تصویر در اسلام

مهدی محمدزاده*

«آیا مسئله‌ای به نام تصویر در اسلام وجود دارد؟»
سیلویا نئف، پاریس، ۲۰۰٤.

مسئله تصویر در اسلام، مبحث اصلی یکی از چهار کتاب سیلویا نئف در رابطه با هنر اسلامی و هنر در کشورهای اسلامی است. نئف استاد ایتالیایی‌الاصل هنر اسلامی دانشگاه ژنو، کتاب مورد بحث خود را با مقدمه‌ی زیر آغاز کرده است. «تخریب [تندیس] بوداهای بامیان در سال ۲۰۰۱ به دستور ملاعمر، به نظر می‌رسید تائیدی بر مخالفت بنیادی اسلام با مسئله تصویر است. طبق حکم طالبان این مجسمه‌ها همچون قدیسین غیرمؤمنان بوده‌اند و خواهند بود و این غیر مؤمنان به ستایش و حرمت‌گذاری آنها تداوم خواهند بخشید. خداوند قادر متعال، مقدس واقعی یگانه است و تمامی قدیسان جعلی دیگر باید خرد شوند... با این وجود یک سفر به هر کشور اسلامی ما را با واقعیت دیگری روبه‌رو می‌سازد: در خیابان‌ها تصاویر ستارگان سینما و آواز، پرتره‌های رؤسای حکومتی، تصاویر عامیانه مذهبی و آفیش‌های آزاردهنده تبلیغاتی و سینما را می‌بینیم و در منازل با حضور همیشگی عکس‌های فامیلی و تلویزیون‌های همیشه روشن در تمام روز روبه‌رو هستیم. آیین‌های عبادی و سنتی بر روی نوارهای ویدئویی ضبط و به کرات نمایش داده می‌شوند. در این میان کسانی که خود را از این تکثر و کاربرد تصویر، که یک پدیده جدید آغاز شده در قرن نوزدهم است، جریحه‌دار احساس کنند بسیار کمیاب هستند.»[1]

این کتاب تداوم دلمشغولی‌های قبلی نویسنده در مورد مسئله‌ی تصویر در اسلام است که در کتاب «تکثر تصویر در کشورهای اسلامی»[2] به برخی از آنها پرداخته بود.

* دانشجوی دکتری دانشگاه سوربن
و هیات علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز

تصاویر کم و در عین حال سیاه و سفید این کتاب همچون اثر قبلی نویسنده از میان نمونه‌های هنری نه چندان با ارزش انتخاب شده‌اند. ولی علی‌رغم عدم توجه در نمونه‌ها و مثال‌های تجسمی، نکات قابل توجه و تأمل برانگیزی در لابلای فصول سه گانه این کتاب وجود دارد. نئف با پرداختن به تکثر و تنوع تصویر، که در ۲ سده‌ی اخیر، مجموعه‌ی کشورهای اسلامی را دربرگرفته است، تلاش می‌کند نشان دهد که این تنوع و تکثر محصول روند طولانی و پرسابقه‌ای است که ردپای آن را در اولین امپراتوری‌های اسلامی هم می‌توان سراغ گرفت.

در فصل آغازین کتاب، نویسنده با رجوع به متون مقدس اسلامی، یعنی قرآن و حدیث به جست‌وجوی ممنوعیت کلامی تصویر در احادیث روایت شده در کتب امام محمد غزالی، طوسی، طبری، کلینی و غیره پرداخته و با

ذکر دقیق آیاتی از قرآن که از جانب علمای اسلامی بر حرمت تصویر مستند شده‌اند و نیز آیاتی که در مقابل مجاز بودن خلق تصویر به اذن الهی حمل گردیده‌اند، تلاش دارد تا با استناد بر نظر علمایی که بر حرمت تصویر قائل نیستند روشن سازد که این حرمت در قرآن فقط شامل پرستش بت‌ها است و تنها در صورتی که تصویر در موضع ستایش واقع گردد باید بر آنها رجوع شود و نباید بر خلق تصویر تعمیم داده شود. درواقع «پیدا کردن یک تئوری تصویر و یا حداقل یک موضع کاملاً مشخص نسبت به این سوژه در قرآن بسیار مشکل است». به اعتقاد نویسنده مبارزه با چند خدایی رایج در قالب پیکره‌های عصر جاهلیت حجاز، در سطحی گسترده‌تر به تقبیح آفرینش هر تصویری از جانداران تعمیم داده شد.

هرچند طرفداران نظریه منع تصویر در دنیای اسلام هرگز توفیق کامل نیافتند اما همین تقبیح‌ها نتایج کاملاً واضحی در کاربرد تصاویر در قلمرو اسلامی به دست داد. و حداقل برای مدت زمانی قریب به یک هزاره، تصاویر از فضاهای نیایشی کنار زده شدند. چرا که تصویر با قرار گرفتن در ردیف سگ، طبق احادیث عنصر ناپاکی تلقی شده و مانع نزول رحمت و فرود فرشتگان خواهد شد. لذا فضاهای نیایشی مسلمانان، که قبل از همه چیز بایستی عاری از هرگونه ناپاکی باشند، به تصویر هیچ وقعی نمی‌نهند. و این یکی از تفاوت‌های اساسی اسلام با مسیحیت است که تصویر در مسیحیت به اساسی‌ترین ابزار نیایشی بدل می‌گردد. از این دیدگاه نظر اسلام به موضع دین یهود نزدیک‌تر است. در بخشی از کتاب عهد عتیق می‌خوانیم: «تو هیچ تصویر و پیکره‌ای نخواهی ساخت که به آنچه در آسمان‌ها، آن بالا، و روی زمین، این پایین، یا در درون آب‌ها و زیر زمین است شبیه باشد». (Exode 20.4)

در فصل دوم کتاب، نویسنده در جست‌وجوی ردپای تصاویر به ادوار اولیه اسلامی برمی‌گردد و خطوط کلی آنها را در سه قلمرو بزرگ اسلامی یعنی ایران، عثمانی و سرزمین‌های عربی تا آغاز دوران مدرن یعنی قرن ۱۹ دنبال می‌کند. علی‌رغم تقبیح گاهاً متفق‌القول تصویر در متون نگاشته شده توسط علمای دینی، تصاویر فیگوراتیو در تمام طول تاریخ از بناهای شاهزاده‌های عربی در بیابان‌ها تا کتب مصورسازی شده ایرانی و نقاشی‌های مجلل دربارهای عثمانی تقریباً حضوری بی‌وقفه داشته است. با این حال جریان‌های تصویری ایرانی و حجم رویکرد ایرانیان به تصویر در دنیای اسلام بی‌همتاست. ظهور ناگهانی تصاویر در دنیای اسلام را بایستی «معجزه ایرانی» دانست. ارنست رنان این جریان را به قابلیت‌های قومی ایرانیان نسبت می‌دهد: «ایرانیان هندواروپایی واجد توانایی‌های تجسمی و بازآفرینی فیگوراتیو ویژه‌ای هستند که آنها را به اعراب سامی هم منتقل می‌کنند». این نظریه را ژرژ مارسه هم بارها تأیید می‌کند. هرچه باشد هنر فیگوراتیو ایران اسلامی در قرن ۱۳ میلادی تثبیت یافته بود. حتی نقاشی‌های دیواری نیشابور به سده‌های قبلی‌تر یعنی به قرن نهم هم می‌رسند.

نویسنده بعد از معرفی مختصر هنر تصویر ایران در دوره‌های ایلخانی، تیموری، صفوی و قاجار به عوامل متعددی که توجیه‌کننده‌ی این معجزه‌ی ایرانی هستند اشاره می‌کند: «ظهور دربارهای شاهزاده‌ای که در عین حال حامیان هنر بودند، تأثیر هنر شرق دور، رواج صنعت کاغذ، نمونه‌هایی از این عوامل هستند. هم‌چنین نباید توانایی و ویژگی خاص ایرانیان را در ادغام و بازپرداخت تکنیک‌ها و هنرهای ملل دیگر فراموش کرد. البته تداوم سنت ایرانی هم در این میان نمی‌تواند مدنظر قرار نگیرد.» (ص ۵۴)

فصل سوم کتاب با عنوان «از ندرت تا کثرت» به گونه‌گونی تصاویر در جوامع اسلامی از آغاز قرن نوزدهم تا عصر حاضر اختصاص یافته است. این فصل بیشتر از هنر فیگوراتیو جوامع ایلامی در دوران مدرن و تصاویر حرکت‌دار (سینما و تلویزیون) صحبت می‌کند و به بررسی رفتارهای معاصر و نوع برخوردها با تصویر در عصر حاضر می‌پردازد. در جست‌وجوی عکس‌العمل‌های علمای دینی با ظهور و هجوم تصاویر، سیلویا نئف به تفصیل، دیدگاه‌های محمد عبدو و شاگردش محمدرشید ریدا را در تبیین

ضرورت و شریعت کاربرد تصاویر ذکر می‌کند. «برای عبدو تصویر قبل از همه یک زبان مؤثر است، چرا که به درک و تصور مفاهیمی کمک می‌کند که بدون آن فهم‌شان مشکل است. عبدو نقاشی را شعری می‌داند که قابل شنیدن نیست، همچنان که شعر نقاشی غیرقابل رویت است. برای عبدو مسلم است که ممنوعیت نمایش موجودات زنده در اسلام به جز خطر بازگشت به بت‌پرستی نمی‌تواند توجیه دیگری داشته باشد. چیزی که بارها در احادیث بر آن تأکید شده است. با توجه به اینکه این خطر و ترس امروزه دیگر محلی از اعراب ندارد لذا چه از دیدگاه عملی و چه از دیدگاه نظری تصویر دیگر نمی‌تواند انحرافی در مذهب ایجاد نماید. عبدو اذعان می‌دارد که ایشان فاقد این تصور هستند که اسلام، یک شیوه عملی بسیار مؤثر و مفید را ممنوع سازد.» (ص ۹۸).

نویسنده در ادامه به ظهور و ورود عکاسی و نقاشی پرتره، نقاشی سه‌پایه‌ای، بناهای یادمانی، تلویزیون و سینما در جوامع اسلامی بالاخص ایران پرداخته و فراز و نشیب‌های آنها را در رویارویی علما در پذیرش و یا طرد آنها به نمایش می‌گذارد. «به استناد آقای حقیقت در کتاب تاریخ سینمای ایران»[3] این در ایران است که برای اولین بار گشایش سینما موجب اعتراض علمای دینی خواهد شد. با این حال سه دهه بعد تهران واجد ۱۵ سالن سینما خواهد بود» (ص ۹۲) و سینمای ایران شاهد ظهور گونه‌های متفاوت از لحاظ فرم و محتوا است. به خصوص بعد از انقلاب اسلامی یک نوع سینمای خاص از لحاظ محتوایی و ساختاری با مشخصه‌های هنر ارزشی انقلاب شکل می‌گیرد که مبارزات مردمی و مقاومت‌های ضدامپریالیستی را در یک قالب کاملاً رئالیستی به نمایش می‌گذارد.

همچنان که می‌بینیم از قرن ۱۹ به بعد به دلایل متعددی تکنیک‌های جدید تولید و بازآفرینی تصاویر و تحولات فرهنگی اهمیت خاصی می‌یابند و ما با نوعی تکثر تصویر روبه‌رو هستیم و به عبارتی دیگر، جوامع ما توسط تصویر فتح شده است. مذاهب و مردان مذهبی خود را در برابر شرایط متفاوت‌تری می‌یابند: برای اینکه متونی که بنیان تفسیرهای آنان را شکل می‌دهد بدون تغییر باقی مانده است در حالی که شرایط به شدت تغییر یافته است. با این حال به نظر می‌آید که تکثر تصاویر در دو سده اخیر عمدتاً به ظهور شیوه‌های جدید تولید و بازآفرینی تصویر مربوط است و هنوز تغییر خاصی در نگاه بنیادی جوامع اسلامی نسبت به تصویر شکل نگرفته است. سرانجام اینکه با توجه به کارکرد متفاوت تصویر در جوامع اسلامی با جوامع غربی آیا می‌توان گفت که اساساً از دیدگاه مسلمانان، مسئله‌ای به نام ممنوعیت تصویر وجود ندارد و این امر ساخته و پرداخته نگاه غربی به هنر اسلامی و کاربرد تصویر در جوامع اسلامی می‌باشد؟

پانوشت‌ها:

1. Naef Silvia, Y a-t-il une question de l’Image en Islam, Paris, Teraedre, 2004.
2. Heyberger, Bernard; Naef, Silvia (ed.), La multiplication des images en pays d’Islam, Wuzburg, 2003.
3. Haghighart, Mamad, Histoire du cinema iranien, 1900-1999, paris, Centre George Pompidou. 1999.

تجزیه و تحلیل موسیقی ایران

جلال ذوالفنون

به کوشش: انوش جهانشاهی

نشر هوای تازه

جلال ذوالفنون پایه‌گذار مکتبی از سه تار نوازی است که ویژگی‌های آن مکتب به نام او ثبت شده است. این مکتب متکی بر سه عامل تکنیک، خلاقیت و احساس استوار شده است. وی از نخستین کسانی است که ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی خان برومند را در زمان حیات او به خط نت درآورد و روش آموزش مخصوص سه تار را تألیف نمود. برای نخستین بار، استفاده از سه تار به عنوان ساز گروهی و به شکل فضای جدید در موسیقی ایرانی توسط وی صورت گرفت.

به گفته‌ی ذوالفنون اساس موسیقی ایرانی مجموعه ردیف است و تمام خلاقیت‌های پدید آمده در این موسیقی به نحوی با همین مجموعه در ارتباط است. کتاب حاضر به مرور چند قطعه آثار ساخته شده در موسیقی ایرانی پرداخته و ارتباط بین این آثار در ردیف موسیقی سنتی، از طریق آکادمیک و به شکل تجزیه و تحلیل علمی، به شیوه‌ای که در فرهنگ موسیقی جهان معمول است را مورد بررسی قرار می‌دهد.