صلاح استتی (لبنان)

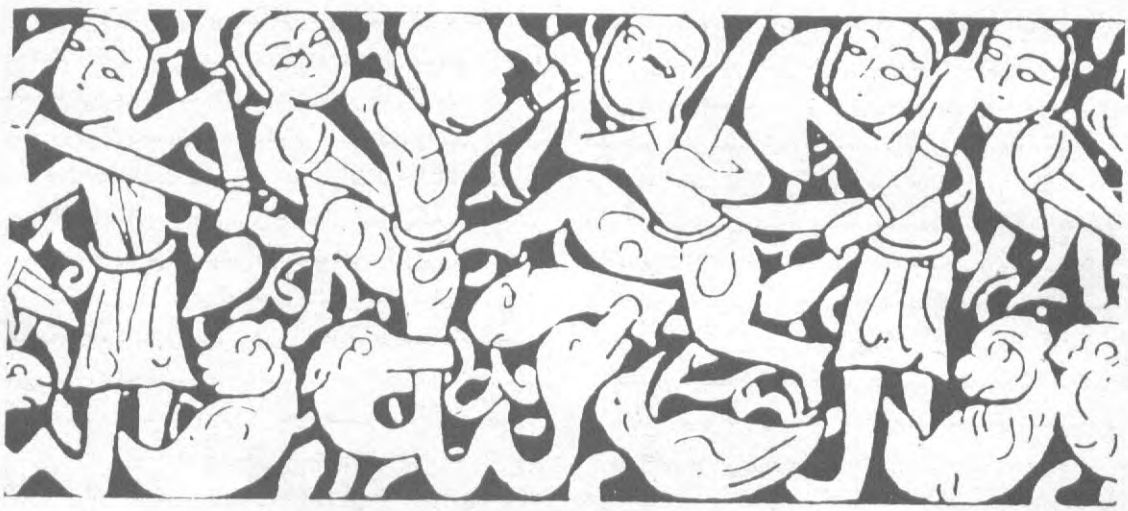
اسلام و تصویر

کاملاً طبیعی است که در آغاز میزگردی دربارهٔ سینما در جهان عرب، به جای تاکید روی تصویر سینمایی، به مسأله یی به نام تصویر به طور کلی و به عنوان یک مفهوم عام در بیان هنری توجه کنیم.

این حقیقت بر همه آشکار است که مسائل مطروحه در اسلام، به طرز خاصی به هم وابسته است. گفته شده که اسلام تصویر را منع کرده، یا این که هرگونه بازآفرینی تصویری چهرهٔ انسان را محکوم کرده است. به نظر می رسد، باید نخست به این مسأله به عنوان موضوعی دربارهٔ جزمیات نگریست و تنها پس از آن به عنوان مسأله یی در باب هنر. مفروضات مسأله چیست؟ چگونگی حل آن چیست؟ کدام تمایلات ریشه دار اسلامی تحریم کنندهٔ تصویر است و یا انگیزهٔ کافی قانع کننده برای این تحریم را به دست می دهد؟ عوامل تعیین کنندهٔ متافیزیکی، اعتقادی، روان شناسی، نژادی و جامعه شناسی در تحدید نظرگاههای اسلام نسبت به بیان فیگوراتیو کدام اند؟

اینها مسائلی است که ما ناچار از تفحص در آنهاییم، حتی اگر آن قدر مختصر باشد که نتواند دربرگیرندهٔ همهٔ جزئیات موضوع باشد. گفتن ندارد که اینها تنها بیان قضیه هایی بدیهی است. من نه در مقام یک عالم ربانی، بلکه به عنوان شخصی که می تواند ایدهٔ همه جانبه یی از مسأله تئوریهای گوناگون و متضاد، چاره گریهای گوناگونی که در طی قرنهای پی در پی اظهار شده اند بدون اینکه بتوانند به نحوی بنیادین مسأله را حل کنند، و به طور خلاصه دیدگاهها و تفسیر شخصی خود را از موضوع بیان دارد، در مقام بحث ایستاده ام. در واقع من ناچارم گاهگاهی به تحلیلی حقیقتاً جامع و استادانه از آنچه که ممکن است آن را جنبه های متافیزیکی - روانشناسانهٔ مسأله بنامیم، بازگردم، تحلیلی جامع که لویی ماسینیون در مقاله یی به نام «روشهای موفقیت هنری مردم مسلمان» در سال ۱۹۲۱ به چاپ رسانید.

در نخستین پله، باید بپرسیم که عامل تحریم تصویر در اسلام، چه چیزهایی است و بر چه بنیادی استوار است. گفته می شود که قرآن یکی از سرچشمه های این امر است، اما یک موضوع کاملاً مسلم است، قرآن هیچ بیان روشن و آشکاری در این باره ندارد. حتی در بخشهایی که کاملاً صریح، حرمتها را مشخص کرده است. تنها تحریم مشخص، نه تحریم خود تصویر، بلکه اعمال کافر کیشانه بوده است. مانند تصویرهایی که برای اعمال بت پرستانه از آنها بهره گرفته شده است (سورهٔ پنجم، آیه ۹۲) در



**قرآن هیچ بیان روشن و آشکاری در این باره [تحریم تصویر در اسلام] ندارد.
حتی در بخشهایی که کاملاً صریح، حرمتها را مشخص کرده است.
تنها تحریم مشخص، نه تحریم خود تصویر، بلکه اعمال کافرکیشانه بوده است.
مانند تصویرهایی که برای اعمال بت پرستانه از آنها بهره گرفته شده است.**

ادبیات سنتی اسلامی، این حدیثها (ادبیاتی که مربوط است به گفته ها و اعمال پیامبر «ص») هستند که در آنها به طور مشخص به نظریه هایی برمی خوریم که بازآفرینی فیگوراتیو یا تصویری را منع می کند و گاه هم تحریمهای بیرحمانه یی اعمال می دارد. در عین حال، باید به یادداشت که قانونگذاری بر پایهٔ حدیثها، سه قرن پس از درگذشت پیامبر (ص) باب شد. لویی ماسینیون، شمار این حدیثها را که به طور رسمی بازآفرینی تصویری و هنر را منع کرده، به چهار عدد، محدود می کند:

۱) نخستین حدیث *نفرین بر پرستندگان آرامگاهها و تصویر پیامبران و قدیسان*. با این برخورد، فرم و تصویر دستاویزی است برای کوشش در جهت همطرازی و تنه زدن با آن ارزشهایی که دین منحصر به خداوند بزرگ می داند. می دانیم که حضرت محمد (ص) همچون یک فرد عادی ظهور کرد و از سوی خداوند برای ابلاغ پیامش و گستراندن آیین اسلام در روی زمین برگزیده شد. او هرگز مدعی فراطبیعی نشد و برخلاف بودایی گری، مانوی گری و مسیحی گری، اسلام هرگز نیازی به پیکرنگاری مقدس دربارهٔ زندگی بنیانگذار دین، احساس نکرده و ضرور نشمرده است.

۲) دومین حدیث: *هنرمندان و سازندگان تصویرها و شمایلها، در روز قیامت مجازات شده، محکوم می شوند به این که به کارهای خود جان ببخشند*. به نظر می آید، این حدیث ملهم از روایتی باشد از زندگانی عیسی مسیح (ع) که از قرآن گرفته شده و در آن مسیح (ع) خطاب به بنی اسرائیل می گوید: *من با نشانی ای از سوی خداوند به سوی شما آمدم تا بر طبق آن، برای شما از خاك کوزه گری، پرنده ای را شکل بدهم، در آن بدمم و به امر ا... آن گل زنده شود*. این تنها مورد جان بخشیدن به شکلهای ساخته شده از خاك رس است که در قرآن آمده و آن هم تنها با اجازهٔ خداوند رخ می دهد. کلمهٔ هنرمند که در آغاز حدیث آمده، نباید با معنای امروزین آن یکسان پنداشته شود، بلکه مفهوم اصلی آن، آن تفکر خودخواهانه است که می خواهد کار خالق را تقلید کند و حتی در تصویرسازی بر آن برتری جوید. کیفری که در حدیث آمده، پاسخی به این برتری طلبی نسبت به آفریدگار بزرگ است. ریچارد ایتنگهاوزن در اثری که اخیراً منتشر شده، بیان زیبایی از هنر عرب دارد، *داشتن تصویرها در خانه، در همان سطحی ارزیابی می شود که داشتن سگ در آن، حیوانی نفرت انگیز و نجس که سبب می شود از ورود فرشتهٔ رحمت به درون آن خانه، جلوگیری شود*. زیرا فرشته ممکن است در آن تصویرها، نوعی کاریکاتور از کار الهی ببیند و از آن خانه روگرداند. در این جا یک اشارهٔ زبان شناسانه اهمیت می یابد: در زبان عربی و در خود قرآن، کلمهٔ صُوَّرَه به معنای ساختن و شکل دادن، مترادف کلمهٔ «خَلَق» یا آفریدن است. خداوند تنها خالق نیست، مُصَوِرَ یا شکل دهنده نیز هست. اما در عین حال، کلمهٔ مصوّر به معنای نقاش است، که بدین سان، رقیب خداوند ارزیابی شده وَ حرکتش با نیتی کفرآلود، آمیخته می شود.

۳) سومین حدیث: در این حدیث از مسلمانان خواسته شده بر بالشهایی نخوابند که با تصویر تزیین شده است. این حدیث، اگرچه به عنوان یک عنصر جدلی ظاهر شد، با این حال، بر طبق یک رسم قدیمی، چنین ساده گرایی ای در مورد بالش و رختخواب از اتاق خود پیامبر (ص) باب شد.

۴) چهارمین حدیث: مربوط است به آداب و رسومی که تفکر صلیبی را به یاد می آورد. در این حدیث، البته به طور مشخص عرضه یک تصویر یا فیگور، تحریم نمی شود.

با تکیه به این چهار حدیث، نمی توان به این نتیجهٔ قاطع رسید که اسلام تحریم کنندهٔ کلی هرگونه تصویر تجسمی است. از این گذشته، می توان به سادگی اعتبار و سندیت آنها را مورد تردید قرار داد؛ زیرا نه پیرو روح قرآن و نه قواعد معرفت شناختی آن هستند. به سادگی پیداست که تعداد معینی از علمای مسلمان، در سخت گیری خود نسبت به تحریم تصویرگری، راه افراط پیموده اند، واقعیت مهمتر این است که تسلط آنها در این زمینه، بسیار زیاد است. به عنوان مثال، نواوی (Nawawi) نگهداری هر تصویری را که از خود تولید سایه بکند، منع کرده است. ماسینیون می گوید: *این یک عقیدهٔ بسیار ابتدایی و ساده لوحانه است که اثر و نشانهٔ یک موجود زنده، دقیقاً به معنای خلق پرده ایی است که یک تصویر متحرك را شکل می دهد*. نواوی حتی از این هم فراتر می رود و حتی بازیچه های کودکان و شیرینی های تهیه شده با قالب را برای جشنها، قدغن و منع می کند. ماسینیون می گوید: *در واقع می باید از طریق ادبیات مربوط به تحریم فرمها و اشکال مشخص، پی ببریم که اینها یک محدودیت را طراحی می کنند، و نه انکار و سلب کامل را، و این که این [تحریم] بت پرستی را هدف گرفته است و نه خود هنر را*.

البته در عربستان، چنانکه می دانیم در عهد پیامبر (ص) فرهنگ در سطح پایینی بود و انسان کاملاً حق داشت که نسبت به عرضه تصویرهایی که می توانست توجه و ایمان نمازگزار را سست کند، هراسان باشد. خطر این که یک مخلوق به وسیلهٔ تصویرش

به سادگی پیداست که تعداد معینی از علمای مسلمان، در سخت گیری خود نسبت به تحریم تصویرگری، راه افراط پیموده اند، و واقعیت مهمتر این است که تسلط آنها در این زمینه بسیار زیاد است.

سردرگم شود، نمی بایست دست کم گرفته می شد، [به ویژه] وقتی از مردمی صحبت می کنیم که تحولشان ماندگار نشده است. در این دلمشغولی و نگرانی، اسلام با دیگر گروههای نژادی سامی اشتراک دارد. از این رو، می توانیم در سفر خروج (xx,4) بخوانیم که: *تو نباید به چیزی مانند شوی که از تو تراشیده اند، و نباید چیزی بسازی که مانند چیزهایی است که در آسمان برین است، و یا در زیرزمین سفلی است، و یا آنچه که در آبهای زیرزمین است.* گرایش به نابودیِ شمایلها توسط مسلمانان در عین حال به یادآورندهٔ ترس کلیساهای نخستین و بعدها پروتستانها از بازآفرینی موجودات زنده است. به سان واکنشی در برابر چند خدایی، و بر پایه مراحل موجود در آیین یهود، هم اسلام و هم مسیحی گری، سنت رب النوع های گمراه کننده را نفرین، کرده اند و به طور جزمی، به هستی خدای یکتا که روحی پرستیدنی است، وابسته شده اند.

در حقیقت، نخستین واکنش اسلام در برابر هر تصویری، بدبینانه است. گویی که در تصویر دامی نهاده شده که با آن می توان هنر خداوند را شکار کرد. من مایلم تکرار کنم تحلیل ماسینیون را [در این باره] تحلیلی نهایی به حساب می آورم. آنجا که می گوید: *بدین ترتیب چنان که [یک مسلمان] اعتقاد دارد او پذیرفته است، عینیات در تحلیل نهایی فاقد قدرت و گزند است. بنابراین، باید دریابیم که تمامی آنچه که خداوند در این جهان ساخته، در هر حال همچون شیئی است که ما برای ساختن آن را سرهم می کنیم، و بنابراین، آنها یک رشته مکانیزم هستند. خود جهان بی نهایت از هر هنری زیباتر است؛ مکانیزمی است که خداوند حلقه های آن را به هم پیوند داده است. خداوند حلقه ها را مانند یک نمایش پانچ و جودی[2] به هم پیوند داده است. این است که می بینیم در اسلام، درام وجود ندارد. درام در مفهوم اروپایی اش، در قلب و درون شخصیتهای گونه گونش روی می دهد. درام آزادی آنهاست؛ ولی برای مسلمانان، این آزادی مشروط به سرنوشت محتوم است، که بدین لحاظ آنها وسیله و ابزاری در دست این سرنوشتند*[3]. درام در اسلام وجود دارد، ولی فقط به شکل نمایش عروسکی. استدعا دارم به من اجازه دهید که تعزیه ایران را به عنوان درام به حساب نیاورم. تعزیه نوعی درام مذهبی است و نمایشی شگفت انگیز که موضوع تغییرناپذیر آن، شهادت علی بن ابیطالب (ع) پسرعموی پیامبر (ص) و پسرانش حسن (ع) حسین (ع) است که در سالگرد شهادت آنها برگزار می شود. این نمایش دیدگاه ایرانی شیعه را از جهان بازمی تاباند. غیرشیعه، یعنی مسلمانان سنی ارتودوکس، چیزی مانند این ندارند. مسأله چنان که کمی بعد خواهیم دید، همان است که در مورد مینیاتور وجود دارد. شیعه ها و به ویژه ایرانیان، در هنر تقریباً بدون تحریم و شرمساری تجربه می کنند، که این بیشتر نتیجهٔ ادامهٔ سنتهای هنری ایرانیان پیش از اسلام، یعنی سنن مزدکی و مانوی است (مانوی گری به طور مشخص گرایش و سلیقهٔ ایرانیان را به تضاد رنگها، که کل نقاشی از آن سرچشمه می گیرد، تشریح کرده و تبیین می نماید). در حالی که سنی ها، دست کم، در نظر و در حرف، مخالفتی استوار با آن نوع از هنر رنگ را از خود بروز می دهند[4].

از هنگامی که گرد آمده ایم تا دربارهٔ تصویر و در نهایت، آثار سینمایی بحث کنیم، فرصتی در دست است که اگر هم شده به طور خلاصه، از نمایش عروسکی در کشورهای اسلامی، چه شیعه و چه سنی، یاد کنیم. برعکس یونانیان، مسلمانان هرگز نمایشهای عروسکی را برای درامهای واقعی یا در ارتباط با مذهب، به کار نگرفتند؛ عروسکها تنها برای سرگرم کردن مردم و بچه ها، مورد استفاده قرار می گرفتند. اعتقاد بر این است که قره گوز (سیاه چشم) شخصیت اصلی نمایشهای عروسکی، در ترکیه پدید آمده است.

تئاتر قره گوز از پانچ و جودی ابتدایی تر است. در زیر توصیف آلفونس سیلیرز (Alphonse Cillieres) را دربارهٔ این نمایش که در سال ۱۸۸۸ نوشته است، می خوانید:

«یک آلونک چوبی که جلو آن باز است، در یک محیط بسته، که یک پردهٔ سفید در گوشهٔ روبه روی آن آویزان است و از پشت سر روشن شده است. صحنه آماده است. قره گوز نیمه عروسکی و نیمه سیلوت دیده می شود. فیگور کوچک بندبند او، از طریق اوپک و قطعه های شفاف و در رنگهای گوناگون ساخته شده است و در نتیجه، چیزی را عرضه می کند که تئوفیل گوتیه، این گونه وصف کرده است: **حضور یک هیکل از ورای یک شیشهٔ مات که از پسزمینه جدا شده و با پوشش سربی رنگی کاملاً پوشانده، کامل شده است.** *نیمرخ تصویر قره گوز با یک چشم بزرگ سیاه که مستقیم به جلو می نگرد، ظاهر می شود. چشم سیاه، نشانهٔ قره گوز است، درست مثل پشت قوزی که نشانه پانچ است، این چشم نام او را مشخص می کند و تماشاگر را توانا می سازد، او را ورای لباسهای متعددی که پوشیده، بشناسد.»* در واقع، وجوه اشتراک قره گوز و پانچ، بیش از یکی است. او همان طنز گزنده را دارد، همان بی قیدی (Sans - gene)

قره گز

و بدبینی را؛ او مقدس مآب ها را مسخره می کند و به همان شیوه قاضیها و پاسبانها را به ریشخند می گیرد، با این حال، برخلاف پانچ، لطیفه ها و ادا و اطوارش، بسیار شهوانی تر و بی بندوبارانه تر است. یک دلیل اجتماعی برای این قضیه، این است که او نمایندهٔ بی قیدی و آزادگی توده های مردم است.

به بهانهٔ تأثر در ممالک اسلامی، از موضوع اندکی دور شدیم. اینک اجازه دهید بازگردیم به گذشته و به درك ماوراءالطبیعهٔ اسلامی که مشخصات ویژهٔ هنر اسلامی را روشن کرده و شرح می دهد. در حالی که برای دیگر مردمان [غیرمسلمان] برای بازآفرینی جهان، فرمها و شکلهای طبیعی وجود دارد که براساس نمونه های از پیش معین که ادامهٔ کل جهان است، به جان بخشیدن و دوباره سازی آنها می پردازند؛ اعتقاد عمیق و ریشه دار اسلام به خدا، هرگونه مفهومی مانند این او را تحریم می کند. در اسلام تنها هستی همیشگی، در واقع [همان] خداست؛ **هوالباقی**، یعنی، **اوست که جاوید است**، روی سنگ قبر مسلمانان به روشنی پیداست. چنان که از شکلهای موجود در چیزها می توان دید، آن چیزها تنها شکلهای ناپایدار از آمیزش اتمها هستند. برای آنها مقدر شده است که در گذر باشند. خط وجود ندارد، بلکه نقطه یی دارد حرکت می کند [که سازندهٔ خط است]. این مفهوم آخری، چرایی نفی هستی و [نفی] عینیت داشتن خطوط و نقوش را توضیح می دهد. اندیشمندان مسلمان به سرعت هندسه را به خاطر جبر و مثلثات، کنار نهادند.[5] در اسلام، زمان به خودی خود، دارای شکل و دارای تداوم نیست، بلکه زمان به معنای گسترش آن ها (لحظه ها)ست که ضروری نیست تداوم داشته باشند. این چیزی است که تهیه کنندگان سینما را به اندازهٔ فرمولهای جدید مهارت در خلق رمانهای جدید، جذب می کند؛ چنانکه ماسینیون می گوید: *الهیون مسلمان بسیار زود به این نگره رسیدند که زمان برگشت پذیر است، اگر خدا بخواهد.*

هنر اسلامی به خاطر پرهیز از کفر، به این دلیل که خداوند تنها موجود همیشه جاوید است، می باید روی تغییر همه چیز، تأکید کند. کاشیکاری اسلامی از این نیت ضمنی مبنی بر بی پایانی نقشهای هندسی پدید آمد. نقشهای مدور و چندگوش، دنیایی از تزیینات را در برمی گیرد که به محض این که تخیل هنرمندانه نایل به درك عالم اعلی شد، تأثیر خود را از دست می دهند.[6] *طرح کاشیکاری اسلامی، بیش از هرچیز به عالم معنا توجه دارد*، این را شارل بودلر می نویسد که با بصیرتی درخور یک نابغه و شاعر، درمی یابد که این گونه طراحی صرفاً یک طراحی تزیینی نیست. کاشیکاری اسلامی در آغاز در پی آن بود که به طور صرف گیاهان، گلها و شاخ و برگ آنها را به تصویر کشد. با این حال، طولی نکشید که این هنر بیشتر و بیشتر به هنری پر تکلف بدل شد و اشکال هندسی جای مضمونهای طبیعی را گرفتند. آیه های برگرفته از قرآن با قوسهای مارپیچ مانند آمیخته شد، خطوط بالا و پایین متن زیبا و لطیف و بیکرانی که قرار بود جایگزین تمام دکورهای روی بدنه ساختمانها گردد.

دربارهٔ نقاشی چه می توان گفت؟ من به طور مختصر، پرسش مربوط به مینیاتور را یادآور شده ام که هنری به طور مشخص اسلامی نیست. در این هنر می بینیم که قانون تحریم هرگونه نقش موجود زنده، زیرپا نهاده می شود. با برخی موضوعها، کمتر مقابله می شود، آنهایی که در وجودشان روحی زنده نیست، یعنی درختان، گلها و اشیاء. در پی آن، تغییری هوشمندانه بر مبنای برخی حدیثها، می تواند سبب گسترده تر شدن پهنهٔ این بازآفرینی شود. به منظور تصویر کردن یک جانور در مینیاتور، کافی خواهد بود که آن را سر ببرند تا از زندگی تهی شود. در اینجا برای نمونه حدیث قدیمی ای از ابن عباس وجود دارد، یک نقاش پارسی از او می پرسد: *آیا من دیگر اجازه نخواهم داشت حیوانات را به تصویر*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درآورم؟ و ابن عباس در پاسخ می گوید: *تو واقعاً می توانی، تو می توانی حیوانات را سر ببری، بدین ترتیب زنده به نظر نخواهند آمد. بکوش آنها را به گونه ای بکشی که مثل گلها به نظر آیند.* این حقیقتی مسلم است که حتی در شعر عرب، چنان که لویی ماسینیون می گوید، یک سلسله مراتب استعاری نزولی وجود دارد؛ انسان به حیوانهای دیگر شبیه شده است، حیوانها به گل، و گل به سنگ: یک لاله یک یاقوت است. و وقتی که امروالقیس (ImrALQais) از یک گل خال مخالی خاص سخن می گوید، منظورش در واقع، زخم خون چکان غزالی است که هدف تیر او قرار گرفته است.

با این حال، از زمان آغاز حکومت نخستین خاندان [پس از خلفای راشدین] یعنی امویان، عوامل اجتماعی و فرهنگی ای که از بازآفرینی نقشها حمایت کنند، وجود داشت. نخست، دیوارهای عبورناپذیر که میان اندرونی خانه و بیرونی وجود داشت، به طور غالب با دکورهای فیگوراتیو پوشیده شد: شماری پیکرنگاری انسان، اخیراً در برخی از حرمسراها کشف شده، مکانهایی که هیچکس به جز آقا و صاحب خانه حق ورود به آنجا را نداشت. مکانهای دیگری نیز با نقاشی دیواری تزیین یافته بود و آن حمام ها بود. دلیل این استثناء روشن است: از دیدن مسلمانان پای بند اصول، آن بخش از خانه [حرمسرا و حمام]، آن قدر بی اهمیت هست که نقاشی بتواند خود را تا حد ناچیزترین دروغها و کوچکترین خطرهای روحانی، پایین بیاورد. بنابر این، گرمابه ها مکانهای انحصاری نقاشان بوده است.

کتابهای خطی، زمینهٔ دیگری (در عامترین مفهوم کلمه) بود که در آن هنرمند قادر به بیان خود بود، از همان آغاز دوران حکومت امویان، متنهای مختلف علمی از کتابهای خطی تزیین یافتهٔ قبطی و یونانی به عربی برگردانده شد. تمایل اعراب برای آموختن از گذشتگان، امری شناخته شده است. بنابر این، همان گونه که متنهای اصلی مصور بود، روایت عربی [آن کتابها] نیز می بایست مصور می شد. این کار به طور ناب و ساده، به معنای دنبال کردن راه گذشتگان نبود، بلکه تصویرسازی مجدد، متحمل معرب نمودن کم یا بیش تصاویر کتابهای اصلی بود.

در نهایت به دنبال القرطبه متوفی به سال ۲۷۳ هـ. فیلسوف و مؤلف احرم القرآن (Ahram - al-Qoran) که کتابی حجیم دربارهٔ دستورها و احکام قرآن بود، شمار اندکی از مفسران بالاخره به این نتیجه رسیدند که نقاشی شکل بخشیدن (التصویر) را جایز بدانند، استدلالهایی که آنها برای پشتیبانی از این دیدگاه خود به کار بردند، تکیه داشت به این آیه که مربوط بود به ساختن پیکره یی برای سلیمان بن داود (ع) توسط یهودیان: *آنها برای او آنچه که از عمارتها و تصویرها دوست می داشت، ساختند.* (قرآن مجید، سوره ۳۴، آیه ۱۳). آن صاحبنظران نه تنها موافقت خود را با نقش نگاری ابراز داشتند، بلکه از آن حمایت کردند و خشم همکاران هراسان از بتهای خود را بیشتر برانگیختند. سراسر قرن دهم میلادی از صدای پرخاشجویی که به نظر می آید، همچون پژواکی از موج شمایل شکنی بود و تقریباً در طی همان دوره امپراتوری بیزانس را درنوردید، پر بود. آیا این می تواند نمایشگر رابطه یی باشد بین این دو بحران؟ گرچه این امر غیرممکن نیست، ولی نیازمند اثبات است.

کاملاً امکان دارد که سرسخت ترین حامیان تصویر، فیلسوفان معتزله بوده باشند. از همان آغاز سدهٔ هشتم میلادی، آن گروه بی میل نبودند که با برخی گرهگاههای جزم اندیشی مقابله کنند و خود را از تمام وابستگیهای کورکورانه سنتها، آزاد سازند. نزدیکی بین معتزله و مسیحیان امر ثابت شده ای است. به ویژه به وسیلهٔ گلدزیبر. تلاشهای روشنفکرانه و ملی گرایانهٔ معتزله به وسیلهٔ[۷] پنج نفر از اندیشمندان که به نام خالص و صدیق

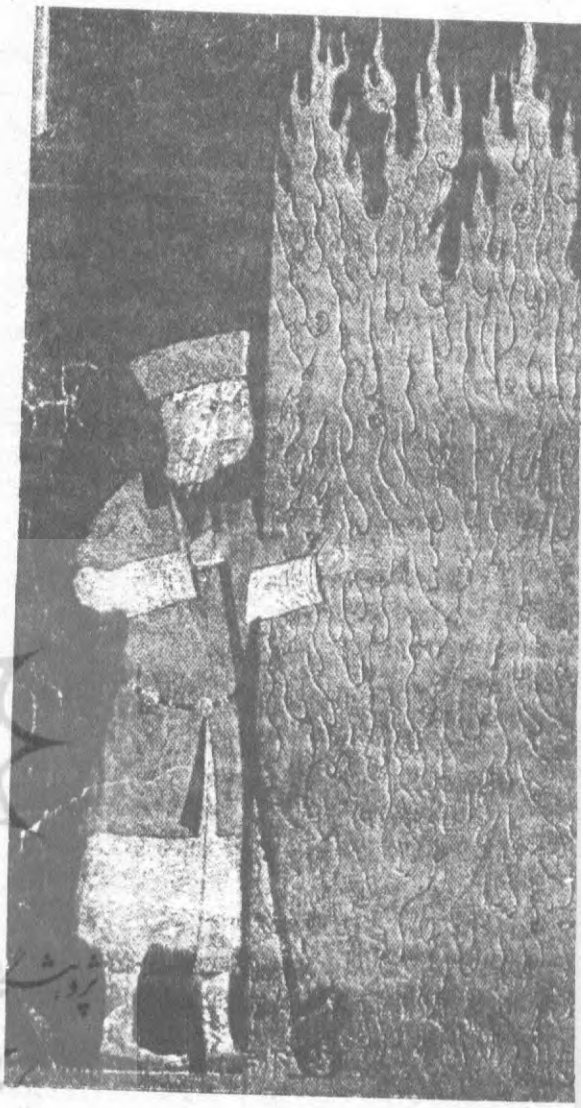
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مشهورند، ادامه یافت. شاگردان و پیروان آنها، وقتی کتابهای استادان این فرقه انتشار می یافت، بی میل نبودند که تصویر استادان خود را در صفحهٔ نخست کتابهایشان، درج کنند. نظریهٔ الهیون روشنفکر را می توان به شرح زیر خلاصه کرد:

اسلام در آغاز تصویر را در نتیجهٔ جنگ با بت پرستی تحریم کرد. سنت تصویرگری به شکرانهٔ پیروزی مطلق تک خدایی، ریشه کن شد. [ولی پس از آن] این تحریم، زمینهٔ عینی خود را از دست داد. همچنین هجوم کمتر جدی ای برای تصرف تصاویر وجود داشته و تا نسبت به ساختن آنها تا پیش از دوران اشغال سرزمینهای عربی توسط ترکها [ی عثمانی] که موج سخت گیری [جدیدی] در هنر شروع شد و ادامه یافت، برای سده ها، همه انواع تصویرها در هر گوشهٔ جهان عرب، گسترش یافت: در عراق، سوریه، مصر و اندلس. در این باره، باید بر نفوذ خلفا نیز تأکید کرد، که خود از دوستداری بتها بر کنار بودند و در مجمعی تربیت یافته بودند که می توانستند به میزان زیاد، زیبایی موزاییکها و نقاشی مسیحی را درك کنند.

به خلفا یا جانشینان پیامبر (ص)، قدرت مطلق عطا شده بود. آنها به عنوان رؤسای حکومتهای خودمختار، حوزهٔ نفوذ یا ممالک تحت سلطهٔ خود، در برابر هیچکس به ویژه الهیون پاسخگو نبودند. همان کسانی که آنها را به عنوان قائد روحانی شان شناخته بودند. دستورهای آنها برای دیگران، همواره واجب الاطاعه بود. چنان که ابن خلدون می نویسد: *محمد (ص) قانونگذار، گردانندگان سلسله های پادشاهی را به خاطر تنعم جویی و اسراف بیهوده و به دلیل انحراف شان از مسیر خداوند، سرزنش کرده است. ولی مردم از ضرورتهای زندگی و زندگی ریاضت کشانه، به سوی کسب نعمت و زندگی سرشار از راحتی و زیبایی میل می کنند. آنها آداب و رسوم را تغییر می دهند و از اوضاعی که پیشینیان [با رنج و زحمت] ساخته بودند، برای بهره جویی لذت بخش [از زندگی]، سود می جویند.* نقاشی و نیز گاهی مجسمه سازی یکی از عوامل دکوراتیو زندگی بود. پیکره های پادشاهان، انسانها و جانوران نقاشی و بازآفرینی شده، اغلب در تاریخهای قدیم اعراب، به ذهن می آیند. در بناهایی که هنوز برجای مانده است، می باید چشمهٔ شیرها را در کاخ سرخ الحمراء به یادداشت. فرسکهایی نظیر آن تالار قضات را در همین کاخ تزیین کرده است. و نیز می توان به نقاشی دیواریهای خیره کننده قصر امبا (Qasr Amba) که در شرق عمان واقع است، اشاره کرد. روی دیوارهای این منزلگاه شکار که به وسیلهٔ خلفای اموی ساخته شده است، نقشهای زیادی وجود دارد؛ فوق العاده زیاد که در شاخ و برگ، قابگیری شده اند، پادشاهان نشسته بر تختها، پهلوانان و رقاصان، زنان برهنه، با ابزارهای کارشان، مادری درحال پرستاری از فرزند، صحنه های شکار

غزالها و لک لک ها، جانوران بیابانی، خرسها، بزهای کوهی، کبکها، زنان که به لباسهای کوتاه ناکافی ملبس اند و یا کاملاً لخت هستند (که این آخری مسلماً روی دیوارهای گرمابه نقاشی شده است). می توان دریافت که هنرمندان مسلمان، راه درازی را پیموده اند؛ راهی به درستی دراز در بازآفرینی موضوعهای زنده. بنابر این به طور مشخص، اشتباه خواهد بود اگر هنر عرب را صرفاً تا حد مجردترین رخنمون هایش، خلاصه کنیم. چنان که ریچارد استینگهاوزن در مقدمهٔ کتابش نوشته: *این افول توجه و فقدان پی آیند آن در آگاهی از پدیدهٔ موردنظر، مستلزم گرایش به شمایل شکنی روزافزون در کشورهای عرب زبان بود او صرفاً در*



زمانهای به نسبت اخیر متوقف شد و در نتیجهٔ آن نزول توانایی هنری در مناطق عربی زیر حاکمیت عثمانی را به دنبال داشت ـ امیزه یی ناپسند که نقاشی را به خاموشی کشاند. به این دلیل و در نتیجه تأثیری که نهاده شد، طریقه یی بنیادگذارده شد که براساس قانون شرع، نظری دشمنانه را نسبت به هنر در تمام زمانهای بعد و در سراسر جهان عرب اعمال کرد. این یکی از وظایف کتاب حاضر است که اسناد روشن تاریخی را گردآورد و گسترده و هویت هنری منحصر به فرد و باشکوهی را که در مقابل دیگر هنرهای سده های میانه خودنمایی می کند، روشن سازد، که خواه ناخواه گذری از شرق، به غرب است.

پیش از رسیدن به نتیجه، باید به دو رشتهٔ اصلی که هنر اسلامی در آن تجلی یافته اشاره کنیم: قالی و نشان پرچم.

قالی بافی یک هنر به ویژه اسلامی است و چنین می توان گفت که تکیه خود را صرفاً بر طبیعت گذاشته است. رنگهای مورد استفاده، گرفته و کدر هستند و مواد به کار رفته، مانع ایجاد هر گونه چشم انداز یا شفافیت می شوند. منتها پنج رنگ بر طبق عمق و قدرت رنگ، بدون سایه های قوی و بدون مایه های کم کنتراست است، به کار گرفته می شوند.[۸] تکنیک هنرمند قالی باف، بدین ترتیب به طور کامل با تکنیک سنتی نقاشی غربی در تضاد است. همچنان است برای طرح [نقشه قالی] که از نظر شماره اندك است. به همین ترتیب، گلهای قالی از پنج دسته هستند، سنبل، رزوحشی، لاله، میخک پُرپر و شکوفهٔ هلو؛ و نیز جانوران افسانه یی که شامل گریفین و سمندر است. سمندر، مرغ آتش خوار، پرنده یی با سر انسان است و گریفین یک شیر بالدار است و هیچیک در طبیعت وجود ندارند. بدین سان هنرمند ذهن خود را از تقلید از خالق به توسط حیوانات تخیلی و هستی بخشیدن به آنچه هیچکس نمی تواند انتظار داشته باشد، پاك می کند. در نتیجه، هنر قالی بافی، مسائل بزرگ متافیزیک اسلام را در خود خلاصه می کند. ماسینیون می گوید: *هویّت و اصلیت جانوران با شکل عادی شان فاصله گرفته است. سر یا پا به عمد بریده شده ویا با چیز دیگری عوض شده است. آنها در نتیجه، زندگی واقعی ای ندارند. همچون مورد گلها، آنها شکل عادی شان را از دست داده اند.* چسترتون و ماسینیون می گویند: *آن [جانوران] به شیوه یی استلیزه، سنگ شده اند.* یک قالی به تمامی مثل یک نشان پرچم است.

کاملاً روشن شده است که نشان پرچم در اسلام اختراع و تنها پس از جنگهای صلیبی در غرب ظاهر شد[۹]. از آن پس، نشان پرچمهای غربی می باید برای رسیدن به شخصیت ویژه اش راه درازی را طی کند تا از راه تقلید از سرچشمه اش ـ اسلام ـ جدا شود. با این حال، ابتدایی ترین تعریف نشان پرچم، آن است که کنتراستی بسیار قوی را ارائه دهد که طبیعت عرضه نمی دارد. همان گونه که برای طرحهای سمبلیک، آن نشانها به طور معمول از یک موجود افسانه یی، مانند گریفین و سمندر، نتیجه می شدند. بنابر این، باز هم به این سخن روشن و بدون ابهام می رسیم؛ هنرمندی که طرح یک نشان پرچم را می دهد، نه در تلاش تقلید از طبیعت است و نه از زبان آن بهره می جوید. برعکس او بر آن است که خود را به وسیله قدرت تضاد [کنتراست] از طبیعت آزاد کند و از طریق کار چیره دستانهٔ صرفاً روشنفکرانه یی که نتیجهٔ درك کامل او بوده است، انبساط خاطر یابد.

بیاییم نتیجه بگیریم. این نتیجه، چنان که پس از این خواهیم

دید، ما را به قلب موضوع برخواهد گرداند؛ یعنی سینما. چنین به نظر می آید که سینما در کشورهای اسلامی به طور مشروع، حق زیست را دارا باشد. من دوست ندارم که مفهوم ایده یا سخنی را حقنه کنم. سینما، البته یک هنر تصویری است. بنابر این، از دیدگاه یک نظام سخت گیرانه مذهبی، مشمول همان تحریمی می شود که بر سر هنرهای دیگر تصویری، فرود آمد. ولی سینما می تواند از جنبه ای، بازی ای از سایه ها باشد، یک تئاتر سایه که تنها نوع هنر تصویری مورد پذیرش اسلام است. چنین به تنهایی نمی تواند به سینما مشروعیت بخشد، ولی یک نقطهٔ آغاز پذیرفتنی فراهم می کند، یک استدلال یا دست کم، سایه یی از یک استدلال را برای هر مسلمان اهل منطقی فراهم می آورد که بالقوه، یک دوستدار سینماست. در هر حال، از همهٔ اینها گذشته، حقیقتی جامعه شناسانه که در میان است، این است که سینما در راه ریشه دواندن در سرزمینهای اسلامی، کمتر به مانع برخورده است. تهیه کنندگان عرب، امروزه هر موضوعی را در دست می گیرند، بی آن که با ممنوعیت های سنتی روبه رو شوند.

با این همه زمینه یی هنوز ممنوع باقی است که دوربین بدون برانگیختن یک موج مخالفت شدید و عمومی از سوی همهٔ مکاتب الهی در اسلام، نمی تواند بدان وارد شود: یعنی سرزمین تصویر نشدنی ایمان، مانند صحرای پایان ناپذیری که روزی نفس خدا زمین را همچون باد، جارو می کرد. چنین موردی، اخیراً پدید آمد: وقتی گروهی از تهیه کنندگان ایتالیایی، خواستند فیلمی دربارهٔ زندگی حضرت محمد (ص) بسازند، علمای الازهر، بی درنگ از کفر و آبروریزی سخن گفتند. دولت مصر برای مداخله علنی و رسمی در این قضیه نسبت به دولت رم و کوشش برای جلوگیری از ساخت فیلم، زیرفشار قرار گرفت. خبرگزاریها در همان زمان گزارش دادند که شاه ایران در صدد تأمین بودجهٔ فیلمی دربارهٔ پیامبر (ص) است. در اینجا نیز به خوبی شاهد تضاد بین سنی های آشتی ناپذیر و سخت گیر و شیعیان کمتر جزم اندیش و بیشتر مصالحه جو هستیم. این امر، حقیقتی را یادآور می شود که سینمای نو به تمامی متکی به تحلیل روان شناسانه است و این که اسلام هرگونه کوشش بی دینانه برای نظردوختن به درون انسان را برای به دست آوردن یک شکل و نقش روحی و حقیقی را رد می کند و محکوم می نماید. روان شناسی ای که از آن صحبت می شود، بدون اعتقاد مستحکم به جاودانگی انسان، نمی تواند وجود داشته باشد، [ولی] این اعتقاد موردپذیرش اسلام نیست، مگر این که اقرار شود، جاودانگی ای بجز از آن خداوند وجود ندارد. بدین سان باید پذیرفت که تهیه کنندگان مصری، تونسی، مراکشی یا لبنانی که خود را از دقایق بررسیهای روان شناسانه آزاد کرده اند، از همان آغاز، محدودیتهای اصول گرایی اسلامی را پشت سر نهاده اند.

در نظر همان اصول گرایی، حتی فیلمهای مستند هم، تا زمانی که منظورشان عطف توجه به سوی جهان و رویدادهایی باشد که از خود دارای هستی پایداری نیستند، محلی از اعراب ندارند، و چنان که پیشتر اشاره کردم [جهان] چیزی بیشتر از آمیزه یی از اتمها نمی تواند باشد. در حقیقت، باید نسبت به هر کس که از چنین عقیده افراطی حمایت می کند که اسلام غور در زیبایی های طبیعی را تحریم کرده است، سخت بر آشوبد. حتی دو آیه از سورهٔ زنبور عسل وجود دارد که آشکارا، ما را به چنین ژرف کاوی ای تحریک می کند: *و در این (احشام) زیبایی هایی برای شماست، وقتی که شما آنها را هنگام غروب به خانه برمی گردانید* (آیه ۶) *و آنچه او (خداوند) خلق کرده است، در زمین از شکلهای گوناگون است. مطمئناً در آنها نشانه هایی برای آنها که اندیشه می کنند، وجود دارد.* (آیه ۱۳).

بیاییم کمی بیشتر بیندیشیم؛ درك اسلام را از زمان به یاد آوریم؛ شماری از لحظه ها که هیچ امری برای حرکت به پیش آنها، مورد نیاز نیست و بنابر این، می تواند برگشت پذیر [هم] باشد؛ من دوست دارم فیلمساز مسلمانی را مجسم کنم که در آرزوی آن است، به عنوان شروع فیلمی با چنین مفهومی بسازد. همچنان که نویسنده یی روی جهان درونی و بیرونی انسان کار می کند ولی کمتر بدان اعتماد می کند. درك او از انسان، می تواند همچون عروسکی دست آموز باشد که سرنوشتش برپایهٔ هیچ چیز معین و قطعی استوار نشده است، که تجربه اش به قدر کافی نامعلوم می ماند، و به قدر کافی تحرك دارد که با آزادی کامل اجازه داشته باشد اندیشه کند، یا به رویا فرو رود: موجودی که نمی توان آن را به وسیلهٔ قوانین لایتغیر روان شناسی مرسوم، محدود کرد. موجودی را تصور کنیم که بدون ساختار یا هدایتی، در زمان غوطه ور است، در پاره یی از یک نوع کلی از زمان. بگذارید او را که در جهانی از تصویرهای نه کاملاً واقعی و نه روی هم رفته غیرواقعی، زندگی می کند مجسم کنیم، جهانی که به قدر کافی روان و سیال است که در آغوش کشیده شود ولی به واسطهٔ ذهنی که به دلیل چنین ابهامی، کاملاً مجذوب و متحیر شده، درك نشده است. فیلمسازی به متافیزیکی که باید می ساخت، رو آورده و فیلمی ساخته است. چه فیلم شگفتی و چقدر تازه! او اکنون می تواند با هستی ابهام آمیز آن عروسک خیمه شب بازی، بازی کند؛ با حرکت آن، زمان بازگشت پذیر، شخصی درون شخصی دیگر، که هیچ یک قادر به توضیح طرف دیگر، نیست. این فیلم واقعاً وجود دارد. نام آن سال گذشته در مارین باد و نویسندهٔ فیلمنامه آن آلن رنه است.

بیاییم دربارهٔ موضوع بیندیشیم. بگذارید در رویای سمندر، و گریفین ها و شیرهای بالدار فروریویم، بیاییم آن جانوران افسانه یی را در مکان شایسته شان قرار دهیم. و همین کار را با سپرهای

دارای نشان خانوادگی، نشانهای پرچم و گلهایی که از جواهر و یاقوت ساخته شده اند، انجام دهیم. در این صورت، فیلمی منتظر است به دنیا بیاید، با تمام آن تصاویر پرمغز که به رایگان [در دسترس ماست]. فیلمی که سرشار از تجسم هذیان آلود است و در یک فضای سور آلیستی غوطه ور است، و با این همه از غنای پویای آشناترین نقشهای هنر اسلامی چیزی کم ندارد. [فیلمی که جوشیده از] هنر اسلامی است که بخشی از بزرگترین جلوه های خلاّقیت نوین را می سازد، و این نه تنها ممکن است که دلپذیر هم هست.

با این حال، هنوز پایه استدلال دیگری به نفع هنر اسلامی وجود دارد. اگر این حقیقت داشته باشد که هدف اصلی هنر اسلامی، بیان تغییر است، به نظر می رسد که هیچ فرم هنری ای بهتر از سینما نمی تواند تغییرپذیری اشیاء و موجودات را آشکار کند و عرضه دارد در سینما همه چیز درحال حرکت و تغییر است. هرچیزی به بی ثباتی موجودات زنده و سرنوشتشان، اشاره دارد. و به این دلیل که در یک فیلم زمان [همواره] درگذر است، می توان بیهودگی تمام آنچه را که احتمال پیوستگی یا تثبیت آنها هست، گواهی کرد. مفهوم اساسی و زیرین آن بازی سایه ها، و فیلم، همیشه تا حدی نومیدی است. عارف اسلامی می گوید: *انسان نباید به رویاهای کسی امید ببندد، و چون تصویرهای افسون کنندهٔ این جهان، رویاست، پس ناپدید خواهد شد.* نویسندهٔ فیلمنامه، کاری را انجام نداده است، اگر در کارش، افسون چنین رویایی، و نومیدی ناشی از آن را، نشان ندهد.

پانوشت ها (از مترجم):

۱. اشاره به بقای فرهنگ عهد جاهلیت که به ناچار مسلمانان صدر اسلام می بایست با آن به شدت، مبارزه می کردند.

۲. پانچ و جودی یک نمایش عروسکی کمیک است که در آن، پانچ ستیزه جو، دایم با همسرش جودی می ستیزد.

۳. شاید بتوان بر این نقطه نظر ماسینیون ایراداتی را وارد دانست و آن این که در درام یونانی، به ویژه آنچه از سوفوکل به یادگار مانده، چنین نیست که همهٔ شخصیتها بتوانند از تقدیر و سرنوشت بگریزند. شاید قهرمان یکه یی که در میان قهرمانهای درام یونان در برابر سرنوشت می ستیزد، پرومته باشد که او هم در نهایت پس از تحمل کیفر، به یک آشتی با خدایان دست می یابد و گرنه در برابر تراژدی پرومته ما شاهد سرنوشت قهرمانانی نظیر اودیپ و آنتیگون هستیم. بنابر این، آزادی این قهرمانان هم مشروط است به حکمهای تقدیری، و بی نهایت نیست. نظریه مثل افلاطون نیز آزادی انسان را مشروط می کند به وجود یک هستی برتر که به تمامی یک اندیشه غربی است.

۴. این نشان می دهد که نویسنده، اسلام را در انحصار اعراب نمی داند. راست این است که همه گیر شدن اسلام در ایران، نتیجهٔ ازدواج فرهنگ ایرانی با دین مبین اسلام بود و این امتزاج فرهنگی، البته بر بنیادهای دین جدید صورت گرفت، اما از آن معنای التقاط مستفاد نمی شود و می باید بر این نکته پای فشرد و به این ترتیب، اشارهٔ نویسنده به سنتهای مانوی و مزدکی در نقاشی پس از اسلام را نیز باید از همین دیدگاه مورد توجه قرار داد.

۵. در اینجا نویسنده دلیلی ارائه نمی کند و توضیح بیشتری دربارهٔ علت کنار نهادن هندسه به نفع جبر و مثلثات نمی دهد. در حد فهم اندك این جانب از ریاضیات، تنها می توانم گفت که هندسه کلاسیک هنوز به تعریف جدید از نقطه دست نیافته بود؛ زیرا تعریف کلاسیک از نقطه، این است که بر اثر برخورد در خط پدید می آید، که به این ترتیب، نقطه را مفهومی تبعی می داند ازخط، که در فلسفهٔ اسلام، وجودی مستقل ندارد و تعریف جدید از نقطه، از نظریهٔ مجموعه ها کمک گرفته شده که پایه این نظریه، جبر است و این نظریه از پایه های ریاضیات مدرن است که بدون آن کشفهای خیره کننده در فیزیک و نیز تولد هندسه های غیرکلاسیک و مدرن امروزی امکان نداشت. در هر صورت، این نو جویی در عرصهٔ فلسفه علم و هنر (چنان که در صفحه های بعد، خواهیم دید) از سوی یک متفکر و هنرشناس مسلمان، جالب و انگیزاننده است و نیز درس آموز.

۶. به این بیت شعر مولانا توجه کنید که می فرماید: *دلم کف کرد که این نقش سخن شد/ بهل نقش و به دل رو گر زمانی*. این جوهر همان درك هنرمند اسلامی از نقش، فرم، رنگ و نیز از معناست که به شیواترین شکل، بیان شده است و به زبان شعر، مقصود نویسندهٔ این مقاله را به سادگی ولی بسیار پرمغز بیان می کند.

۷. در کتاب سیر فلسفه در ایران اثر کوچک ولی بسیار مهم علامه اقبال لاهوری به نام این عده پنج تن خالص و صدیق بر نخوردم و اقبال روی افراد ویژه یی تأکید نداشته است و به احتمال برخی نویسندگان جایگاه پنج نفر از این فیلسوفان را اهمیت ویژه یی بخشیده اند. به طور کلی در میان چهره های سرشناس این فرقه فلسفی، می توان از واصل بن عطا (بنیانگذار)، ابوالهذیل، یوسف البصیر، ابواسحق بن نظّام، معمر، عطار بصری، بشربن المعتمر و جاحظ نام برد.

۸. حکم نویسنده در اینجا دربارهٔ قالی بافی، کمی یکسو نگرانه است و کمتر متکی به منابع دست اول است. نخست این که قالی بافی، یک هنر در مبنا ایرانی است و نه به ویژه اسلامی که تحول آن پس از اسلام آن را به یک هنر اسلامی نیز بدل کرد. دوم این که علی الاصول تعدد رنگ در قالی ایران، بسیار بیشتر از پنج رنگ است. ظاهراً نویسنده بیشتر به منابع عربی متکی بوده و کمتر از منابع دست اول ایرانی، استفاده کرده و همچنان کل مقاله کمتر به هنر ایرانی که بخشی مهم از هنر اسلامی است، عنایت داشته است.

۹. این مورد هم از اشتباهات نویسنده در بسنده کردن به منابع مطالعاتی صرفاً عربی بوده است. ایرانیان باستان در جنگها از پرچمهای نشاندار استفاده می کردند و هر خاندان، نشانی ویژهٔ قبیله اش داشت. اینها افزون بر شاهنامه در اسناد تاریخی و کتابهای تاریخی معتبر آمده است. □

ترجمه: محمدسعید محصصی