

Isma'il R. al-Faruqi

SZTUKA CYWILIZACJI ISLAMU



OKAZJONALNĄ PUBLIKACJĘ 24



SZTUKA CYWILIZACJI ISLAMU

Sztuka cywilizacji islamu (Polish)
Okazjonalną publikację numer 24
Isma'îl Radzi al-Faruqi

Copyright © Center for Advanced Studies and the International Institute of
Islamic Thought (IIIT), First Edition 1447AH / 2025CE

ISBN: 978-9926-555-31-3 Paperback

Translated into Polish from the English Title:
The Arts of Islamic Civilization (Occasional Paper 24)
Isma'îl R. Al Fārūqī

Copyright © The International Institute of Islamic Thought (IIIT), First Edition
1434AH / 2013CE

ISBN 978-1-56564-558-5 Paperback

IIIT
P.O. Box 669
Herndon, VA 20172, USA
www.iiit.org

IIIT London Office
P.O. Box 126
Richmond, Surrey
TW9 2UD, UK
www.iiituk.com

TŁUMACZENIE

Omar Kamil Abdel-Fattah

REDAKCJA NAUKOWA

Anna Łukjanowicz

SKŁAD TEKSTU

Jilduza i Selmir Pajazetović

PROJEKT OKŁADKI

Muhamed Hasanović

VYDAVATEL

Center for Advanced Studies
Marka Marulića 2C, 71000 Sarajevo
www.cns.ba / cns.sarajevo@gmail.com

DRUK

Dobra knjiga d.o.o. Sarajevo

Ta książka jest chroniona prawem autorskim. Z zastrzeżeniem ustawowego wyjątku i przepisów odpowiednich
zbiorowych umów licencyjnych, żadne powielanie jakiegokolwiek części nie może się odbyć bez pisemnej zgody
wydawcy.

Poglądy i opinie wyrażone w tym artykule są poglądami autora, niekoniecznie zbieżnymi z poglądami wydawcy.
Wydawca nie ponosi odpowiedzialności za dokładność adresów URL do zewnętrznych witryn internetowych
oraz osób trzecich, jeśli są cytowane i nie gwarantuje, że jakiegokolwiek treści na takich stronach internetowe są
lub pozostaną niezmienione lub stosowne.

CIP - Katalogizacja u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

CIP zapis dostupan u COBISS sistemu Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH pod ID brojem 65410822.

Isma'il Radži al-Faruqi



SZTUKA CYWILIZACJI ISLAMU

Tłumaczenie

Omar Kamil Abdel-Fattah



Sarajevo, 2025.



Publikacja wydana dzięki wsparciu ze strony
International Institute of Islamic Thought (IIIT).



Spis treści

Przedmowa	7
Sztuka cywilizacji islamu	9
POZIOM I: Koran jako to, co definiuje <i>tawhid</i> i transcendencję.....	11
Przesłanie, które należy wyrazić estetycznie: <i>Tawhid</i>	11
Charakterystyka estetycznego wyrazu <i>tawhid</i>	16
POZIOM II: Koran jako model artystyczny	23
POZIOM III: Koran jako ikonografia artystyczna.....	31



Przedmowa

International Institute of Islamic Thought (IIIT) z wielką przyjemnością prezentuje okazjonalną publikację numer 24 zatytułowaną *Sztuka cywilizacji islamu* autorstwa Isma'ila al-Faruqi. Pierwotnie została opublikowana jako rozdział ósmy Atlasu kulturowego islamu autorstwa Isma'ila al-Faruqi i Lois Lamyii al-Faruqi (1986) i stanowiła ona część monumentalnego oraz autorytatywnego dzieła przedstawiającego cały światopogląd islamu, jego wierzenia, tradycje, instytucje, i miejsce na świecie. Oprócz ilustracji mapy, wszystkie inne obrazy zostały zaktualizowane i nie są oryginałami, chyba że określono inaczej. Tam, gdzie w tekście znajdują się odniesienia do rozdziałów, znajdują się one w oryginalnej publikacji.

Profesor Isma'il Radzi al-Faruqi (1921–1986) był palestyńsko-amerykańskim filozofem, wizjonerem i autorytetem w dziedzinie religii porównawczej. Jako wielki współczesny badacz islamu, jego osiągnięcia naukowe obejmowały całe spektrum studiów islamskich, obejmując takie dziedziny jak studia nad religią, myśl islamska, podejście do wiedzy, historia, kultura, edukacja, dialog międzywyznaniowy, estetyka, etyka, polityka, ekonomia, i nauka. Bez wątpienia al-Faruqi był jednym z największych muzułmańskich uczonych XX wieku. W artykule

tym przedstawia znaczenie i przesłanie islamu dla szerszego świata, wskazując na tawhid (jedność Boga) jako jego istotę i pierwszą decydującą zasadę, która nadaje tożsamości cywilizacji islamskiej.

IIIT, założone w 1981 roku, służyło jako główny ośrodek umożliwiający poważne wysiłki naukowe oparte na islamskiej wizji, wartościach i zasadach. Programy badawcze, seminaria i konferencje Instytutu prowadzone w ciągu ostatnich trzydziestu lat zaowocowały publikacją ponad czterystu tytułów w języku angielskim i arabskim, z których wiele zostało przetłumaczonych na inne języki.

Anas Al-Shaikh-Ali

Doradca akademicki, biuro IIIT w Londynie



Sztuka cywilizacji islamu

Zajmując się jakimkolwiek aspektem cywilizacji islamskiej, jej ostateczną rację bytu i twórczą podstawę należy postrzegać jako opartą na Koranie, świętej księdze islamu. Kultura islamska jest w rzeczywistości „kulturą koraniczną”; gdyż wszystkie jej definicje, struktury, cele i metody realizacji tych celów wywodzą się z serii objawień od Boga danych prorokowi Muhammadowi w siódmym wieku naszej ery. Muzułmanin czerpie ze świętej księgi islamu nie tylko wiedzę o ostatecznej rzeczywistości, ale równie przekonujące i determinujące są jego poglądy na temat świata przyrody, człowieka i wszystkich innych żywych stworzeń, wiedzy, instytucji społecznych, politycznych i ekonomicznych niezbędnych do zdrowego funkcjonowania społeczeństwa – krótko mówiąc, każdej dziedziny nauki i aktywności. Nie oznacza to, że szczegółowe wyjaśnienia i opisy każdej dziedziny wysiłków są dosłownie zawarte w tej stosunkowo krótkiej księdze składającej się ze 114 *suwar* (l.mn. słowa *surah*) lub inaczej - rozdziałów. Oznacza to jednak, że zawarte są w nim podstawowe zasady całej kultury i cywilizacji. Bez tego objawienia kultura nie mogłaby powstać; bez tego objawienia nie byłoby religii islamu, państwa muzułmańskiego, filozofii islamskiej, prawa islamskiego, społeczeństwa muzułmańskiego ani islamskiej organizacji politycznej lub gospodarczej.

Tak samo jak pewne aspekty kultury islamskiej mogą być słusznie postrzegane jako koraniczne pod względem podstawy i motywacji, realizacji i celu, tak sztukę cywilizacji islamskiej należy również postrzegać jako estetyczny wyraz podobnego pochodzenia i realizacji. Owszem, sztuki islamu są rzeczywiście sztukami Koranu.

To stwierdzenie może być zaskakujące dla nie-muzułmanów, którzy od dawna postrzegają islam jako obrazoburczą i konserwatywną religię, która zaprzecza sztuce cywilizacji islamskiej lub całkowicie zakazuje sztuki.¹ Może być równie dziwne dla niektórych muzułmanów, którzy źle zrozumieli wysiłki *ulama'* (uczonych) i ummy, aby kierować partycypację estetyczną w stronę pewnych form i rodzajów sztuki, a z dala od innych. Niektórzy muzułmanie uważali, że te wytyczne oznaczają odrzucenie, a nie wskazówki dotyczące sztuki islamu. Obydwa te poglądy świadczą o niezrozumieniu sztuki islamu i jej genezy.

Jak więc można postrzegać sztukę islamu jako „koraniczną” ekspresję koloru, linii, ruchu, kształtu i dźwięku? Istnieją trzy poziomy, na których opiera się taka interpretacja.

1 Przykładem tego negatywnego poglądu są następujące stwierdzenia: „Islamska doktryna o jedności Boga i jej odpowiednik, niebezpieczeństwo szirk, czyli czczenia czegokolwiek poza Bogiem, wymagały zakazu wszelkiej sztuki przedstawiającej postacie. W sferze kultu, islam narzuca, często z purytańską surowością, całkowite weto wobec artystycznej fantazji w kształcie i obrazie, muzyce i ikonografii” (Kenneth Cragg, *The House of Islam* [Belmont, Kalifornia: Wadsworth Publishing Co., 1975], s. 15).

POZIOM I: Koran jako to, co definiuje *tawhid* i transcendencję

Przesłanie, które należy wyrazić estetycznie: Tawhid

Koran był objawieniem wysłanym ludzkości, mającym na celu ponowne nauczanie doktryny monoteizmu, przesłania przekazywanego licznym prorokom semickim z wcześniejszych czasów – na przykład Abrahamowi, Noemu, Mojżeszowi i Jezusowi. Koran zawierał nowe oświadczenie na temat doktryny monoteizmu, jedynego Boga, który jest wyjątkowym, niezmiennym i wiecznym Stwórcą, a także przewodnikiem wszechświata i wszystkiego, co w nim istnieje. Allah jest opisany w Koranie jako transcendentna istota, której nie można doświadczyć wzrokowo ani zmysłowo. „Żaden wzrok nie jest w stanie Go uchwycić. On jest świadom każdej rzeczy” (Koran 6:103). „Nic nie jest Mu podobne” (Koran 42:11). Nie da się go wyczerpująco opisać i nie można go przedstawić za pomocą żadnego obrazu antropomorficznego lub zoomorficznego. W rzeczywistości Allah jest tym, co wymyka się odpowiedziom na pytania: kto, jak, gdzie i kiedy? To właśnie ta idea całkowitej jedności i transcendencji Allaha znana jest jako *tawhid* (dosłownie „tworzenie jedności”).

Stwierdzenia Koranu dotyczące natury Boga z pewnością wykluczają reprezentację Boga za pomocą środków zmysłowych, czy to w postaci ludzkiej, zwierzęcej, czy też w postaci figuralnych symboli natury; ale to nie wszystko, co wnosi przesłanie Koranu do sztuki islamskiej. Odkryliśmy, że na całą ikonografię sztuki islamskiej znaczący wpływ miała koraniczna doktryna *tawhid*, czyli islamski monoteizm. W związku z tym, że Bóg był tak całkowicie „nienaturalny”, tak ostatecznie różny od swego stworzenia, zakaz przedstawiania Jego naturalistycznych obrazów był konieczny, gdy islam miał swój początek. Było to

jednocześnie estetyczne osiągnięcie semickiego ducha, którego przejawiali we wcześniejszym okresie wyznawcy judaizmu. Wizerunki Jahwe były stanowczo potępiane przez wszystkich hebrajskich proroków, a także w znanym Drugim Przykazaniu Kodeksu Mojżeszowego. Zniechęcano nawet do zapisywania imienia Bożego. Zamiast tego cztery spółgłoski imienia „Jahwe” lub inne skróty często służyły jako pisany symbol Boga Hebrajczyków.

Powstały po tym, jak estetyka obcej tradycji (greckorzymskiej i jej hellenistycznego następcy) przez wieki wywierała wpływ na wiele regionów semickiego Wschodu, islam przyniósł zapotrzebowanie na nowy sposób ekspresji estetycznej. Nowi muzułmanie potrzebowali trybu estetycznego, który mógłby dostarczyć obiektów estetycznej kontemplacji i rozkoszy, które wzmocniłyby podstawową ideologię i struktury społeczeństwa oraz byłyby stałym przypomnieniem jego zasad. Takie dzieła sztuki wzmocniłyby świadomość transcendentnej Istoty, której spełnienie woli było ostatecznym celem i racją bytu ludzkiej egzystencji. Ta orientacja i cel islamskiej estetyki nie mogły zostać osiągnięte poprzez przedstawienie człowieka i natury. Mogłoby to zostać zrealizowane jedynie poprzez kontemplację dzieł artystycznych, które doprowadziłyby odbiorcę do wyczucia samej prawdy, że Allah jest tak inny niż Jego stworzenie, że jest nieprzedstawialny i niewyraźny.

To wyzwanie dotyczące kreatywności estetycznej zostało podjęte przez pierwszych muzułmanów. Pracowali z motywami i technikami znanymi ich semickim, bizantyjskim i sasańskim poprzednikom; i opracowali nowe motywy, materiały i techniki w miarę pojawiania się potrzeb i inspiracji. Jeszcze ważniejsze było stworzenie przez nich nowych sposobów ekspresji artystycznej, które miały zostać przyjęte i zaadaptowane w różnych częściach świata w miarę rozprzestrzeniania się muzułmanów i władzy politycznej wraz z religią w regionach



Mapa 25. Ziemia według Al Sharifa al Idrisi, 562/1177

od Hiszpanii na zachodzie po Filipiny na wschodzie. Te nowe sposoby zapewniły podstawową jedność estetyczną w świecie muzułmańskim, nie tłumiąc ani nie zakazując różnorodności regionalnej.

Sztuka islamu miała wypełnić negatywne implikacje płynące z deklaracji *La ilaha illa Allah* – że nie ma Boga poza Bogiem i jest On zupełnie inny niż człowiek i inny niż natura. Ale miała też wyrażać pozytywny wymiar *tawhid* – tego, co podkreśla nie to, czym Bóg nie jest, ale to, czym Bóg jest. Prawdopodobnie najbardziej wyrazistym aspektem transcendencji, którego nauczała doktryna islamu, było to, że Bóg jest nieskończony pod każdym względem – w sprawiedliwości, miłosierdziu, wiedzy i miłości. Niezależnie od tego, jak dokładnie ktoś próbowałby wyliczyć Jego liczne atrybuty lub opisać któregośkolwiek z tych atrybutów w odniesieniu do Niego, próby ta zakończyłyby się niepowodzeniem.² Jego cechy zawsze wykraczają poza ludzkie zrozumienie i opis. Wzór nie mający początku ani końca, dający wrażenie nieskończoności, jest zatem najlepszym sposobem wyrażenia w sztuce doktryny *tawhid*. I to właśnie struktury stworzone w tym celu charakteryzują całą sztukę ludów muzułmańskich. To właśnie te nieskończone wzory, w całej ich genialnej różnorodności, zapewniają pozytywny, estetyczny przełom muzułmanów w historii ekspresji artystycznej. To dzięki tym nieskończonym wzorom można doświadczyć subtelnej treści islamskiego przesłania.

Sztukę muzułmanów często określano jako sztukę nieskończonego wzoru lub jako „sztukę nieskończoności”.³ Te wyrażenia estetyczne nazywano także „arabeskami”.⁴ Arabeski nie należy

2 Tradycyjnie uważa się, że *sifat* lub atrybutów Boga jest dziewięćdziesiąt dziewięć, chociaż implikacja jest taka, że są one nieskończone.

3 Ismail R. Al-Faruqi, *Islam i kultura* (Kuala Lumpur: Angkatan Belia Islam Malaysia, 1980), s. 20-30. 44.

4 „Arabeska” jest najściślej zdefiniowana jako szczególna forma stylizowanego wzoru liści i winorośli stworzona przez Arabów/muzułmanów. Według Ernsta Kühnla (*The Arabesque: Meaning and Transformation of an Ornament*,

ograniczać do określonego rodzaju wzoruliście doskonalszego przez muzułmanów, jak czasami się utrzymuje.⁵ Nie jest to po prostu abstrakcyjny dwuwymiarowy wzór wykorzystujący kaligrafię, figury geometryczne i stylizowane formy roślinne.⁶ Jest to raczej byt strukturalny zgodny z zasadami estetycznymi ideologii muzułmańskiej. Arabeska wywołuje u widza poczucie jakości nieskończoności, tego, co jest poza czasoprzestrzenią; ale czyni to bez wysuwania – w oczach muzułmanów – absurdałnego twierdzenia, że sam wzór reprezentuje to, co jest poza nim. Poprzez kontemplację tych nieskończonych wzorów umysł odbiorcy zwraca się w stronę Boskości, a sztuka staje się wzmocnieniem i przypomnieniem przekonań religijnych.

Taka interpretacja racji bytu sztuki islamu obala wiele powszechnych błędnych przekonań dotyczących odrzucenia przezeń sztuki figuralnej i skupienia się na motywach abstrakcyjnych. Na przykład zaprzecza pogładowi, jakoby muzułmanie uważali naturę za iluzję. Dla muzułmanina natura jest częścią namacalnego stworzenia Bożego, równie realną i cudowną jak ludzkość i świat zwierząt. W rzeczywistości przyrodę uważa się za dowód mocy i dobroczynności Stwórcy (Koran 2:164, 6:95–99, 10:4–6 i tak dalej). Nie można też utrzymywać, że ideą islamu jest traktowanie natury jako zła, które należy lekceważyć. Jak muzułmanin może uważać

tł. Richard Ettinghausen [Graz, Austria: Verlag für Sammler, 1949], s. 13. 4), to już pod koniec XIX wieku Alois Riegl napisał książkę, w której ograniczył to określenie do tej specyficznej kategorii dizajnu. Miało ono na ogół znacznie szersze znaczenie i obejmowało całą gamę wzorów zdobniczych, w tym motywy kaligraficzne, geometryczne i roślinne. Jeszcze szersze znaczenie tego terminu promuje Lois Ibsen al-Faruqi w „*Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study of Interrelatedness the Arts*”, *The World of Music*, 20 (1978), s. 17–32; idem, „*The Islamization of the Hagia Sophia Plan*”, referat wygłoszony na sympozjum na temat wspólnych zasad, form i tematów sztuki islamskiej, Stambuł, kwiecień 1984; Ismail R. al-Faruqi, „*Islam and art*”, *Studia Islamica*, 37 (1973), s. 102–103.

5 Kühnel, *The Arabesque*.

6 Ernst Kühnel, „*The Arabesque*”, *The Encyclopaedia of Islam*, nowe wydanie (Leiden: E. J. Brill), tom. I, s. 558–561.

stworzenie Boże za zło? Zamiast tego Koran opisuje naturę jako pole doskonałych i pięknych cudów przedstawionych dla użytku i pożytku ludzkości (Koran 2:29, 78:6–16, 25:47–50 itd.). Dla muzułmanina natura, choć chwalebna w swojej różnorodności i doskonałości, jest jedynie teatrem, w którym ludzie działają, aby wypełnić wolę wyższej sfery lub przyczyny. Bóg dla muzułmanina jest tą najwyższą Przyczyną, „Większą”. *Allahu Akbar* to wszechobecny muzułmański okrzyk uznania, podziwu, podziękowania i inspiracji, który wyraża tę wiarę. Podczas gdy inne kultury i narody mogły uważać człowieka za „miarę wszystkich rzeczy” lub naturę za ostateczny wyznacznik, muzułmanin skoncentrował się na Bogu w Jego bezkompromisowej transcendencji.⁷ Sztuka islamu ma zatem cel podobny do Koranu – uczyć i wzmacniać w ludzkości postrzeganie boskiej transcendencji.

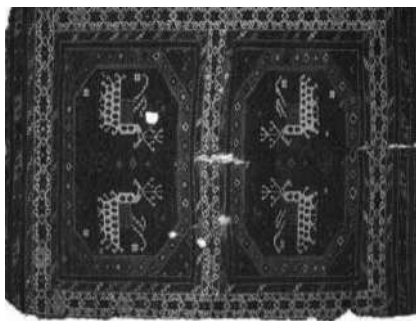
Charakterystyka estetycznego wyrazu tawhid

Nie jest to jedyny sposób, w jaki objawia się więź między Koranem a sztuką islamu. Jest ona również zawarta w cechach estetycznych, które muzułmanie wymyślili, aby stworzyć wrażenie nieskończoności i transcendencji wymaganej przez koraniczną doktrynę *tawhid*. W jaki sposób doktryna ta jest podkreślana poprzez estetyczną treść i formę, aby wywołać wrażenie nieskończoności i transcendencji?

7 Bardziej szczegółowe omówienie można znaleźć w książce Lois Ibsen al-Faruqi, *An Islamic Perspective on Symbolism in the Arts: New Thoughts on Figural Representation*, *Art, Creativity, and Religion*, wyd. Diane Apostolos Cappelodona (Nowy Jork: Crossroad Pub. Co., 1983), s. 164–178.



Talerz drewniany z Bliskiego Wschodu, ozdobiony inkrustacją z masy perłowej i kości wielbłądziej. Cały model jest inkrustowany – nie malowany.



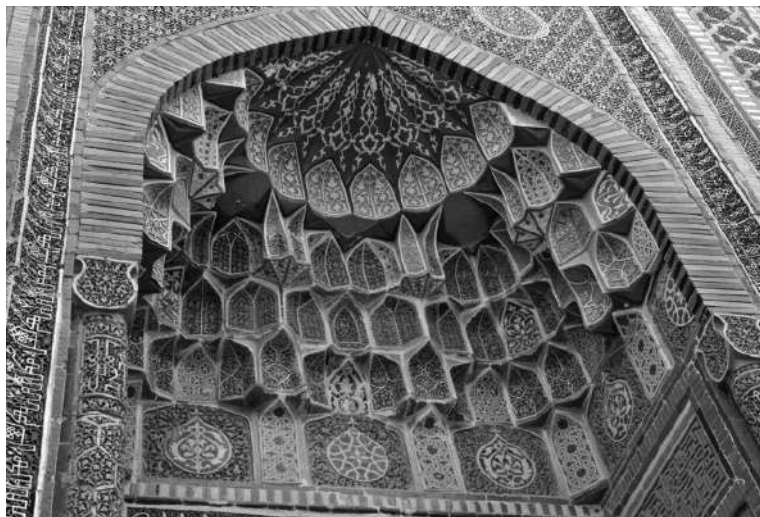
Stylizowany wzór zwierzęcy na trzynastowiecznym dywanie z Konyi w Turcji. [Dzięki uprzejmości Ministerstwa Kultury i Turystyki, Rząd Turcji]

KONSTRUKCJA MODUŁOWA. Dzieło sztuki islamskiej składa się z wielu części lub modułów, które łączy się w celu uzyskania większej konstrukcji. Każdy z tych modułów jest całością niosącą w sobie kulminację i doskonałość, która pozwala na postrzeganie go jako wyrazistej i satysfakcjonującej jednostki samej w sobie, a także jako ważnej części większego kompleksu.

KOMBINACJE SUKCESYWNE. Nieskończone wzorce dźwięku, wzroku i ruchu świadczą o kolejnych kombinacjach podstawowych modułów i/lub ich powtórzeniach. W ten sposób powstają większe kombinacje dodatków, które mają swój własny niezależny status i tożsamość. Kolejne większe kombinacje w dziele sztuki islamu w żaden sposób nie niszczą tożsamości i charakteru mniejszych jednostek, z których są wykonane. Nawet takie większe kombinacje można z kolei powtarzać, zmieniać i łączyć z innymi mniejszymi lub większymi bytami, tworząc jeszcze bardziej złożone kombinacje. Nieskończony wzór ma zatem liczne ośrodki zainteresowań estetycznych, liczne „widoki”, których można doświadczyć w miarę doświadczania kolejnych kombinacji mniejszych modułów, bytów lub motywów. Żadna konstrukcja nie ma jednego estetycznego punktu wyjścia ani stopniowego rozwoju do kulminacyjnego lub rozstrzygającego punktu centralnego. Zamiast tego konstrukcja islamu ma niewyczerpaną liczbę ośrodków lub ognisk zainteresowań oraz sposobów wewnętrznej percepcji, które wymykają się przypisaniu początku i ostatecznego końca.



Arabski grawer i wzór na miedzianej płycie (Kair)



Mauzoleum Koutlouga Aka (Shahi-Zinda, Samarkanda).

POWTÓRZENIE. Czwartą cechą wymaganą, aby w przedmiocie artystycznym wywołać wrażenie nieskończoności, jest wysoki poziom powtórzeń. Addytywne kombinacje sztuki islamskiej wykorzystują powtórzenia motywów, modułów strukturalnych i ich kolejnych kombinacji, które wydają się trwać w nieskończoność. Abstrakcja zostaje spotęgowana i wzmocniona przez to ograniczenie indywidualizacji części składowych. Zapobiega to sytuacji, w której jakikolwiek moduł w projekcie ma pierwszeństwo przed innym.

DYNAMIZM. Konstrukcja islamska jest „dynamiczna” - znaczy to, iż jest konstrukcją, której należy doświadczyć w czasie. Boas opisał dzieła sztuki jako oparte na czasie lub przestrzeni.⁸ Według niego sztuki oparte na czasie obejmują literaturę i muzykę, natomiast sztuki przestrzeni obejmują sztuki wizualne i architekturę. Taniec i dramat są klasyfikowane przez Boasa

8 Franz Boas, *Primitive Art* (Oslo: Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, 1927).



Starożytny dywanik modlitewny Kirşehir w pokoju Tilavet, mauzoleum Mevlâna, Konya, Turcja. Dywan zawiera wiele „kombinacji sukcesywnych” motywów i modułów.

jako sztuki wykorzystujące zarówno elementy czasu, jak i przestrzeni. Chociaż opis ten może mieć znaczenie dla klasyfikacji sztuk kultury zachodniej, okazuje się mylący w rozumieniu sztuk islamskich. Oczywiście, powierzchowne i oczywiste aspekty czasu i przestrzeni mają tu zastosowanie. Na przykład utwór literacki lub muzyczny jest zwykle doświadczany poprzez serię doczesnych wydarzeń estetycznych. W przypadku literatury wytworu sztuki doświadczają się albo poprzez czytanie, albo słuchanie jej recytacji; a w przypadku muzyki poprzez

uczestnictwo lub słuchanie przedstawienia. Rzadziej wykonanie muzyczne można „odczytać” z partytury. Z drugiej strony sztuki wizualne i pomniki architektury wykorzystują przestrzeń. Zajmują przestrzeń fizyczną i wykorzystują do swojej kreacji elementy przestrzenne (punkty, linie, kształty i bryły).

Uznając te cechy, tak jak wskazał je Boas, należy pójść nieco dalej w kwalifikowaniu sztuk islamskich, jeśli mają one być właściwie rozumiane. Oprócz wspomnianych powyżej zewnętrznych cech czasowych lub przestrzennych, które można uznać za powszechnie istotne, każde dzieło sztuki islamskiej ma, na bardziej subtelnym poziomie, silną i być może wyjątkową orientację czasową. W rzeczywistości sztuki wizualne w kulturze islamu, choć dotyczą elementów przestrzennych, można właściwie

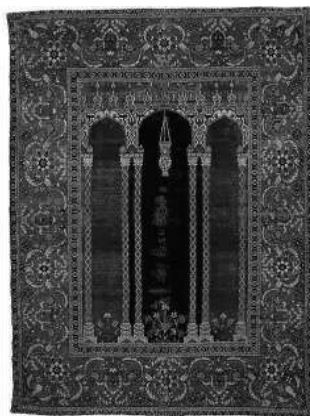


Tala Kari, Madrasah, Samarqand, 1646- 1660.

wzoru do wzoru, od środka do środka dwuwymiarowej konstrukcji. Zabytek architektury doświadcza sukcesywnego przemieszczania się po swoich pomieszczeniach, nawach, komorach kopułowych lub podpodziałach. Nawet budynek lub zespół budynków nie jest postrzegany z daleka jako całość, ale wymaga doświadczenia w czasie, gdy zwiedzający przemieszcza się przez wiele jego segmentów i kwater.⁹

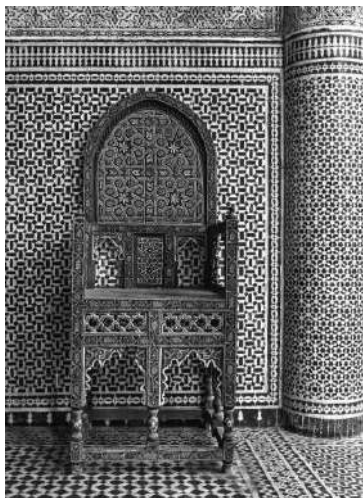
Malarska miniatura podobnie przedstawia serię postaci lub scen, które należy doświadczyć sukcesywnie i sekwencyjnie, jak w dawnych sztukach literackich, ekspresji muzycznej czy tańcu. Niezależnie od tego, czy należy do tak zwanych sztuk przestrzennych, czy do sztuk czasowych, dzieła sztuki islamu są

doświadczyć jedynie w czasie. Nieskończonego wzoru nigdy nie da się ogarnąć w jednej chwili czy jednym spojrzeniem na jego różnorodne części. Zamiast tego przyciąga on wzrok i umysł poprzez serię spojrzeń lub percepcji, które należy rozumieć seryjnie. Oko przemieszcza się od



James F. Ballard, Dywan modlitewny z Bursy z końca XVI wieku

9 Zob. opis miasta Isfahan u Nadera Ardalana i Laleh Bakhtiar, *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture* (Chicago, 1973), s. 97 i nast.



Tradycyjne drewniane krzesło na niebiesko-białej mozaikowej ścianie w historycznej medynie w Fezie w Maroku.

pozycję muzyczną”.¹⁰ Całość nie może być ogarnięta jednocześnie; zamiast tego poznaje się całość dopiero po doświadczeniu i zasmakowaniu jej wielu części.¹¹

Miniatura perska: Jamal al-Din Muhammad al-Siddiqi al-Isfahani. Bahram Gur zabijający smoka.



rozumiane seryjnie i kumulatywnie. Wyobraźnia jest zmuszana do zapewnienia kontynuacji ewoluującego, powtarzającego się wzoru, który wydaje się nawet wykraczać poza krawędź talerza, stronę książki, panel ścienny lub fasadę budynku. Ogólne zrozumienie nawet nieskończonego wzoru architektonicznego nie jest możliwe, chyba że nastąpi rzeczywisty lub wyimaginowany ruch po jego powierzchniach i przez jego przestrzenie w sekwencji czasowej. Ardalan i Bakhtiar mówią o „ruchomej architekturze”. . . czyta się to jak kom-

¹⁰ Ibidem, s. 10. 95.

¹¹ Zobacz opis *Mathnawi* Jalaluddina Rumi autorstwa Marshalla G. S. Hodgsona w *The Venture of Islam* (Chicago: University of Chicago Press, 1974), tom. II, s. 248–249.

Arabeska nie może więc nigdy być kompozycją statyczną, jak czasem błędnie zarzucają jej interpretatorzy.¹² Przeciwnie, jej docenienie musi obejmować dynamiczny proces, w ramach którego bada się kolejno każdy z jej motywów, modułów i kolejnych kombinacji. Dla tych, którzy rozumieją jej przesłanie i strukturę, jest to najbardziej dynamiczna, najbardziej estetycznie aktywna ze wszystkich form sztuki.¹³ Jest to wyraz, w którym zarówno sztuki czasowe, jak i sztuki przestrzenne wymagają czasowo zdeterminowanego doświadczenia i zrozumienia.

ZAWIŁOŚĆ. Skomplikowane detale to szósta cecha definiująca sztukę islamu. Zawilość zwiększa zdolność dowolnego wzoru lub arabeski do przyciągnięcia uwagi widza i wymuszenia koncentracji na reprezentowanych elementach strukturalnych. Linia prosta lub pojedyncza postać, niezależnie od tego, jak pięknie została wykonana, nigdy nie mogła być jedynym materiałem ikonograficznym wzoru islamskiego. Tylko dzięki multiplikacji elementów wewnętrznych oraz zwiększonej złożoności wykonania i kombinacji można wygenerować dynamikę i pęd nieskończonego wzoru.

POZIOM II: Koran jako model artystyczny

Oprócz tego, że jest zdeterminowana ideologicznym przesłaniem Koranu, sztuka islamu jest także „koraniczna” w tym sensie, że Pismo muzułmanów dostarczyło pierwszego i głównego modelu twórczości i produkcji estetycznej. Koran został opisany jako

-
- 12 Ernst Diez, „A Stylistic Analysis of Islamic Art”, *Ars Islamica*, 5 (1938), s. 12. 36; Arthur Upham Pope, *Persian Architecture: The Triumph of Form and Color* (Nowy Jork: George Braziller, 1965), s. 81.
- 13 Patrz David Talbot Rice, „Studies in Islamic Metal Work – VI”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (Uniwersytet Londyński), 21 (1958), s. 225–253.

„pierwsze dzieło sztuki islamu”.¹⁴ Nie należy tego rozumieć w ten sposób, że Koran jest uważany za dzieło literackiego geniuszu Proroka Muammada, co było wielokrotnie powtarzane przez niemuzułmanów, a muzułmanie stanowczo temu zaprzeczali. Wręcz przeciwnie, muzułmanie utrzymują, że Pismo islamu jest boskie zarówno w swojej formie, jak i treści, w swoich literach i ideach; że zostało to objawione Muhammadowi w dokładnych słowach Boga; i że jego obecny układ w *ayat* (wersetach) i *suwar* (rozdziałach) został podyktowany przez Boga.



Rzeźbiony łuk w Alhambrze

Ta treść i ta forma Koranu zapewniają wszystkie wyróżniające cechy, które, jak zauważyliśmy powyżej, są reprezentatywne dla nieskończonych wzorców sztuki islamu. Sam Koran jest najdoskonalszym przykładem nieskończonego wzornictwa – przykładem, który miał wpłynąć na wszystkie przyszłe dzieła w sztukach literackich, sztukach wizualnych (zarówno dekoracji, jak i pomnikach architektury), a nawet sztuce dźwięku (patrz rozdział 21) i ruchu.¹⁵ Jako dzieło literackie Koran wywarł

14 I. R. al-Faruqi, „Islam and art”, s. 95–98.

15 Lois Ibsen al-Faruqi, “Dance as an Expression of Islamic Culture,” *Dance Research Journal*, 10 (wiosna-lato, 1978), s. 6–13.

ogromny wpływ estetyczny i emocjonalny na muzułmanów, którzy czytali lub słyszeli jego poetycką prozę. W rzeczywistości wiele nawróceń na nową religię dokonało się dzięki estetycznej mocy recytacji Koranu, czego dowodem jest wiele relacji o ludziach, którzy słuchając jego recytacji, płakali lub nawet umierali.¹⁶ Nawet niemuzułmanie byli pod głębokim wrażeniem jego literackiej doskonałości. Ta niepowtarzalna doskonałość Koranu nazywana jest *i'jaz*, czyli „mocą obezwładniającą”. Ale niemożność dorównania mu elokwencją nie powstrzymuje go od bycia wzorem dla wszystkich sztuk. Ten wkład w kulturę islamu ukształtował przyjęcie i wykorzystanie niezliczonych motywów i technik artystycznych zapożyczonych na przestrzeni wieków z wielu kultur i wielu narodów. To właśnie ten rdzeń lub model ukształtował przyjęcie tych materiałów i pomysłów oraz zdeterminował tworzenie nowych motywów i technik. Wzniosłe ucieleśnienie islamskiego przesłania *tawhid* miało być normą i ideałem dla wszystkich przyszłych przykładów sztuki islamskiej (patrz rozdział 19).

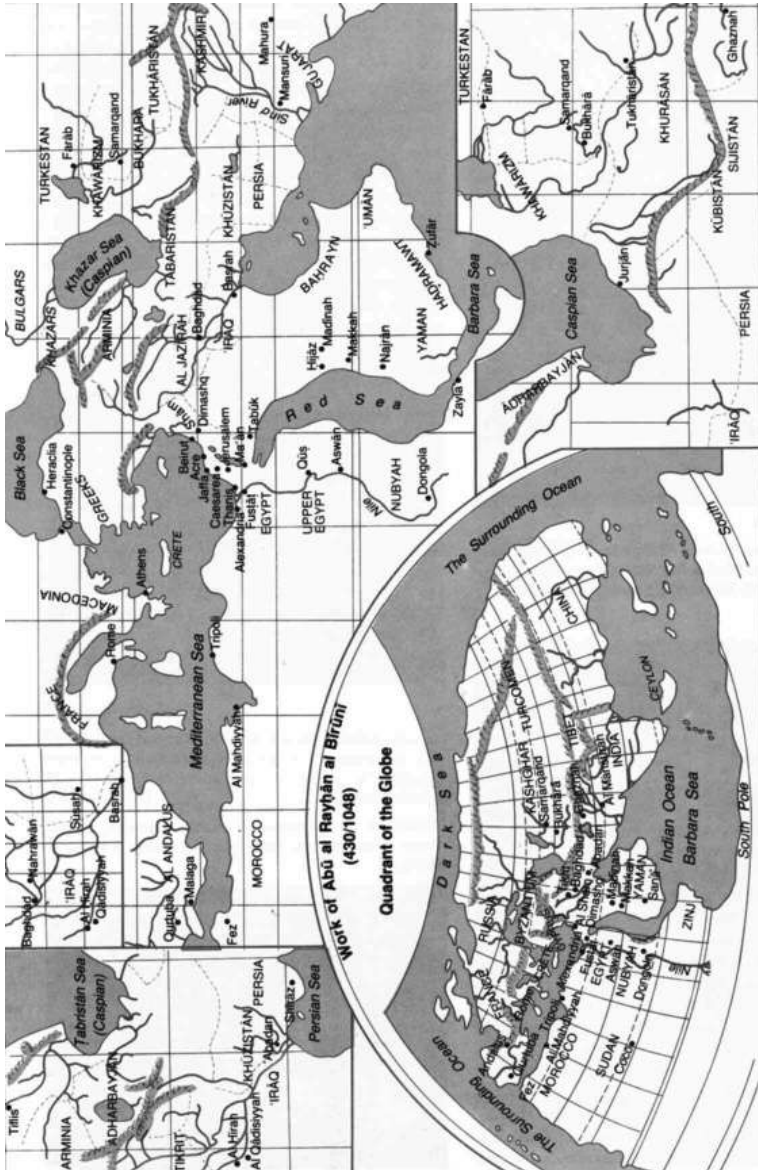
Koran dostarcza pierwszego modelu sześciu cech sztuki islamskiej wspomnianych powyżej. Po pierwsze, zamiast podkreślać realistyczne lub naturalistyczne przedstawienie, Koran stanowi dowód odrzucenia rozwoju narracji jako literackiej zasady organizacyjnej. Odniesienia do określonych wydarzeń traktowane są wycinkowo i z wielokrotnymi wzmiankami, tak jakby czytelnicy znali już historie i bohaterów. Głównym celem nie jest narracja, ale aspekt dydaktyczno-moralny. Sama kolejność dzieła (dłuższe, bardziej prozatorskie rozdziały mekańskie na początku i krótsze, silnie poetyckie rozdziały mekkańskie na końcu) również przyczynia się do abstrakcyjnego charakteru Koranu. Wersety nie prowadzą czytelnika przez szereg

16 Ali B. Uthman Al-Jullabi Al Hujwiri, *Kashf Al-Mahjub* of Al Hujwiri, tł. Reynold A. Nicholson, w: E. J. W. Gibb Memorial Series, 17 (Londyn: Luzac & Co., 1976), s. 396–397.

kontrastujących i dramatycznie stymulowanych nastrojów. Zamiast tego czytelnika poruszają emocje, które wydają się wyabstrahowane lub oderwane od konkretnej charakterystyki. *Ayat* i *suwar* z pewnością wzbudzają emocje słuchacza, ale robią to bez wywoływania określonych nastrojów.

Po drugie, Koran, podobnie jak islamskie dzieło sztuki, jest podzielony na moduły literackie (*ayat* i *suwar*), które istnieją jako satysfakcjonujące, samodzielne segmenty. Każdy z nich jest kompletny i niezależny od tego, co było przed nim lub co nastąpi po nim. Moduły mają niewielki lub żaden związek organiczny, który wymagałby określonej sekwencji. W recytacji z kantylacją okresy ciszy (*waqfat*) zapewniają jasny podział przekazu muzycznego na moduły dźwiękowe (patrz rozdział 23).

Po trzecie, linijki i wersety Koranu łączą się, tworząc dłuższe całości lub kolejne kombinacje. Mogą to być krótkie rozdziały lub sekcje w ramach dłuższego rozdziału. Na przykład dziesięć *ayat* stanowi *ushr*. Seria podziałów *ushr* składa się na tak zwany *rub'* czyli inaczej „ćwiartkę”. Cztery „ćwiartki” łączą się, tworząc *hizb*. Dwa *ahzab* (l.mn słowa *hizb*) stanowią *juz'* („część”), a trzydzieści *ajza'* (l.mn słowa *juz'*) zawartych jest w całym Koranie. Nawet moduły wersetów są dalej podzielone na osobne wersety według końcowych rymów i asonansów.



Mapa 26. Ziemia według Abu al-Rayhana al Biruni, 430/1048

Dopóki znaczenie nie zostanie zniekształcone, miejsca zatrzymania tych kombinacji wersetów mogą być różne. Czytanie (*qira'ah*) Koranu może zakończyć się dokończeniem *sury* lub może zakończyć się po jakimkolwiek wersecie lub grupie wersetów, nawet jeśli pokrywają się one z dwoma lub większą liczbą *suwar*. Muzułmanin czyta lub słyszy „*ma tayassara*” - to znaczy wszystko, co chce przeczytać lub usłyszeć w danym momencie. Recytacja nie ma zatem określonej długości ani początku i końca. Nie pozostawia wrażenia ostatecznego rozwoju ani ostateczności.

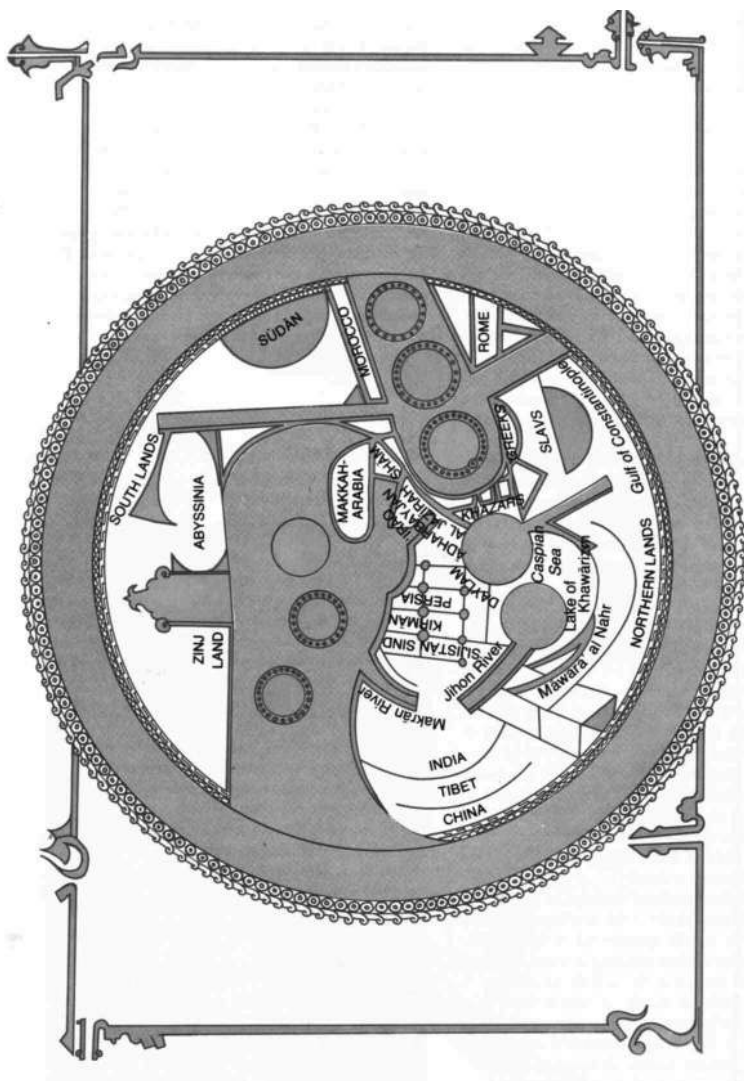
Czwarta cecha, którą można znaleźć we wszystkich sztukach kultury islamu – obfitość powtarzalnych środków – jest również przedstawiona w prototypie Koranu. W Koranie znajduje się mnóstwo środków poetyckich skutkujących powtórzeniami dźwiękowymi lub metrycznymi. Oprócz częstych przypadków jedno- lub wielosylabowych rymów na końcu, Koran zawiera wiele rymów znajdujących się wewnątrz wersów. Powtórzenia jednostek metrycznych oraz dźwięków samogłosek i spółgłosek są liczne i poetycko ożywiają to dzieło literackie. Powtarzające się zwroty i wersety powracają raz po raz, wzmacniając zarówno przekaz dydaktyczny, jak i estetyczny. Powtarzanie idei i wzorców mowy zalicza się do elementów elokwencji, czyli tzw. *bala-ghah*. To właśnie ta elokwencja dostarczyła uzasadnienia dla argumentu muzułmanów, że Koran jest rzeczywiście cudowny, a zatem jest wiecznym słowem Bożym.



*Muzułmanka nosząca Koran na głowie, Jolo, prowincja Sulu, Filipiny. (Dzięki uprzejmości I.E Winship)
(Zaczerpnięte z oryginału zatytułowanego
The Cultural Atlas of Islam)*

Piątej wyróżniającej się cechy sztuk wizualnych kultury islamu – konieczności doświadczania ich w czasie – można się spodziewać w Szlachetnym Koranie, ponieważ wszystkie dzieła literackie są uważane za sztuki czasowe. Jednakże w tym przypadku, podobnie jak we wszystkich sztukach islamu, zachodzi seryjny proces percepcji i oceny, który wymyka się rozwojowi do jednego głównego punktu kulminacyjnego i późniejszego zakończenia. Wrażenie ogólnej jedności jest słabe i możliwe jedynie poprzez doświadczenie poszczególnych jego części w kolejności, co sprawia, że dopiero wówczas czytelnik lub słuchacz pojmuje sens całości.

Zawiłość, szósta cecha sztuki muzułmańskiej, jest w równym stopniu wzorowana na Koranie. Paralelizm, antyteza, kongeria, metafora, porównanie i alegoria to tylko niektóre z wielu środków poetyckich, które zapewniają bogactwo werbalne i elaborację w Koranie. Mnogość tych elementów powoduje, że ci, którzy słyszą lub czytają jej fragmenty, zdumiewają się jej pięknem i elokwencją.



Mapa 27. Ziemia według Ibrahima ibn Muhammada al Istakhri (IV/X wiek)

POZIOM III: Koran jako ikonografia artystyczna

Koran nie tylko zapewnił cywilizacji islamskiej ideologię, którą można wyrazić w sztuce; dostarczył nie tylko pierwszego i najważniejszego modelu treści i formy artystycznej; ale dostarczył także najważniejszego materiału dla ikonografii sztuki islamu.

Długa tradycja kładzenia nacisku na literaturę i doskonałość wśród semickich poprzedników muzułmanów z VII wieku jest dobrze znana. W odpowiedzi na ich zainteresowanie i doskonałość w twórczości literackiej, sztuka pisania została rozwinięta przez ludy semickie już na wczesnym etapie. Pismo było używane przez tysiąclecia w przedislamskich kulturach Mezopotamii jako element sztuk wizualnych. Towarzyszące im pasma pisma odnaleziono na licznych płaskorzeźbach artystycznych i posągach Sumerów, Babilończyków i Asyryjczyków, żeby wymienić tylko kilka z tych ludów.¹⁷ Funkcja tych przedislamskich inkluzji kaligraficznych była jednak przede wszystkim dyskursywna. Pismo służyło jako logiczny dodatek do wyjaśnienia znaczenia reprezentacji wizualnej. Takie wykorzystanie pisma w wyrobach artystycznych było kontynuowane w sztuce bizantyjskiej. Wraz z islamem pismo i kaligrafia miały jednak przejść głęboką metamorfozę, która zmieniała je z czysto dyskursywnych symboli w materiały estetyczne i w pełni ikonograficzne.

Rozwój ten nie był przypadkowy. Można to raczej postrzegać jako kolejny wymiar podstawowego koranicznego wpływu na zmysł estetyczny i zachowanie muzułmanów. Celem sztuki dla muzułmanina jest kierowanie istot ludzkich, jako namiestników jedyne transcendentnego Boga, ku kontemplacji i pamiętaniu o Nim. Nie można było znaleźć bardziej odpowiedniego

17 Zobacz Giovanni Garbini, *The Ancient World* (Nowy Jork: McGraw-Hill, 1966); André Parrot, *The Arts of Assyria*, tł. Stuart Gilbert i James Emmons (Nowy Jork: Golden Press, 1961); *The Great King: King of Assyria*, fotografie Charlesa Wheelera (Nowy Jork: Metropolitan Museum of Art, 1945).



Qubbah al Sakhr („Kopuła na Skale”) Al Quds, ukończona w 691 r. n.e.

środką niż poetycko inspirujące fragmenty Koranu. Chociaż Bóg rzeczywiście jest poza naturą i poza reprezentacją, Jego słowo objawione Prorokowi Muhammadowi niesie pamięć o Nim widzowi lub słuchaczowi bez obawy, że naruszy boską transcendencję. Jest zatem materiałem ikonograficznym w pełnym tego słowa znaczeniu dla dzieła sztuki islamskiej. Już w VII wieku n.e. tendencja ta stała się widoczna, co wyraźnie widać w dekoracji Kopuły na Skale (*Qubbah al Sakhr*) w Jerozolimie. Pomnik ten, posiadający bogaty repertuar dekoracyjny zawierający cytaty z Koranu, został ukończony przez kalifa umajjadzkiego Abd al Malika w roku 71/691. Dzięki ciągłemu i płodnemu używaniu wyrażen i fragmentów Koranu, dzieła sztuki ludów muzułmańskich miały stale przypominać o *tawhid*.

Uświadomienie sobie skuteczności, nobilitacji i przydatności wizualnych i dyskursywnych motywów Koranu spowodowało bogactwo współzależnych wpływów na kulturę i sztukę islamu. Należą do nich zdumiewająco szybki rozwój pisma

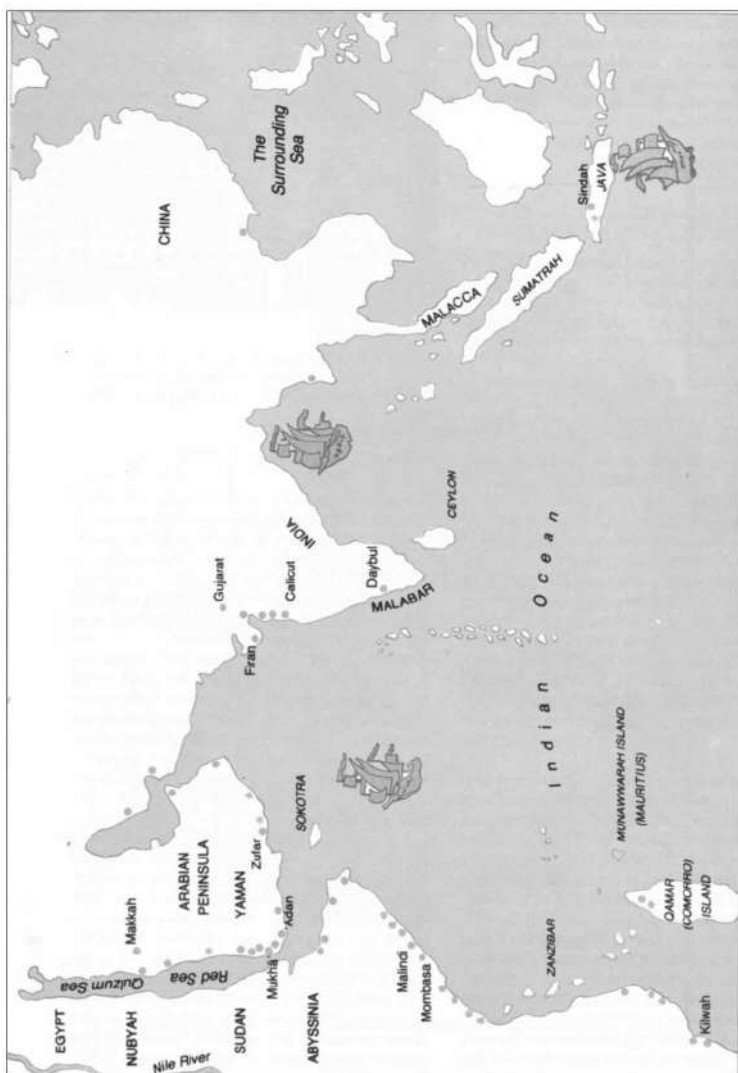
arabskiego, jego przekształcenie w wysoce plastyczny katalog form, niesamowite rozprzestrzenianie się charakterystycznych stylów i powszechne wykorzystanie materiałów kaligraficznych w dziełach artystycznych.

Nigdy nie wolno było wprowadzać fragmentów Koranu bez staranności, szacunku i doskonałości. W rezultacie sztuka pięknego pisania, czyli kaligrafii, rozwinęła się wśród wczesnych muzułmanów z zadziwiającą pomysłowością i szybkością. Żadna przedislamska ani postislamska kaligrafia nie wymagała od siebie kursywy, ciągłości i plastyczności, a także czytelności, jakich wymagano od pisma arabskiego. Badano wydłużanie i kurczenie się wysokości i szerokości podczas formowania liter w różne kształty i rozmiary. Liczne style pisma stosowano samodzielnie lub w połączeniu z motywami niekaligraficznymi. Narody muzułmańskie stworzyły pisma o wszelkich możliwych kanciastych i zaokrąglonych formach. Niektóre z najciekawszych współczesnych wysiłków estetycznych w świecie muzułmańskim rozwijają się właśnie wokół tej najpopularniejszej tematyki artystycznej.

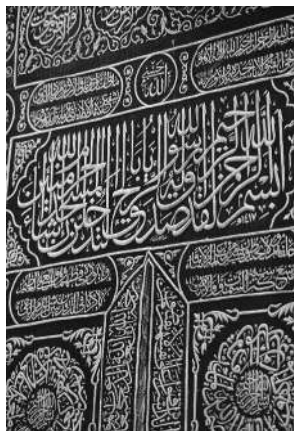
Ponieważ każdy czyn i myśl muzułmanina niesie ze sobą powiązanie religijne lub jest determinowany religijnie, pożądanym celem jest włączenie słów Boga do każdego możliwego schematu dekoracyjnego, do każdego doświadczenia słuchowego i wizualnego.¹⁸ Fragmenty Koranu były wykorzystywane jako dekoracyjne motywy nie tylko na przedmiotach o znaczeniu religijnym, ale także na tkaninach, odzieży, naczyniach i tacach, pudełkach i meblach, ścianach i budynkach, a nawet na skromnym garnku, w każdym stuleciu historii islamu i w każdym zakątku świata muzułmańskiego. Nie mniej rozpowszechnione i widoczne jest to w literaturze i sztuce wokalne. Dzięki włączeniu

18 Zobacz René A. Bravmann, *African Islam* (Waszyngton, DC: Smithsonian Institution Press, 1983), rozdz. 1; i Clifford Geertz, „Art as a Cultural System”, *Modern Language Notes*, 91 (1976), s. 1489–1490.

pięknej kaligrafii odtwarzającej fragmenty Koranu islamskie dzieło sztuki czerpie nie tylko dyskursywny wpływ z Koranu, ale także koraniczną determinację estetyczną. Nawet jeśli w piśmie przekazywany jest inny materiał niż fragmenty pisma islamu – pobożne wypowiedzi; przysłowia; imiona Boga, Proroka lub osób religijnych; lub szczegóły konstrukcji, mecenatu czy artysty – kładzono nacisk na pomysłowe i piękne egzemplifikacje pisma arabskiego. Od Rabatu po Mindanao, od Kano po Samarkandę, fragmenty Koranu zapisane pismem arabskim są najbardziej szanowanym składnikiem sztuki. W żadnej tradycji estetycznej świata sztuka kaligrafii ani pojedyncza książka nie odegrały tak decydującej roli.



Mapa 28. Ocean Indyjski, Ahmad ibn Majid (X/XVII wiek)



Arany és sárga fonallal
hímzett Korán-vers egy
kiszván (a Kábát takaró leplen)

W ostatnich latach wielu uczonych pisało o symbolicznej naturze sztuki islamu.¹⁹ Niektórzy z nich to nie-muzułmanie; inni to muzułmanie. Jednak w obu przypadkach, pisarze ci prawie wyłącznie urodzili się lub kształcili w środowisku zachodnim. Przypisywanie przez nich symbolicznego znaczenia sztuce islamu nie oznacza jedynie powszechnie przyjętego poglądu, że sztuka jest sposobem wyrażania abstrakcyjnych idei w poezji, kolorze, liniach, kształtach, dźwiękach, ruchach i tak dalej. W tym sensie wszelka sztuka jest oczywiście

symboliczna. Pisarze ci twierdzą znacznie więcej w związku z tym, co uważają za symboliczne implikacje sztuki islamskiej. Dla nich formy, kształty, przedmioty, sceny, a nawet litery i cyfry używane w sztuce islamu mają ukryte (*batini*) znaczenie. Podobnie jak mandala, filar falliczny lub antropomorficzne przedstawienia bogów i bogiń mają dla Hinduśców szczególnie znaczenie religijne, podobnie jak krzyż, scena ukrzyżowania i

19 Na przykład Martin Lings, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination* (Londyn: World of Islam Festival Trust, 1976); Titus Burckhardt, *The Art of Islam* (Londyn: World of Islam Festival Trust, 1976); Nader Ardalan i L. Bakhtiar, *The Sense of Unity* (Chicago: University of Chicago Press, 1973); Anthony Welch, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World* (Austin: University of Texas Press, 1979); Erica Cruikshank Dodd, "The Image of the Word", *Berytus* 18 (1969), s. 35–58; Seyyed Hossein Nasr, "The Significance of the Void in the Art and Architecture of Islam", *The Islamic Quarterly*, 16 (1972), s. 115–120; Annemarie Schimmel, "Schriftsymbolik im Islam", w: *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel*, wyd. Richard Ettinghausen (Berlin 1959), s. 244–254; Schuyler van R. Cammann, "Symbolic Meanings in Oriental Rug Patterns", *The Textile Museum Journal*, 3 (1972), s. 5–54; idem, "Cosmic Symbolism on Carpets from the Sanguszko Group", *Studies in Art and Literature of the Near East in Honor of Richard Ettinghausen*, wyd. Peter J. Chelkowski (Salt Lake City i Nowy Jork, 1975), s. 181–208.

posąg Chrystusa są dla chrześcijanina potężnymi symbolami, idąc za tą argumentacją zauważają, iż istnieją specyficzne „symbole islamskie”, które wizualnie reprezentują bogactwo znaczeń, które widz powinien uchwycić i zrozumieć. Chociaż motywy i symbole, o których mówią ci uczeni, uważane są za charakterystyczne dla kultury islamu, logika estetyczna jest identyczna z tą, która odnosi się do niektórych innych tradycji artystycznych. Twierdzi się, że kopułę należy uważać za kopułę nieba;²⁰ medalion umieszczony pośrodku dywanu przedstawia przejście do nieba;²¹ błękit iluminacji rękopisu jest symbolem nieskończoności, Boga;²² dekoracja epigraficzna zawierająca imię władcy jest symbolicznym zastępstwem państwa politycznego,²³ a nawet manifestacją Allaha.²⁴ Nawet pustka lub „luka” uważana jest za „symbol zarówno transcendencji Boga, jak i Jego wszechobecności.”²⁵

Wszystkie te przypisania dosłownej treści symbolicznej są antagonistyczne wobec istoty sztuki islamu i jej abstrakcyjnej jakości. Sztuka islamu narodziła się i rozwinęła w środowisku semickim, które wyrzekło się i potępiło wszelkie przedstawienia sfery transcendentnej. Jest to sztuka oparta na ideologii – *tawhid*



Fragment zewnętrznej ściany meczetu w Fezie w Maroku

20 Burckhardt, *Art of Islam*, rozdz. 4.

21 Cammann, „*Symbolic Meanings*” i „*Cosmic Symbolism on Carpets*”.

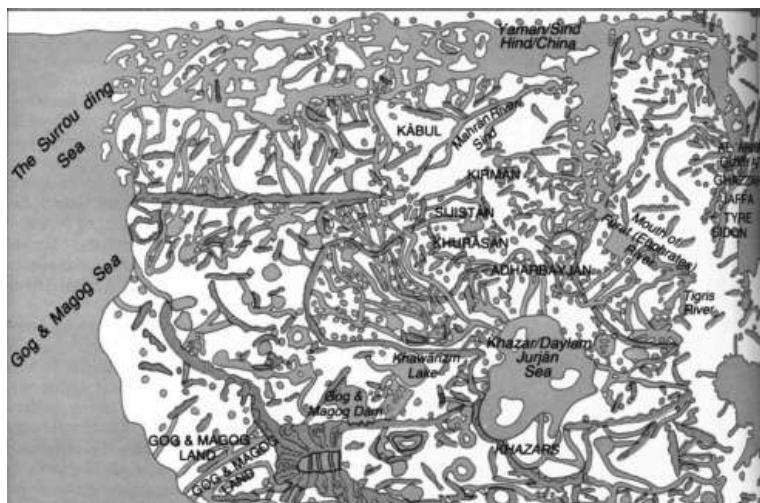
22 Lings, *Quranic Art*, s. 76–77.

23 Welch, *Calligraphy*, s. 23.

24 Ibid.

25 Nasr, „*Significance of the Void*”, s. 25. 116.

– której nie można estetycznie wyrazić za pomocą rzeczywistych lub wymaginowanych powiązań natury z Bogiem. Takie powiązanie byłoby rodzajem uchylania się lub „stowarzyszenia” innych istot i przedmiotów z Allahem; i zostało to uznane za najbardziej znieprawdzą praktykę, i jako jeden z głównych grzechów w islamie.



Mapa 29. Ziemia według Al Safaqsi (IV/X wiek)

Te wierzenia i przesłanki stworzyły wyjątkowo asymboliczną jakość w religii i kulturze islamu. Często zauważano, że nawet rytuały islamu mają w istocie charakter funkcjonalny, a nie symboliczny. Wezwanie do modlitwy, nawet sam minaret, nie są elementami symbolicznymi, dźwiękowymi czy wizualnymi. Są to odpowiednio akt mający pomóc muzułmanom gromadzić się na modlitwie w określonych porach dnia oraz element architektoniczny ułatwiający tę czynność.²⁶ Wspaniała nisza meczetu nie budzi szczególnego szacunku ze strony czciciela; obszar ten nie jest bardziej święty niż jakiegokolwiek inny

²⁶ W kontraście do sakramentów chrześcijaństwa i ceremonii libacji Hindusów.

w meczecie.²⁷ Półksiężyc, który niemuzułmanie często kojarzą z islamem, nie ma żadnego znaczenia jako wizualny symbol wiary w kulturze islamu.²⁸ Jest raczej insygnią muzułmańskiej armii osmańskiej, którą Europejczycy błędnie uważali za symbol religii islamu. Ponieważ krzyż stał się symbolem



chrześcijaństwa znacznie wcześniej, doszli do wniosku, że islam przyjął półksiężyc jako swój porównywalny symbol.

Z pewnością fakty te są znane zarówno niemuzułmańskim, jak i muzułmańskim badaczom sztuki islamskiej. Dziwne zatem, że uczeni ci uparcie interpretują tę sztukę w sposób niezgodny z resztą kultury. Poniższe hipotezy mogą pomóc wyjaśnić ich przywiązanie do takich wyjaśnień znaczenia estetycznego w sztuce islamu.

27 W kontraście do znaczenia ołtarza katedry katolickiej i posągu boga w świątyni hinduskiej.

28 Thomas Arnold, „Symbolism and Islam”, *The Burlington Magazine*, 53 (lipiec-grudzień 1928), s. 155–156.



Mapa 30. Ziemia według Ibn Yunisa al Misriego (339/951)

Jedna z hipotez głosi, że autorzy takich opinii są tak zindoktrynowani zachodnimi interpretacjami sztuki, że w kontaktach ze sztuką islamu jest to dla nich trudne, jeśli wręcz niemożliwe, aby uciec od tych cywilizacyjnych uprzedzeń. Niestety, przesłanki mogące idealnie nadawać się do interpretacji chrześcijańskiej



Rzeźbiona dekoracja kaligraficzna (z Koranu) na kopule Mauzoleum Sultana Qayt Beya w Kairze (1472-1474 n.e.).

sztuki Europy, wydają się zostać przeniesione na obszar sztuki islamskiej, gdzie są ewidentnie nie na miejscu. To z pewnością podkreśla potrzebę zachowania szczególnej ostrożności, głębokiej wiedzy i empatii w kontaktach z badaniami porównawczymi i międzykulturowymi w ogóle, a w szczególności ze sztuką islamu.

Drugim powodem dominacji w ostatnich publikacjach symbolicznych interpretacji sztuki islamu jest to, że dziedzina estetyki i historii sztuki jest zdominowana albo przez zachodnich uczonych, albo przez tych z zachodnim wykształceniem. Dziedzina ta cieszy się tak niskim szacunkiem w świecie muzułmańskim, że przyciągnęła nieliczne znaczące talenty z wewnątrz, co spowodowało konieczność kontrolowania jej przez religijno-kulturowe osoby z zewnątrz. Ponadto, ponieważ uczelnie i uniwersytety w świecie muzułmańskim zaniedbały wspieranie studiów z zakresu estetyki i historii sztuki, muzułmanie zainteresowani tymi dyscyplinami, praktycznie bez wyjątku, byli szkoleni w zachodnich instytucjach, pod wpływem zachodnich nauczycieli i zachodnich zasad sztuki. Dlatego muzułmańscy uczeni, niezależnie od tego, czy są to

konwertyci, czy muzułmanie z urodzenia, często są dotknięci zewnętrznymi błędnymi interpretacjami sztuki islamskiej w takim samym stopniu, jak ich niemuzułmańscy odpowiednicy.

Istnieje trzeci powód niedawnego przypisania sztuce islamskiej rażąco dosłownej treści symbolicznej, sprzecznej z jej wrodzoną abstrakcyjnością. Jest to wpływ sufizmu, mistycznego nurtu islamu. Mistycyzm, oprócz tego, że kładzie nacisk na osobiste, wewnętrzne doświadczenie religii, jest doktryną lub przekonaniem, które podkreśla tajemnicze, ezoteryczne i magiczne cechy religii. Takie idee są prawdziwe w przypadku myśli mistycznej w islamie, a także w chrześcijaństwie, hinduizmie, dżinizmie, judaizmie i innych tradycjach religijnych. Mistycy powszechnie przypisywali ukryte znaczenia literom, słowom i zwrotom, a także wszelkiego rodzaju motywom i figurom wizualnym. Ponieważ na różne sposoby starali się osiągnąć jedność z boskością, byli znacznie mniej ostrożni w utrzymywaniu wyraźnego rozróżnienia między sferą transcendentną i naturalną, co jest cechą charakterystyczną ortodoksyjnego islamu i *tawhid* (patrz rozdział 16).

Nikt nie może zaprzeczyć istnieniu takich idei w historii islamu ani rozprzestrzenianiu się pewnych praktyki i interpretacji okultystycznych, którym dały one początek. Nie należy jednak przeceniać tych faktów, aby wyjaśnić całe zjawisko znane jako sztuka islamska. Chociaż mistycy próbowali argumentować, że twórcą sufizmu był sam Muhammad, dopiero wieki po śmierci Proroka (pokój z nim) ruch ten zyskał jakiejkolwiek znaczenie statystyczne. Szersza akceptacja takich interpretacji w wybranych okresach historii islamu nie może być używana do tłumaczenia genezy i całej historii sztuki islamskiej. Obecność wyjątkowo islamskiej sztuki była widoczna już w pierwszym wieku n.e., a był to okres z pewnością poprzedzający powszechne wpływy sufickie. Qubbah al Sakhrāh (Kopuła na Skale) w Jerozolimie (71/691) Abd al Malika zawierała wszystkie

składniki i cechy charakterystyczne dla sztuki islamskiej – sztuki koranicznej - na długo przed rozprzestrzenieniem się sufizmu i zaczęciem łączenia jego interpretacji dosłownej symboliki ze sztukami islamskimi. Kopuła na Skale z pewnością nie była produktem mistycznej ideologii islamskiej. Dlatego należy przyjąć interpretację estetyczną zgodną z islamem jako całością.

Przesada (zarówno religijna, jak i społeczna) niektórych grup mistycznych nadała sufizmowi złą sławę w wielu częściach świata muzułmańskiego. Jego skierowane do wewnątrz, personalistyczne tendencje zostały uznane przez islamskich modernistów za jedną z głównych przyczyn ujarzmienia i degradacji narodów muzułmańskich przez siły wewnętrzne i zewnętrzne. Twierdzi się, że nadmierny nacisk na osobistą pobożność osiągnięto kosztem tradycyjnego islamskiego nacisku na indywidualne i zbiorowe osiągnięcia, rozwój i postęp. To przewartościowanie osłabiło dążenie do współpracy między *din* i *dunya* (między „religią” a „światem doczesnym”), a zamiast tego spowodowało przesadną troskę o życie pozagrobowe. Z tego właśnie powodu niedawne reformy islamskie oraz ruchy odrodzeniowe są generalnie przeciwne mistycyzmowi, a przywództwo współczesnej muzułmańskiej ummy jest w dużej mierze niemistyczne, a nawet antymistyczne.

Chociaż większość muzułmanów żyjących w świecie muzułmańskim nie jest zwolennikami mistycznych bractw i chociaż wielu w świecie muzułmańskim postrzega te organizacje i ich działalność z pewną podejrzliwością, z pewnością błędem byłoby stwierdzenie, że mistyczny ruch islamu jest martwy.



*Dziedziniec starej medresy,
Marakesz, Maroko*

Jednakże władza jaką sufizm sprawował nad narodem po najazdach mongolskich i wyprawach krzyżowych, oraz wpływ, jaki wywarł podczas późniejszego upadku władzy i wzrostu fragmentacji politycznej, nie jest już powszechnie widoczny. W rzeczywistości sufizm kwitnie głównie w Europie i Ameryce, czy to w rzeczywistych społecznościach, czy w środowiskach naukowych, badawczych i publikacjach. To tam muzułmańscy *sufi* znajdują przychyłość, zdobywają władzę i prestiż. To tam ludzie Zachodu – oderwani od swoich dawnych tradycji religijnych i porzuceni na marginesie bez religijnych punktów zaczepienia – zainteresowali się ekstatycznymi i egzotycznymi praktykami islamskiego mistycyzmu i opowiadali się za jego naciskiem na ducha wewnętrznego. Ukryte korzenie w mistycyzmie chrześcijańskim lub żydowskim często stanowią dla człowieka Zachodu pomost do mistycznych elementów islamu. W rzeczywistości znaczna liczba Anglosasów, którzy w ostatnich dziesięcioleciach nawrócili się na islam, przeszła na islam pod wpływem ruchów sufickich. Autorzy pism objaśniających symboliczne interpretacje sztuki islamu wywodzą się głównie z tej grupy, białych wykształconych konwertytów z Zachodu, należących do klasy wyższej, lub ich niemuzułmańskich odpowiedników z Zachodu.

Mistyczne, dosłownie symboliczne interpretacje znajdujące się w najnowszych publikacjach, sprzeciwiają się abstrakcji tak głęboko zakorzenionej w świadomości estetycznej i twórczości ludów muzułmańskich. Są także antagonistami islamskiej niechęci do wszelkich praktyk, które wskazują na boską immanencję lub zagrażają boskiej transcendencji. Chociaż mogą przyciągać uczonych i mistyków wyszkolonych na Zachodzie, nie zaspokajają potrzeby wszechstronnej i wewnętrznie spójnej interpretacji sztuk islamu.

Akceptowalna teoria sztuki islamskiej to taka, która przypisuje przesłanki czynnikom wewnętrznym religii i

kultury, a nie tym narzuconym przez obcą tradycję. To także taka, która opiera się na najważniejszych, a nie na drobnych i przypadkowych elementach wpływających na tę kulturę. Biorąc pod uwagę takie wymagania, Szlachetny Koran stanowi gotowe i logiczne źródło inspiracji dla twórczości estetycznej. Koran wywarł taki sam wpływ na sztukę, jak i na inne aspekty kultury islamskiej. Koran określił przesłanie, które należy wyrazić estetycznie, a także sposób jego wyrażania, o czym świadczy sześć cech charakterystycznych jego formy i treści literackiej. Dostarczył nawet własnych wyrażen i fragmentów, jako najważniejszego tematu ikonografii sztuki. Dlatego właśnie sztukę islamską można słusznie nazwać „sztuką Koranu”.

Obchodząc się z jakimkolwiek aspektem cywilizacji islamskiej, jej ostateczną rację bytu i twórczą podstawę należy postrzegać jako opartą na Koranie. Kultura islamska jest w rzeczywistości „kulturą Koranu”; gdyż jej definicje, struktury, cele i metody realizacji tych celów wywodzą się z serii objawień od Boga przekazanych Prorokowi Muhammadowi. Bez tego objawienia kultura nie mogłaby powstać; bez tego objawienia nie byłoby religii islamskiej, państwa islamskiego, filozofii islamskiej, prawa islamskiego, społeczeństwa islamskiego ani islamskiej organizacji politycznej lub gospodarczej. Tak jak z całą pewnością te aspekty kultury islamskiej mogą być słusznie postrzegane jako posiadające koraniczną podstawę i motywację, realizację i cele, tak również sztukę cywilizacji islamskiej należy postrzegać jako estetyczny wyraz podobnego pochodzenia i realizowaną w ten sam sposób. Tak, sztuki islamu są w rzeczy samej sztukami Koranu. Jak zatem można postrzegać sztukę islamu jako „koraniczną” ekspresję koloru, linii, ruchu, kształtu i dźwięku? To jest temat podejmowany w tej pracy.

Ismail al Faruqi (zm. 1986) był palestyńsko-amerykańskim filozofem, wizjonerem i autorytetem w dziedzinie religii porównawczej. Jako wielki współczesny badacz islamu, jego osiągnięcia naukowe obejmowały całe spektrum studiów islamskich, obejmujące takie dziedziny, jak nauka o religii, myśl islamska, podejście do wiedzy, historia, kultura, edukacja, dialog międzywyznaniowy, estetyka, etyka, polityka, ekonomia i nauka. Bez wątpienia był jednym z najwybitniejszych uczonych muzułmańskich XX wieku.