اسلام و هنرهای تجسّمی

ألگ گرابار
ترجمهٔ سید رحیم موسوی‌نیا

دربارهٔ موضع اسلام نسبت به هنرهای تجسّمی بسیار نوشته‌اند. دانشنامه‌ها و آثار عمومی دربارهٔ تاریخ هنر، صرفاً می‌نویسند که به‌خاطر دلایلی چند که به‌ندرت مورد دقت قرار گرفته‌اند، مخالفت با تصویربرداری (representation) از انسان و دیگر جانداران در بنیاد خداشناسی اسلامی مهیّا بوده است. اما اینک بیش و کم معلوم گشته که قرآن با این امر مخالفتی ندارد. انکار بی‌چون و چرای هنرمندان و تصاویر هنری که در اخبار مربوط به سیرهٔ نبوی یافت می‌شود به‌منزلهٔ بیان موثق نگرش حقیقی اسلام قلمداد شده است. آثاری که از آخرین دههٔ سدهٔ نوزدهم در توجیه و دفاع از موضع اسلام در این باب به نگارش درآمده‌اند عموماً معطوف به همین مسئلهٔ مشروعیت به‌تصویرکشیدن جانداران بوده است. در بین خاورشناسان این مسئله در پی کشف دیوارنگاره‌ها به سال ۱۸۹۰ در قصیر عمره (Qusayr Amreh) مطرح شد. محققان در صدد توضیح چیزی برآمدند که با برداشت غالب زمانه از ماهیت ایمان و فرهنگ منبعث از آن همخوانی نداشت، و برآن شدند تا تعریفی دقیق‌تر از علل و پیامدهای فلسفی و خداشناختی فرض موضع اسلام در تحریم این تصاویر به‌دست دهند. گذشته از این، همزمانی گسترش اسلام با شمایل‌شکنی (Iconoclasm) در بیزانس منجر به درنظرگرفتن جوانب سیاسی چنین تحریمی شد. در موارد نادری نیز تلاش‌هایی برای ردگیری تاریخ نگرشی که بر تصویرگری سهل می‌گیرد و آن را می‌پذیرد، به‌عمل آمد و سعی شد مشخص شود چه دوران‌ها و حتی چه سرزمین‌هایی در شکل‌گیری این نگرش نقش داشته‌اند. تصور می‌شد ایران «آزاداندیش»تر از قلمروهای سامی است و نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم سخت‌گیرتر از نیمهٔ اول این سده و یا تمامی سدهٔ دوازدهم، و دگرآیینی (heterodoxy) تشیّع آسان‌گیرتر از نگرش سنتی و مرسوم اهل تسنّن. پژوهشگران مسلمان این مسئله را از جوانب مختلف مدّنظر قرار دادند. برخی درپی توجیه این تحریم براساس اصول خداشناختی برآمدند و برخی دیگر متمایل بودند مسئله را تنها تا حدّ جنبه‌ای از اسلام پویا، ولی نه به‌هیچ‌روی جنبه‌ای شرعاً واجب و حتی بارز، فروکاهند.

در این مطالعات شمار کثیری از متون اسلامی مورد توجه قرار گرفته‌اند و مفاهیم و اندیشه‌های فراوانی پرورده شده‌اند. گرچه بسیاری از این مطالعات مهم و قابل‌توجه هستند، هیچ‌کدام به‌طور کامل با پرسش‌هایی که ما سعی در پاسخگویی به آن‌ها را داریم ارتباط ندارند: آیا در زمان شکل‌گیری تمدن اسلامی شاهد

عناصری از یک نظریهٔ مدرن که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم بر هنرها اثر گذارد، نیستیم؟ و آیا این عناصر، در صورت وجود، آن‌قدر توان تأثیرگذاری و اصالت داشتند که بتوانند سمت‌گیری یگانه‌ای به هنر اسلامی دهند؟ آیا می‌توان طرح کلّی و چکیده‌ای از نگرش مسلمانان اولیه، هم نسبت به خلاقیّت هنریِ فرهنگ‌های دیگر و هم نسبت به توقّعات آن‌ها از آثاری که برایشان ساخته می‌شد، ارایه داد؟

متنی که مربوط به سدهٔ دهم یا دوازدهم است، هرچقدر هم جهت بررسی نظریه‌های هنری این سده‌ها جالب‌توجه و مهم باشد، نمی‌تواند به‌منزلهٔ شاهدی برای عصر پیش از خود مورد استفاده قرار گیرد؛ تنها اندکی از سندهای ادبی که در اختیار ما است مربوط به پیش از سدهٔ نهم است و این در حالی است که تا سدهٔ نهم بسیاری از شاخص‌های کلاسیک هنر نوین اسلامی شکل گرفته بود. از این گذشته، با نگاهی به متون فراهم‌آمده توسط پژوهشگران، دو نکته را می‌توان دریافت. یکی این‌که متون فوق معمولاً به دشواری یافت می‌شوند و از این‌رو نمی‌توان آن‌ها را در کل تشکیل‌دهندهٔ مجموعهٔ متمایز و واحدی در سنّت مذهبی و فلسفی سده‌های میانی به‌شمار آورد. این متون بیش‌تر به صورت نوعی فحص و غور ثانوی به‌منظور روشن‌کردن نکتهٔ ریز توضیحی و قضایی و یا به‌عنوان نوعی حاشیه‌روی در بحث از مسایل ثقیل‌تر ظاهر می‌شوند. نظریهٔ هنر و یا حتی نظریهٔ مربوط به تصویرگری هنری در مرکز توجه اسلام قرار نداشت. این موضوع شگفت‌آور نیست زیرا اگر مجادلهٔ بسیار تخصصی و کلامی بر سر شمایل‌شکنی را مستثنی کنیم، مسیحیت سده‌های میانه نیز تلقی خود از هنرها را تدوین نکرد. روایت شوگر (Suger) از کار خود در سن‌دنیس (St. Denis) به‌ویژه بی‌همتا و از این‌جهت ارزشمند است، و همین‌گونه است سخنرانی مشهور سن‌برنارد (St. Bernard) در ردّ وجود تصاویر در کلیساها. اما توماس اکویناس (Summatheologica) مطرح نکرد، و پیشینهٔ آنچه از موضع مسیحیت نسبت به هنرها می‌دانیم برگرفته از مدایح رسمی چون توصیف صوفیای مقدس (Hagia Sophia)[1] اثر پروکوپیوس (Procoplus) یا منابع پراکندهٔ دیگر است. اما اگر سده‌های میانی به هنرهای خود به‌طور کلی به چشم پیامد قطعی حیات فرهنگی می‌نگریست، آیا بحث ما از برداشتی خاصّه اسلامی از هنر موجّه است؟ آیا نباید، برعکس، از تأکید بر اهمیت نظام نظریِ دینی در این باب بکاهیم و توجه خود را منحصراً معطوف به آن جنبه‌هایی از شیوهٔ خاص زندگی نشأت‌گرفته از آن نظام کنیم که می‌توانند به‌نحوی بر آفرینش هنری و مادی اثر گذاشته باشند؟ آیا نباید نتیجه‌گیری کنیم که آنچه بر هنرها اثر گذاشت وجود نوعی منش اجتماعی ــ در مفهوم بسیار گستردهٔ آن ــ بود و نه آموزه‌های مذهبی و نظری و یا نظریه‌های زیباشناختی؟

ویژگی دیگر اکثر متون مربوط به هنرهای تجسمی این است که سرچشمهٔ آن‌ها به‌طور معمول یک اثر هنری یا تصویر خاص است. تقریباً هیچ‌گاه بحث به مسئله نظریِ رابطهٔ بین تصویر پرداختهٔ بشر و واقعیت الهام‌بخش آن کشیده نمی‌شود. معمول‌ترین شیوهٔ طرح این قضایا در متون اسلامی سده‌های میانی را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد: «این یک تصویر است، چه شد که به‌وجود آمد؟» این پرسش که «چگونه می‌توان تصویری از این موضوع خلق کرد یا نموداری هنری از این مفهوم ارایه داد؟» هرگز طرح نمی‌شود. گویی همیشه جهانی از تصاویر و بازنمایی‌ها وجود داشته که گه‌گاه به چشم مشاهده‌گر، غیرعادی یا نادرست می‌آمده و یا به‌نحوی با جهان‌بینی مسلمان متعارض به‌نظر می‌رسیده است. چنین واکنشی البته منحصر به اسلام نیست. پیش‌تر از تقبیح تصاویر حیوانات در میان رومیان توسط سن‌برنارد یاد کردیم. پس از آن، پروتستانیسم ستیزه‌جو و نیز انقلاب فرانسه پیکره‌های کلیساها را به دلیل یک‌رشته

پیوندهای مذهبی، سیاسی، عاطفی یا اجتماعی بین این تصاویر با نوعی«دشمن» ــ شیطان، کاتولیک‌ها یا رژیم سابق ــ نابود کردند. و در روزگار خودمان بارها تخریبِ سازمان‌یافتهٔ نگاره‌های بصری که به‌عنوان مثال با جنبه‌های گوناگون «کیش شخصیت» مرتبط بوده‌اند را شاهد بوده‌ایم. تمام این حرکات توجیه نظری بیش‌وکم مدوّنی یافته‌اند، اما تقریباً همیشه بعد از وقوع امر و نه به‌عنوان یک مسئله نظری. در اغلب موارد به‌نظر می‌رسد این تصاویر نوعی حیات «طبیعی» داشته‌اند تا این‌که چیزی در فرهنگ، رویدادی خاص و از دید تاریخی تبیین‌شدنی یا نوعی والایش غریزه، به‌ناگاه ظهور کرده و به نابودی تصاویر انجامیده است؛ و البته این تصاویر دیگربار پس از فروکش‌کردن توفان ظاهر شده‌اند.

این مقدمات و پرسش‌هایی که برمی‌انگیزند از آن حکایت دارند که فرهنگِ سنتی اسلامی آموزه‌ای خاص پیرامون هنرها نداشت، نه ردّ و ابطال‌های اندیشیده و رسمی برخی از فعالیت‌های هنری و نه نظرات مثبت دربارهٔ ارزش آموزشی یا تلطیف‌گرایانهٔ تکنیک‌های متنوع هنریِ موجود. در بهترین حالت می‌توان فرض کرد که آموزه‌ها و شیوه‌های زندگی خاص اوایل اسلام ممکن است بر فرهنگ مؤثر واقع شده و آن را به‌سوی آفرینش هنری در پاره‌ای جهاتِ معیّن سوق داده باشد. آنچه موجود بود تلقّی‌ها و مواضع بودند تا آموزه‌ها و نیازهای روشن، و هدف ما در این‌جا تعیین همه یا برخی از این مواضع است. در این‌میان تنها استثنای آشکار در طرح و ساخت مساجد است که بروز می‌یابد.

نکتهٔ دیگری نیز از مقدمات گفته‌شده استنباط می‌شود؛ این تصادف یا وسواس پژوهشگرانهٔ نابجا نیست که محققان را به تفکر دربارهٔ نوع و حدّ و مرز تحریمی که احتمالاً تصویرگری جانداران را تحت تأثیر گذاشته، واداشته است و موجب شده است آنان چنین مسئله کلیدی آفرینش هنری را وجههٔ همّت خود سازند. آنان با این کار از چارچوب تنگ تاریخی یا فرهنگی درمی‌گذرند و توجه خود را معطوفِ مسایل گسترده‌ترِ انسان‌شناختی و پیوند تصاویر با طبیعت و حیات عینی‌ای می‌کنند که گمان می‌رود از آن تقلید کرده یا بر آن اثرگذار بوده‌اند. به دلایل فوق، جستار حاضر برای به‌دست‌دادن تعریفی از ماهیت موضع اسلامی اولیه نسبت به هنرها تا حدّ ممکن شواهد خود را محدود به اسناد متقدم و اولیه می‌کند و از عقاید علمای دین و حقوق‌دانان متأخر صرف‌نظر می‌کند؛ این جستار سپس با مطالبی پیرامون مفاهیم و معانی ضمنی و گسترده‌تر توجه مسلمانان به تصاویر و هنرهای تجسّمی به پایان می‌رسد.

برای به‌دست‌آوردن شمایِ کلّیِ مواضع اولیهٔ اسلامی می‌توان از شش سند بهره جُست: هنر جزیرةالعرب پیش از اسلام، آیات قرآنی، احادیث پیرامون سیره و افکار پیامبر [ص]، روایات فتح، بناهای اولیه و ضرب مسکوکات.

معماری برجاماندهٔ عربستان مرکزی چشمگیر نبود. این موضوع بیش‌تر در مورد اماکن مذهبی صدق می‌کند که به‌ندرت چیزی بیش از مکان‌هایی مقدس با طرحی ناپرداخته و ساختی ضعیف بودند و برای ساده‌ترین مراسم که اغلب با اجتماع مردم انجام می‌پذیرفت، به‌کار می‌رفتند. مقدس‌ترین آن‌ها، کعبه، حجمی منوازی‌الاضلاع و بی‌پیرایه است بدون تزیینات یا اجزای شکیل چون در و پنجره، و فقط رسم پوشاندن حرم با پرده‌های چندرنگ به ظاهرِ آن غنای بصری بخشیده است. ما چیزی دربارهٔ نمادگرایی احتمالی این رنگ‌ها در حجاز باستان نمی‌دانیم. تا آن‌جا که من اطلاع دارم در نوشته‌های اسلامی یا پیش از اسلام شاهدی بر واکنشی زیبایی‌شناختی نسبت به کعبه و تفسیر تقدس آن بر اساس زیبایی بصری، وجود ندارد. این مسئله در تفکر عرفانیِ متأخرتر و نیز بناسازی‌های سده‌های هشتم و نهم که فضای مقدس مکه را دگرگون کرد و به آن

محتوایی زیبایی‌شناسانه داد به گونه‌ای دیگر طرح شد.

شواهد در مورد معماری غیردینی از وضوح کم‌تری برخوردارند. به دشواری می‌توان تصور کرد که تجار ثروتمند مکه برای خود اقامتگاه‌های بیش و کم مجلل نساخته باشند. اما شاهدی در این مورد در دست نیست و رویدادهای سده‌های متأخرتر، سادگی زندگی اشرافی پیش از اسلام در حجاز را ثابت می‌کنند. گمان نمی‌رود تقریباً هیچ‌یک از مشخصه‌های مشهود هنر قصرهای اموی از حجاز پیش از اسلام برگرفته شده باشند و شاید این نتیجه‌گیری درست باشد که تجمل‌گرایی در معماری ویژگی نوعیِ جامعهٔ سنتی عربی نبوده است.

با این‌همه، افسانه عظمت معماری غیردینی را نمی‌توان انکار کرد. این مطلب در متنی متعلق به اوایل سدهٔ دهم که با عنوان *آثار باستانی جنوب عربستان* ترجمه شده است، ضبط شده است. از نمونه‌های شناخته‌شدهٔ این معماری با نام غمدان (Ghumdan) در یمن نام برده شده است. «قصر به بلندای بیست اشکوب سینهٔ آسمان را شکافته و همدم اختران و ابرهاست. اگر بهشت بر فراز آسمان‌ها باشد، غمدان هم مرز بهشت است. اگر بهشت بر پهنهٔ خاک باشد، غمدان همسایهٔ آن است. اگر ایزد بهشت را بر زمین بنهاده، غمدان مرزهایش را در آغوش دارد.» این قصر با رُخام، سنگ سلیمان و مجسمه‌های شیر و عقاب آذین شده بود. بر فراز آن گنبدی بود. البته قصرهای دیگری نیز هستند که در وسعتِ خارق‌العاده و آذین پرشکوه با غمدان برابری کنند. بناهای باشکوه دیگر به سلسلهٔ امرای عرب شمال به‌ویژه سلطنت لخمید (Lakhmid) در مرزهای کویری جنوب عراق نسبت داده شده‌اند؛ از جمله از خورنق و سدیر (Sadir)[۲] اغلب در نوشته‌های متأخر به‌عنوان نمونه‌هایی از تجمل پرشکوهِ سلطنتی یاد شده است. من در متون اشاره‌ای به عمارت‌های مشابه در حجاز مرکزی پیدا نکرده‌ام.

کاوش باستان‌شناختی بناهای عراقی لخمید که مکانش شناخته‌شده به‌نظر می‌رسد و یا ویرانه‌های باعظمت یمن جالب‌توجه خواهد بود. اما این کنکاش‌های بعدی به هر نتیجه‌ای که بیانجامند، نکتهٔ مهم وجود مجموعه‌ای از اساطیر پیرامون معماری کاخ‌ها در حجاز پیش از اسلام است. این اسطوره‌ها عمدتاً دربارهٔ عماراتی است که، به‌درستی یا به خطا، به حکّام عرب در حواشی جنوبی و شمالی شبه‌جزیره، و نه به بیگانگان، منتسب می‌شوند. عجیب این‌که به‌نظر می‌رسد تقریباً هیچ خاطره و یادمانی از مشهورترین و از حیث باستان‌شناختی مستندترین معماری نبطی (Nabatean) و پالمیری (Palmyrene) برجای نمانده است و بر آثار تاریخی مربوط به مراسم تدفین در این‌نوع معماری به‌حسب ظاهر هیچ اعتنایی نشده است. به همین‌ترتیب، در حالی که بناهای عمدهٔ روم و سوریهٔ مسیحی به‌طور قطع برای بازرگانان عرب و کاروان‌ها شناخته‌شده بودند، شواهد اندکی در دست است که این بناها، دست‌کم به‌منزلهٔ بناهای هنری، تأثیری ژرف بر زندگی و فرهنگِ عرب ایفا کرده باشند.

در مورد دیگر هنرها نیز دانسته‌های ما اندک است، هرچند شاید تصور کیفیت و حیطهٔ حضورشان آسان‌تر باشد. از قلّت اصطلاحات اصیل عربی برای اکثر کارهای هنری و صنعتگرانه می‌توان حدس زد که مجسمه‌سازی، نقاشی و صنعتگری اندکی، به‌جز در مورد اشیای صرفاً مصرفی، رایج بوده است. بت‌های گردآوری‌شده در مکّه از بدوی‌ترین انواع بودند و نقاشی مریم مقدس و نوزاد که در کعبه یافت شده است، احتمالاً کار غیراعراب یا حاصل هنر اقوام محلی است. فهرست‌های موجود از مجسمه‌ها و نقاشی‌های دارای ارزش زیبایی‌شناختی عموماً کارهایی را دربر می‌گیرند که خارج از جزیرةالعرب، به‌طور عمده در قلمروهای مسیحی سوریه، مصر و گه‌گاه اتیوپی، یافت شده‌اند. گرانبهاترین اشیا، همان‌طور که حفّاری‌های اخیر در الفاو (Alfaw) نشان داد، از مناطق دیگر وارد شده‌اند؛

پارچه‌ها و بالش‌های نقش‌دار مشهور متعلق به عایشه، جوان‌ترین همسر پیامبر [ص]، احتمالاً سوری یا مصری بوده‌اند. صنعتگران حجاز عموماً غیرعرب، اکثراً یهودی، بودند و صنعتگری مایهٔ افتخار نبود.

با توجه به تحقیقات گستردهٔ اخیر که نشان داده است اشراف بازرگان مکه و دیگر واحه‌های عربی طبقه‌ای مرفّه و مولّد ثروت بوده‌اند و نظر به دستاوردهای هنری بیش و کم درخورِ توجه سلطنت‌های عربی در هترا (Hatra)، پالمیرا (Palmyra)، پترا (Petra) و یمن، قلّت اطلاعات ما چه دربارهٔ هنرهای حجاز پیش از اسلام و چه دربارهٔ میزان آگاهی و تسلط اعراب پیش از اسلام بر هنرها تا حدی است که شگفتی ما را برمی‌انگیزد. برخی دانشمندان، به‌ویژه مونره دو ویلار (Monneret de Villard)، با کاوش دوبارهٔ منابع باستان‌شناختی و ادبی مربوط به حجاز پیش از اسلام در پی رفع این نقیصه برآمده‌اند. دیگران برای پادشاهی‌های سوریه و عراق به‌عنوان بانیان محتمل هنر عربی اصیل ماقبل اسلام اعتبار ویژه قایل شده‌اند. اما، برکنار از موارد خاص، نکتهٔ کلیدی این است که هنر ماقبل اسلام در سنتِ اسلامی متأخر تا حدّ زیادی مورد بی‌توجهی قرار گرفت. دلایل فراوانی برای این امر وجود دارد، که تلاش بیش و کم نظام‌مند اعصار متأخر برای زدودن جاهلیت، عصر جهالت یا تمام قرون پیش از رسالت محمد [ص]، کم‌ترین آن‌ها نیست. آنچه می‌توانست به اعراب مشرک منتسب شود مذموم شمرده می‌شد و مورد انکار و ابطال واقع می‌شد. اما دشواریِ غریبی در این‌جا رُخ می‌نماید. به‌واقع می‌توان پذیرفت و درک کرد که اندیشمندان یک فرهنگِ خاص تمام گذشته مذهبی، تاریخی و حتی ادبی آن فرهنگ را رد کنند. عصر ما موارد بسیاری از بازنویسی تاریخ و حتی امحای رویدادها به نمایش گذاشته است. اما آیا همین فرآیند در مورد دنیای اشکال هم صدق می‌کند؟ آیا می‌توان تصور کرد آنچه به همه تعلق دارد، یعنی خاطرهٔ جمعی اشکال و تصاویر، محو و نابود شده باشد و حال آن‌که بسیاری از همین یادمان‌ها نقش حامل حیات کل اجتماع را ایفا کرده و آن را دربر گرفته‌اند؟ آیا می‌توان چنین گمانی برد؟ می‌دانیم که مخالفت قابل‌ملاحظه نسبت به فعالیت‌های پیامبر [ص] در محیط بالای‌دست حجاز پیش از اسلام، همان محیطی که بسیاری از رهبران آغاز اسلام به آن تعلق دارند، شکل گرفت. از این‌رو، اگر سنت اسلامی متأخر هنر متعلق به واحه‌های جزیرةالعرب را فروکاست، دلیل این امر تا حدودی می‌تواند پیوند قوی این هنر با طبقات بالا و منفور مکه باشد. بدین‌ترتیب، دو فرضیه در ملاحظات ما گنجانده می‌شود. یکی این‌که ممکن است مسلمانان آفرینش هنری را به‌طور کلّی یا در برخی زمینه‌ها به دلیل بستگی و پیوند آن با برخی گروه‌های خاص اجتماعی مردود دانسته باشند. فرض دوم، که حاصل فرض اول است، این است که اثر هنری دست‌کم در اوضاعی معیّن، معنا و دلالت اجتماعی به خود می‌گیرد و این جنبهٔ خاص برحسب اقتضا می‌تواند وجه غالب را در حیات اثر هنری بازی کند.

سند دوم قابل بررسی، تنها سند مجادله‌ناپذیر آغاز اسلام، قرآن است. استفاده از آن برای منظور ما دشواری‌آفرین است زیرا باید سعی کنیم قسمت‌های به‌کاررفته برای توجیه برخی مواضع خداشناختی و نظری را از آن بخش‌هایی که متأثر از شأن نزول زمانه بوده است، تفکیک کنیم. البته برخی بخش‌ها هم در بستر اصلی ظهور خود و هم در کاربردهای بعدی اهمیت فراوان دارند. من در این بحث سعی خواهم کرد این دو مورد را از یکدیگر تفکیک کنم.

اولین متن مرتبط با بحث ما سورهٔ سبأ، آیات ۱۲ و ۱۳ است که در آن دربارهٔ سلیمان چنین می‌خوانیم:

و برخی دیوان به اذن پروردگار در حضورش به خدمت پرداختند و از آن‌ها هرکه سر از فرمان پیچید عذاب آتش سوزانش می‌چشانیم، آن دیوان بر او

هرچه می‌خواست از کاخ و عمارت و مساجد عالی و ظروف بزرگ مانند حوض‌ها و نقوش و مثال‌ها و دیگ‌های عظیم که بر زمین کارگذاشته بودند همه را می‌ساختند...

این قطعه به‌طور اخصّ پیچیده و دشوار است و گذشته از اهمیت عام آن در معرفی سلیمان به عنوان پیامبر و فرمانروایی که برایش آثار هنری خارق‌العاده آفریده می‌شد ــ درونمایه‌ای حایز اهمیت در هنر اسلامی متأخر ــ می‌توانیم سه اظهارنظر دربارهٔ آن ارایه دهیم. اول این‌که در بین چیزهای ساخته‌شده برای سلیمان آشکارا از پیکره‌ها (Statues) نیز نام برده شده است. لفظ به‌کاررفته در این‌جا (تمثال) گیج‌کننده است؛ احتمالاً این لفظ دقیقاً مفهوم ضمنی پیکرهٔ سه‌بعدی که در اصطلاح خود ما مجسمه خوانده می‌شود را نداشته است اما شک اندکی در این مورد وجود دارد که نوعی شباهت با موجودات ذی‌حیات مطمح‌نظر بوده است. نکتهٔ دوم این‌که مجسمه‌ها یا هرچه که هستند در این‌جا به‌حسب ظاهر مربوط به اشیای خیلی معمول زندگی روزمره، چون دیگ و ظروف طبخ هستند. افسانه‌ای یهودی وجود دارد که ممکن است بتواند روشنگر این متن باشد، ما در این‌جا شاهد اولین اشاره به درونمایه‌ای هستیم که بعداً به‌طور مبسوط به آن خواهیم پرداخت: فراهم‌آوردن جوهرهٔ زیبایی‌شناختی برای ملزومات زندگی روزمره.

سومین و مهم‌ترین نکته وضوح بیش‌تری خواهد یافت اگر به‌یاد آوریم متنی که این قطعه در آن قرار دارد در باب فراهم‌آوردن «نشانه‌هایی» از سوی خداوند برای سلسله پیامبران شیطان‌ستیز است و اشارات پراکنده‌ای در دعوت و ترغیب گمراهان گذشته، حال و آینده به دین الهی در آن به‌چشم می‌خورد. بنابراین مجسمه‌ها و یا نقوش موردنظر آفریده‌های هنری ساخته انسان نیستند بلکه نماهای الهی و حاکی از بی‌مانندی مقام سلیمان هستند.

دومین قطعه از قرآن ــ سورهٔ آل‌عمران، آیهٔ ۴۳ ــ که به بحث ما مربوط است نیز در چنین بافتی قرار دارد. این آیه به‌خصوص اغلب مورد ارجاع هم طرفداران و هم منکران تصاویر در اسلام بوده است. در این آیه کلام خداوند خطاب به مریم است:

چون مشیّت خدا به خلقِ هر چیزی قرار گیرد به‌محض این‌که گوید موجود باش در دم موجود شود و خداوند به عیسی تعلیم کتاب کند و حکمت و تورات و انجیل بیاموزد. و او را به رسالت به‌سوی بنی‌اسرائیل فرستد که به آنان گوید من از طرف خدا معجزه‌ای [آیتی] آورده‌ام و آن معجزه این است که از گِل مجسمه [شبیه] مرغی ساخته و بر آن نفسی قدسی بدمم تا به امر خدا مرغی گردد و کور مادرزاد و مبتلا به پیسی را به امر خدا شفا دهم و مردگان را به امر خدا زنده کنم...

در این‌جا حتی بیش از قطعهٔ اول بر این حقیقت تأکید می‌شود که تنها خداوند مبدأ و آفریننده ارزش اطلاق‌شده به تصاویر است و چنین بازنمایی‌هایی جزو «آیات» نازل‌شده از سوی خداوند هستند. گذشته از این، همان‌گونه که در بسیاری از احادیث آمده است، بازنمایی یک پرنده تنها هنگامی درخورِ التفات است که به آن حیات بخشیده شود ولی تنها خداست که جان‌آفرین است. البته در این که آیا چنین معنایی مشخص در زمان اعلام آیه قابل تشخیص بوده است، تردید وجود دارد. احتمالاً متن، معنای بسیار استعاری‌تری داشته است زیرا لفظ به‌کاررفته در معنای «شباهت» (هیئة) بسیار انتزاعی و به‌معنای «شکل» است و در موارد بسیار نادری در مفهوم تصویر به‌کار رفته است.

و سرانجام، دو قطعهٔ بسیار مربوط به بحث ما از این قرارند؛ اول آیهٔ ۹۲ از سورهٔ مائده:

ای اهل ایمان شراب و قمار و بت‌پرستی و تیرهای گروبندی (که رسمی بود در جاهلیت)، همه این‌ها پلید و از عمل شیطان است البته از آن دوری کنید تا

رستگار شوید.

سپس در سورهٔ انعام، آیه ۷۴، ابراهیم آذر را به جهت پرستیدن بتان این‌چنین ملامت می‌کند: «من، تو و قومت را در گمراهی آشکار می‌بینم.» کلمات به‌کاررفته برای بت‌ها در این آیات به‌ترتیب «انصاب» و «اصنام» می‌باشد که هر دو به تصاویر، مجسمه‌ها و نقوش مورد پرستش اشارت دارند. باز هم معنای قرآنی به‌وضوح مبیّن نفی پرستش اصنام متجسّد است و نه ردّ هنر یا تصویرگری. با این‌وجود این متون دقیقاً همان‌هایی هستند که بعدها برای نفی تصاویر به‌کار رفتند. مشکل ما این است که بدانیم چرا و از چه زمان برای توجیه قرآنی این نفی که مستلزم بسط معانی اولیهٔ آیات منتخب بود، کوشش به‌عمل آمد.

اما قبل از این کار چند نکتهٔ دیگر را باید خاطرنشان کرد. تاکنون باید روشن شده باشد که مجموعهٔ متون مورد استفادهٔ ما نه‌تنها کامل نیست بلکه مجموعه‌ای است شامل آیاتی قلیل که اغلب تکمله اوضاع زمانه بوده و کاربردشان برای فهم هنرها تفسیری است. قوّت و ایجاز سِفرِ خروج ۴-۲۰ بی‌مانند است: «نباید برای خود هیچ شمایل سنگی یا نقشی از آنچه در آسمان، در فرود زمین یا ژرفای آب‌هاست برگزینی.» قرآن در دیگر موارد با ثبات کامل بسیاری جنبه‌های زندگی را طرح می‌کند، پس این نتیجه‌گیری به‌جا می‌نماید که در زمان پیامبر [ص] مشکل آفرینش هنری و تصویرگری و بازنمایی به‌منزلهٔ مسئله‌ای مهم که نیازمند ابراز نظر یا توضیح باشد پیش نیامد. تنها اقدام پیامبر [ص] که سندیّت آشکار در مورد آن موجود است تخریب بت‌های کعبه بود و خود این واقعیت که گمان می‌رود محمد [ص] تصویر مریم و عیسی نوزاد را باقی گذارده است می‌رساند که این‌گونه بازنمایی‌ها تهدیدی برای تعالیم وی به‌شمار نمی‌رفته است.

نه‌تنها تعالیم قرآن رابطهٔ اندکی با خلاقیت هنری اسلامی در آن زمان و دوران متأخر داشت بلکه بر خود کتاب نیز هرگز شرح مصوری نوشته نشد. گرچه مزامیر به‌میزان قابل‌ملاحظه‌ای مورد شرح و تفسیر مصور قرار گرفته است، این شوارح بیش‌تر جهت استفاده در سرودهای مراسم عشاء ربانی بوده است، تصویرهای این شوارح از مسئله‌انگیزترین بخش‌های کتاب عهد عتیق به‌شمار می‌رود. رسالات، امثال و سِفر لاویان شرح تصویریِ ناچیزی دارند. به دیگر بیان و قطع‌نظر از معنای خداشناختی و شرعی، قرآن [کریم] ترجمان در قالب تصویر را برنمی‌تابد. قرآن هنگام نماز در مساجد قرائت می‌شد و می‌شود اما گیرایی زیبایی‌شناختی آن در صورت کلمات آسمانی آن نهفته است.

به‌طور کلی فقدان مراسم عشاء ربانی در اسلام مانع رشد نوعی از شعائر و مراسم مقدس شده بود که در دیگر نظام‌های مذهبی بدون توجه به مقررات خاص کلیسا به‌وجود آمد. از سوی دیگر، می‌توان پرسید که آیا اساساً یک کتاب مقدس به شرح تصویری نیازمند است یا نه. به‌واقع وقتی شرایط عمومی ــ تمام یک فرهنگ و یا اجزایی از آن ــ خواهان نوعی روایت عینی و دیداری است، کتاب‌های مقدس به‌عنوان منبع تصاویر به‌کار می‌روند و نبوغ هنرمندان می‌تواند از سدّ دشواری‌ها بگذرد، همان‌گونه که تاریخ تصاویر مربوط به کتاب مقدس به‌خوبی نمایشگر این امر است. پس شاید درست‌تر باشد نتیجه‌گیری کنیم که گرچه قرآن شرح تصویری یا فاسیر بصری را به سهولت برنمی‌تابد، دلیل نبودِ چنین بازنمایی‌هایی کم‌تر مربوط به خود قرآن است تا دیگر جوانب مربوط به کیش و مرام مسلمانان که بعداً به آن می‌پردازیم.

و سرانجام، اغلب گفته شده که پیام خداشناختی بنیادین قرآن، یگانگی و قدرت مطلق خداوند است. تنها او «مصوّر» (حشر، ۲۴) و شکل‌دهنده است، همان لفظی که برای نقاش به‌کار می‌رود. به‌عنوان تنها خالق، شریکی برای او نیست، از این رهگذر مسئلهٔ نفی بت‌ها پیش می‌آید که با تداعی و تعمیم می‌تواند نفی بازنمایی

و تصویرپردازی را نیز دربر داشته باشد. اما این گام آخر به‌طور خودآگاه در زمان تکوین شریعت برداشته نشد.[۳]

بنابراین الگوی ترقی و نگرش اولیهٔ مسلمانان نسبت به هنرهای تجسّمی که سعی در ترسیم آن داریم از جنبهٔ دومی نیز قابل بحث است. در کنار میراث غریب و تا حدّ زیادی اسطوره‌ای هنرهای باستان و در کنار آگاهی نسبتاً نقادانه از هنرهای معاصر که عمدتاً مشتمل بر فرض اشیای هنری به‌منزلهٔ اشیای مفید بود، در کتاب اصلی شریعت با نظامی منسجم روبرو می‌شویم، که اگر معنای آن در زمان خودش را به‌درستی دریافته باشیم، درمی‌یابیم که کاملاً بی‌اعتنا به نیاز زیبایی‌شناختی دیداری و محسوس بود. این نظام خداوند را خالق یگانه بیان می‌کرد و ترجمان آشکار به شکلی بصری را بر آن راه نبود. در این‌میان تنها برخی متون به طرزی دیگر قابل تأویل هستند.

دو سند دیگری که در اختیار ما است با دو تای اول، هم در نوع و هم در طرقی که می‌توانند روشنگر مشکل ما باشند، متفاوت‌اند. این‌دو شامل حدیث، روایاتی در شرح زندگی پیامبر [ص] هستند که ماهیت احکام‌گونه یافته‌اند، و مجموعه متنوعی از روایات صدر اسلام در مورد اعراب و هنرهای اقوام مغلوب. این روایات که به پیامبر [ص]، عصر وی و بیانات وی می‌پردازند بعدها کنار هم گذارده شدند و از این‌رو عمدتاً نمایانگر داوری‌ها، نگرش‌ها و مسایل دوران متأخرتر بوده و تقریباً خاستگاه تمام آن‌ها سرزمین‌های فتح‌شده است تا زادگاه اسلام، از این‌رو دریافت ارزش آن‌ها به‌منزله شاخص‌های احساسات، اندیشه و آموزه‌های رایج دشوار است. این احادیث شامل داستان‌ها و روایات و یا عقاید منفرد بوده و معمولاً بخشی از یک نظام منسجم تفسیر و تأویل نیستند و عموماً دانش‌پژوهان به‌طور کمابیش اتفاقی طی مطالعاتشان آن‌ها را کشف کرده‌اند و از این‌رو قابلیت پذیرش بازسازی علمی و تبدیل‌شدن به خلاصه‌ای از دانسته‌های اعراب از هنرها را دارا نیستند.

از این‌رو نتایج حاصل از این اسناد همیشه اندکی نامطمئن‌اند. با این‌همه احادیث فوق نه فقط همواره در نوشته‌ها ذکر شده‌اند بلکه از این‌جهت که منعکس‌کنندهٔ دیدگاه‌های جهان اسلام پس از آغاز فتوحات اسلامی هستند واجد اهمیت بسیار شمرده می‌شوند.

در مورد احادیث ــ و نیز نوشته‌های قضایی که تاکنون تنها یک دانش‌پژوه، رودی پاره (Rudi Paret)، به تحلیل آن‌ها پرداخته است ــ سخن را کوتاه خواهیم کرد زیرا اغلب مطلبی مشابه را، با تغییرات جزئی تکرار می‌کنند. نوعی‌ترین و کامل‌ترین متن شامل گفته‌های ذیل است که منسوب به پیامبر [ص] می‌باشد:

فرشتگان به خانه‌ای که در آن تصویر یا سگ باشد قدم نمی‌گذارند.» «آن‌هایی که در روز جزا سخت‌ترین عذاب را می‌چشند کشندگان یک پیامبر، آن‌هایی که جانشان به‌دست پیامبر گرفته شده، آن‌هایی که با بی‌دانشی خود مردم را به گمراهی می‌کشانند و سازندگان تصاویر و تمثال‌ها هستند.» «سری از میانهٔ آتش بیرون می‌آید می‌پرسد، کجایند آنانی که به خدا دروغ بستند، یا دشمن خدا بودند، یا خدا را کوچک می‌شمرند؟ آنگاه مردم خواهند پرسید، این سه گروه چه کسانی هستند؟ آن سر پاسخ می‌دهد: آنکه دروغ به خدا بسته جادوگر است؛ سازندهٔ تصویرها و تمثال‌ها دشمن خداست و ریاکار آن کسی است که خدا را کوچک می‌شمرد.

جالب‌توجه است که در این‌جا ملامت اصلی متوجه نقاش است تا اثر هنری. چون این نقاش است که با خلق بازنمایی‌ها و تجسّم‌بخشی‌ها و پدیدآوردن چیزی که حیات واقع یا بالقوه دارد، به‌مثابه رقیبی برای خداوند ظاهر می‌گردد. و در شمار زیادی از احادیث نقاش تهدید شده که او را مجبور به دمیدن نفخهٔ واقعی حیات در آثارش خواهند کرد. دربارهٔ ابداع یا گردآوری این اظهارات برای اولین‌بار در متون فقهی مدون نمی‌توانیم

مطمئن باشیم، اما استدلالِ کرسول (Creswell) مبنی بر این‌که تا پیش از نیمهٔ دوم قرن هشتم چنین احادیثی به‌چشم نمی‌خورد قابل اتکا به‌نظر می‌آید.

این موضع‌گیری به هر دلیلی که اتخاذ شده باشد، به‌وضوح با مجموعهٔ اطلاعات موثق در مورد وجود اشیای منقوش زیبا ــ عمدتاً پارچه و آلات فلزی ــ در محیط پیرامون پیامبر [ص] در تعارض بود. باید توضیحاتی فراهم می‌آمد و از این‌رو مجموعهٔ دیگری بر احادیث افزوده شد که در پی آن بود تا نشان دهد در طرق استفاده از تصاویر تفاوت‌هایی وجود دارد. این تصاویر در تالارها، کف زمین و حمام مجاز و در دیگر جاها حرام محسوب می‌شدند؛ در برخی متون فقهی شمایل بدون سر جایز شمرده می‌شد. در این‌جا به پیچیدگی‌های سفسطه‌آمیز یا معقولِ ارایه‌شده در برداشت‌های مذهبی و فقهی نمی‌پردازیم و نیز در این مرحله نمی‌توانیم در مورد این‌که آیا چنین مشغولیت‌هایی به نحوی بر اشکال هنر اسلامی اثرگذار بود یا نه بحث کنیم. آنچه اهمیت دارد این است که در برهه‌ای از زمان، حدود نیمهٔ سدهٔ هشتم، تمام و یا بخشی از سنت مذهبی اسلام به‌گونه‌ای به مخالفت با بازنمایی و تصویرپردازی برخاست که تا آن زمان بی‌سابقه بود. یکی از معضلات این استنتاج این است که توجه پژوهشگرانه به بیرون‌کشیدن متونِ مربوط به تصاویر و تصویرپردازی می‌تواند موجب غفلت از دیگر جنبه‌های ممکن احادیث فوق و هنرهای مورد اشاره باشد. از باب نمونه آیا در این احادیث اشاراتی به کار هنرورزان و اشیا و عمارات وجود دارد؟ آیا داوری‌ها و باورهایی وجود دارند که بتوانند به لحاظ زیبایی‌شناسی تفهیم و تفسیر شوند؟ جستجو برای یافتن اطلاعات و پاسخ به چنین پرسش‌هایی، هرچند ملال‌آور، وظیفهٔ علمی خطیری است.

ارایه طرحی یکپارچه از چهارمین نوع شواهدمان یعنی روایات تاریخی اعصار آغازین اسلام دشوارتر است. این روایات ممکن است بتوانند پیرامون تلقی اسلام از هنرهای تجسّمی ما را یاری دهند. در این زمینه ما با جنبه‌های مجزا و بعضاً متناقضی مواجه‌ایم و از این‌رو برای روشن‌ساختن این شواهد کار فراوانی لازم است. به‌واقع اگر مسایل مربوط به هنر موردنظر باشند خواندن تقریباً هر متن آغازینی به نتیجهٔ معیّنی می‌انجامد. اما دشواری کار در نظم‌بخشیدن به این نتایج در قالب نوعی نظام یکپارچه است. به‌عنوان مثال، در حالی که وقایع‌نامه‌های بزرگ اطلاعات جزئی اما نسبتاً مطمئن از لحاظ صحّت تاریخی به‌دست می‌دهند، آثار «ادبی» اسنادی بس مهم‌تر به‌دست می‌دهند. اما اعتبار خاص این اسناد و «توان باستان‌شناختی» آن‌ها به‌میزان شواهد یافت‌شده در وقایع‌نامه‌ها نیست. تصویری شعری که مبیّن اشاره به یک شئ یا بنا است می‌تواند چیزی در بارهٔ سلیقهٔ عصر به ما بگوید ولی این امکان نیز وجود دارد که این تصویر تنها بیانگر کلیشهٔ ادبی بی‌ارزشی باشد. در این‌جا نیز گردآوری و مقایسه متون مناسب باید هدفی بنیادین برای دانش‌پژوه باشد و جایگزین تمایل ناخجستهٔ بسیاری نویسندگانی (جمله نگارنده این سطور) گردد که در پی شکار متنی منفرداند که به‌حسب ظاهر تأییدکنندهٔ نظریه یا تفسیری است که براساس گردآوری و مقایسهٔ متون مختلف صورت نبسته است.

با وجود مخاطره تداوم این روش بحث‌انگیز، خود را تنها به دقت در یک وجه از اطلاعات فراهم‌آمده از این متون محدود می‌کنم: عکس‌العمل مسلمانان صدر اسلام به هنر ملل تحت سلطهٔ آنان. به دلیل نبودِ سندیّت وافی و نیز از این‌رو که این مسئله تا حدودی در فصول بعدی طرح خواهد شد، از اطلاعاتی که در بارهٔ هنر خلق شده و به‌کار رفته توسط خود مسلمانان در اختیار داریم صرف‌نظر می‌کنیم. زیرا واکنش مسلمانان به هنرها با عطف به هنر مسیحیت سندیّت بیش‌تری یافته است، از این‌رو مثال‌های من به‌طور عمده متوجه این شواهد

است، شواهدی که نسبیّت آن‌ها را نمی‌توان انکار کرد. من دیرتر در پرداختن به شواهدی از خود هنرها سعی در جبران این نقیصه خواهم کرد، اما باید یادآور شد که گزینش پرحوصله از منابعی که به شرح فتح ایران و آسیای مرکزی می‌پردازند اطلاعات مربوط و مهمی به‌دست خواهد داد.

واکنش مسلمانان به هنر دنیای مسیحیِ تحت سلطهٔ آنان حاکی از تمجید و تحسین بود. درخشش تزیینات کلیسایی چنان‌که شاید و باید مورد توجه قرار گرفت. ما قبلاً متنی در شرح تأثیر شدید کلیساهای بیت‌المقدس و ادسا (Edessa) به‌مثابه آثار هنری نقل کردیم. این درخشندگی تا حدی به تکنیک برتر به‌کاررفته در آن منتسب می‌شد. احتمالاً طی سدهٔ اول صدر اسلام بود که اندیشهٔ برتری هنرهای «رومی»، مسیحی اگر نه لزوماً بیزانسی، نضج گرفت. حیرت و تحسین می‌تواند به‌خصوص اگر تموّل هم یار آن باشد، به تقلید و به تلاشی سامان‌مند برای جذب متخصصان به‌سوی خود بیانجامد. آن‌گونه که از شواهد برمی‌آید کاشی‌کارانی که مسجد دمشق را آذین کردند و شاید حتی آن‌هایی که در مدینه کار کردند از بیزانس آورده شدند. این سیاست موفق در جذب نیرو، که احتمالاً تنها ناشی از ثروت فزون‌تر مسلمان بود، به افسانه بدل شد. از این‌روست که در شروحی متأخر در وصف امپراتور بیزانسی دیده می‌شود که ولی‌نعمت مسلمانِ این امپراتور او را مجبور به فرستادن کاشی‌کاران به مناطق مورد نیاز مسلمانان کرده است. این رویداد سرمشق واقع شد به‌طوری که در سدهٔ دهم خلیفهٔ اموی در اسپانیا هنوز از قسطنطنیه کاشی‌کار اجیر می‌کرد. محتمل است، اگر نه متقن، که گذشته از مساجد عظیم که بنای آن‌ها مستند است، ساخت و تزیین اکثریت قریب‌به‌اتفاق بناهای صدر اسلام، دست‌کم در سوریه و فلسطین، توسط هنرمندان و کارگران مسیحی یا پرورش‌یافته در سنت مسیحیت پیش از اسلام انجام می‌گرفت. احتمال می‌رود حضور آن‌ها از حضور کارگزاران مالی و دیوانی مسیحی بیش‌تر طول کشیده باشد. گرچه دقت اطلاعات ما از آنچه در ایران و عراق رُخ داد کم‌تر است اما احتمالاً همین روال در هنروری و صنعتگری نیز ادامه داشت.

تحقیق و کوچک‌شماری هر از چندی می‌تواند ویرانگر شود، تعدادی از روایات (که پیشینهٔ آن‌ها بنا بر اتفاق آرا بیش‌تر به منابع مسیحی می‌رسد)، از بی‌حرمتی تام نسبت به تصاویر کلیسایی و یا پیگرد مسیحیان حکایت می‌کند. مشهورترین رخداد از این‌نوع، حکم یزید در سال ۷۲۱ میلادی مبنی بر نابودکردن کلیهٔ تصاویر مذهبی است. گرچه این جریان تقریباً منحصراً در متون مسیحی نقل شده است احتمالاً به‌طور موجه به‌عنوان حقیقت واقع پذیرفته شده است. می‌دانیم که عناصر شمایلیِ برخی از کاشی‌های متقدم کلیساهای مسیحی فلسطین با نقوش گل و بوته‌ای تعویض شده یا به‌کلی حذف شدند. سؤال این است که آیا این حکم مبیّنِ اعتقاد به شمایل‌شکنی است و آیا از این‌حیث بیانگر مخالفت ستیزه‌جویانه نسبت به تصاویر مذهبی یا غیرمذهبی ــ از همان سال ۷۲۱ میلادی ــ است؟ ملاحظه متون فراوان در این مورد و نیز زمینهٔ تاریخی دقیق عصر نشان می‌دهد که این حکم بیش‌تر تلاشی برای مخالفت با مسیحیان، به‌ویژه مسیحیان ارتودوکس وابسته به قسطنطنیه، بود تا جلوه‌ای از شمایل‌شکنی اسلامی. نکته پراهمیت‌تر این که در چشم مسلمان اوایل سدهٔ هشتم، تمثال‌ها و نگاره‌ها شاخص‌ترین و تا اندازه‌ای منفورترین وجه مسیحیت به‌شمار می‌آمدند.

گمان می‌رود در همین زمان بود که رخدادی جزئی در زندگی پیامبر [ص] ــ اعزام سفیر به متصرفات بیزانس ــ بدل به مأموریتی بسیار سامان‌یافته و رسمی برای دعوت شاهان و حکمرانان بیگانه به اسلام شد. هدف عمده، امپراتور بیزانس بود که دعوت به آیین نو را با تبختر رد کرد، گرچه در اقوال پیرامون دلایل چنین استنکافی و درجهٔ سندیّت آن اختلاف دیده می‌شود.

جالب است متذکر شویم که دستکم در یک روایت امپراتور آماده پذیرفتن اسلام می‌شود اما روحانیان و متولیان کلیسایی ملازمش وی را منصرف می‌کنند. گرچه این داستان‌ها ربط چندانی با هنر و تصویرگری ندارند، لیکن منظری از زمینهٔ روانی رابطهٔ بین اسلامِ نوظهور و مسیحیت پاگرفته را عرضه می‌دارند، زمینه‌ای که از ردکردن و خردشمردن آیین نو توسط امپراتوری کهن‌تر و موضع تفوق‌جویانهٔ این امپراتوری، که مسلمانان سعی در سوق‌دادن آن به‌سوی خود داشتند، حکایت می‌کند. این روایات برای ما بی‌فایده می‌بودند اگر این واقعیت نبود که سدهٔ هفتم و اوایل سدهٔ هشتم همان زمانی را دربر می‌گیرند که طی آن نگاره‌ها و معانی آن‌ها یکی از شاخص‌های فرهنگی جهان مسیحیت شرقی شدند. اما مسئله فراتر از این است. جهان مسیحیت از نگاره‌ها و نقوش و مهارت به‌کاربرده‌شده در آن‌ها به‌منظور تبیین ایستارهای سیاسی و مذهبی خود و تبلیغ آن‌ها بهره می‌گرفت. یکی از چیزها در دیدار از قسطنطنیه مراسم مذهبی در ایاصوفیه بود؛ در منابع اسلامی آمده است که چگونه مسلمانان دربند در برابر تأثیر زرق و برق کلیسا ایستادگی کرده و از پذیرفتن آیین مسیحیت سرباز می‌زدند، در صورتی که منابع مسیحی چگونگی عیسوی‌شدن مسلمانان تحت همان اوضاع را شرح می‌دهند. در هرحال این نگاره‌ها و تندیسه‌ها، علاوه بر تبدیل‌شدن به یکی از وجوه مشخصهٔ جهان مسیحیت در نظر مسلمانان، به یکی از مهم‌ترین و خطرسازترین حربه‌ها در دست مسیحیان نیز تبدیل گشت.

به این دلایل است که می‌توان نگرش مسلمانان نسبت به هنرهای جهان مسیحیت را مبهم دانست، برخوردی که در آن تحسین و تحقیر به طرزی ناهمگن درآمیخته بودند. این وجه از مسئله برخورد مسلمانان با هنرهای تجسّمی حایز اهمیت بسیار است زیرا می‌تواند در تحلیل کلّی مسئله ما را یاری دهد؛ اما جنبه‌های دیگر واکنش مسلمانان نسبت به هنرهای تجسّمی را حتی با ارزیابی ناسامان‌مندِ شواهد مکتوب می‌توان دریافت. از جمله می‌توان به کشف ناگهانی و انباشت گنجینه‌های عظیم اشیای ذی‌قیمت توسط لشکریان عرب و به‌ویژه فرماندهان آن‌ها اشاره کرد. فاتحان مسلمان از سرحدّات داخلی آسیا تا اسپانیا، پارچه، طلا و نقره، عاج و همه‌گونه گنجینه گرد آوردند. برخی از این اشیای ذوب شدند اما برخی در مراکز خاور نزدیک امپراتوری انباشته شدند. لشکریان مسلمانان هم‌چنین اماکن مقدسه جدید و کاخ‌های بسیاری دیدند، گاه از آن‌ها با احترام فراوان استقبال می‌شد و گاه توسط حکمرانان محلی تطمیع می‌شدند؛ در نتیجه، نه‌تنها اشیا تجمّلی در معرض دید مردمی که قبلاً چنین چیزهایی ندیده بودند درآمد بلکه نوعی آگاهی از زندگی مجلّلی که سطحش تا آن زمان برای اعراب ناشناخته بود در مسلمانان پدید آمد. آشکار است که همه از چنین زندگی‌ای برخوردار نبودند؛ در واقع این امر موجبات اختلاف بین آنانی که از این‌گونه دارایی‌ها برخوردار بودند و آنانی که آن را تهدیدی برای خلوص ایمان می‌دانستند را فراهم آورد. بنابراین، ایجاد نوعی بیزاری از آنچه تجمّلی و گرانبهاست را می‌توان بدیهی فرض کرد و آن را با عکس‌العمل مردم‌باورانه نسبت به هنرهای تجسّمی و نگاره‌ها مرتبط ساخت.

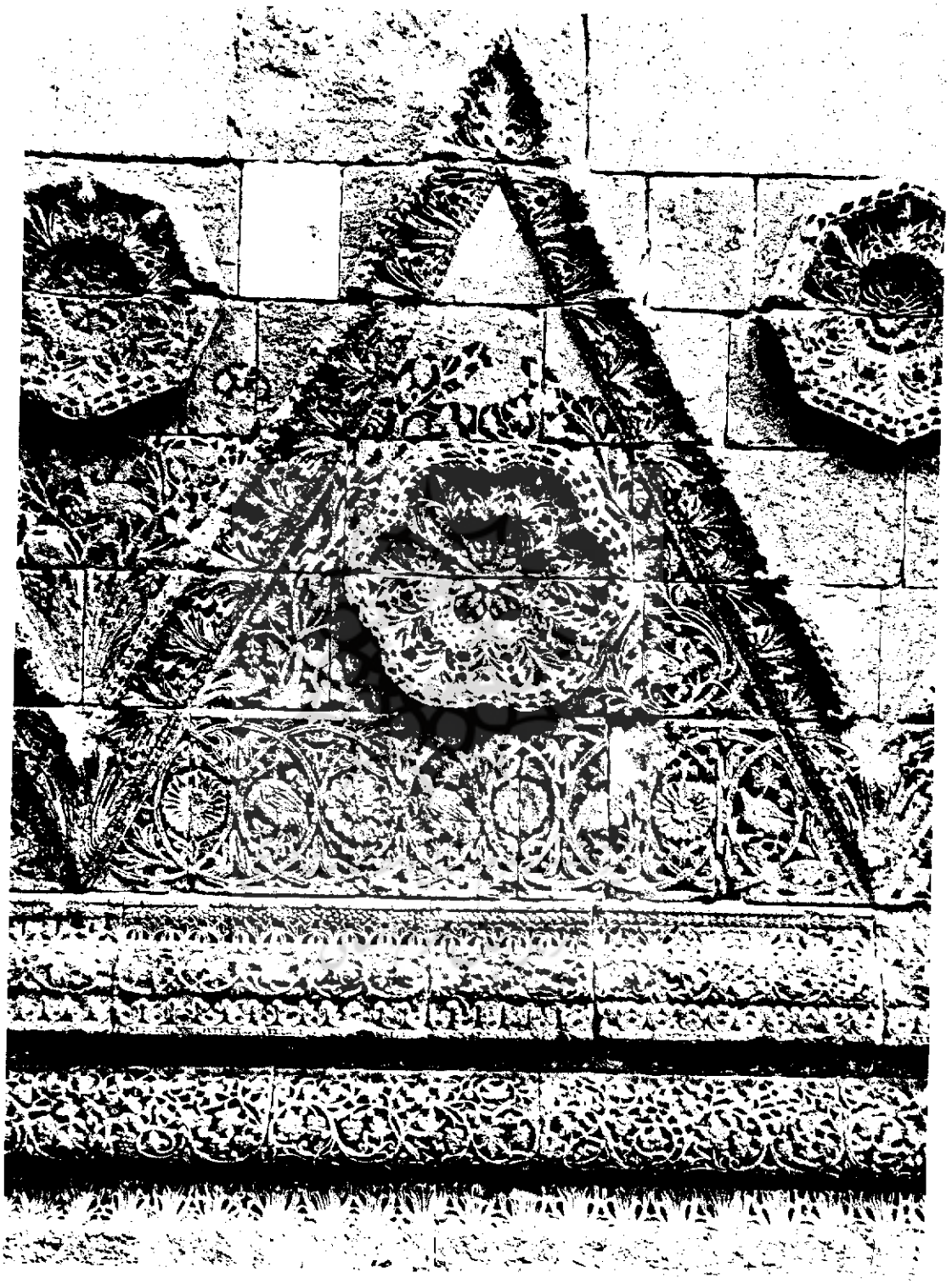
تمامی اسنادی که تاکنون بررسی شده‌اند مأخوذ از منابع ادبی و فرضیات مربوط به محیط تاریخی و روانی سدهٔ اول اسلام هستند. پیش از تلاش برای جمع‌بندی لازم است به خود هنرهای تجسمی و به‌ویژه سندی خاصه گویا یعنی ضرب مسکوکات، رجوع کنیم. در این رابطه آنچه حایز اهمیت است نه ویژگی‌های سبکی یا خصوصیات زیبایی‌شناختی هنر اولیهٔ اسلام، بلکه این پرسش است که آیا این آثار روشنگر بُعد دیگری از مسئله نگرش اسلام به هنرهای تجسّمی هستند یا خیر.

اگر آثار فراوان هنر اولیهٔ اسلامی را بررسی کنیم به‌طور قطع به عدم وجود بازنمایی جانداران

در این دوران پی می‌بریم. چنین استنباطی با وجود اکتشافات بزرگ در قصر عمره، خربةالمفجر (Khirbvat al-Mafjar)، قصر الحیر غربی (Qasr al-Hayr West) و سامرّا تعجب‌آور به‌نظر می‌آید، اکتشافاتی که پرسش‌هایی پیرامون جوهرهٔ هنر اسلامی پیش می‌کشند. هرچقدر ما برای درونمایه‌های ریخت‌شناسی جانوری یا ریخت‌شناسیِ انسانی ــ به دلیل این‌که تصور ما از هنرهای تجسّمی اغلب از چنین درونمایه‌هایی ناشی شده است ــ اهمیت ویژه قایل شویم، باز هم این آثار تاریخی استثنا به‌شمار می‌روند تا قاعده. افزون بر این، تمامی این‌ها آثاری خصوصی برای التذاذ و استفادهٔ محدوداند و هنر دیوانی یا رسمی نیستند و هرچند برای درک کلیّت فرهنگ گریزناپذیراند، تنها نشانگر یک جنبه از کیفیت این فرهنگ هستند.

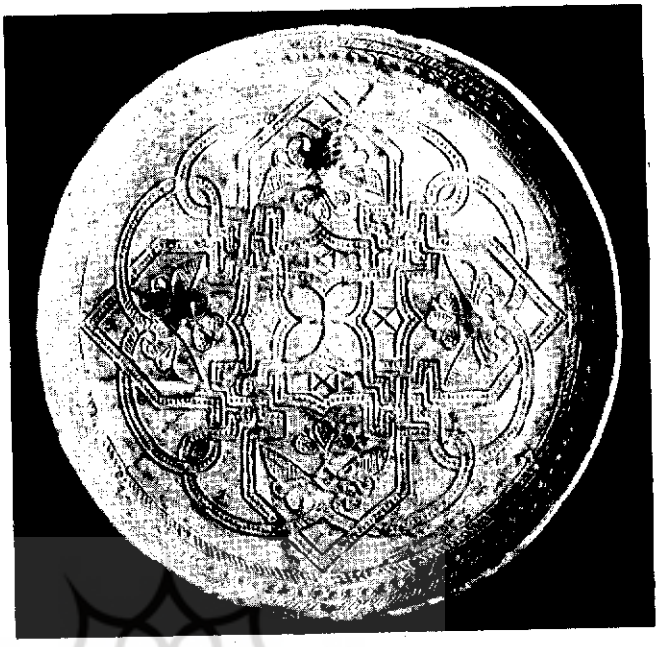
بیایید چند نمونه را بررسی کنیم. نمای مشاطه (Mashatta) در نگاه اول از آمیختگی بسیار هوشمندانهٔ مضامین گل و بته‌ای و هندسی حکایت می‌کند، با وجود این نقوش حیوانی فراوانی نیز در آن به‌چشم می‌خورد (تصویر ۱). مجموعه‌های بزرگ سفالین دوران اولیه اسلامی متعلق به شمال‌شرقی ایران (تصویر ۲) بیش‌تر دربردارندهٔ مضامین غیرشمایلی هستند اما گاهی پرنده یا حیوانی نیز به‌چشم می‌آید و گروه کوچک و شناخته‌شده‌ای از آن‌ها حتی نقش انسان را نشان می‌دهد. به همین ترتیب، گرچه عناصر تصویرگری حیوان و انسان در گچ‌کاری‌های سامرّا بسیار بعید و اندک‌اند (تصویر ۳)، در تزیینات خانه‌ها و کاخ‌های پایتخت عباسیان، حاشیه‌های (افریز) تزیینی از تصویر حیوانات به‌کار می‌رفت و چوب‌های کنده‌کاری‌شدهٔ مصری دربردارندهٔ مضامینی از این‌دست بود. از این‌رو درست‌تر این است که بگوییم نوعی توازن در هنر اولیه اسلام به‌وجود آمد که جایگاه نخست و یا حتی عمده‌ای را برای بازنمایی انسان‌ها و جانوران قایل نبود. این برداشت تا حدی زادهٔ قیاس با مظاهر پرقدمت بیزانس، هند یا ایران است که در آن‌ها در عین وجود مضامین متفاوت، تصویرگری جانداران وجهی غالب را تشکیل می‌دهد. سؤال این است که آیا این توازن در هنر اولیه اسلامی ارادی و معنادار است یا تصادفی. کاشی‌های مسجد اعظم دمشق در پاسخ به این پرسش می‌توانند ما را یاری دهند.

طی دو دههٔ گذشته چندین تن از دانش‌پژوهان پیشنهاد کرده‌اند که ترکیبات معماری عظیم و به‌طور ناقص حفظ‌شدهٔ کاشی‌های به‌کاررفته در آذین این شاهکار اولیهٔ هنر اسلامی، نمادی برای تصویری مینوی از یک جهان آرام و نامتلاطم اسلامی است. برخی دانشمندان حتی بر این باورند که این ترکیبات را نمی‌توان نمادین شمرد بلکه توضیحی بر متونی قرآنی هستند در وصف بهشت مؤمنان که به‌صورت درختان و مناظر کلی معماری ظاهر شده‌اند. این تفسیر گرچه گیراست، اثبات آن مشکل است. ولی واقعیت مهم این است که فراتر از ارزش آذینی، این کاشی‌ها معنایی شمایلی نیز دارند، همان‌گونه که تزیین بناهای قابل‌قیاس مانند کلیساها چنین هستند. از یک مشخصهٔ شگفت‌انگیز دیگر این کاشی‌ها نیز یاد شده است. موضوع اصلی این کاشی‌ها در عمارات همان است که در خاستگاه‌شان، سنتِ کلاسیک و بیزانسی، به‌چشم می‌خورد. در سنت کلاسیک و بیزانسی این موضوع معمولاً پس‌زمینه‌ای ــ گاه هدف‌مند و گاه تزیینی ــ برای ارایه مضامین دیگر بود. در دمشق این موضوع به‌صورت پس‌زمینه ظاهر نشده است و در عوض مجموعه‌ای از درختان بزرگ به‌طور موزون در پیش‌زمینه قرار دارد. از آن‌جا که بعید است این درختان موضوع اصلی کاشی‌ها باشند، می‌توان آن‌ها را همتای صوری آشکالی به‌حساب آورد که موضوع اصلی الگوهای به‌کاررفته توسط کاشی‌کاران دمشقی، مثل کاشی‌های کلیسای سن‌ژرژ (St. George) در سالونیکی (Saloniki) هستند. نمونه‌ای قابل‌توجه از جابجایی رابطه‌های صوری میان

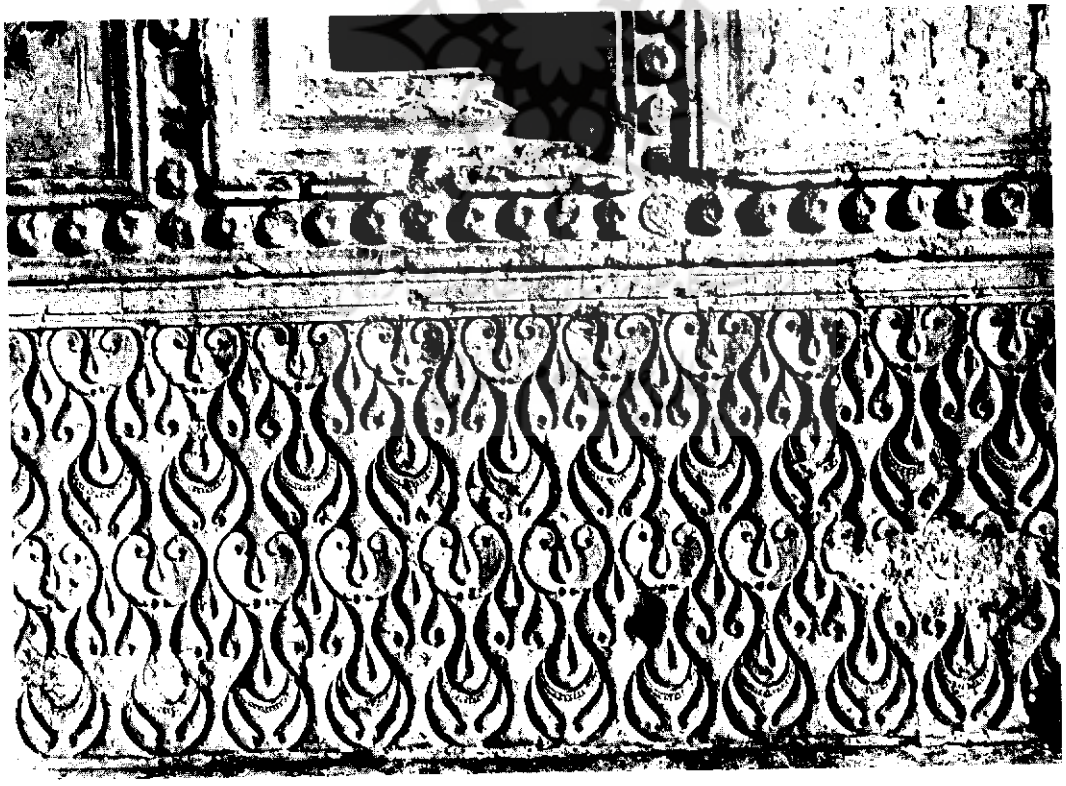


(تصویر ۱)

(تصویر ۲)



(تصویر ۳)



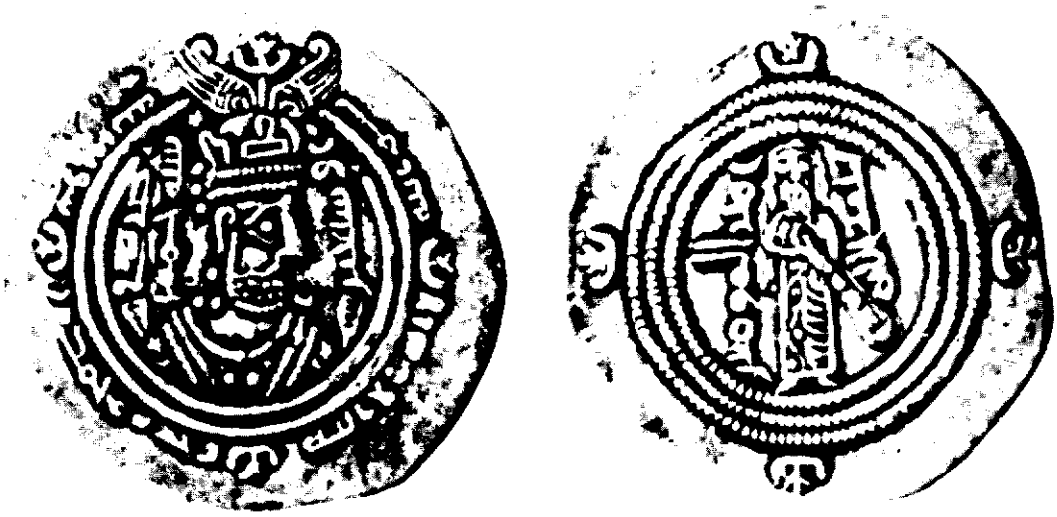
(تصویر ۴)

اجـزای یک، تـصویر در این‌جـا رُخ داده است. شـوق به‌معنایی ملموس ــ معماری مـینوی از رهگـذر زبـانی شمایلی و قابل‌فهم (واژگان سنت کلاسیک) ــ منجر به تبدیل یک بُن‌مـایه مـوجود در پس‌زمینه بـه مـوضوع اصلی، و تبدیل بن‌مـایهٔ پیش‌زمینه ــ مـوضوع اصـلی سنت ــ به درونمایه‌ای ثانوی شد.

در یکی از رسمی‌ترین سـاختمان‌های آغـاز اسـلام تزیینی پدید آمد که منظوری نمادین یا توضیحی داشت. دیـدیم کـه بـر بـرخـی از درونمـایه‌های کـاشی‌های قبةالصخره[۴] نیز می‌توان معنایی نمادین اطلاق کرد. نـه در بیت‌المقدس و نه در دمشـق تـصویرگری حـیوان و انسـان وجـود نـدارد. امـا نمـای مشـاطه بـا مـایه‌های گل و بوته‌ای آن‌که گه‌گاه آمیخته به نقوش حیوانی است، هیچ بن‌مـایه حـیوانـی در سـمت راست ورودی دیـده نمی‌شود. سـمتی کـه بـدون نقش‌هـای حـیوانـی است متناظر با دیوار سمت قبلهٔ مسجدی است که رو به مکه قرار دارد.

بنابراین اجتناب از نـقوش جـانداران در هـنر اولیـه اسـلامی، در مـورد بنـاهای مـذهبی، حسـاب‌شده و نظام‌مند بود و به گزینش‌ها و تـعدیلات غـیرمعمول در واژگان تصویرگریِ وام‌گرفته و به‌کاررفته توسط حامیان مسلمان منجر شد. اما این اجتناب به مـفهوم پـرهیز از معنای نمادینِ داده‌شده به اَشکال به‌کاررفته نبود. دلالت نمادین به اَشکال نو یا اقتباس‌شده از زبـان‌های هـنری کهن‌تری داده شـد که در آن‌ها چنین نمـادگرایـی وجـود نداشت. بنابراین نتیجهٔ حاصله دوسویه است: به واقـع در هنر اولیه اسلامی با آگاهی از تـصویرگری اجتنـاب می‌شد، و این آگاهی کم‌تر زادهٔ آموزه‌ای مقدّم بر تجربه بود تا واکـنشی در قبـال واژگـان صـوریِ در دسـترس مسلمانان.

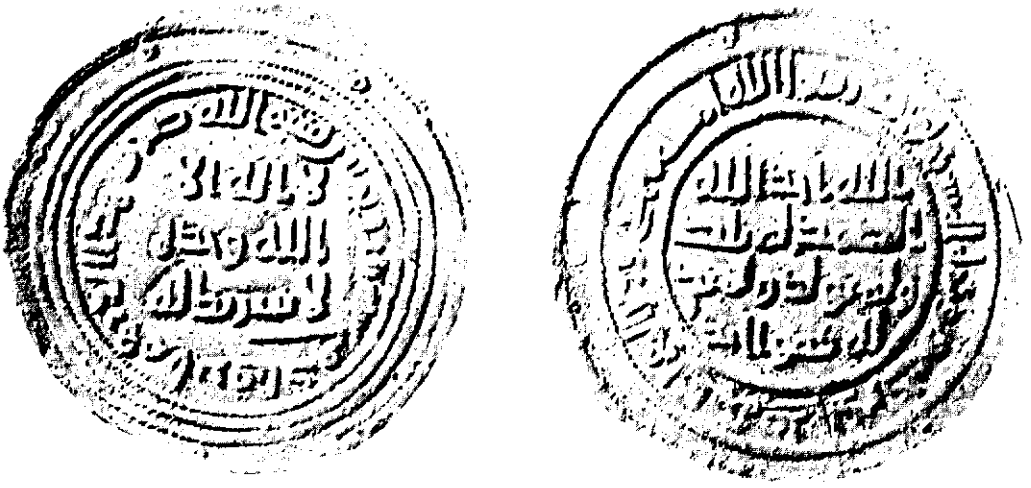
این نتیجه‌گیری‌ها را می‌توان در بحث آخرین سـند یـعنی ضـرب مسکوکـات دنبـال کـرد. شـرح ضـرب سکه‌های اولیهٔ اسلامی بارها نقل شده است و تاریخ آن پیش از فتح هـلال خـصیب بـر کـسی مـعلوم نـیست. سکه‌های محلی، یعنی سکه‌های بیزانسی در قلمروهای سابق بیزانس و ساسانی در شرق (تصویر ۴)، هم‌چنان با نوشته‌های عربی بر آن‌ها ضرب می‌شدند، نوشته‌هـایی که می‌توانستند از بسیاری چیزها حکایت کنند: تاریخ، نام خلیفه یا حکمران، شهادت به اسـلام و ضـرابخـانه. تغییراتی چند، کـه بـه‌طور کـلی در تـقلید از سکه‌هـای



(تصویر ۵)

(تصویر ۶)

بیزانسی مشهودتر است تا در سکه‌های ساسانی، پیش آمد، برخی از این تغییرات تنها شامل حذف سادهٔ برخی نمادهای آشکار مسیحی چون صلیب از نمونهٔ اصلی و جایگزینی آن با قبّه‌ای روی یک سه‌پایه می‌شد. تعدیلات دیگر عجیب‌ترند. مثلاً نوعی سکه وجود دارد که تحت عنوان «خلیفهٔ ایستاده» شناخته شده است (تصویر ۵). بر این سکه تصویر گروهیِ بیزانسی با شخصی ایستاده جایگزین شده است که به‌جای تاج «کوفیه» (چفیه یا دستار عربی) و به‌جای loros ردایی بلند دارد و بندی خاص در سمت راست وجود دارد که تاکنون توضیحی بر آن ارایه نشده است (تصویر ۵). این فرد شمشیری در دست دارد. تمام این مشخصه‌ها را



(تصویر ۷)

(تصویر ۸)

می‌توان به‌مثابهٔ تلاشی برای نیل به شمایل‌نگاری امپراتوری اسلامی تفسیر کرد، که از نشانه‌های بصری معرف آداب و رسوم و زندگی اعراب بهره می‌گیرد.

این تلاش برای نیل به نوعی تصویرگری بدیع و هویت‌دهنده در سکه‌ای استثنایی که تنها سه نمونهٔ آن در دست است، بیش‌تر به‌چشم می‌خورد. این سکه در یک طرف تصویری سلطنتی برگرفته از نمونه‌های اصلی ساسانی را با تغییرات آشکار در لباس، به‌ویژه دستار، نشان می‌دهد. روی دیگر نیزهٔ قائمی را محاذی یک جاپیکرهٔ دیواری نشان می‌دهد. جورج میلز (George Miles) پیشنهاد کرده است که این تصویری از محراب است: جاپیکرهٔ دیواری در مسجد نماد

جایگاه پیامبر [ص]، و انازه (anazah)، نیزه‌ای که یکی از نمادهای تشریفاتی قدرت خلیفه است. در مورد صحت تفسیر ارایه‌شده دربارهٔ نیزه تردیدی نیست. اما شاید جای تردید باشد که جاپیکرهٔ دیواری نشان محرابی واقعی باشد زیرا همان‌گونه که خواهیم دید جاپیکرهٔ دیواری تا ده سال بعد در معماری ظاهر نشد. این می‌توانست صرفاً مضمون افتخار را بدون هیچ دلالت ملموس اسلامی، منعکس سازد.

سومین مورد حاکی از تلاش برای شمایل‌نگاری در نوع خود چیزی است غریب. تعدادی از سکه‌های نقره‌ای ساسانی‌الاصل در طرف پشت دارای نقش هیکلی ایستاده با دستانی گشوده است که به یک مدیترانه‌ای اهل اوران[۵] می‌ماند (تصویر ۶) دربارهٔ این شکل توضیحی وجود ندارد و می‌توان آن را با سردرگمی در نگاره‌پردازی دانست و یا تلاش دیگری جهت بیان صوریِ جنبه‌ای از فرهنگ نوین. چندین نمونهٔ عجیب دیگر، به‌خصوص در ناحیهٔ شرقی امپراتوری، وجود دارد که هنوز کاوش درست و مناسب در مورد آن‌ها به‌عمل نیامده است.

این سیر تجربی ضرب مسکوکات در سال‌های ۹۷-۶۹۶ میلادی در مورد طلا و ۹۹-۶۹۸ میلادی در مورد نقره خاتمه یافت. اصلاحات عبدالملک، که در وقایع‌نامه‌های سده‌های میانه از آن‌ها بسیار یاد شده است، مضامین بیزانسی و ساسانی را کنار گذاشت و آن‌ها را با نمونه‌های تصویرگریز اسلامی جایگزین کرد (تصویر ۷) امری که گواه بر عبارت «لااله‌الاّالله وحدهٔ لا شریک‌له» بود. در قرآن [کریم] (برائت، ۳۳) می‌خوانیم که «اوست خدایی که رسول خود را با دین حق به هدایت خلق فرستاد (تا بر همهٔ ادیان عالم تسلط و برتری دهد)». افزون بر این طرح‌های معیار، مسکوکات اولیه گونه‌های متنوع دارند لیکن در همهٔ آن‌ها بر یگانگی و نامخلوق‌بودن خداوند تأکید می‌شود. به‌استثنای موارد ناحیه‌ای و نمونه‌های نامتعارف موردی، سکه‌زنیِ کاملاً کتیبه‌ای عبدالملک تا سده‌های متمادی به‌عنوان سکه‌زنی استاندارد اسلامی باقی ماند.

بهره‌گیری از مسکوکات توسط تاریخ‌نگار هنر، به‌ویژه نوع طلا و نقره، هم دارای مزیّت است و هم مخاطره. یک مزیّتِ مهمِ سند سکه‌شناسی این است که سکه‌ها منعکس‌کنندهٔ استفادهٔ بسیار آگاهانه و رسمی از اَشکال و نمادهای بصری هستند. بنابراین، توالی قابل تاریخ‌گذاری طرح‌های شمایلی ــ اقتباس‌های جزئی از طرح‌های پیشین، تلاش برای دستیابی به نگاره‌پردازی اصیل با بهره‌گیری از نمادها و غیره، و جایگزینی چنین طرح‌هایی با انواع کتیبه‌ایِ ناب ــ را می‌توان به‌مثابه جریانی از گزینش‌های آگاهانه توسط بالاترین مرتبه فرهنگ پذیرفت. در برهه‌ای مشخص که همزمان با بنای قبةالصخره است، در هنر رسمی سکه‌زنی الگوهای بازنمایانه با نگارش جایگزین شد، تغییری که بازگشت‌ناپذیر بود. این امر به‌طور آشکار ناشی از نیاز یا نگرشی بود که اگر هنوز توضیح‌پذیر نیست لااقل زمان آن را می‌توان تعیین کرد. افزون بر این، به‌طور کلی می‌توان فرض کرد که درونمایه‌هایِ مسکوکات رواج گسترده داشته‌اند و کلیّت فرهنگ را بازمی‌نمایانند، البته مگر در مواردی خلاف این امر ثابت شود. و این شاخص ارزشی است که نمی‌توان به سهولت به یک قصر یا حتی بنایی مذهبی تفویض کرد.

اما خود این واقعیت که سکه‌های طلا و نقره سندهایی بسیار رسمی هستند بیانگر محدودیت آن‌ها در این راستاست. آن‌ها تنها بازتابانندهٔ مشغله‌های ذهنی هسته فرهنگ‌اند؛ و لزوماً نمایانگر خلاقیت کلّی، ولو در سطح نمادهای صوری، در برههٔ زمانیِ خاص نیستند. از این‌رو، به‌عنوان مثال، خود عبدالملک مُهری داشت که پرندگان و شیرانِ در حال نزاع و علامت سنتی بیزانسیِ آلفا[۶] به‌همراه شهادت به ایمان بر آن نقش شده بود (تصویر ۸). این شئ بی‌مانند است؛ زمان آن ممکن است به پیش از سکه‌های دورهٔ اصلاحات برگردد، و

ماهیتِ احتمالاً خصوصی‌تر آن از اهمیت بالقوه آن می‌کاهد. با وجود این، سکهٔ فوق می‌تواند وجود درونمایه‌های متعدد و درجات بهره‌وری از آن‌ها در زمانی واحد را روشن سازد. این تعدد احتمالاً در مورد هر برهه از تاریخ اَشکال صدق می‌کند اما نمونهٔ گفته‌شده از دورهٔ آغازین اسلامی به‌ظاهر واجد کیفیتی است که آن را منحصربه‌فرد می‌کند. این امر به این معناست که هنر رسمی امپراتوری متمایل به اجتناب از بازنمایی جانداران بود، در حالی که کلیّت فرهنگ به‌حسب ظاهر نسبت به این مسئله بی‌اعتنا می‌نمود.

اجازه دهید به جمع‌بندی شواهد تاریخی ارایه‌شده دربارهٔ نگرش مسلمانان به هنرهای تجسمی بپردازیم و سعی کنیم توضیحی برای آن بیابیم. از دید تاریخی، یعنی از حیث رشد زمانی، بدون این‌که فعلاً به محدودیت‌های اطلاعات خود توجه داشته باشیم، طرح کلّی زیر را می‌توانیم پیشنهاد کنیم. مهد عربی اسلام آگاهی اندکی از امکانات نمادهای رؤیت‌پذیر داشت؛ خود این مهد آفریننده نبود و اشیا واجد کیفیت‌های متفاوت و متعلق به مناطق دیگر را «مصرف می‌کرد» و بر این امر واقف بود که فرهنگ‌های دیگر، از جمله فرهنگ‌های همسایه، عمارت‌های خیالی برپا می‌کردند، تصاویری می‌کشیدند، پیکره می‌تراشیدند، و گاهی تقدس خاصی نیز برای این آفریده‌ها قایل بودند. اما این معانی اطلاق‌شده به اَشکال، ابتدایی و یا محدود بودند، و تمایل زیبایی‌شناختیِ عمومی‌تری جدای از میل به تملّک چیزی «زیبا»، وجود نداشت. از این تمایلات در قرآن و رسالت پیامبر [ص] نشانی نبود و آنچه مورد تأکید قرار می‌گرفت یگانگی خداوند و نیز شیوه‌ای معیّن از زندگی جامعهٔ مؤمنان بود. طی اولین سدهٔ پس از فتوحات، مسلمانان در تماس مستقیم با گنجینهٔ هنری هوش‌رُبای مدیترانه‌ای و ایرانی قرار گرفتند. آن‌ها شدیداً تحت تأثیر دنیایی قرار گرفتند که در آن تصاویر، ساختمان‌ها و اشیا زبان گویای موقعیت اجتماعی، دین، وفاداری سیاسی و دیدگاه‌های فکری یا خداشناختی بودند. همان‌طور که بسیاری از مطالعات اخیر نشان می‌دهند، جهان مسیحیت در آن زمان بسیار به وقوف خود بر استفاده از پدیده‌های بصری و چیرگی فنی در پرداخت زیبایی می‌بالید. در مورد ایران قراین گویایی کم‌تری دارند لیکن با نظر به غنای نگارگری مذهبی و اشیای مجللِ یافته‌شده در آسیای مرکزی، همین روند یا لااقل روندی مشابه را می‌توان برای شرق امپراتوری بیزانس حدس زد. شکّی نیست که مسلمانان از پیچیدگی هنری دنیای مغلوب متأثر شده بودند. و جهت اثبات این قضیه می‌توانیم اسنادی دال بر ثروت‌اندوزی همراه با عادات جدیدِ زندگی اشرافی و پی‌گیری نمادهای بصری از جمله بازنمایی‌های اشخاص و اشیا، ارایه کنیم. اما این پی‌گیری دیری نپایید و در هنر رسمی مساجد و ضرب سکه دگرگونی به‌وجود آمد. در این مرحله نگارش مضامین کهن و بهره‌گیری مداوم از تصاویر جانداران به‌طور آگاهانه تعدیل شد. پس از این جایگزینی‌ها محتوای شمایلی و تصویرگرانه هم‌چنان مشهود بود لیکن عنصری که در سُنن قدیم یا معاصر مرسوم بود، یعنی بازنمایی جانداران، از قلم افتاده بود. به‌رغم وجود استثناهای قابل‌توجه این اجتناب یا اکراه نسبت به بازنمایی از حیطهٔ هنر رسمی و دیوانی فراتر رفت و وارد هنر خصوصی نیز شد. با پایان سدهٔ هشتم برای متفکران مسلمان این پرسش مطرح شد که چرا به چنین تغییری دست یازیدند، و برای یافتن پاسخ به مواردی از آیات قرآن و تفسیر مجدد زندگی پیامبر [ص] توسّل جُستند.

به‌عقیدهٔ من تعالیم مخالفت با بازنمایی‌ها (یا لااقل ارکان آن) پس و نه پیش از ترک عملیِ بازنمایی‌ها شکل گرفت. از این‌رو، توضیحی که می‌توانیم ارایه دهیم تماماً برحسب تفکر خاصّ اسلامی نیست. برخی از نوعی مخالفتِ اولیه سامی با تصاویر سخن رانده‌اند که با شکل‌گیری امپراتوری عرب عرصهٔ جولان یافت. این

توضیح به‌طور نامیمونی نژاد محوری است، به‌علاوه، وجود گونه‌ای هنر که از جانب گروه‌های سامی و از زمان اکادی‌ها (Akkadian)[۷] حمایت می‌شد، این توضیح را تضعیف می‌کند. افزون بر این‌ها، رخدادهایی چند با تلویحات شمایل‌شکنانه، چون حکم یزید، بنا بر آنچه گفته می‌شد متأثر از یهودیان بود. به‌واقع بسیار محتمل است که تفکر و استدلال‌های یهودی نقشی مهم در شکل‌گیری آموزهٔ ضدیّت با تصاویر ایفا کرده باشد. اما به‌نظر من نامحتمل است که یهودیان آغازگر این سنت بوده باشند، و این عمدتاً بدین‌جهت است که این آموزه و اکثر مواضع پیرامون هنرهای تجسّمی در درجهٔ اول به‌منزلهٔ واکنشی در قبال حضور یک اثر مشخص هنری جلوه‌گر شده‌اند تا بیان منسجم دیدگاهی فکری. در یک مورد خاص (ضرب سکه) ــ آن‌جا که تصاویر رسماً کنار گذارده شدند و فرآیند این تغییر روش را به‌درستی می‌توان دنبال کرد ــ گواهی مبنی بر تأثیر یهودیت موجود نیست و چنین تأثیری نیز محتمل نیست.

ساده‌تر این است که استدلال کنیم شکل‌گیری نگرش اسلامی به هنرهای تجسمی نه حاصل آموزه‌ای ذهنی بود و نه حاصل تأثیر فکری یا مذهبی مشخصی، بلکه منتج از اثرگذاری خاص هنرهای رایج بر اعراب بود. به‌عبارت دیگر، اسلام زمانی به صحنه آمد که رابطهٔ تنگاتنگ تصاویر با مدل‌ها و نمونه‌های اولیهٔ آن‌ها بیش از هر زمان قبل یا بعد از آن اهمیت یافت و رابطهٔ نظاره‌گر با تصاویر از اهمیت کم‌تری برخوردار شد؛ زمانی که احزاب سیاسی و مذهبی با تصاویر و نگاره‌ها به جنگ هم می‌رفتند، زمانی که پیچیده‌ترین نوع مسیح‌شناسی (Christology) در نمادهای همگانی سکه‌ها رخنه کرد. اسلام نورسیده می‌توانست در این دنیای خاص به رقابت بپردازد و در برخی سکه‌ها عملاً سعی کرد تا نظام نمادین متعلق به خود را بپروراند. ولی دشواری تنها این نبود که دنیای مسیحیت علی‌الخصوص چیرگی فوق‌العاده‌ای در به‌کارگیری اشکال کسب کرده بود، مسئله این بود که یک نظام نمادین معرّفِ اَشکال بصری برای آن‌که معنا داشته باشد باید توسط تمام مخاطبانش شناخته و پذیرفته شود. اگر اسلام زبانِ فرهنگ کهن‌تر و توسعه‌یافته‌تر را حتی با تعدیلات به‌کار می‌گرفت جوهرهٔ بی‌نظیرش را از دست می‌داد. از سوی دیگر ضعفِ بصری سنت عربی مانع از فراهم‌آوردن اَشکال بصری قابل فهم برای دیگران و آگاهی فنی جهت دگرگون‌کردن اشکال موجود بود. اصلاحات عبدالملک به نگرشی که در جامعهٔ مسلمان پرورده شده بود تبلور و رسمیت بخشید، نگرشی که بر مبنای آن استفاده از بازنمایی‌ها به بت‌پرستی می‌گرایید و هیچ سامانهٔ بصری قابل‌فهمی به‌غیر از نگارش و تصویر اشیای غیر جاندار نمی‌توانست از مشتبه‌شدن با جهان بیگانهٔ مسیحیان و سرانجام با بوداییان و کفار پرهیز کند. بدین‌جهت، اساساً شرایط سیاسی و عقیدتی دنیای مسیحی اواخر سدهٔ هفتم بود که مسلمانان را به این دیدگاه خاص سوق داد. زیرا در مناسبات پیچیده با امپراتوری بیزانس بود که مسلمانان آغازین سعی در تعریف خود داشتند. این نکته در بسیاری از اقوال موجود در شرح سکه‌زنی عبدالملک و آوردن کارگر از قسطنطنیه برای ساختن کاشی در دمشق به‌روشنی مشاهده می‌شود.

پس در جمع‌بندی باید گفت که، تحت تأثیر جهان مسیحیتِ آن زمان، مسلمانان جویای نمادهای بصری رسمی متعلق به خود شدند اما به علت ماهیت ویژه نگاره‌ها در جهان آن عصر نمی‌توانستند انواع بازنمایانه و تقلیدی را بپرورانند. اوضاع تاریخی، و نه ایدئولوژی و یا مسایل منبعث از نژاد، در شکل‌گیری موضع مسلمانان نسبت به هنرهای تجسمی مؤثر واقع شد. این دریافت ما را به دو نتیجه‌گیری و یک پرسش راه می‌برد. نخست این‌که نگرش اسلام به هنرهای تجسمی را تنها در عرصهٔ محدود بازنمایی جانداران می‌توان تعریف کرد. هیچ نگرش تعریف‌پذیری نسبت به جنبه‌های دیگر هنرهای تجسمی وجود نداشت. از این‌رو می‌توان صرفاً فرض

کرد که موضع معمول و رایج عبارت بوده است از حفظ و تحویل نگرش‌های غالب در جهانی که به تسخیر مسلمانان درآمده بود. دیگر این‌که، موضع و نگرشی که روی آن دارد فرهنگی را تعریف کند هنگامی ظاهر می‌شود که آن فرهنگ در آستانهٔ تأثیر و تحوّل باشد، یعنی زمانی که بیم آن دارد نگرش رایج برای وحدت و یکپارچگی آن فرهنگ خطرساز گردد. و اینک پرسش: اگر اکراه اسلام نسبت به نگاره‌ها ناشی از شرایط تاریخی خاص بود، چرا این وضع پس از رفع این شرایط، یعنی در طی بحران شمایل‌شکنی در جهان مسیحیت و پس از تأسیس کامل امپراتوری اسلامی، باقی ماند؟

برای یافتن پاسخ باید جنبهٔ فلسفی و مردم‌شناختی مسئله را عطف توجه قرار دهیم. موضع اولیه اسلام فراتر نتیجهٔ صرف اوضاع تاریخی و عینی به موضعی در نوع خود قابل تعریف است، موضعی که هر بازنمایی را با آنچه بازنموده می‌شود یکسان فرض می‌کند. این موضع در تاریخ هنرهای تجسمی پدیده‌ای دیرپاست. گاه آن‌گونه که در بخشی عظیم از هنر مصر باستان امکان ظهور می‌یابد و گاه تحت تأثیر تمایلات اجتماعی یا زیبایی‌شناختی دیگری، مانند آنچه در هنر کلاسیک یونان می‌بینیم، خاموش مانده است، اما همیشه حضور خود را حفظ کرده و در مقاطع زمانی گوناگون، در سده‌های میانی و حتی امروز، رُخ می‌نماید. ویژگی نگرش اسلامی این است که فریبندگی ناشی از توان جادویی و بالقوهٔ نگاره‌ها را به‌فور به شرّ تعبیر نمود؛ این شمایل هراسی (Iconophobia) جوانب دیگری نیز دارد و نمی‌توان آن را فی‌نفسه واپس‌زنی نمادها نامید زیرا همان‌گونه که دیدیم کاشی‌های دمشق یا کاربرد نگاره در سکه‌ها فحوایی رمزگونه دارند. اما تاریخ متأخر کاشی‌های دمشق، چون کاشی‌های اندک کهن‌تر قبةالصخره، از این‌جهت که فحوای نمادین خود را، دست‌کم به‌طور سنتی، سریعاً از دست داد، آموزنده است. تنها از رهگذر بیانات پراکنده و موردی می‌توان معانی اولیه آن‌ها را بازسازی کرد، و حتی آن هنگام نیز این تفسیرها را هاله‌ای از شک و تردید فرا می‌گیرد. در مورد نگاره، که ابزار اصلی دلالت نمادین در هنر اولیه اسلام باقی ماند، وضع به‌گونه‌ای دیگر است. در این مرحله نکته صرفاً این است که ردّ نوع معیّنی از تمثال‌سازی به‌خاطر تهدید فریب‌آمیزش ظاهراً تردید قابل‌ملاحظه‌ای دربارهٔ ارزش کلی نمادهای بصری به‌دنبال داشته است.

در این‌جا پرسش نظری جالب‌توجهی مطرح می‌شود. آیا اَشکال و تصاویر می‌توانند بدون این‌که از درجهٔ مشخصی از تقلید بهره گیرند، معنای ملموس نمادین کسب کنند؟ باید پذیرفت که این امر هنوز محل تردید است. اگر علایم انتزاعی و غیرتقلیدی واقعاً بتوانند معنای نمادین به‌دست آورند، چگونه می‌توانیم خواندن آن‌ها را بیاموزیم؟ با چه شیوه‌ای از تحقیق دربارهٔ اَشکال بصری می‌توانیم دریابیم که در زمان خود مفهومی داشته‌اند؟ منظور این نیست که به ناامیدی امروزین در عرصه معرفت‌شناسی دامن بزنیم. در واقع باید پرسید آیا می‌توان سامانه‌ای یکسر انتزاعی از نمادهای بصری را، حتی اگر درون خود فرهنگ قرار گیرند، آموخت؛ زیرا همان‌گونه که ژاک برک (Jacque Berque) می‌نویسد، می‌توان فرض کرد که یک هنر غیرتقلیدی، حتی اگر به وجه غیرتقلیدی آن تام و تمام نباشد، به‌طور بالقوه واجد عنصری قراردادی باشد که به نحوی از قواعد معمول تبادل پیام بصری می‌گریزد. اندیشه مبنی بر بیهودگی در آفرینش هنری ممکن است تاریخ‌نگار را متحیّر کند، دست‌کم به این دلیل که، به گفتهٔ برک، این بیهودگی اشارت به سطوح ژرف‌تر و غنی‌تری دارد تا ارتباط شبه ـ لفظی. با این‌همه آیا نمی‌توان گفت تمرکز معنی و دلالت در نتیجهٔ افکار بازنمایی ویژگی‌هایی که در صورت نمودیافتن قابل شناخت می‌بودند، به‌طور خودکار از دست می‌رود؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها به کاوش‌های نظری و

تجربی کاملاً متفاوت با آنچه در این‌جا دنبال کردیم، نیاز است؛ در جستجوی این پرسش‌ها باید بررسی‌های عمدتاً روانشناختی، در ارتباط با چگونگی درک و فهم اشکال توسط انسان، به‌عمل آید. شاید بهتر آن باشد که این پرسش‌ها را رها کنیم و واقف باشیم که مسئله شکل‌گیری یک سنت هنری، علاوه به مواردی که در آغاز مطرح کردیم، منجر به رشته‌ای از معماهای نظری دیگر می‌شود.

نکته‌ای دیگر، با همان پیامدهای نظری جالب‌توجه، از بررسی‌های ما قابل استنباط است. به‌خاطر بیاوریم نمادهای بصری در سطح عوام است که ثابت‌ترین نحو دلالت سحرآمیز را کسب می‌کنند، حتی اگر این دلالت‌ها در سطوح بالاتر به‌کار رفته و سامان یافته باشند. از سوی دیگر، اکثر نگاره‌هایی که در اسلام به‌عنوان الگو به‌کار می‌رفتند از طرف شاهزادگان یا روحانیان حمایت می‌شدند هرچند تأویل و تفسیر آن‌ها عامیانه بود. این حمایت به نگاره‌ها معنای تجملی ضمنی می‌داد. اکنون می‌دانیم که، به تشخیص عده‌ای از نویسندگان، یکی از ویژگی‌های خاص نگرش اسلامی چیزی بود که مارشال هادسون (Marshal Hodgson) آن را «اخلاق‌گرایی» نامید، یعنی شیوه‌ای از تفسیر هر تجربه یا نیاز از رهگذر مجموعهٔ معیارهای (رمزگان) رفتاری و نظریِ دنیای مسلمانان. این مجموعهٔ معیارها بیش‌تر اجتماعی بود و به‌طور نظری دربرگیرندهٔ تمام اجتماع یعنی تمام «اُمّت»، یا جامعهٔ مسلمانِ مؤمن، می‌شد و در اوایل هیچ عامل دینی‌ای وجود نداشت که به آن شکل پیچیده عرفانی دهد. در دهه‌های آغازین شکل‌دهندهٔ اسلام، اُمرا (با استثنائات مهشور که مورخان به‌طرزی درخور و نقادانه روشن کرده‌اند) دست‌کم در زندگی اجتماعی خود جلوه‌ای بیش از رهبران واجد حق و حقوق مساوی، ندارند. بنابراین، رمزگان گفته‌شده فاقد میانجی‌گران شرعاً سازمان‌یافته بود، زیرا خود حاصل یک اجتماع منسجم و کوچک بود. آفرینش هنری به این دلیل که در آن عصر به‌منزلهٔ بدیلی برای واقعیت و از این‌رو واسطهٔ میان بشر و آن واقعیت به‌شمار می‌آمد در معنایی گسترده به‌گونهٔ شرّ ظاهر شد، یعنی به معنای گسترده‌تر از مفهوم فنی و دقیق رویایی «مصوّرِ» سازندهٔ تصاویر در سنگ و رنگ و «مصوّر» بی‌نظیر و تام و تمام (خداوند). شرّ بود زیرا میان بشر و حیات نیک و اخلاقیِ وی حایل می‌شد، زیرا وسوسه‌ای بی‌مورد و بی‌جا بود.

این رمزگان اجتماعی را تا حدودی می‌توان نوعی انتزاع نامید، مجموعه‌ای از باورها و برخوردها که همیشه ابراز عملی و حقوقی نمی‌یافت. با وجود این تا تاریخ ۸۰۰ میلادی شمار کثیری از گروه‌های غیر اسلامی فوق‌العاده مختلف یا تازه‌مسلمان عضوی از خود جامعه اسلامی شده بودند. رمزگان اولیه اجتماعی دستخوش تنش‌های متعدد گشت، که دو مورد آن حایز اهمیت ویژه‌اند.

از یک‌سو مجموعه‌ای از فرهنگ‌های عامیانه هنوز به نگاره‌ها و تمثیل‌ها به‌چشم جادو می‌نگریستند، این فرهنگ‌ها در جای‌جای جهان اسلام ریشه داشتند. و هرچند کم‌رنگ و نامطمئن، بستگی خود به گذشتهٔ ماقبل اسلامِ خاور نزدیک را حفظ کردند. از سوی دیگر فرهنگی اشرافی پا گرفته بود ــ فرهنگ خلفا، خانواده‌های آن‌ها، منصب‌داران عالی ــ که به نگاره‌ها به چشم تجمل می‌نگریست و آگاهانه اشکالی، اکثراً شاهانه، از سنت‌های خاور نزدیک وام می‌گرفت. میان این دو سو، رمزگان و عرف اسلامیِ غالب در بهترین حالتش در شهرهای اولیهٔ عراق یا مصر، و نه شهرهای عمدتاً بیگانه سوریه یا غرب ایران، ظاهر شد. این فرهنگ اسلامی میانه‌رو دو قطب دیگر را رد کرد، دنیای عامه‌پسند را به‌مثابه کفر و دنیای اشرافی را به‌مثابه بیگانه و ریاکار مردود اعلام کرد. این امکان وجود دارد که جنبهٔ اجتماعیِ فقر اندیشه زیبایی‌شناختی اعرابِ بدو اسلام که قبلاً مورد بحث قرار گرفت، این واپس‌زنی را تقویت کرده باشد. اما ذکر این مطلب حایز کمال اهمیت است

که این طبقهٔ میانهٔ باسواد بود که فراهم‌آورندهٔ قسمت اعظم مجموعه متونی شد که فرهنگ اسلامی آغازین به واسطهٔ آن تعریف می‌شود، مجموعه‌ای که نگرش اخلاق‌گرایانهٔ امّت آغازین را در قالب قضا نهادینه کرد.

در خاتمه می‌توان نتیجه‌گیری کرد که در روزگار آغازین اسلام منش اجتماعی‌ای رشد کرد که کاربردهای پیچیدهٔ تصاویر در سرزمین‌های فتح‌شده را رد می‌کرد و از این‌رو حس شمایل هراسی، که در هر فرهنگی به‌طور نهفته وجود دارد، را احیا کرد. این منش سلیقه‌ساز غالب نظامی شد که دامنه آن از مرزهای خود بسی فراتر می‌رفت. این منش اجتماعی، علاوه بر این، گامی دیگر برداشت و به ردّ بازنمایی مشروعیت اخلاقی نیز داد. قطعهٔ زیر به قلم مورخ و اخلاق‌گرای قرن دهم، ابن‌مسکویه، می‌تواند به‌طور ملموس روشنگر این نکته باشد. ابن‌مسکویه در برشمردن بدی‌ها به مورد فوق می‌پردازد:

طلب آنچه گرانبهاست و برای همگان مایه منازعه... فی‌المثل آن‌گاه که شاهی مالک شئ نادر یا گوهری پربها در گنجینه‌اش باشد خود را در معرض پریشانی ازکف‌دادن آن قرار می‌دهد. این شئ ناچار است به فساد و ویرانی، آن‌گاه که بنگریم به جوهرهٔ جهان مخلوق و فسادی که همه چیز را مبدّل و دگرگون می‌سازد و آنچه اندوخته گشته و به‌چنگ آمده را ویران می‌سازد... شاه درمانده از جایگزینی [شئ نادر مفقود] با کفو آن اسیر نیاز می‌گردد.

این گزیده‌ها از ردّ بازنمایی فراتر می‌روند و اشارت بر این امر دارند که تمامی خلاقیت زیبایی‌شناختی که به جهان ماده صرف گره خورده باشد پوچ و شرّآفرین است.

در حیطهٔ وظیفهٔ خود می‌توانم پیشنهاد کنم که بهترین راه فهم اصالت تام موضع اولیه اسلام در قبال هنرهای تجسمی این است که اکراه آن از پذیرش نگاره‌ها و تلاش‌های متنوعش برای بهره‌مندشدن از نمادگرایی بصری را در پرتو مسئله نظری روابط هنر و تمدن ــ و تلویحات اجتماعی و عقیدتی حاصل از آن ــ بنگریم. پرسش‌هایی که به این‌ترتیب مطرح می‌شوند به‌هرحال دیگر تنها متوجه هنر اسلامی نیستند بلکه مسایل کلّی‌تر ماهیت صوری و اجتماعیِ ادراک بصری تحت شرایط گوناگون را پیش می‌کشند. در ضمن، موضع اسلام هرچه بوده باشد، مانع خلق آثاری که ما می‌شناسیم، نشده است. پرسش ژرف‌تری که برجای می‌ماند این است که آیا در پرتو شواهد و فرضیه‌های ارایه‌شده در این گفتار، شایسته است این بناها را آثار هنری بنگاریم یا خیر؟

پی‌نوشت‌ها:

۱. ایا صوفیه یا ایا صوفیا، شاهکار معماری بیزانس، کلیسایی که در سال‌های ۷ - ۵۳۲ در استانبول (قسطنطنیه) ساخته شد. ترک‌های عثمانی که در سال ۱۴۵۳ بر استانبول مستولی شدند آن را به مسجد تبدیل کردند. از سال ۱۹۳۵ موزه گشت.(م)

۲. می‌گویند اصل آن فارسی است و به‌واقع معرّب سه‌دل یا سه‌دله (یعنی در آن سه قبّه متداخل است). برخی نیز آن را نهر می‌دانند. بعضی می‌گویند قصری است نزدیکی خورنق. بعضی هم گویند معرب سه دیر و آن عمارتی است که نعمان بن منذر برای بهرام گور ساخته است. (م)

۳. در این‌جا باید افزود که در عصر خود ما ــ و به میزانی کم‌تر در سدهٔ دوازدهم ــ هنرمندان و فلاسفه جویا و یابندهٔ متون فراوانی در قرآن بودند که می‌تواند به‌منزلهٔ توجیهاتی نه فقط برای بازنمایی‌ها بلکه برای تجلیل زیبایی بشر و ابداعات دیداری پیچیده و ظریفش تعبیر گردد. این‌دو را شاعر و دانش‌پژوه مصری، بشرفارس، با شیوایی خاص مورد بررسی قرار داده است لیکن به موضوع فعلی ما دخلی ندارد.

۴. شاهکار معماری اسلامی که به دستور عبدالملک خلیفه اموی به سال ۷۲ هجری قمری بر بالای صخره ذبائح در اورشلیم نزدیک مسجد اقصی ساخته شد. (م)

۵. Oran: بندری در شمال الجزایر. (م)

۶. اولین حرف الفبای یونانی(α). (م)

۷. آکاد قوم و کشور باستانی واقع در شمال عراق (که اواسط هزارهٔ سوم قبل از میلاد به اوج قدرت خود رسید) و آکادی‌ها اصلاً سامی‌نژاد بوده‌اند. بعدها بابلی‌ها جای آنان را گرفتند و کلیه تمدنشان را اخذ کردند. (م)