

לתולדות העיסוק המחקרי באמנות האסלאם ובהיבט העיתורי שלה

רחל מילשטיין

בשנות השבעים של המאה הקודמת, כשהתחלתי לגבש נושא לעבודת דוקטורט, נפגשתי עם אחד המומחים הגדולים בעולם לאמנות האסלאם בכלל ולציור מיניאטורות (איורים לטקסטים בכתבי יד) בפרט. כשהצגתי בפניו את הנושא שקסם לי – תפיסת המלכות בציורי ספר המלכים הפרסי (שאהנאמה) – אמר לי המומחה: 'בהיותי איש מבוגר ובעל ניסיון רב בתחום, אינני מייצץ לך לחפש משמעויות בציור הפרסי. אין ספק שציור זה מרהיב ביופיו, אך משמעות אין בו'.

כבר אז, עוד לפני שהכרתי היטב את הציור הפרסי וגיליתי בו אוקיינוסים של מסר ומשמעות, נראו לי הדברים בלתי מתקבלים על הדעת. שהרי כל יצירה, אמנותית או אחרת, מלמדת רבות על התרבות אשר בה נתהוותה. מדוע, אם כן, סברו דורות של חוקרים, שיצירה יכולה להיות קישוטית בלבד וחסרת כל תוכן? כדי להשיב על שאלה זו אנו נדרשים לתולדות השיח על האמנות בארצות האסלאם.

עוד בימי הביניים המאוחרים מצאו אספני אמנות באירופה עניין רב בחפצי אמנות מעולם האסלאם, בעיקר מארצות הים התיכון. קנקנים עשויים מברדלח הסלע, קרנות ציד משנהב מגולף, אריגים יקרים ושטיחים צבעוניים יובאו לאירופה הנוצרית ממצרים ומספרד המוסלמית, ומצאו את דרכם לבתי האוצר של מלכים וכנסיות. שטיחי צמר ומשי נארגו באנטוליה לפי הזמנות מפורטות של אצילים ובורגנים עשירים מכל אירופה, ואף היו מודל לחיקוי.

חיקוי הדגמים המזרחיים קיבל חשיבות יתרה בעקבות המהפכה התעשייתית באירופה, שהביאה גם להתפתחות דיון תיאורטי במהות הדגם ובמרכיביו האסתטיים. הרוח הרומנטית שנשבה באירופה בסוף המאה השמונה-עשרה ובראשית המאה התשע-עשרה עודדה אף היא התרפקות על אוצרות העבר ועל ארצות אקזוטיות. לפתע הופיעו בשוק יומני מסע ובהם רישומים של גופים עתיקים, מלאי הוד קדומים, כגון הכרכים שנשאו את השם תיאור מצרים (*Description de l'Égypte*), שנכתבו לפקודת נפוליאון בשנים 1809-1828, ומאחוריהם עמדה שאיפתו של זה להשתלט על הארץ.

לקראת סוף המאה התשע-עשרה, ובקצב הולך וגובר עם תחילת המאה העשרים, הוצגו חפצי אמנות במוזאונים ובתערוכות מיוחדות שהבליטו את יופיים. אולם העניין העיקרי בחפצים אלה, כולל במיניאטורות, היה בעל אופי אספני. קנה המידה העיקרי להערכת היצירות, דהיינו למחרן בשוק העתיקות, היה יופיין ומידת הפאר שלהן, ורק

בהדרגה החלו להתייחס גם למידת עתיקותן. איש לא חיפש אז את התוכן, את המסר, או את התרבות המשתקפת באמנות.

בהנחה שאופי אמנותה של כל תרבות תלוי באקלים שבארצה ובאופי הגזע האנושי היושב במקום, נראתה אדריכלותן של הארצות השונות מושא לעיון בעל אופי אתנוגרפי. המבנים המוסלמיים נחשבו למאפיינים של 'גזע דת מחמד', והאופי המופשט של עיטוריהם נתפס כביטוי לאופיו של הגזע השמי, שבניו, כך נטען, כבר מלידתם לרוחניות ולמיסטיקה, וההפשטה טבועה בדמם. טענה זו התבססה בעיקר על ריבוי העיטורים באמנות האסלאם; מסורת העיטור שונה כמובן שוני מהותי מן המסורת האיקונוגרפית המערבית המבטאת את תכניה באמצעות תיאורי דמויות. אלואיס ריגל (Alois Riegl), מחוקרי האמנות החשובים באותה התקופה, אף השתמש במונחים דרוויניסטיים כדי להסביר כיצד הפכו המוטיבים הצמחיים של האמנות היוונית והרומית לדגמים גיאומטריים מופשטים בידי המוסלמים. הנחת יסוד בטיעונו של ריגל הייתה שהדגם העיטורי ממלא תפקיד קישוטי בלבד, שהוא חסר תוכן ומקורו באיסור הדתי על הצגת דמויות (Riegl 1893).

הנחה זו הביאה לשתי מגמות נוספות במחקר אמנות האסלאם: (א) לכך שחוקרים התמקדו בפני השטח של היצירות האדריכליות והתעלמו מן התבנית המורכבת שלהם; (ב) לכך שהחוקרים התייחסו אל עולם האסלאם כולו כאל יחידה גדולה אחת ולא הבחינו בין תקופות שונות ומרחבים גאוגרפיים שונים. באופן כללי, החוקרים שהחזיקו בתפיסות אלה לא עסקו כלל במקורות ראשוניים בעלי אופי היסטורי שהיו עשויים לסייע למקם את האמנות בהקשריה ההיסטוריים והתרבותיים. החשיבה המדעית שרווחה אז התאפיינה בראייה כוללת, באמונה בקיומם של חוקים אוניברסליים הניתנים לגילוי וחשיפה – חוקי טבע וחוקים הנוגעים למעשי האדם כאחד. לכן אם נמצא שמאפייני אמנותה של תרבות מסוימת שונים מאלה של האמנות האירופית, הם הוצגו כסימן לחולשה אמנותית ולנחיתות תרבותית. פרדיגמה זו של חוקים אוניברסליים הוחלפה אמנם במאה העשרים, אך חוקרים רוסים ומרכז-אסיאתים, שהושפעו מגישות סובייטיות, המשיכו עד לא מזמן בשיטות ניתוח מתמטיות של קומפוזיציות עיטוריות בהנחה שהן גישות מדעיות יותר. בתחילת המאה העשרים התפתח מחקר האמנות בארצות האסלאם לתחום אקדמי נפרד, שעסקו בו מזרחנים, ארכיאולוגים ואנשי מוזאונים. זווית הראייה הרחבה והעמוקה יותר של המחקרים החדשים חשפה לראשונה הבדלים בין היצירות בארצות שונות ובתקופות שונות, עד שהפרדיגמה האתנית-גזעית (כלומר, הערכת האמנות על-פי הקבוצה האתנית והגזע שאליהם שייך האמן) התחלפה בהדרגה במחקר היסטורי ומקומי, אם כי האמנות האסלאמית הוצגה עדיין כמכלול אחד. הספרות המחקרית החדשה התנגדה לחיפוש אחר אמת 'מדעית' ו'אוניברסלית' וגילתה משיכה נוסטלגית מוגזמת אל ה'אחר' האקזוטי. מאפייני ה'אחרים' של ה'אחר' נותחו, כמובן, מנקודת מבט אירופו-צנטרית. עם זאת, לקראת אמצע המאה העשרים החלו חוקרים לבדוק את אמנות האסלאם

בדקדקנות ארכיאולוגית, ולאחר מסעות סקר ארוכים ועבודת שטח יסודית הוציאו מתחת ידם קורפוסים מפורטים של מבנים וכתובות. עם הארכיאולוגים והאדריכלים עבדו בשטח גם מוזרחנים בעלי שליטה בשפה הערבית, ובעזרתם הועמדו הממצאים בהקשרם ההיסטורי. שליטתן של ארצות אירופה בחלק ניכר מארצות האסלאם עודדה את פעילותם של ארכיאולוגים, והם מצדם סיפקו לשלטון הכובש מידע שנאסף בעבודת שטח. סקרים וקורפוסים, כמו כרכיו השונים של ה-*Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* שערך השווייצרי ואן־ברכם (Van Berchem, 1863-1921) וכרכי ה-Survey של הבריטים בהודו, שראשיתם באותה התקופה, משרתים אותנו עד עצם היום הזה ואף ממשיכים להיכתב ולצאת לאור. אולם רוב החוקרים שערכו מפעלים חשובים אלה, אולי בשל התנגדותם לתיאוריות הגורפות של דור החוקרים הקודם, הסתפקו באיסוף החומר, בניתוח צורני שלו ובהצגתו בהקשריו ההיסטוריים, אך לא ניסו לפרשו.

רק באמצע המאה העשרים העזו חוקרים חדשים, ובראשם המלומד הדגול ריצ'רד אטינגהאוזן (Ettinghausen), לשלב את התובנה ההיסטורית והתרבותית שרכשו מקריאת מקורות ראשוניים עם הדיסציפלינה המפותחת של תולדות האמנות בעולם הנוצרי. ספרו של אטינגהאוזן על הציור הערבי (*Arab Painting*) ומאמריו האחרים מצטיינים בבהירות ראייה ובעומק ניתוחי, והם עולים עדיין על מה שנכתב אחריהם. עם זאת, אטינגהאוזן הוא שתרגם מגרמנית לאנגלית את ספרו של ארנסט קוהנל, Ernst Kühnel, *Meaning and Transformation of an Ornament* (1977). מחבר ספר זה התייחס אמנם לעיסוק (האורנמנט) כאל תוצר של תרבות, אך היה עדיין משוכנע שהדגמים המיוחדים משוללים כל משמעות סמלית. קוהנל, כמו דור שלם של חוקרים, ייחס את ההפשטה של האמנות האסלאמית לפילוסופיה האטומיסטית, שלפיה היקום מורכב מחלקיקים ומתופעות המשתנים בלא הרף על פי רצונו של הבורא.

ההסבר האטומיסטי מקובל במידה רבה גם היום, אולם דור התלמידים של אותם חוקרים חלוצים מנסה לעגן את הביטוי האמנותי של התפיסה הפילוסופית בתקופות ובאירועים היסטוריים. אולג גרבר (Oleg Grabar), למשל, כתב את ספרו *The Formation of Islamic Art* (1973) מנקודת מוצא היסטורית, והציג את התפתחות האמנות כתוצאה ישירה של תהליכים חברתיים, כגון תכתיבים פוליטיים, התגבשות אופיו של השלטון, שאלות של לגיטימציה וקונפליקטים בין־דתיים. לא ייפלא אפוא שאולג גרבר עצמו, ורבים מתלמידיו ממשיכי דרכו, משלבים מחקר ארכיאולוגי והיסטורי עם לימוד האמנות, אם כי שילוב זה פוגם לעתים בהתבוננות בשפה האמנותית גופא, כלומר, בדיון בקשר בין מרכיביה הצורניים של האמנות ובין תכניה התרבותיים והרוחניים. בפרסומיה של אסכולת חוקרים זו, ובפרסומיהם של ההיסטוריונים חוקרי תולדות האמנות באוקספורד, חוזרות מילות מפתח כגון 'פטרונות', 'לגיטימציה' ו'כוח האסלאם'. במקרים מרחיקי

לכת הכותבים מעניקים למבנים האדריכליים מודעות כלשהי, ואפילו תת־מודע שמתוכו מנהלים המבנים דיאלוג עם הסביבה, בעיקר עם זו שאיננה מוסלמית. כותבים אחרים מעבירים את מוקד המחקר מן הפן הרוחני של היצירה אל מרכיביה החומריים, ה'ארכיאולוגיים' בשפתם, גם כשמדובר בכתבי יד מצוירים, או בהקשר החברתי של התופעה האמנותית, כמו מעמד האמנים ויחסיהם הכלכליים עם השלטון.

כמה חוקרים מוסלמים, בעיקר כאלה היושבים בארצות הברית ובאנגליה, אימצו גישה הפוכה שנבעה בעיקר מהתנגדות ל'אוריינטליזם' של המחקר המערבי ולחיקוי המודלים המערביים בזרות. מלכתחילה יצאה הבשורה מן הריאקציה של חוגי מלומדים אירופים כנגד הרציונליזם והחילוניות של המאה העשרים. דוגמה לכך הם חיבוריו רבי ההשפעה של השווייצרי טיטוס בורקהרדט (Titus Burckhardt), העוסקות באחדות הפנימית הנסתרת של התופעה הדתית. בורקהרדט, שהתאסלם והיה לסופי, חיפש בעבודתו את הסמליות הטמונה באומנויות המסורתיות של תרבויות דתיות שונות. בספרו *Art of Islam: Language and Meaning* (1976), בורקהרדט מציג תפיסת עולם א־היסטורית, הדוחה את שיטות המחקר המקובלות בתולדות האמנות, שלדעתו אינן מצוידות בכלים הדרושים לדיון בממדים הרוחניים של אמנות האסלאם. בהתייחסו אל אמנות האסלאם כאל תופעה בעלת אחדות פנימית שאינה קשורה לזמן ולמקום, הוא מעניק למתבונן המוסלמי, אפילו בן העת החדשה, מעמד של מדווח אותנטי המבין את מהות הדברים כאילו חי בתקופת התהוות היצירה, וממילא הוא נותן למתבונן זה עדיפות על צופים וחוקרים שאינם מוסלמים.

כמו בורקהרדט, סבורים גם החוקרים ממוצא איראני סיד נסר חוסין, נאדר ארדלאן ולא־לה בח'ת'אר, שאמנות האסלאם והאפשרות להבנתה מעוגנות בידע המיסטי הסופי בלבד. הם מתעלמים מן העובדה שהסופיות לא שלטה בחוגי הפטרונים והאומנים המוסלמים בכל התקופות ובכל הארצות. כך, למשל, ארדלאן ובח'ת'אר טוענים בספרם (Ardalan and Bakhtiar 1973) שכל תחום של יצירה באדריכלות של איראן מושפע מהתפיסה הסופית של 'אחדות בתוך ריבוי'. בהקדמה לספר זה מתאר סיד נסר חוסין את המסורת האדריכלית האיראנית האסלאמית כמערכת צורות על־זמניות המשקפות ארכיטיפים טרנסצנדנטליים. בכך למעשה חוזר החוקר אל התפיסה האירופית בת המאה התשע־עשרה שניתחה את היצירות ללא התייחסות לזמן ולמקום. האמנות הזו, לפי דבריו, היא סמלית ומטאפיזית, ומשמעותה הפנימית ארוגה סביב תפיסת האחדות. מובן שספרות מחקרית זו, המתיימרת להיות מורת דרך ליוצרים מוסלמים מודרניים שתעז בשבילי המערב, לוקה בהכללות אוניברסליות ואינה עוסקת די בהיבטים היסטוריים וחברתיים.

ביטוי אחר לאפולוגטיקה כלפי המערב ולהתבצרות באסלאם פוריטני, הוא הגישה הדוחה את קיומה של אמנות פיגורטיבית באסלאם, כגון ציור מיניאטורות, ורואה בה

כפירה המשקפת השפעה 'לא-אסלאמית'. לפי תפיסה זו, עצם הפשטתה של האלוהות האחת אינה מאפשרת גישה שכלתנית אל המציאות, גם לא אל הטבע הנראה לעין, ומכאן שאין טעם בחיקוי הטבע הפיזי. טענות מסוג זה מתעלמות לחלוטין ממכלול היצירה האמנותית בדורות הקודמים.

בסופו של דבר, בימינו, משלב מחקר אמנות האסלאם כמה מן המתודות המסורתיות עם המגמות המובילות במחקר העכשווי. בספרו *The Mediation of Ornament* (1992) דוחה אולג גרבר את הפרשנות הסימבולית הכוללנית, ומציע שהגאומטריה, הקליגרפיה (אמנות הכתב) והעיטור הצמחי משמשים אמצעי תיווך בין המתבונן לבין רעיונות שמעבר לצורות עצמן. הצורות, לדעתו, גורמות למעורבות רגשית ופסיכולוגית מצד המתבונן; הצורות הן גם מושאה של מעורבות רגשית זו, והן נותנות למתבונן חופש בחירה בפרשו אותן. דווקא בספר מאוחר זה ממעיט גרבר בערך הגורמים הקונטקסטואליים ומדגיש את הגורמים הפסיכולוגיים האוניברסליים. בכך הוא דבק בדרכה של אסכולה חשובה בתולדות האמנות המתעניינת בהיבטים הפסיכולוגיים של מעשה ההתבוננות. נציגה החשוב ביותר של אסכולה זו הוא היסטוריון האמנות ארנסט גומבריק (למשל: Gombrich 1979).

גילרו ג'יפאלו, הנציגה הבולטת ביותר ובעלת ההשפעה הרבה ביותר בדור הצעיר של החוקרים בני זמננו, בחרה בגישה הסמיוטית המשלבת במיטבה בין תוכן להקשר. בספרה החשוב על האדריכלות של ארמון טופקפי באסטנבול, במחקרה רחב ההיקף על משמעותם של דגמים עיטוריים באדריכלות ובמאמריה האחרים, ג'יפאלו מבארת את משמעותן ההיסטורית, החברתית והתרבותית של הצורות עצמן. כל מחקריה יוצאים מתופעה אמנותית מסוימת, לעתים קטנה ושולית לכאורה ולעתים בולטת, אל מערכות רחבות ועמוקות יותר המשתקפות בה. החיבור שהיא יוצרת בין נתונים חומריים לבין צורות חזותיות מעשיר את הבנתן של שתי התופעות – הן החברתית והן האמנותית. דוגמה לדרך עבודתה של ג'יפאלו ימצא הקורא במאמרה המובא להלן. במאמר זה היא טוענת שהתפתחותו של הסגנון הקלאסי באדריכלות ובאמנות באימפריה העוסמאנית משקפת מגמות פוליטיות בחצר המלכות.

ביבליוגרפיה

- Ardalan, Nader and Laleh Bakhtiar, 1973. *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture*, Chicago: The University of Chicago press.
- Burckhardt, Titus, 1976. *Art of Islam: Language and Meaning*, London: World of Islam Festival Publishing.
- Bourgoin, Jules, 1973. *Les arts arabes*, Paris: Verve A. Morel.

- Creswell, Keppel A. C., 1932-1940. *Early Muslim Architecture*, Oxford: Clarendon.
- Ettinghausen, Richard, 1962. *Arab Painting*, Geneva: Skira.
- Gombrich, E. H., 1979. *The Sense of Order, a Study In the Psychology of Decorative Art*, Oxford: Phaidon.
- Grabar, Oleg, 1973. *The Formation of Islamic Art*, New Haven: Yale University Press.
- Grabar, Oleg, 1992. *The Mediation of Ornament*, Princeton: Princeton University Press.
- Necipoglu, Gülru, 1991. *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge, Mass. and London: The MIT Press.
- Necipoglu, Gülru, 1995. *The Topkapi Scroll – Geometry and Ornament in Islamic Architecture – Topkapi Palace Museum Library Ms. H. 1956*, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Riegl, Alois, 1893. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin. English translation: Evelyn Kain, 1992. *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton: Princeton University Press.