت تمام، بخش‌های روشن و تاریک را از هم جدا می‌کنند. این چنین تماشاگر، درگیر شده با مجسمه‌ساز، همبازی می‌شود. امّا ماده‌ای که مجسمه با آن ساخته شده، ماده‌ای سست است و این البته مایهٔ شگفتی آدم



مغرب زمینی است که مواد سخت مانند سنگ مرمر و سنگ خارا را دوست دارد، حال آنکه آن مجسمه‌های شرقی با گچ و اندود گچ ساخته شده‌اند. اما پیچیدگی طرح، این سستی و سبکی ماده را به گونه‌ای، جبران می‌کند. زیرا در سرّ و راز آفرینش هنری، تعادلی حکمفرماست. پیکرتراش Autun [۱] در سنگ سخت، صورت‌های بی‌ابهامی می‌تراشید و پیکرتراش مسلمان، با ماده‌ای نرم و کش‌دار، اشکالی پیچیده و سرکش می‌سازد. فشردگی و غلظت اثر هنری در این سو و آن سو، به دو گونهٔ متضاد، امّا متقارن به دست می‌آید. معنای ظریف نقش اسلیمی شاید در همین نکته، نهفته باشد.

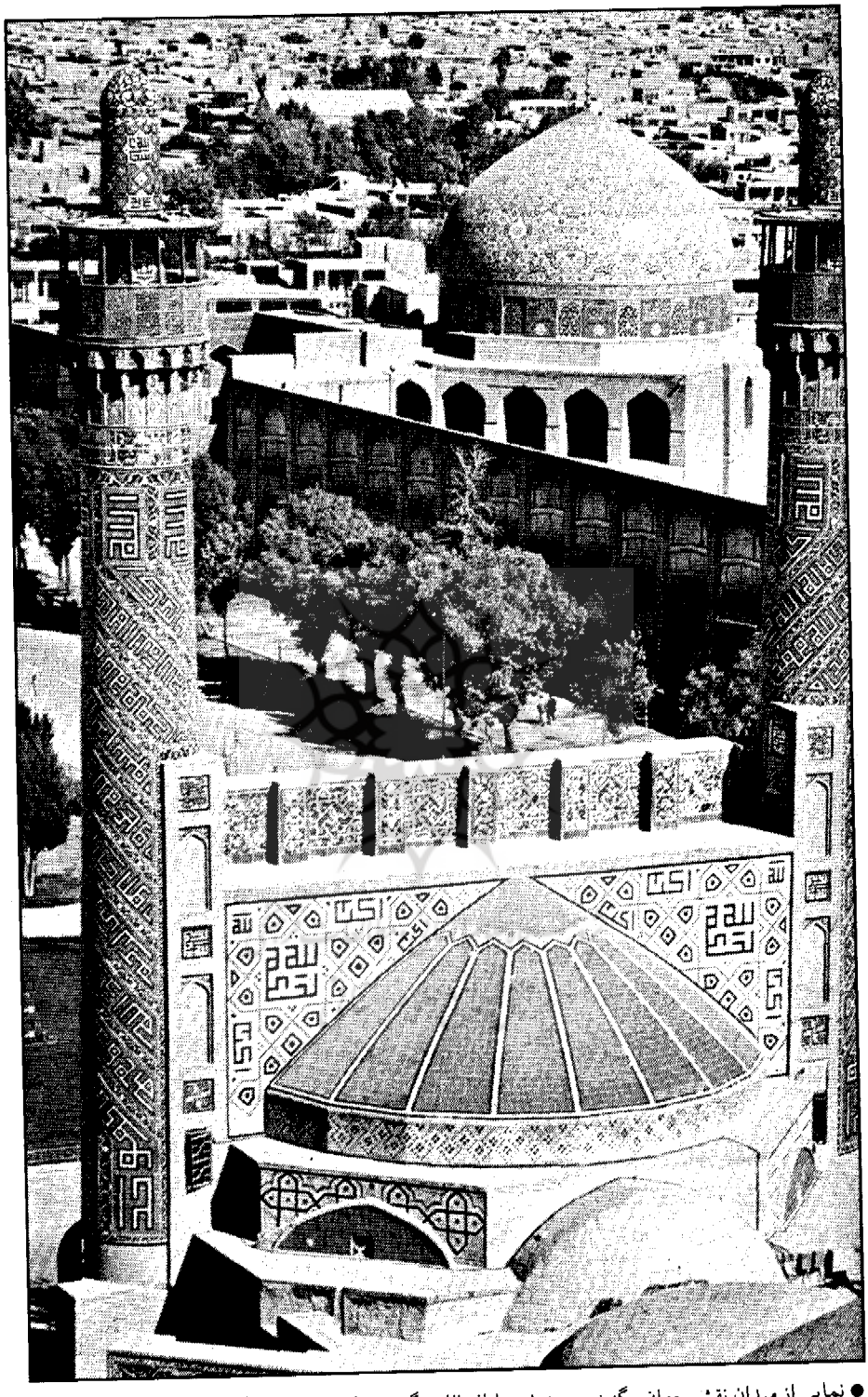
این ظرافت به اندازه‌ایست که ممکن است منتج به هر گونه صورت شود. گاه ساده و بی‌پیرایه و گاه آراسته به گل و منحنی شکل یا برعکس به صورت نقشی گوشه و زاویه‌دار، گلوله شده و درهم فشرده: و در این حالت، خط، گره و کلاف می‌شود و کلمه، نشانه و چنین تصاویری از قبیل ترنج‌های کثیرالاضلاع، کثیرالاضلاع‌هایی به شکل ستاره، و ملخص کلام دهلیزهای تودرتویی که فقط رازآشنایان از آنها سر در می‌آورند، بسان نقش اسلیمی، در هنر اسلامی، اهمیتی بسزا یافته‌اند و چنان به آن اختصاص دارند که در عصر رنسانس به نام‌هایی چون "cordelle alla damascina" نامبردار بودند. به نظر

۱. منطقه‌ای کوهستانی در فرانسه. م.

من خصلت مشترک میان آنها و عربانه، تضادی است که بین دو وجه‌شان به چشم می‌خورد: از سویی بداهتی به منتهی درجه، بدین معنی که ذهن و عین در کار هنری یگانه می‌شوند و از سوی دیگر ابهامی در حد اعلا به سبب مجهولی نقش‌های درهم تنیده. نقشِ اسلیمی و ترنجِ هنر شرقی، در حکم بده بستان و مصالحه و ستیز و آویز و چالش متقابلی است میان شفافیت و تیرگی مانع.

قطعاً حکم و ضابطهٔ قرآنی، علت وجودی این مضمونِ تزئینی است. اما پیچیدگی طرح و رسم و مقاومت و سرسختی صورت و نه مضمون، به علت وجودی آن نقش، بدل شده‌اند. این دو خصلت را مد نظر داشته باشیم و ببنیم آیا در همه کارهای هنری یافت می‌شوند یا نه؟

در اصفهان میدان ستایش‌انگیزی هست که به گمان من، شکوهی خاصِ کاخ ورسای دارد یعنی در ابعادی عظیم با چشم‌اندازی شاهانه و درخور شاه ساخته شده است. در آن میدان، در آغاز قرن ۱۷، سروران ثروتمند ایرانی یا ترکمن در حضور شاه، چوگان بازی می‌کردند. در انتهای این میدان، ایاصوفیهٔ ایرانی یعنی مسجد شاه واقع است. این بنای عظیم، ورودی‌های سرپوشیده‌ای دارد که پیچیدگی و غنایشان ستایش‌انگیز است. پشتِ ورودی‌های سرپوشیده، طاق‌ها نمایان می‌شوند و چه چیزی «طبیعی»تر از طاق و گنبد؟ در هنر قبطی، به عنوان مثال، گنبد، به مثابهٔ حبابی از ماده است که از زمین برخاسته است. اما در مسجد شاه، گنبد، ظریف و لطیف است. ایران مهد گنبد لطیف و نازک است و معهذا گنبد در آن سرزمین، ساده‌ترین کنشش را که همانا به خود کشیدن و فرو بردن و مکیدن است، حفظ کرده است. ورودی سرپوشیده نیز در حکم قاب کردنِ فرورفتگی یا حفره و فضایی خالی است، اما این فرورفتگی‌ها، چه در نمای ساختمان باشند و چه در سقف، تماماً پر از نقش و نگارِ ظریف و پوشیده از کاشی‌های لعابی به رنگ‌های پر تلألو و کاشی‌های (این واژه در زبان عربی مرسوم در دمشق وارد شده و دال بر همین بنمایهٔ کاشیکاری خاص ایران است) رنگارنگ و جلا دارند. ولی رسم جلاکاری با لعاب زرین‌فام در سفالگریِ هنری بزرگ، کاری دشوار و مشکل‌ساز است، زیرا غالباً به هنر باروک، حتی به هنر مکتب‌خانه‌ای و صوریگری، مؤدی می‌شود. لکن در اینجا، برعکس، میان رویهٔ صاف و برجستگی‌ها، پیوندی تنگاتنگ و چالشی متقابل وجود دارد. اینها دو اصلِ مقابلِ یکدیگرند. تزیینِ ساختمان با سطح هموار و مستوی بنا مقابله می‌کند. این ورودی سرپوشیدهٔ باشکوه که همچون حفرهٔ دهان شما را به کام در می‌کشد،



● نمایی از میدان نقش جهان و گنبدمسجد شیخ لطف‌الله برگرفته از کتاب اصفهان، اثر هانری استیرن، نشر فرزان

بسانِ رویهٔ هموار یکدستی است که تقریباً از هر سو، می‌درخشد و تابناک است.

از سوی دیگر بر این باورم که در هنر اسلام غربی، نتیجه‌ای همانند از رسمی که «انهدام سطوح مستوی» نامیده شده، به دست می‌آید. به مناره‌های چهارگوش مغرب (مراکش) و تونس که عاری از تزئینات‌اند، بنگرید. گویی سطوح آنها را خورده و تخریب کرده‌اند. ماده، به نوعی منهدم شده است یا دست‌کم نبردی میان تزئینی که می‌توان گفت «روکاری» است زیرا طلاکاری و کنده‌کاری است و صلابتی توده‌وار که به مثابهٔ سلامت احجام است، درگرفته است. ما این چالش متقابل را در نقش اسلیمی نیز، میان روشنی والای کلام قرآنی و تطورِ انطوایی و معماآمیز متن مکتوب، میان پیچیدگیِ ملتهب و بی‌مقداری ماده باز می‌یابیم. در مسجد ایرانی میل به عالم بالا، طیرانی معنوی و جسمانی، در جلوه‌های تابان درخشان و در نقش و نگارهای مستوی، مستور است، چنانکه گویی استعلا می‌خواهد با نقض خود، عینیت یابد. این چنین، کلام «مستقیم» برای آنکه مرا به خود کشد و افسونم کند، کج و مورّب می‌شود. هنرمند، سرراستی و صافی‌اش را می‌خماند. هر سقوط، چون سقوط صورت ذهنی، چیزواره می‌شود.

آیا تقریباً در همهٔ آثار هنری، همان تضاد باریک و همان چالش را باز نمی‌یابیم؟ خلاقیت هنری، در پی خلق معنایی است، اما باید به این معنا، صورتی مادی اعطاء کند و تنها از این طریق می‌تواند عینیت یابد. این امر قطعاً باید موجب بداهت و وضوح شود و نه لزوماً شفافیت؛ فهمی که آسان می‌نماید، امّا بی‌درنگ به دست نمی‌آید.

بنابراین اثر هنری، به مثابهٔ عین و موضوع، نوعی معما و چیستان است که آندره برتون آن را دوست می‌داشت و در طبیعت نیز جستجو می‌کرد، منتهی مفتاح و دستورالعملی برای گشودن راز سر به مهر این معما، وجود ندارد. کودکی که به نقش جنگلی می‌نگرد، زمانی دراز شیری را می‌جوید که در شاخ و برگها پنهان شده است، ولی هنگامی که شیر را به او نشان دادند، دیگر نمی‌تواند نبیندش. در اثر هنری، برعکس، جستجوی شیر، کاری دائمی است، شکاری دائمی، پایان‌ناپذیر و تمام نشدنی است. بنابراین ناگفته پیداست که از راه و به رغم این ترفند خوشایندِ حواس، از راه و به‌رغم مادی کردن (تصور ذهنی) است که حقیقت هنر بر آفتاب می‌افتد و انبوه بخلق را برمی‌انگیزد و می‌شوراند و ملزم می‌دارد که باورش کنند.

من در اینجا باز مراد دو سوسور از مفهوم دلبخواهی را که پیشتر متذکر شده‌ام، یادآور می‌شوم.

اگر در زبان معمولی، تفهیم و تفاهم، تقریباً تنها عامل کارساز است و با اختیار زبانی خاص، این عامل را قطعاً می‌پذیریم، در هنر، برعکس، این عامل دلبخواه، اختیاری (و نه الزامی) است و بسته به خواست هنرمند است و به جای آنکه در لغات و الفاظ به گونه‌ای تثبیت شده باشد که نمی‌توان بنا به خواست و اراده، تغییرش داد در اثر هنری دارای خصائص زیر است: ۱. اختیاری و ارادی است: هنر، صانع و خلاق است بیش از هر گونه زبانی؛ ۲. متراکم و درهم فشرده و یکپارچه است؛ ۳. اجتماعی است، زیرا اثر هنری (دست‌کم در نهایت) بدون گفتگو میان هنرمند و جمع خواستارانش و نیز جز از آن طریق، موضوعیت ندارد؛ ۴. مستند و مسبوق به مراتبی بس غنی‌تر و ژرف‌تر از مراتب ارتباط و تفاهم است.

بنابراین مشابهت میان آفرینش هنری و کار زبان، چیزی جز تمثیل و قیاس نیست، اما دست‌کم می‌توان با آن قیاس به این نتیجهٔ اساسی رسید که در زبان، واژه نیست که اهمیت دارد، بلکه مهم همانا رابطه و نسبتی دوگانه است که زبان بر آن اساس، مبتنی است: یعنی رابطه میان ذهنیّت متکلم و صورت‌بندی آن ذهنیّت برای افادهٔ مقصود و رابطه میان قصد فرد و بازخورد دیگری یا دیگران با آن. همچنین اهمیتِ اساسی کار آفرینش هنری بر ما پوشیده می‌ماند اگر اثر هنری را جدا از سوابق و عواقبش ملاحظه کنیم. برعکس اگر رابطه میان دال و مدلول در اثر هنری و نیز رابطه میان مادیت اثر هنری و واکنش اجتماعی دیگران در قبال آن را معلوم کنیم، امکان دارد که بهتر دریابیمش. امّا دیدیم که این رابطهٔ دوگانه، روشن و بی‌ابهام نیست و از این رو اثر هنری، متضمن چیزی است که می‌توان آن را بطلان نامید، زیرا استدلال و خردورزی ساده‌پسند ما را که مرلو-پونتی (Merleau-Ponty) «معنای صاف و سادهٔ لغات» می‌نامید، خوار می‌شمارد و به هیچ نمی‌گیرد (در هنر، واژگان دیگر صاف و ساده نیستند). البته این بطلان را می‌توان خردگریزی یا امکان (مقابل وجوب) نیز نامید. این امکان تحقیقاً چیزیست که در پدیده‌های خارج از ذات من، شگفت‌زده‌ام می‌کند: طبیعت، حوادث، موجودات پیرامونمان تا آنجا که نامنتظر و پیش‌بینی‌ناپذیر و ناروایند، به منزلهٔ حادثات و محتملات‌اند و آرزو یا دهشتی در من برمی‌انگیزند که غافلگیرم می‌کند. امّا تحقیقاً همین ثقلِ مادهٔ تحویل‌ناپذیر به خواستم، همان چیزیست که شاید هنرمند در کار آفرینش هنری، جویا و خواستار آن است. منِ هنرمند می‌خواهم عالماً عامداً و حتی به‌رغم قصد و خواستم، چیزی نو بیافرینم که نیت و اراده‌ام را به چالش می‌گیرد و نیز می‌خواهم برخورد میان این نیت و آهنگ و ممکنات و محتملاتی که دوره‌ام کرده‌اند، منشاء هیجان

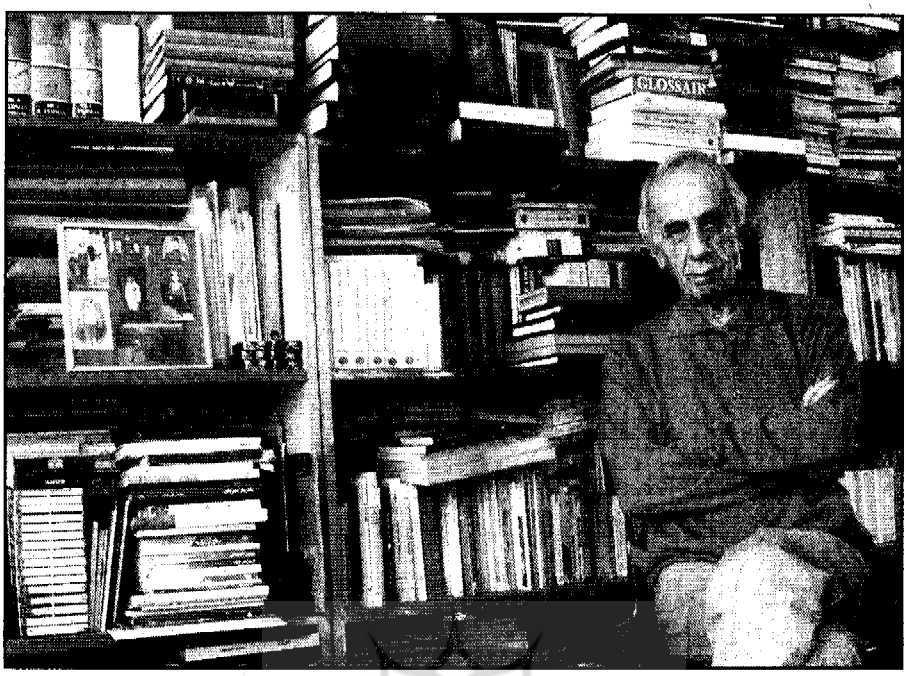
و نشاط و جنبشی باشد، برای من و گروهی که به آن تعلق دارم.

امّا منشاء این چالشگری با قصد و خواستم کجاست؟ قطعاً راهکارها و شیوه‌های بسیاری برای تحقق این چالشگری هست و به همین جهت، بسیاری مکاتب هنری پدید آمده‌اند.

پیشتر اشاره کردم که تقابل عناصر هنری در هنر اسلامی و سایه‌وروشن‌های خاص آن هنر، به هنرمند مسلمان امکان می‌دهد که این چالش را به گونه‌ای متفاوت (با هنر عربی امروز)، نظیر هنرمندان قرون وسطای ما به عهده گیرد و آن را چه از لحاظ مضمون و چه از لحاظ تناسب (که در هنر اسلامی درست عکسِ هنر غربی است)، سامان دهد. آن هر دو شیوه، به گفتگویی میان شفافیت و تیرگیِ مانع، مؤدی می‌شوند که بر حسب مورد، ممکن است گفتگویی میان ماده و ذهن، نیت و احتمال یا قطب‌گرایی‌های دیگر باشد. هر یک از این قطب‌ها، فقط به تبع قطب دیگر، ارزشمند می‌شود و ارزش اساسی آفرینش هنری، بسته به روابط متقابل میان آن دو قطب است. دلبخواهی بودن این مناسبات یا تنش مولود از آن، موجب استحکام اثر هنری می‌شود، چه پر راز و رمز باشد و چه روشن و شفاف، چه از قماش رئالیسم سوسیالیستی و چه وابسته به مکتب هنر برای هنر، چه هنر متعهد به اخلاق و فضیلت و چه گستاخانه ناموجه.

پیکاسو گهگاه به بازآفرینی نقاشی‌های مشهور می‌پردازد چون زنان الجزایر[۱]، Ménines[۲] و اخیراً ناهار بر سفرهٔ علفزار[۳]. چیزی از اینکه ببینیم چگونه این استاد قرن بیستم، اثر هنری قرن ۱۷ یا ۱۹ را بازمی‌سازد، آموزنده‌تر نیست. تابلوی Ménines آشکارا به روش دیدفریبی نقاشی شده است. با توجه به اینکه شگرد دیدفریبی در نقاشی، امروزه معنای هنر صنعتی و تزئین دیوارهای کازینو را به ذهن متبادر می‌کند و یا شکلی دیدفریب به سقف می‌بخشد، شگفت است که موزهٔ پرادو (Prado)، موجب شرمندگی ولاسکز شده که آینه‌ای در برابر تابلویش قرار داده است تا تماشاگر با ورود به اطاق، بهتر دریابد که نقاش در ایجاد شبههٔ ژرفانمایی، تا چه اندازه توفیق داشته است و گول آن ژرفانمایی دیدفریب را بخورد. مثال‌های بسیاری از این دست می‌توان آورد. مثلاً در بریتیش موزئوم (British Museum)، تابلویی به قلم نقاشی هلندی هست که در دیدفریبی از تابلوی Ménines اثرگذارتر است، زیرا سه بعدی است. نقاش، درونِ اطاقی

۱. از اوژن دولاکروا (۱۸۶۳ - ۱۷۹۸) م.
۲. از ولاسکز (۱۶۶۰ - ۱۵۹۹) م.
۳. از کلود مونه (۱۹۲۶ - ۱۸۴۰) م.



• دکتر جلال ستاری (عکس از طماز شیرازی)

هلندی را به صورت مکعبی که جدارهای درونیش نقاشی شده، تصویر کرده است. شما از شکافی که به دقت تعبیه شده است، در آمیزه‌ای از تلألوهای مواج، اطاقی لی‌لی‌پوتی[۱] می‌بینید. این نقاشی، غایت هنری دیدفریب و به زعم من، دروغپرداز است.

طبیعتاً پیکاسو این امکان مفتضح را مردود می‌داند، اما خودآگاهانه، حال آنکه ولاسکز به‌رغم آنکه می‌خواست دیدفریبی کند، در هنر نقاشی، استادی بزرگ است. پیکاسو که انسان قرن بیستمی و از ولاسکز بسی خودآگاه‌تر است، به شیوهٔ وی عمل نمی‌کند. آنچه منظور نظر وی است همان نیست که انسان از دوران رنسانس به بعد و «انسان چشم سالار» می‌خواست یعنی صحنه‌ای سه بعدی که آدمی بتواند دستش و یا ماشینی را در آن فرو کند، بلکه منظور تصویرِ واقعیت به صورتی است که در آغاز بوده است یعنی دقیقاً به صورت ریزش حسیّات بصری بر سطحی تقریباً مستوی که همانا سطح شبکیّه ماست. در این حال، طبیعت به صورت پرده، باز آفریده شده است و این چنین، بخشی از هستیِ مسطح، اعاده و مسترد می‌شود. امّا همزمان ابعاد دیگری، احیا می‌شوند که اگر بعد مأنوس ژرفا نباشد، ابعاد مربوط به تحلیل و تذکار بعضی واقعیت‌هاست که از آنچه در تصور انسان قرن هفده می‌گنجیده، بسی دوربردتر است.

---

۱. Lilliput سرزمین آفریدهٔ خیال Swift که ساکنانش آدم‌هایی فسقلی بودند. م.

مثلاً به تابلوی ناهار بر سفرهٔ علفزار بنگرید. بر این تابلو نیز که در آن اشخاصی در جاهای مختلف نشسته‌اند و زنی برهنه در گوشهٔ چپ تابلو جای گرفته است، اندکی مانند تابلوی کنسرت روستایی، قواعد علم مرایا حاکم است. در این مورد من اگر مجاز باشم به ادب و ظرافتی خوشایند زنان سخن بگویم، وسوسه می‌شویم که «در آن دست بریم» یا «بر آن دست نهیم». قطعاً این کار دست بردن و دست نهادن، وسوسه‌ایست بسته به میزان و درجهٔ الهام‌بخشی تابلو و نظارهٔ هنری آن. امّا پیکاسو با بازسازی تابلو، وسوسه‌هایی بیش از آن وسوسه‌ای که یاد کردیم به ما القاء می‌کند. علم مرایا در تابلوی پیکاسو، به دقت طراز و همسطح شده است و اشخاص، دیگر در یک مکعب، حرکت نمی‌کنند. بلکه، تکرار می‌کنم، آنچه منظور نظر پیکاسوست، بازنمایی بهره‌ای از وجود است که در آن، حکماً شکل‌هایی قابل تشخیص‌اند که هنوز می‌توان تمیز داد که صور درخت و انسان‌اند. بدیهی است که با حذف علم مرایا یا ژرفانمایی، حسب حال و واقعه‌گویی نیز حذف شده است. امّا در عین حال، واقعیات دیگری رخ می‌نمایند. مثلاً وسواسی جنسی که در تابوی اصلی نقش نبسته است و اینکه پیکاسو به طرح جزئیاتی بس دقیق می‌پردازد. بسیاری چیزهای دیگر غیر از این مرایای کذایی که برای درودگر و راننده ضروری است، نظرمان را جلب می‌کنند.

بنابراین احساسمان این است که آنچه برای نقاش اهمیت دارد، ترمیم وجود است (و نه مضمون) که بی‌واسطه و تمام رخ، به ما عرضه شده است. زیرا می‌خواهم با این وجود رو در رو شوم، چهره به چهره، مو به مو. با او مقابله می‌کنم، امّا همزمان، خود را به جایش می‌گذارم. نه تنها به او چشم می‌دوزم، بلکه او را بدل به نگاهی می‌کنم که به من دوخته شده است. از این تلاقی و تقاطع نگاه‌ها که به مراتب بیش از آنچه در هنر قدیم موضوعیت داشته، خودآگاه و مستقیم است و نقاش امروز، به مراتب بیش از هنرمند دیروز، خواستار آن و در پی بازآفرینی‌اش، هنر نقاشی مدرن زاده می‌شود. بنابراین حدسمان این است که نقاش مدرن، چنین سخن سازمی‌کند: «حال که واقعیت را بی‌واسطه و رو در رو نشان داده‌ام آنچنان که کارم به نوعی ترمیم و تجدید خام و خشن پدیده می‌ماند؛ حال که تکرار می‌کنم، طرح و نقشهٔ نقاش کهن، تحلیل و یا تحلیل مقدماتی پدیده بوده، تحمیل تحلیلی که نوعی تجربه در بوتهٔ عمل است و من، برعکس، پدیده را همان گونه که هست، احیا می‌کنم، پس از نقاشان پیشین به مراتب رئالیست‌ترم. من آنچه را که می‌بینم، بهتر بگویم آنچه را به من یورش می‌آورد حقیقتاً نقاشی می‌کنم و همزمان به نوعی ژرف‌کاوی می‌پردازم که یادآور خیلی چیزهاست و از خردورزی سهل

و ساده‌ای که نقاشان قدیم به خود می‌بستند، بسی فراتر می‌رود. این نقاشان مدعی عقلانیت بودند، ولی خوشبختانه همواره از آن تبعیت نمی‌کردند. من از دو جهت بر آنها پیشی می‌گیرم: هم از لحاظ پدیدارشناسی بی‌واسطگی و هم از حیثِ هستی‌شناسی. دعوی می‌کنم که هنرم بسی بیش از هنر آنان، بنیانی است و معهذا، به واسطهٔ بده و بستان وگاه هویتی واحد و دست و پاگیر، به پیشینیانم می‌پیوندم».

پیکاسو را نمی‌توان نقاشی غیرتصویری نامید گرچه در تاریخ هنر، ظهور هنر غیرشکلی را عادتاً به او نسبت می‌دهند. در واقع نقاشی غیرشکلی، زمانی در سال ۱۹۱۰ پدید آمد، هنگامی که براک و پیکاسو، چهره‌هایی نقاشی کردند که ابداً به هیچ کس شباهت نداشت. من این سخن را از کتاب Jean Paulhan به نام L'art informel نقل می‌کنم که زمینه‌ساز موضوع آخرین تأمل و تفکر ما در باب هنر غیرشکلی است. شما شیوهٔ نگارش ژان پولان را می‌شناسید که همان سبک و روال لُترِآمون و شاید هم بودلر است و عبارت است از اظهار نظر بسان بوالو، دربارهٔ مفاهیمی که به غایت از سنت دور افتاده‌اند؛ به عبارت دیگر، مقیّد به زبانی کلاسیک، مشحون به وقاری اندکی تکلّف‌آمیز، و در عین حال گویای مفاهیمی است که کوشش شده غریب باشند. ژان پلان می‌گوید به ستایش هنر غیرشکلی پرداخته است، امّا در حقیقت کار سترگ آندره مالرو در این زمینه، مقدم بر اقدام اوست و نیز مقالهٔ بس روشنگر J. Vuillemin در آن باره که در ۱۹۵۰ در Temps Modernes به چاپ رسید.

ژان پلان نخست می‌گوید که هنر غیرشکلی، برای ما سرزمین‌های ناشناخته‌ای را بازآفریده است که قبلاً در دوردست‌ها، جستجویشان می‌کردیم. کشفیاتی که سابقاً برای دست‌یابی به آنها می‌بایست به سوی کوههای کره ماه یا سرچشمه‌های رود نیل عزیمت می‌کردیم یا میان جزایر مرجانی پلی‌نزی، می‌گشتیم، امروزه فقط کافی است در عمق واقعیت‌مان چه بیرونی و روزمره و چه درونی و ناخودآگاه، بکاویم تا به آن کشفیات دست یابیم. پس باید به درون دخمه و کنام فرو رفت تا به سرزمین‌های ناشناخته رسید.

دومین خصلت هنر غیرشکلی، به زعم ژان پولان، تقدّم نشانه‌ها بر معناست. چنین پیداست که پولان اعتقاد دارد که نقاش، نخست به تصوری ذهنی می‌رسید و سپس آن را ترسیم و رنگ‌آمیزی می‌کرد. بنابراین در نقاشی قدیم، اعتقاد بر این بود که معنا مقدم بر نشانه است. امّا امروزه نقاش، نشانه‌ها را بر پرده نقش می‌کند و سپس او، یا بیش از او، منتقدان، می‌کوشند تا برای آن نشانه‌ها معنایی جستجو کنند که ممکن است بیابند یا نیابند.

خصلت سوم را که اندکی مبهم‌تر است، پولان چنین تعریف کرده است: «حال و

هوایی دالّ بر امتناع و دوری که بیشتر اجتناب‌ناپذیر بوده است تا عمدی. می‌توان گفت که این قبیل نقاشان نخستین قربانیان آن ذهنیت بوده‌اند. آنان به ما روی نیاوردند و تأثیرشان در جهان، آنقدر محل تردید و سست و ضعیف است که به ضرس قاطع می‌توان پنداشت که آثارشان ترجمان حوادث و ابهام اساسی موضوعی غریب، موضوعی اسرارآمیز است» و غیره...

شاید بهتر بود پلان در اینجا ملاحظه می‌کرد که این ضعف و فتور نزد نقاش مدرن با استعداد مفرط وی در سوداگری ملازمه دارد و تابلو مطابق قوانین سرمایه‌داری زیاده‌خواه، شیئی قیمتی و ارزشمند شده است که میان اهل ذوق و اهل معامله، دست به دست می‌گردد. گویی تابلو با انصراف نقاش از رونویسی آشکار طبیعت، به جامعه نظر دارد و به اسکناسی معتبر می‌ماند. «جامعه پذیری»ای که نقاش سنتی، با نقش‌پردازی اشیاء و چهره‌ها یا حوادث و وقایع به دست می‌آورد، در اینجا به دادوستد کلان سوداگرانه بدل شده است. نقاشی هر قدر غیرشکلی باشد، هنری جامعه‌گریز نیست و شاید این جامعه پذیری (غیر از جامعه‌پذیری مورد نظر مارکسیست‌ها) است که دست‌وپاگیرترین خصلت آن است.

امّا به تحلیل پلان بازگردیم. خصلت دیگر هنر نقاشی، تندی و خشونت و حالت خلسه و از خودبیخودی و تقریباً شمن‌خویی‌ایست که عارض هنرمند به هنگام کار، و هر گونه عقلانی‌گری و خردورزی می‌شود (امّا سؤال اینست که عقلانیتِ راست یا دروغ، آبکی یا ژرف؟ لکن عجالتاً، این پرسش را بی جواب می‌گذاریم) و به اعتقاد ما، هر گونه عقل و خرد برهانی، هر گونه تفسیرِ به غلط روشنگر و هر گونه روی‌برتافتن از عالم گفتمان و عقیده و نظر (doxa) را که هنر آکادمیک، هنر نازل، در آن تنگنا محبوس کرده است، رد و طرد می‌کند. وقتی خاستگاه، ابهام و تاریک‌اندیشی باشد، باید معما و چیستان را بر سر تماشاگر کوفت.

امّا آیا کارکرد و توقع این معما را پیشتر در هنری که، همچون عربانه، می‌خواست رهنمون و هادی و اجتماعی و حتی آموزنده باشد، ندیده‌ایم؟ تا اینجا به چیزی برنمی‌خوریم که همان احساس و تأثری را نقض و انکار کند که آثار بس متفاوت با آثار نقاشان انتزاعی ــ از لحاظ زمان و مکان و قصد و نیت ــ القاء می‌کردند و الهام می‌بخشیدند. امّا پلان که به رغم قصدش، تعقلی مذهب می‌شود، تشخیص می‌دهد که رئالیسم، همانا معنای ژرفی است که این هنر افاده می‌کند. قطعاً این رئالیسم، رئالیسم دلاکروا یا پیکاسو نیست، بلکه رئالیسمی ثانوی است که بی‌درنگ تمیز داده نمی‌شود

ولی منتقدان که همان اندازه پُر عقلانیت‌گرایی می‌دهند که نقاشان از آن تن می‌زنند، توجیهات بس ناهمواری از این رئالیسم عرضه می‌دارند: «بخت یار و سازگار آمد که ابزار و آلاتی اختراع شد و مقدم بر همه میکروسکوپ الکترونیکی، که آشکار ساخت چهره‌ها، در نقاشی‌های براک و پیکاسو، بیش از آنکه مستند به چهرهٔ انسان‌ها باشد، مستند به ساختار اکسید آلومینیوم هستند. بوالهوسی‌های (پل) کلی Klee» بهتر از قالی‌های قیروان (زیرا کلی نقاشی شرق‌گراست) «مستند است به برش میکروسکوپی لولهٔ دماغ سگ؛ تندر و آذرخش Fautrier بیش از آنکه مستند به آتش بازی باشد، به عضلات زهدان رجوع و حواله می‌دهد؛ کاتدرال‌های پولاک (Pollok)، یادآور عناصر مادهٔ خاکستری (cortex) مغزند؛ شکلبندی‌های Arp، نورون (neurone) محرکِ نخاع یا مغز حرام را به ذهن متبادر می‌کنند، و خوشنویسی‌های Mathieu ، سلول‌های عصبیِ گانگلیونی (ganglion) نباتی را». قبول کنیم که پولان با صدور این تصدیق‌نامهٔ رئالیسم، گرچه همهٔ مثال‌هایش مربوط به هنر غیرشکلی می‌شود، دعوی حقیقت‌گویی دارد و سپاسگزارش باشیم که نتایج جالب توجهی از تلاقی آن اندام‌ها با ذهنیات خویش به دست می‌آورد.

اینک از سمت بازوی عرضی واقع در شمالِ کلیسای نتردام، آذین گلسرخی‌اش را که به گل سرخ بزرگ نامبردار است و شما نیک می‌شناسید، با برش نباتی آبزی و تک‌سلولی و میکروسکوپی که اندازهٔ طبیعی‌اش بزرگنمایی شده باشد، قیاس کنید. مشابهت میان آن دو ساختار که هر دو پرتوهایی متحدالمرکز دارند، شگفت‌انگیز است. این مشابهت ارادی و عمدی نیست، امّا تصادفی هم نیست و چفت و بست شگرف شیشه و آهن که این شیشه‌بند منقوش را با ساختار نامرئی واقعیت، یکی می‌کند، هنرمند قرون وسطایی را که به شباهت‌های وجود آدمی با عناصر دیگر، حساس بود (اگر به مشابهت مزبور پی برده بود)، شگفت‌زده نمی‌ساخت و آن مقارنه را کمتر از پیوستگی شیشه و مس که در کلیسای نتردام مشاهده می‌کرد، مشروع و برحق نمی‌دانست.

اینکه چنین مقارنهٔ دلبخواهی، روشمند باشد، آن چنان که در هنر مدرن هست، یا غریزی، آن چنان که در بسیاری آثار دیگر مصداق دارد و با تحلیل محتوایی اثر یا در پی جستجویی به کمک ابزار و آلات، کشف می‌شود، موارد مختلفِ فرایندی واحد است و این فرایند، بیش از درجات معقولیت و فهم‌پذیری موضوع، حائز اهمیت است. چه در مورد هنر انتزاعی و چه در مورد هنر تصویری، منظور همواره، پیوستن بیانی هنری که به

اجتماع نظر دارد با سطوح و درجات مختلف وجودی است که به گونه‌ای کمابیش گسترده، با هم برخورد می‌کنند و رو در رو می‌شوند. این است ریشهٔ ناهمواری و تلفیق و تألیفی که ترکیب جامع و وحدت ماده و مضمون در اثری هنری، یک نمونهٔ بارز آن است.

این است آنچه برخلاف انتظار، از عربانهٔ کهن و همواره جوان، دربارهٔ مواضع اخیر هنر غربی، می‌توان آموخت. ممکن است چنین بنماید که این ملاحظات، اختلافات عظیم میان زمانها و مکانها و فرهنگ‌ها را نادیده می‌گیرد و یا برعکس در عین حال که تجانس و همگنی عمیق کار هنری را آفتابی می‌کند، اعتبار این گونه مقایسات را نیز معلوم می‌دارد، ولی بر من نیست که به گمانه‌زنی در باب این اعتبار مفروض بپردازم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منتشر شد:

معراج شقایق

(تحلیل ساختاری شعر سهراب سپهری)

دکتر محمد تقی غیاثی

انتشارات مروارید ـ خیابان انقلاب ـ روبروی دانشگاه تهران

تلفن: ۶۶۴۰۰۸۶۶