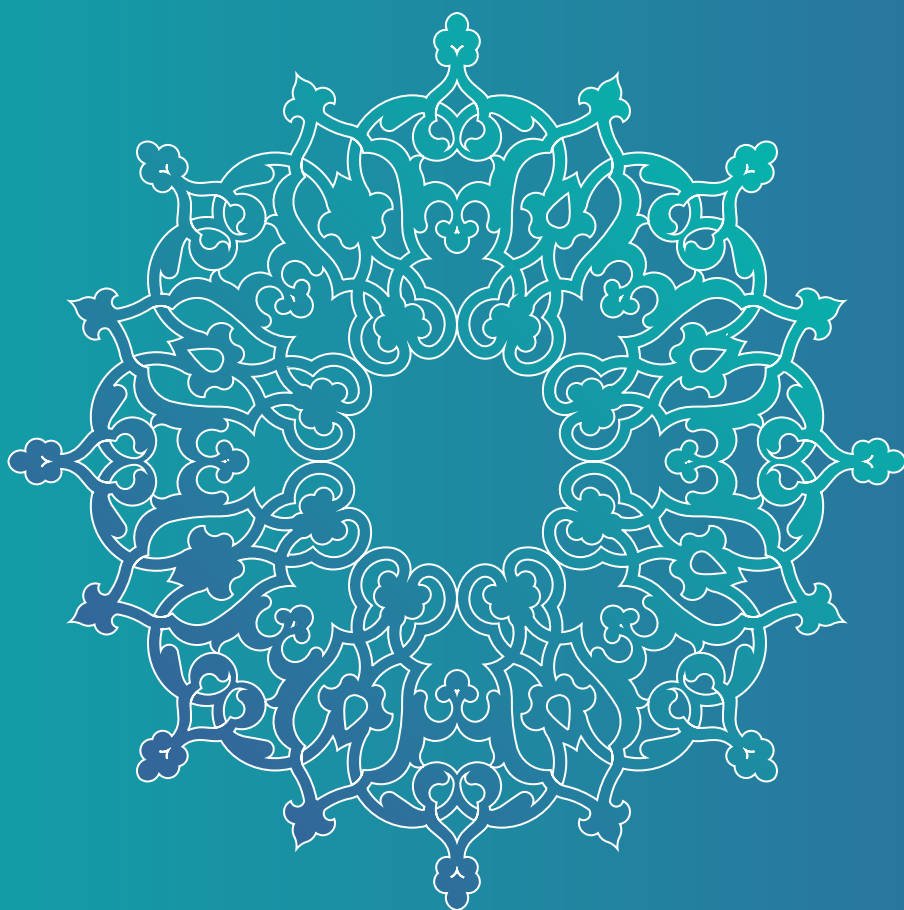


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





دوره اول

١



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر
دوره اول، شماره یک، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صاحب امتیاز: دانشگاه سوره

مدیر مسئول: محمدحسین ساعی
سر دبیر: حسن بلخاری قهی
ناشر: دانشگاه سوره

هیأت تحریریه:

یعقوب آژند
حسن بلخاری قهی
سید غلامرضا اسلامی
ماندانا برکشلی
مرضیه پیراوی ونک
امیرحسین ذکرگو
سمیه رمضان ماهی
محمد خزایی
مصطفی گودرزی
مینا صدری
زهره عسلی
سید رضی موسوی گیلانی
عبدالحمید نقره کار
مهران هوشیار

مدیر داخلی: سمیه رمضان ماهی

نستعلیق «بسم الله...»: برگرفته از سورة حمد به خط میرعماد حسینی
طراحی، آماده سازی و انتشار: انتشارات دانشگاه سوره، زیر نظر وحید روزبهانی
طراحی نشان نوشته: احمدعلی عسلی (استودیو متافور)
ویرایش: جبار اجاغلو
طرح جلد: محمدشریف نیک شهرت
تنظیم و صفحه آرایی: جواد محمدی

بها: ۲۰۰۰۰۰ ریال

دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهده نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر، تنها با ذکر و درج ارجاع کامل مجاز است.

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۰۲۱-۶۶۳۷۴۴۵۵

وبگاه: <https://rph.soore.ac.ir>
رایانامه: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com



دانشگاه سوره

صفحه	عنوان
۷	سخن سردبیر حسن بلخاری قهی
۹-۱۶	طنز و شوخ طبعی (کاریکاتور) در فرهنگ بصری ایران یعقوب آژند
۱۷-۲۵	تعامل فرم و محتوا (یا لفظ و معنی) در ظهور زیبایی، و نقد ادبی بر پایه آن، در فتوحات ابن عربی نصرالله حکمت
۲۷-۳۸	نسبت مفهومی نظریه معماری سرآمد با سایر جریان‌های هویت‌گرا در کشورهای در حال توسعه محمدجواد مهدوی‌نژاد
۳۹-۴۶	«میزان»؛ نظریه هنر و زیبایی در عرفان ابن عربی محسن ساریان‌نژاد، حسن بلخاری قهی
۴۷-۵۹	تداوم اندیشه حکمی مسیحی در نقاشی انسان‌گرای رنسانس مینا محمدی‌وکیل
۶۱-۷۰	بازخوانی تحلیلی «هنر سنتی» از دیدگاه شوآن سید عباس حقایقی
۷۱-۸۰	دوستی از دیدگاه فلسفه اخلاق ارسطویی در فیلم سینمایی همه می‌دانند اثر اصغر فرهادی محمد هاشمی
۸۱-۸۹	حکمت خاک در عرفان هنری خیام علیرضا باوندیان
۹۱-۹۷	بازخوانی توت‌فرنگی‌های وحشی (اثر اینگمار برگمان) با تأمل بر معرفت‌النفس حکمت صدرایی محمدجعفر مستشرق، امیر حسین خلیلی
۹۹-۱۰۵	اشکال حضور زبان و ادب فارسی در فرآیند تولید نگاره‌ها در نقاشی ایرانی رضا رفیعی‌راد
۱۰۷-۱۲۰	بررسی مسخ از دیدگاه ملاصدرا در فیلم کوتاه «حیوان» سعیده غلامی هوجقان
۱۲۱-۱۲۹	بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های هنر اجرا (هنر پرفورمنس) با آیین‌های عاشورایی و جایگاه مشروعیت تصویرگری پیشوایان دینی در نمایش و اجرا براساس فقه سید رضی موسوی گیلانی

سخن سردبیر



به نام خدا

انتشار نخستین شماره دو فصلنامه رهپوی حکمت هنر که محصول همکاری و مساعدت گرانقدر و دانشگاه معزز سوره به ویژه ریاست محترم دانشگاه، معاونت محترم پژوهشی و نیز مدیریت خوب سرکار خانم دکتر رمضان‌ماهی را تبریک عرض نموده و ضمن سپاس بیکران از درگاه خداوند متعال جل و جلا، امید واثق دارم این نشریه پویا بتواند در رسیدن به اهداف خود موفق باشد.

دانشگاه سوره در سال‌های اخیر تلاش وافر نموده با گسترش نشریات علمی پژوهشی خود مسیر ترقی و تعالی را برای استادن معزز، پژوهشگران محترم و دانشجویان ساعی و پرتلاش فراهم ساخته و در حد بضاعت، امکان نشر تحقیقات و مطالعات گرانقدر این عزیزان را میسر سازد.

شکل‌گیری دوره دکتری مطالعات تطبیقی هنر اسلامی در حوزه تحصیلات تکمیلی و نیز تلاش ارجمند اعضای هیأت علمی دانشگاه در نگارش مقالات وزین تحقیقی، دانشگاه را بر آن داشت با گسترش نشریات علمی خود، نشریه رهپوی حکمت هنر را با توجه و تأمل به حکمت، فلسفه و هنر، به ویژه هنرهای برخاسته از متن عرفان اسلامی و نگره‌های شهودی شرقی راه‌اندازی نموده و بستری برای چاپ و نشر پژوهش‌های حاصل از این تأملات را فراهم سازد.

در صد سال اخیر که جهان پذیرای گفتمان‌های درون فرهنگی و خوانش هنر از افق تمدن‌های کهن در شرق و نیز اندیشه اسلامی شده است، به نظر می‌رسد تأسیس و تحکیم زیرساخت‌هایی برای تبیین و ترویج دستاوردهای تحقیقی و پژوهشی چنین گفتمانی به ویژه بر بنیاد و بنیان اصول و مبانی بومی و شرقی ضرورت تام داشته و یک اصل به حساب می‌آید، به ویژه با توجه به نگره‌های ژرف و عمیقی که در لابه‌لای متون عرفانی و حکمی نیمکره شرقی وجود دارد؛ متونی که طریقت و شریعت را در وصول به حقیقت به هم پیوسته و بستری بسیار غنی برای تأملات نوین در تبیین بطن و متن هنر فراهم می‌آورند.

این نشریه در پی آن است با ایجاد بستری بر بنیاد اندیشه و شهود، امکان ارائه و تبادل دستاوردهای تحقیقی و پژوهشی پژوهشگران حوزه هنر را با تأکید بر رویکردهای حکمی عرفانی فراهم آورد؛ باشد که مقالات مندرج در این نشریه بتواند با تبیین بنیان‌های نظری مکنون و مستور در سنت‌های اصیل شرقی، امکان خوانش آثار برآمده از هنرهای این سرزمین کهن را از زاویه‌ای نو امکان‌پذیر سازد.

مجدد از همکاران محترم در دانشگاه سوره سپاسگزاری نموده و برای همه این عزیزان آرزوی توفیق و تعالی دارم.

حسن بلخاری قهی
سردبیر



استاد: آژند، یعقوب. (۱۴۰۱). طنز و شوخ طبعی (کاریکاتور) در فرهنگ بصری ایران. رهیویه حکمت هنر، (۱۱)، ۹-۱۶.

https://rph.soore.ac.ir/article_697028.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

طنز و شوخ طبعی (کاریکاتور) در فرهنگ بصری ایران



یعقوب آژند^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۰ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۲۱ □ صفحه ۱۴-۷

Doi: 10.22034/RPH.2022.697028

چکیده

طنز و شوخ طبعی که در نقاشی شکل کاریکاتور به خود می‌گیرد، در فرهنگ بصری ایران جایگاهی ویژه داشت. «بهزاد» جزو نخستین هنرمندان جهان است که طبع خود را در این زمینه آزمود. او از این نظر بر هنرمندان غربی پیشی داشت. نگارنده با این فرضیه به سراغ طنز در نگارگری ایران رفت تا سیر و صور آن را در گذر زمان در متن ایران بکاود. شکل‌های منفرد طنز، چه در متون مربوط به نگارگری و چه در خود نگاره‌ها، بازیافتنی بود. دست کم دو متن مکتوب در این زمینه وجود داشت که حاکی از حضور کاریکاتور در نگارگری ایران بود. وجود نمونه‌های طنزآمیز که شکل کاریکاتور به خود گرفته در اوایل دوره صفوی، بنا به اقتضای شرایط، بیشتر شد. چون نگارگری دوره نخستین صفوی آکنده از مضامین و موضوعات اجتماعی و سیاسی و کلاً بزمی و رزمی، و عرفانی و مذهبی بود. شماری از این مضامین در نگارگری انعکاس یافت که بعضی از آنها شوخ طبعانه و طنزآمیز بود. خود دربار صفوی از این نوع طنزها خالی نبود. حضور شماری از نمایشگران و دلقکان در دربار وجود این نوع تصاویر را توجیه می‌کرد. وجود تصاویر طنزآمیز در مکتب اصفهان به دلیل تحولات اجتماعی فزونی گرفت. به‌ویژه حضور نوگرایی و سنت در جامعه بر ابعاد این نوع شوخ طبعی‌ها افزود. در این مقاله نمونه‌هایی از نگاره‌های طنزآمیز در کانون توجه قرار گرفت تا این فرضیه را به اثبات برساند که کانون‌های هنری ایران در قلمرو کاریکاتور هم نه تنها از کانون‌های هنری غرب عقب نبود بلکه بر آنها پیشی هم داشت.

کلیدواژه‌ها: کاریکاتور، نشمی کمانگر، سیمای قلندران، ارباب طرب و ضحک، اسبان نحیف.

۱. استاد، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

مقدمه

اصولاً کاریکاتور به نوعی از تصویرسازی اطلاق می‌شود که موضوع خود را به گونه دلخواه مضحک و خنده‌آور جلوه می‌دهد. مهم‌ترین ویژگی این نوع تصویرسازی اغراق و مبالغه در بعضی از عناصر شاخص موضوع است. از این رو صورت موضوع اهمیت پیدا می‌کند که در آن مبالغه‌ای اتفاق می‌افتد. چنان‌که در ایتالیا اگر چهره انسانی را به شکل حیوانی درمی‌آوردند بدان کاریکاتور می‌گفتند. پس کاریکاتور تصویر و یا کلامی است که خلیقات و مشخصات شخصیتی را که در واقع شخصیت واقعی موضوع است به سخره می‌گیرد. هنرپژوهان غربی، طبق عادت مالوف، کاریکاتور را به نام خود ثبت کرده‌اند و نوشته‌اند که موسینی آن را در سال ۱۴۶۴ میلادی به کار برد. موسینی واژه کاریکاتوره ایتالیایی را به معنی توبیخ و گوشمالی و جریمه به کار برد. اصولاً سنت کاریکاتورسازی با این مفهوم به کاراتچی نقاش ایتالیایی بر می‌گشت که از چهره‌های معمولی تصاویر خنده‌آور می‌کشید. در انگلیس هم بیشتر خصوصیات نقاشی‌های ویلیام هوگارت (۱۶۹۸-۱۷۶۴) چنین ویژگی داشت (مصاحب، ۱۳۵۶، ج ۲: ۲۱۳۴-۲۱۳۵). جالب اینکه دهخدا با بهره‌گیری از فرهنگ نظام، کاریکاتور را از ریشه فرانسوی و به معنی تصاویر مضحک و مسخره جراید می‌داند. یعنی صورت خنده‌آوری از شخصی تا چیزی که در روزنامه‌ها چاپ می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۳، ج ۱۱: ۱۵۸۶۱). کاریکاتور در محافل اشرافی فرانسه و ایتالیا، آن‌هم از برای خنده و شوخی حضور داشت. به نظر نگارنده کاریکاتور به مفهوم یاد شده، پیش از رواج در نقاشی غربی، در نقاشی ایران وجود داشت، منتهی جز به گونه مکتوب، چیزی از آن باقی نمانده است. کاریکاتور را به انواع مختلف ساده، هجایی، کمیک، مفهومی و فانتزی طبقه‌بندی کرده‌اند.

پیشینه

تاکنون مقاله‌ای که عنوان طنز و شوخ طبعی در فرهنگ بصری ایران، به‌ویژه نگارگری، با توجه به خصوصیات کاریکاتور، چاپ شده باشد مشاهده نشده است. در بعضی از منابع عمومی و در برخی از آثار هنرمندانی چون بهزاد، سلطان محمد و یا رضا عباسی اشاراتی به طنز صورت گرفته، ولی اینکه مضمون و موضوع اصلی نوشتار را به خود اختصاص دهد، نبوده است.

روش تحقیق

در بررسی یافته‌ها سه فرایند وصف، ارزیابی و تحلیل یعنی چیستی، چگونگی و چرایی در کار بود که ساز و کاری از برای رسیدن از جزئیات به کلیات است. آثار مکتوب و تصاویر و غیره از مصالح و مواد اصلی آن برشمرده می‌شد. شیوه نقد علمی نیز در تجزیه و تحلیل یافته‌ها فراموش نشد.

کاریکاتور در متون

متون بازمانده فارسی راجع به هنرمندان دست کم دو مورد مطالبی دارند که موقوف به حضور کاریکاتور در نگارگری است. یک مورد درباره کمال الدین بهزاد است. واصفی هروی در وقایع البدایع خود در باب یکی از مجالس سلطان حسین بایقرا به حضور بهزاد در این مجلس اشاره می‌کند و این اشاره طوری است که وجود تصاویر کاریکاتوری بهزاد را روشن می‌کند. واصفی درباره شأن و منزلت بهزاد در نزد سلطان حسین بایقرا اطلاعاتی شفاف دارد و اینکه سلطان او را مانی ثانی لقب داده بود:

«هرگاه این پادشاه عالیجاه را غمی و یا المی پیرامون خاطر گردیدی و غبار قبضی بر مرآت ضمیر منیر رسیدی، استاد مشارالیه صورتی برانگیختی و پیکری برآمیختی که به مجرد نگاه کردن حضرت پادشاه در وی، آینه طبعش از زنگ کدورت و صفحه خاطرش از نقوش کلفت فی الحال متجلی گشتی؛ و جناب استاد ماهرالاصناف همواره صور مختلفه و نقوش متنوعه به خود همراه داشتی که به وقت حاجت به کار بردی؛ و اکثر صورت امیر بابا محمود را که از جمله امرای عظیم‌الشأن و کبرای سترگ رفیع‌المکان درگاه عالم پناه بود، به اوضاع مختلفه تصویر می‌نمود و میر مذکور صورت عجیب و هیأت غریب داشت» (۱۳۴۹، ج ۲: ۹۱۰).

از متن یاد شده کاملاً پیداست که تصاویر بهزاد از برای خنده و خوشی سلطان حسین، شکل کاریکاتور داشته و موجب انبساط خاطر و خنده سلطان می‌شده است. گو اینکه از این تصاویر چیزی باقی نمانده تا شفاف‌تر و دقیق‌تر قضاوت شود، همین توصیفات کافی است تا بهزاد را از پیشگامان کاریکاتور در جهان بدانیم. چون این ماجرا تقریباً در اواخر نیمه دوم قرن نهم هجری رخ داده و این تاریخ مصادف با نیمه اول قرن چهاردهم میلادی است و در این سال‌ها تصویری به نام کاریکاتور در سنت نقاشی غرب وجود نداشته است.

دومین متنی که از آن بوی کاریکاتور به مشام می‌رسد ماجرای میرسیدعلی مصور و غزالی مشهدی است. میرسیدعلی فرزند میرمصور از نقاشان برجسته دربار شاه‌تهماسب بود که آثاری منحصر به فرد در نگارگری دوره صفوی پدید آورد. پس از اعلام توبه نصوص توسط شاه تهماسب و عدم حمایت از هنرمندان، میرسیدعلی همراه شماری از هنرمندان دیگر راه دربار همایون را در پیش گرفت و در دربار او و فرزندش اکبر صاحب اعتبار و منزلت شد (بیات، ۱۳۸۲: ۶۵). صادقی بیک افشار در تذکره

مجمع‌الخواص راجع به او می‌نویسد:

«پسر میرمصور است که در فن خود سرآمد اقران و از کارمندان کتابخانه شاه مرحوم بود. میر خودش نیز نقاش و مصوری بسیار هنرمند بود. به سبب اندک رنجشی، از عراق به هندوستان رفت و در خدمت جلال‌الدین اکبر به مراتب عالی نایل آمد. گویند مابین

داستانی از گلستان سعدی را به تصویر می‌کشد. ترکیب‌بندی در یک فضای زمستانی و در یک قلعه اتفاق می‌افتد و شاعر برای گرفتن صله و انعام از صاحب قلعه، گرفتار پیشخدمت دزد می‌شود و در حین فرار، سگان دنبالش می‌افتند. شاعر برای صیانت از خود خم می‌شود تا سنگی را بردارد. ولی سنگ یخ بسته و به زمین چسبیده. دسته دزدان او را می‌نگرد و می‌خندد و شاعر می‌گوید: «این چه قلعه ایست که سگ را گشوده و سنگ را بسته‌اند» (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۲۳-۱۲۴). شاید بتوان این اثر را در زمره کاریکاتور مفهومی تعبیر کرد (تصویر ۱).

استاد محمد سیاه‌قلم (محمد بن محمود شاه خیم و یا غیاث الدین محمد نقاش) از شاگردان استاد عبدالحی بود (آژند، ۱۴۰۰). او پیش از بهزاد به طراحی و کشیدن تصاویر کاریکاتورگونه پرداخت و از پیشگامان کاریکاتور در جهان شد. جزئیات و تفصیلات در تصاویر استاد محمد سیاه‌قلم کمتر حضور دارد و آنچه که هست ابداع و ابتکار در بیان صریح پیکره‌ها، شوخ‌طبعی و طنز و تسخر به‌ویژه در دیونگاریها و مبالغه و اغراق در اعضای بدن پیکره‌ها و ملاحظات دقیق در حرکات و سکناات آنهاست. در این آثار دربار و درباریان حضور ندارند از این روی مهار قلم خود را رها می‌کند تا



تصویر ۱. بهزاد، دزد و سگان، موزه بریتانیا، لندن. (منبع: کنبی، ۱۳۸۹: ۱۲۴)

میر و مولانا غزالی شکرآبی پیدا شده و همدیگر را هجو کردند و میر شکلی شبیه به صورت غزالی کشیده و به علت این کدورت هر دو ضایع شدند» (۱۳۲۷: ۹۷-۹۸).

از قرار معلوم، داستان از آنجا شروع شده که غزالی مشهدی از شاعران قرن نهم و دهم هجری، میرسید علی را که در شعر جدایی تخلص می‌کرده، متهم می‌کند به اینکه اشعار میر اشکی قمی را دزدیده و به نام خود کرده است. میرسید علی هم بعد از آن هجو، صورت غزالی را به شکل زنده‌ای تصویر می‌کند. امین احمد رازی درباره میر اشکی قمی می‌نویسد که به هوای دیدار غزالی به هند سفر کرد ولی هرگز به دیدار او نایل نیامد. او در هنگام فوت دیوان شعر خود را به میر جدایی (میرسید علی) داد تا منتشر سازد و میر سید علی هم آنچه را به کار می‌آمده به نام خود کرد و بقیه را در آب انداخت (۱۳۷۸، ج ۲: ۱۰۸۷). ذبیح‌اله صفا ضمن ثبت داستان یاد شده از *تاریخ الافکار*، می‌نویسد: «دیوانی که من از او دیدم در حدود نه هزار بیت غزل و چند رباعی و قطعه و مفردات دارد و نمی‌دانم آنچه درباره سرنوشت اشعارش نوشته‌اند تا چه میزان با حقیقت همراه است» (۱۳۶۴، ج ۵: ۱۹۱-۱۹۲).

گفتنی است که میرسید علی و غزالی مشهدی هر دو از مهاجران ایرانی به هند بودند که در دربار اکبر صاحب منزلت و مقام شدند و در دربار به رقابت صنفی و هنری پرداختند. غزالی، میرسیر علی را که گاهی شعر می‌گفت، هجو کرد و می‌رسید علی هم برای مقابله، پیکره او را به شکلی زنده تصویر کرد و جالب اینکه به گفته صادقی بیک افشار با این عمل «هر دو ضایع شدند». باتوجه به، مطالب یادشده، این تصویر غزالی هم به نوعی کاریکاتور بوده که تمسخر همگان را برانگیخته است. میرسید علی در سال ۱۰۶۹ در جهان آباد چشم از جهان فرو بست و وصی او نعش وی را به مشهد منتقل کرد تا در جوار آرامگاه امام رضا دفن کند (ولی قلی شاملو، ۱۳۷۴، ج ۲: ۹۰). مثالهایی که یاد شد نمونه‌های ثبت شده از تصویرپردازی کاریکاتوری است و دور نیست که موارد بسیار بیش از اینها بوده، ولی ثبت نشده است. نگاهی به آثار کاریکاتوری بازمانده از نگارگری ایران، چهره روشنی از این سنت تصویرگری را نشان می‌دهد.

شوخی طبعی در تصاویر بازمانده

پیدا است کاریکاتورهایی که بهزاد در مجلس سلطان حسین بایقرا می‌کشید، منحصر بدان مجالس بوده و اثری از آنها باقی نمانده و یا اینکه به دلیل طراحی دم دستی و سخافت، آنها را قابل نگهداری ندانسته‌اند. شوخی طبعی بهزاد در بعضی از نگاره‌های او منعکس شده و طنزی را بازتاب داده، گرچه از نظر طراحی، اغراقی در آنها صورت نگرفته است. از جمله این آثار، طراحی دزد، شاعر و سگها است که بعداً رضا عباسی آن را به اتمام رسانده است. این طراحی

عارفانه و عامیانه در حد نصاب به کار رفته است (تصویر ۳ و ۴). یک نگاره دیگر به سلطان محمد منسوب است که در آن شماری از پیکرها در پوست بز و میمون مشغول دلقک‌بازی هستند.

مضمون مشابهی در یکی از نگاره‌های محمدی هروی منعکس شده که در آن باز شماری از نمایشگران در پوست بز و میمون در حال پایکوبی هستند و دو پیکره کلاه بوقی بر سر دارند و چهار پیکره دیگر تنبک و دایره می‌نوازند. طنز و شوخ طبعی و روح کاریکاتور بر کل ترکیب‌بندی حاکم است (تصویر ۵).

یک نمونه از نگاره‌های کاریکاتورگونه، نگاره‌ای است منصوب به شاه تهماسب که شماری از ارباب طرب و ضحک دربار را در فضای صحرا نشان می‌دهد. هیبت آغا که باید هیبت وصولت از سر و ریش می‌بارید، تکیده و خمیده در سمت راست فوقانی ناظر صحنه است. تحفه جان، ساقی فربه، در مقابل مولانا احمد نعش بندگی می‌کند. قارپوز سلطان ایشک آغاسی با هیکل گنده و تعلیمی زیر بغل مشغول باده‌گساری است و طرفه رقااص هم با پیکر فربه و قلمبه پایکوبی می‌کند و استاد نعمان نابی هم نی می‌نوازد. روح طنز و طیبیت بر صحنه حاکم است (آژند، ۱۳۹۸: ج ۲: ۴۸۷).

به نظر می‌رسد با رهایی نقاشی از قید و بند دربار، پس از توبه نصوح شاه تهماسب و شکل‌گیری کارگاه‌های خصوصی هنرمندان در جامعه، موضوعات تفننی نقاشی گسترده شده و نقاشان در به‌کارگیری ذوق و سلیقه منتقدانه دست بازتری پیدا کرده‌اند. هنرمندانی چون صادقی بیک افشار و رضا عباسی که نوعی حس تمرد در وجودشان حضور داشت قلموی خود را گاه با طنز و تنقید به کار انداختند و آثاری پدید آوردند که مفسر جریانهای اجتماعی و سیاسی روزگار شاه عباس اول در اصفهان بود. رضا عباسی در نكوهش بعضی از موضوعات مطعون جامعه مثال زدنی است. یکی از آثار نغز و پر مغز و در عین حال طنزآمیز او نگاره نشیمی کمانگر است. او در این نگاره کمانگر قزلباشی را که یک زمانی در دولت نوحاسته صفوی به استواری جسم و جان و عقیده شهره بودند، با چهره‌ای نحیف، گردن باریک، پوزه برآمده، پاهای نی قلیانی به تصویر کشید که با قلیان مشغول افیون گساری است

با اغراق و دیدی طنزآمیز چهره‌های واقعی جامعه خودش را نشان دهد. زبان تصاویر او زبانی عامیانه است و در آن از زبان خواص خبری نیست. او با مردم زمانه سر و کار داشت و آلام و رنج‌های آنها را در قالب طنز و طعن به بیان کشید (تصویر ۲).

سلطان محمد در عین حال که در رعایت اصول نگارگری توانا بود با اینهمه در بعضی از نگاره‌ها، بین جد و طنز موازنه برقرار کرد. نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی او حد و حدود اندیشه‌ورزی عارفانه و عامیانه حافظ را به خوبی نشان داد. این نگاره صحنه جدال دو دنیای لاهوت و ناسوت است و در حد فاصل این دو، حافظ رند لم داده و سوانح و لواایح هر دو را نظاره می‌کند. سلطان محمد در عالم ناسوت معرکه‌ای برپا می‌کند که از روح طنز و طیبیت خالی نیست. در این معرکه شماری لوده و دلقک مضحکه راه انداخته‌اند با پوزه‌های جلو آمده و کلاه بوقی که چیزی جز کاریکاتور تعبیری ندارد و شماری دردی کش و خمار هم در این میان می‌لولند. این نگاره از معدود نگاره‌های هنر نگارگری ایران است که در آن دو مفهوم



تصویر ۲. استاد محمدسیاه قلم، سنگ/انداز، توپقایی‌سرای (خزینه ۲۱۵۳)، استانبول. (منبع: آژند، ۱۴۰۰: ۱۱۸)



تصویر ۳. سلطان محمد، جزئی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی، آرتورسکلر، موزه هنری فاگ، دانشگاه هاروارد. (منبع: آژند، ۱۳۸۴: ۱۴۹)



تصویر ۴. سلطان محمد، جزئی از نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی، آرتورسکلر، موزه هنری فاگ، دانشگاه هاروارد. (منبع: آژند، ۱۳۸۴: ۱۴۹)

خرس بازی که خرسش پای او را گاز گرفته و یا چماقدارانی که چماق بر دوش و دست در دل کوه و دشت و صحرا درگذرند و یا شیری که میمونی بر گرده آن سوار است (تصاویر ۷ و ۸ و ۹)، جملگی روایت گویای جامعه اصفهان آن ایام با زبان طنز و کاریکاتور است.

مضامین و موضوعات

جامعه سنتی ایران از قرن هفتم هجری که نقاشی و نگارگری را به مثابه شناخت خصایل فرهنگی و اجتماعی به کار گرفت، فضاهای گوناگونی را، بسته به تفکر و تربیت ذهنی هنرمندان، تجربه کرد. هنرمندان منابع مختلف بصری در اختیار داشتند تا از آنها برای

(تصویر ۶). پیکره جوان بدنه قلیان کمانگر را با تعجب نظاره می کند (تصویر ۵). به نظر می رسد رضا عباسی با این تصویر عمق فساد کارگزاران دربار صفوی را به خوبی نمایش داده است. این تصویر را می توان نماد کاریکاتور آن دوره نامید.

رضاعباسی به دلیل حضور در بین آحاد مردم جامعه اصفهان دوره شاه عباسی، از افراد فرودست جامعه طراحی ها و صحنه هایی آفرید که با نوعی شوخ طبعی و طنز همراه بود. تصویر لوطی انتری سوار بر اسبی نحیف که انتری بر شانه دارد و اسب از فرط سستی و نزاری نای راه رفتن ندارد یا قوچ بازی دستارش به سر قوچش بسته و روی زمین لمیده و قوچ پیروزمندانه سر برافراشته و یا تصویر



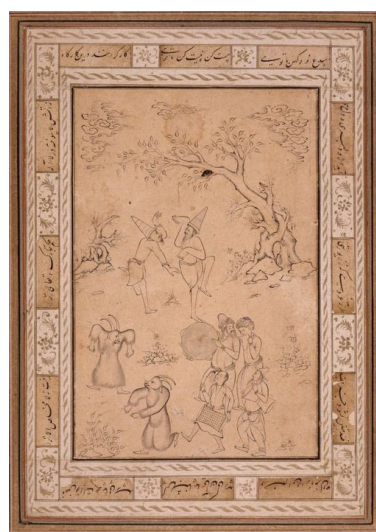
تصویر ۷. رضا عباسی، لوطی انتری، مجموعه خصوصی، کیمبریج، ماساچوست. (منبع: کنبی، ۱۳۸۹: ۸۲)



تصویر ۸. رضا عباسی، قوچ و قوچبان، موزه بروکلین، نیویورک. (منبع: URL2)



تصویر ۹. رضا عباسی، خرس و خرسبان، موزه بریتانیا، لندن. (منبع: کنبی، ۱۳۸۹: ۵۴)



تصویر ۵. محمدی هروی، گروه مقلدان، موزه بریتانیا، لندن. (منبع: URL1)



تصویر ۶. رضا عباسی، نشیمی کماندار، آرتورسکلر، موزه های هنری دانشگاه هاروارد، ماساچوست. (منبع: آژند، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

بستر زندگانی جمعی جامعه را به تصویر می‌کشیدند، بستری که چنین آدمیانی در خود پرورش داده بود.

فقر و گرسنگی و فلاکت شماری از مردمان جامعه نیز در آثار هنرمندان پهنایی وسیع داشت و شکل طنز و کاریکاتور به خود می‌گرفت. پیکره انسانهای حسرت‌زده با چهره‌های پریشان و بهم‌ریخته در کسوت سیاهان، نوکران، مهتران، درویشان، لوطیان و لوندان، باده‌گساران، مقلدان و مخنثان و دلچکان، و غیره و غیره در نگارگری ایران اندک نیست. حتی تصاویر کاریکاتوری چهارپایانی چون اسب و شتر و سگ و غیره ما را به درون فضای زندگی روزمره اجتماعی می‌کشاند. جایی که اسب از فرط گرسنگی یک پوست و استخوان شده، وضع زندگی صاحب آن قابل پیش‌بینی است. تصاویر زیر گویای چنین شرایطی است (تصاویر ۱۳ و ۱۵).

گاهی پیکره واقعی بعضی از انسان‌ها به قدری طنزآمیز می‌شد که شوخ طبعی هنرمندان را بر می‌انگیخت تا آنها را با بیانی دقیق نشان دهند. یک نمونه تصاویری بوده که بهزاد از امیر محمود، از امیران دربار سلطان حسین بایقرا، می‌کشیده و سلطان را به خنده وامی‌داشته است. یک نمونه دیگر، پیکره سواره‌ای از علیقلی بیگ جباردار است که در آن مردی کوتوله (ظاهراً از خواجهگان درباری) سوار بر اسبی یغور و هیگلمند شده است (آژند، ۱۳۸۵: ۲۳۱). یا پیکره شاهقلی خان وزیر از حاجی محمد، برادر محمدزمان. در این نگاره چهره شاهقلی خان طوری کشیده شده که انگار سگته کرده و نگاره حالت کاریکاتور یافته است (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۷۸).

نقاشی لاکی از اواخر دوره صفوی گسترش یافت و از تأثیر محیط برکنا رنماند و آحاد مردم را درگیر هنری به نام نقاشی کرد. انواع

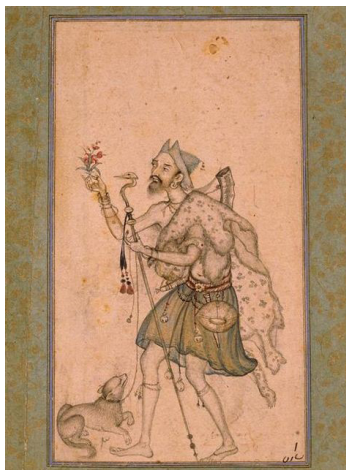
تولید آثار هنری خود بهره‌گیرند. در فضاهای درباری، در کنار جدی‌ترین مسایل مملکتی، طنز و استهزا نیز گاهی حاکم می‌شد و به‌ویژه مقلدان و اهل طرب و ضحک وارد میدان می‌شدند و شرایط طربناکی برای درباریان پدید می‌آوردند.

آنها برای هنرمندان اسباب طنز و طرب فراهم می‌کردند تا با قلموی خود بر این حال و هوا صورت عینی ببخشند و تصاویر خنده‌آوری را تولید کنند. نمونه‌هایی از این نوع تصاویر را می‌توان در لابلاهای نگاره‌های متون پیدا کرد. جامعه خارج از دربار، برای ذهن‌های جست‌وجوگر هنرمندان و به‌ویژه طرز نگرش آنها، آکنده از طنز و طعنت بود. کوشش و تلاش طبقات اجتماعی، همه سویه، با عیش و نوش و طعش همراه بود و برای نگاه دقیق و عمیق بعضی از هنرمندان، می‌توانست مایه طنز و شوخ طبعی باشد. مثلاً سیمای قلندران با آن سر و ریش تراشیده، بوق شاخی در دست، حلقه آهنی در گوش و گردن و چهره در یوزگی و جوال بر دوش، سبزه (حشیش) در دست، آلات آهنین طوق و کمان و زنجیر و عصا و دپوس و کلاه بوقی دراز بر سرتاسر پیکره و ابروهای تراشیده (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۱۷ و ۲۲۵). برای نگارگران ترکیبات بصری جذابی داشت تا آنها را در دایره طراحیهای خود قرار دهند (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

شکل و سیمایی که قلندران برای خود می‌ساختند، فی حد ذاته، کاریکاتورگونه بود و طنز و تمسخر جامعه را علیه آنها بر می‌انگیخت؛ با اینکه گفتنی است آنها شکل ظاهری زندگی خود را برای هدفی در فراسوی خویش به کار می‌گرفتند و گاه جنبه سیاسی و اجتماعی داشت و این از دید هنرمندان پنهان نمی‌ماند. هنرمندان با تصویرپردازی چهره طنزآمیز قلندران، در حقیقت، چهره طنزآمیز



تصویر ۱۲. پیکره دیگری از قلندر، توقیایی سرای، استانبول.
(منبع: URL5)



تصویر ۱۱. پیکره قلندر، بساون، قرن شانزدهم میلادی، آلبوم شاهزاده سلیم
(منبع: URL4)



تصویر ۱۰. چهره قلندر، اوایل قرن یازدهم هجری، موزه متروپولیتن، نیویورک.
(منبع: URL3)

باقی نمی‌گذارد که هنرمندان ایران در این دوره به تصاویر چاپی اروپایی دسترسی داشته و گاهی از آنها تأثیر پذیرفته‌اند. هنر عامیانه ایران ریشه در دوره صفوی دارد که مضامینی چون داستان‌های مذهبی و حماسی را در خود جای داد و شماری از هنرمندان مکتب ندیده و عامه‌نگر را به خود واداشت و در اوایل دوره قاجار جان و دل و حال و زبان این هنرمندان را به خود مشغول کرد تا در اصول و رموز هنری خیالی‌سازی را وجهه همت خود قرار دهند و فضاهایی بیافرینند که با نقاشی‌های درباری، به لحاظ تکنیک و مضامین و حتی رنگ‌آمیزی فاصله زیادی داشت. پاره‌ای از این نقاشی‌ها بعدها به نقاشی قهوه‌خانه‌ای آوازه یافت. مضامین و موضوعات نقاشی‌های عامیانه، یک سر، از داستان‌های حماسی، تعزلی - همچون یوسف و زلیخا و لیلی و معجون و مذهبی منشأ می‌گرفت و مخاطب آنها عامه مردم بود که در سواد بصری چندان تبحری نداشتند. پرده‌داری در زمره این نوع هنر عامیانه بود. در پرده‌ها دو گروه پیکره بودند: اولیاء و اشقیاء. چهره اولیاء در بسیاری از اوصاف حسنه مشابَهت داشتند و در چهره اشقیاء از زیبایی خبری نبود، و گستاخی و شرارت، و قساوت از چشمان آنها می‌بارید که در یک فضای جهنمی ازدحام کرده بودند و چه بسا حالت هجو و هزل یافته بودند. این رویکرد کاریکاتوری در آنها آگاهانه صورت می‌گرفت تا مخاطبان را به خشم و تأثروادارد (اردلان، ۱۳۸۶: دفترهای ۳۰ گانه). رویکرد مشابهی هم در پرده‌های حماسی دیده می‌شد. چهره قهرمانان ایران حکایت از بهجت و سعادت و ملاحه داشت و چهره قهرمانان انیران از طنز و طعنه و بی‌قوارگی آکنده بود. امر مطلق ذهنی هنرمندان منشأ عوالم زشت و زیبا می‌شد و زشتی‌ها اصولاً جلوه‌ای از کاریکاتور و طنز به خود می‌گرفت.



تصویر ۱۵. صنیع الملک، تقي‌خان بيقواره، آبرنگ، اندازه ۳۸×۴۷، کاخ موزه گلستان، تهران. (منبع: ذکا، ۱۳۸۲: ۱۴۹)

مضامین و موضوعات بر روی قلمدان‌ها، پشت آینه‌ها، جلد‌های کتاب، روی صندوقچه‌ها و غیره نقاشی شد. این نقش و نگارها بیشتر تقلیدی از صحنه‌های مذهبی و اجتماعی اروپا با چهره‌هایی از زنان فرنگی و جلوه‌های معماری غربی بود. در جایی که هنرمندان از تصاویر چاپی اروپایی تقلید می‌کردند قواعد و اصول را در نظر داشتند، گرچه در شماری از صحنه‌های زندگی روزمره بر روی آثار لاکی حضور شوخ‌طبعی و طنز اندک نبود. این شیوه تقلید در نقاشی اوایل دوره قاجار به دلیل عدم آشنایی بعضی از هنرمندان با فنون ورمو پرسپکتیو، بی‌قوارگی پدید آورد و پیکره را از تناسب و تعادل و توازن انداخت و به کاریکاتور مانده کرد (فالک، ۱۳۹۳: ۴۲).

بعضی از هنرمندان آثار لاکی دوره زند و قاجار همچون محمدصادق و محمدباقر در صحنه‌های فرنگی‌سازی کارافزوده و با تجربه بودند. محمدباقر از اعقاب علیقلی جباردار، در برخی از آثار خود شوخ‌چشمی و طنز را فراموش نکرد و آنها را به شکل کاریکاتور درآورد. از جمله این نوع آثار او تصویر اسبی نحیف و نزار است و پیداست از منشأ آن در آثار دوره صفوی تأثیر گرفته است. محمدباقر طرحی از سه چهره دارد که حال و هوای طنز و کاریکاتوری بر آنها حاکم است و به‌ویژه چهره وسطی با اغراقی که بر دماغ آن شده، شکل کاریکاتوری یافته است (تصویر ۱۴). گرچه این چهره‌ها نشان از اقوام ایرانی دارد، تابلوی پنج‌گانه گروتسک اثر داوینچی ارا در ذهن متبادر می‌کند (آژند، ۱۴۰۰: ۲۸). این نمونه‌ها جای تردید



تصویر ۱۳. اسب و اسب‌بان، موزه متروپولیتن، نیویورک. (منبع: URL6)



تصویر ۱۴. محمدباقر، سه چهره، طراحی سیاه‌قلم، حراجی بنامز، لندن. (منبع: URL7)

نقد و نظر آنها در تصویری جلوه می‌یافت که از کار و کردار شماری از طبقات فرودست و با مطرو دین جامعه همچون بندگان، اسیران، مجرمان و با رنود و جنود و غیره می‌کشیدند و لطایف و ظرایفی را در مفاهیم و مطاوی تصاویرشان می‌گنجاندند که امروزه در مقوله‌ای به نام کاریکاتور خلاصه می‌شود. رویکرد هنرمندان به طنز و شوخ‌نگری، از مکتب اصفهان فزونی گرفت چون از این زمان به بعد روند و جریان نقاشی ایران متحول شد و ارتباط جهانی پیدا کرد.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۴۰۰)، *استاد محمد سیاه‌قلم، هنرمندی با سه چهره*، تهران: نشر بایگانی.

_____ (۱۳۸۵)، *مکتب نگارگری اصفهان*، تهران: فرهنگستان هنر.

_____ (۱۳۸۴)، *مکتب نگارگری تبریز*، تهران: فرهنگستان هنر.

_____ (۱۳۹۸)، *نگارگری ایران*، تهران: سمت.

احمد رازی، امین (۱۳۷۸)، *هفت اقلیم*، جلد ۲، تصحیح سید محمدرضا طاهری، تهران: سروش.

بیات، بابزید (۱۳۸۲)، *تذکره همایون و اکبر*، تصحیح محمد هدایت حسین، تهران: اساطیر.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه*، جلد ۱۱، تهران: دانشگاه تهران.

ذکا، یحیی (۱۳۸۲)، *زندگی و آثار ابوالحسن صنیع‌الملک*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایران*، ترجمه ناهید محمدشمیرانی، تهران: نشر کارنگ.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *قلندریه در تاریخ*، تهران: نشر سخن.

صادقی بیگ افشار (۱۳۲۷)، *مجمع‌الخواریص*، ترجمه عبدالرسول خیام‌پور، تبریز.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۴)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۵، تهران: دانشگاه تهران.

کنبی، شیلا (۱۳۸۹)، *رضا عباسی، اصلاحگر سرکش*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.

مصاحب، عبدالحسین (۱۳۵۶)، *دایرة‌المعارف فارسی*، جلد ۲، تهران: کتاب‌های جیبی.

واصفی هروی (۱۳۴۹)، *بدایع الوقایع*، جلد ۲، تهران: بنیاد فرهنگ.

ولی قلی شاملو (۱۳۷۴)، *قصص خاقانی*، جلد ۲، تصحیح سادات ناصری، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

URL1: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Pp-3-17

URL2: <https://www.christies.com/lot/study-of-a-young-man-and-a-2034387/?intObjectID=2034387&lid=1>

URL3: <https://www.biblioiranica.info/the-qalandar-in-the-persianate-world/>

URL4: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/basawan_derviche_rehauts-de-couleur_dessin-technique_papier

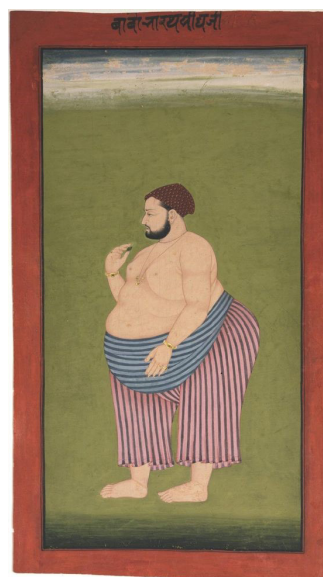
URL5: <https://www.alamy.com/stock-photo/begging-dervish.html?sortBy=relevant>

URL6: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450593>

URL7: <https://www.bonhams.com/zh-cn/auctions/12051/lot/87/>

URL8: <https://philamuseum.org/collection/object/101266>

در این مقام، دو نمونه از نقاشی و نگارگری هند و ایران را، از این مقولات، ثبت می‌کنیم و بدون شرح و بسط (تصاویر ۱۵ و ۱۶).



تصویر ۱۶. پیکره فربه، مکتب گورکانی هند. (منبع: URL8)

نتیجه‌گیری

با توجه به بعضی از منابع مکتوب و تصویری که به لحاظ تاریخی به منابع مکتوب و تصویری غرب پیشی دارد و با پرهیز از هر نوع دعوی‌های تندررانه، هنرمندانی چون استاد محمد سیاه‌قلم و استاد کمال‌الدین بهزاد (اولی در مرحله نخست و دومی در مرحله دوم مکتب هرات) از پیشگامان نقاشی کاریکاتور در جهان بودند. از آثار بر جای مانده از هر دو استاد، می‌توان آنها را در زمره قدمای قوم کاریکاتور طبقه‌بندی کرد. شماری از آثار محمد سیاه‌قلم جای تردید باقی نمی‌گذارد که وی با اصول و رموز و علل و اسباب کاریکاتور به‌ویژه در اغراق‌نمایی بعضی از اعضای بدن پیکره‌ها آشنا بوده که امروزه از آن با عنوان گروتسک یاد می‌کنند.

حضور تفنن و تفرج در حیات درباری ایران، لامحاله، بعضی از هنرمندان را به تصویر مراتب طنز و شوخ‌طبعی می‌کشاند. به همان میزان که در بین شاعران و ادیبان، در شرایطی خاص، هجو و بدگویی و مزاح درمی‌گرفت، در بین هنرمندان نیز این طنز و هجو رخ می‌داد و جلوه عینی پیدا می‌کرد و گاه محرک رشک و دشمنی و رقابت بین آنها می‌شد که یک نمونه آن در بین میرسیدعلی، نقاش، و غزالی مشهدی، شاعر، رخ داد.

از اینها گذشته، هنرمندان در مقام روشنفکران و روشن‌بینان جامعه، گاه در محیط پیرامون خود انسانها و صحنه‌هایی می‌دیدند که طعنه‌آمیز و موهن و مضحک بود و آنها را به نقد و نظر و می‌داشت.



استاد: حکمت، نصرالله. (۱۴۰۱). تعامل فرم و محتوا (یا لفظ و معنی) در ظهور زیبایی، و نقد ادبی بر پایه آن، در فتوحات ابن عربی. رهیویه حکمت هنر، ۱۱(۱)، ۲۵-۱۷.

https://rph.soore.ac.ir/article_697029.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

تعامل فرم و محتوا (یا لفظ و معنی) در ظهور زیبایی، و نقد ادبی بر پایه آن، در فتوحات ابن عربی

نصرالله حکمت^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۰ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۲۱ □ صفحه ۲۳-۱۵

Doi: 10.22034/RPH.2022.697029



چکیده

با این پرسش که آیا: برای ابن عربی موضوع نسبت میان لفظ و معنا یا فرم و محتوا و نحوه تعامل آنها در ظهور زیبایی مطرح بوده یا نه؟، نیز این پرسش که: اگر برایش مطرح بوده و دیدگاه خاصی داشته آیا وی بر پایه این نگاه به نقد یک اثر ادبی پرداخته است یا نه؟ سراغ کتاب *فتوحات* رفتیم و به گشت‌وگذار در آن پرداختیم. به ناگاه در گوشه‌ای از جنگل این کتاب، با صفحاتی مواجه شدیم که وی به هر دو پرسش ما پاسخ مثبت گفته است. چکیده پاسخ او به پرسش نخست این است که زیبایی یک اثر هنری، از نوع ادبی، دو ساحت دارد؛ ساحت حضوری و ساحت ظهوری. به لحاظ حضوری، این زیبایی مولود لفظ یا معنا، و یا مولود حاصل جمع آن دو نیست بلکه مرتبط با ذات اثر هنری است که این ذات، از سنخ حضور، و متصل است به حقیقت زیبایی جهان هستی که هرگونه اثر هنری، تجلی آن حقیقت است و هم‌زمان، حجاب و جلال آن جمال است. اکنون اثر هنری، مظهر و مجلای آن زیبایی است و می‌توان این ظهور زیبایی را «حسن و نکوئی» نامید. این حسن، بر اثر امتزاج لفظ ناب و معنای شگرف، حاصل می‌شود و این امتزاج، یک راز است که می‌تواند با ایجاد تحیر در مخاطب این اثر، او را از زندگی روزمره و زیستن در «جهان لانه» برهاند و به ساحت حقیقت زیبایی و زیبایی حقیقی نزدیک گرداند. سپس وی بر پایه این زیبایی دوساحتی، به نقد یک قطعه شعر عاشقانه می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: اثر ادبی، لفظ و معنا، زیبایی، حضور، ظهور، نقد هنری، فتوحات ابن عربی.

۱. استاد، گروه فلسفه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

مقدمه

موضوع فرم و محتوا - یا صورت و ماده، لفظ و معنا، شکل و مضمون، و یا هر تعبیر دیگری در این باب - یکی از موضوعات جدی و قابل تأمل در پهنه خلق اثر هنری و زیبایی‌شناسی و به دنبال آن، در حوزه نقد هنری و به طور خاص نقد ادبی است. در این باب دیدگاه‌های متفاوتی مطرح است که همه آنها از جهات گوناگون قابل مطالعه‌اند و به خصوص اگر زمینه‌های هنری مختلف را لحاظ کنیم، همه این دیدگاه‌ها به نحوی قابل توجیه‌اند. نکته ظریفی که در اکثر این نحوه نگاه‌ها جای تأمل دارد این است که شکلی از «دوگانه‌نگاری» را می‌توان در آنها مشاهده کرد؛ دوگانه فرم و محتوا.

اکنون ما با مجموعه پرسش‌هایی برآمده از موضوع فوق، سراغ ابن عربی در کتاب *فتوحات* مکيه رفته‌ایم و می‌خواهیم بدانیم که: - اولاً آیا مسئله «فرم و محتوا» یا «لفظ و معنا» برای ابن عربی مطرح است یا نه؟

- ثانیاً آیا او نیز مسئله را با همین رویکرد دوگانه می‌بیند و یا رویکرد دیگری دارد؟

- ثالثاً آیا بر اساس دیدگاه خود، به عرصه نقد هنری وارد شده و به طور خاص به نقد ادبی پرداخته است یا نه؟

پاسخ اجمالی ما در باب این مجموعه پرسش‌ها این است که: نظر به این که برای وی مفاهیم بنیادین هنر از قبیل «زیبایی»، «خیال»، «حضور و ظهور»، «خلاقیت»، «لذت»، «عینیت زیبایی» و غیره مطرح بوده و به تفصیل درباره آنها به بحث و کندوکاو پرداخته، و از جانب دیگر نظر به این که شخص او در میدان ادبیات و در نوع ادبی، خلق اثر هنری را تجربه کرده، و نیز با توجه به این که در قلمرو معرفتی او «کلمات» نقش تعیین‌کننده دارند، باید در مورد رابطه لفظ و معنا، دیدگاه خاص خود را داشته باشد.

با مجموعه پرسش‌های فوق، و با این پاسخ اجمالی سراغ کتاب *فتوحات* رفتیم. حاصل کارمان مقاله حاضر است. در کتاب مذکور، علاوه بر مباحث پراکنده‌ای که مرتبط با پرسش‌های ما مطرح است، صفحاتی را به بحث درباره رابطه لفظ و معنا، و بر پایه آن به نقد یک قطعه شعر عاشقانه اختصاص داده است که ما در این مقاله، با تحلیل همین متن، نخست دیدگاه او را در باب زیبایی‌شناسی ادبی، و نسبت میان لفظ و معنا به دست می‌آوریم. سپس نقد ادبی او را که بر پایه همان دیدگاه، شکل گرفته، مطرح خواهیم کرد. پس مقاله حاضر دو بخش دارد.

پیشینه

با آنکه مقالات علمی در خصوص دیدگاه ابن عربی بسیار زیاد نگاشته شده است، اما طبق بررسی انجام شده در خصوص

موضوع این مقاله، پیشینه دیگری یافت نشد و تحلیل این مقاله صرفاً بر اساس متون اصلی نگارش شده توسط ابن عربی صورت پذیرفته است.

بخش نخست: دیدگاه ابن عربی در باب نسبت میان لفظ و معنا
نظر به این که روش ما در این مقاله، توضیح و تحلیل متن است، نخست متن مورد نظر را می‌آوریم. سپس درباره آن وارد بحث و گفت‌وگو می‌شویم.

ابن عربی می‌گوید:

جمال الشعر و الکلام ان یجمع بین
اللفظ الرائق و المعنی الفائق (فتوحات، ج ۴: ۳۵)
(زیبایی شعر و کلام، آن است
که لفظ ناب و معنای شگرف فراهم آیند.)

هرچند وی در آثارش به نحوی مستوفی و گسترده در باب زیبایی سخن گفته و به کندوکاو در جوانب گوناگون آن پرداخته، این جا اما او سخن از زیبایی شعر و کلام می‌گوید. چنین جمالی را او بدین گونه می‌بیند که جامعیت داشته باشد؛ جامعیت میان دو چیز؛ لفظ روان و ناب، و معنای قدرتمند و شگرف. شاید در نگاه بدوی چنین به نظر آید که مراد وی جمع ظاهری میان لفظ خوب و معنای خوب است و می‌خواهد چنین بگوید که این هر دو در خلق زیبایی سهیم‌اند. اما از یک سو ادامه عبارت، و از سوی دیگر دیدگاه او درباره «جمال» در موارد دیگر و آثار دیگر، حکایت از آن دارد که وقتی او در ساحت زیبایی و جمال، سخن از جامعیت می‌گوید، چیزی فراتر از سهم‌بری را مد نظر دارد. چراکه اساساً فهم او از «جمال و زیبایی» چیزی است فراتر از آن چه ظهور دارد و عیان می‌شود. به بیان دیگر وی «جمال» را از سنخ «ظهور» نمی‌داند؛ بلکه آن چه عیان و ظاهر می‌شود، نه «جمال» که «جلال جمال» است؛ و جلال جمال یعنی آن پرده‌ای که زیبایی را هم عیان می‌کند و هم به احتجاب می‌برد. بدین گونه باید گفت که از نظر محیی‌الدین، جمال حقیقی از سنخ «حضور»^۱ و از آن حقیقی است که در پشت این ظواهر پنهان است. آن چه عیان می‌شود، در واقع مظهر آن جمال است و نامش «حسن» است.

اینک دیدگاه او را در باب جلال جمال، در یکی دیگر از آثار او می‌خوانیم و زان پس به ادامه عبارت متن مورد نظر می‌پردازیم. وی در یکی از آثارش و در ضمن بحث از جمال و جلال الهی سخن از این می‌گوید که ما نمی‌توانیم به نحو مطلق، انس را قرین جمال، و هیبت را قرین جلال بدانیم. یعنی گرچه اجمالاً این دو دوگانه به هم پیوسته‌اند اما میان آنها ملازمه نیست. زیرا جلال و جمال، دو وصفند برای خدای تعالی، اما هیبت و انس، دو وصفند برای انسان. وضعیت این اوصاف به نحو کلی و اجمالی، چنین

مسامحه داریم اما میان آن دو در زبان عربی تفاوت است؛ یعنی حسن در معنای زیبایی ظاهری و محسوس به کار می‌رود که همان «نکوئی» باشد اما جمال، اعم از زیبایی ظهوری و حضوری، و اعم از زیبایی محسوس و نامحسوس است.

بدین ترتیب می‌توان گفت که از نظر ابن عربی زیبایی ادبی حقیقتی است نهفته در آن سوی لفظ و معنا که حسن ظاهری و محسوس برآمده از تعامل لفظ و معنا، تجلی آن جمال حضوری و حقیقی است و مهم‌ترین نشانه آن، تحریری است که در مخاطب این اثر ادبی پدید می‌آورد. الحال می‌خواهیم قدم فراتر بگذاریم و به مقتضای عبارت فوق، سخن از این بگوییم که از نظر محیی‌الدین غایت یک اثر ادبی - که مقوم هنری بودن آن است - خلق حیرت در مخاطب خویش است. گر نیک بنگریم، عبارت بالا با «فا» آغاز می‌شود: «فیحار». این «فا» را «فای تفریع» گویند؛ یعنی این که مفاد این عبارت که دال بر حیرت‌زدگی مخاطب اثر ادبی است، متفرع بر «زیبایی ادبی» است. به بیان دیگر زیبایی ادبی که بر اثر تعامل لفظ و معنا ظهور کرده است، نشانه حقیقی‌اش این است که اندرون مخاطب خود را به هم می‌ریزد و او را به حیرت مبتلا می‌کند.

به عبارت دیگر از نظر شیخ، زیبایی ادبی را نمی‌توان صرفاً به یک بازی زبانی، و به برقراری ارتباط میان الفاظ دلنشین و معانی والا فروکاست. این‌ها همه لازمند اما کافی نیستند. اینک این زیبایی لفظ و معنا باید مُمغای به یک غایت باشد؛ غایتی بیرون از خودش و کالبدش؛ در پهن‌شدن وجود مخاطبش. باید بتواند او را به هم بریزد؛ از خویش برون سازد و به وادی تحیرش بکشاند. اگر نتواند، اثر هنری نیست؛ هرچند به صد آرایه آراسته باشد.

غایت انسانی به مثابه مقوم اثر ادبی

میزان سنجش زیبایی ادبی، چیزی است بیرون از اثر ادبی، و در آن سوی اثر؛ آن‌جا که مخاطب این شعر یا سخن، نشسته است و می‌خواهد از راه این حسن ظاهر، چهره‌ای از جمال حقیقی را نظاره کند. به آن دل بسپارد. از خود برون شود. بهت‌زده و حیران شود؛ تا راهی به آن سوی این ظواهر، به ساحت حضور ناب بیابد. خیلی‌ها به خود زحمت می‌دهند. الفاظ ناب و معانی والا به هم می‌بافند. شعر می‌سرایند و نثر می‌آفرینند اما در واقع از نظر ابن عربی کار هنری نکرده‌اند و توان آفرینش کالبدی برای ظهور زیبایی نداشته‌اند. نشانه‌اش نیز این است که آب از آب مخاطبشان تکان نمی‌خورد و در دلشان زلزله نمی‌افتد. بنا بر این از نظر او، این غایت انسانی است که می‌تواند ملاک زیباشناسی یک اثر ادبی باشد. وی در ادامه چنین می‌گوید:

فانه اذا نظر الی کل واحد منهما
أذهله الآخر من حسنه، و اذا نظر

است که هیبت، با جلال، و انس، با جمال همراه است. اینک باید به درون انسان رفت و احوال او را به هنگام برقراری ارتباط با جلال و جمال مورد مذاقه قرار داد. چراکه زیبایی، آشکال گونه‌گون دارد. به بیان دیگر زیبایی به گونه‌ای نیست که همواره با انسان و در کنار انسان باشد و آدمی بتواند به سادگی آن را درک و دریافت کند. گاه، زیبایی چنان است که آدمی تاب دریافت آن را ندارد مگر از پس یک حجاب. اینک این حجاب است که «جلال جمال» نامیده می‌شود و کاربردی دوگانه دارد. از یک سو ما را از هیبت جمال، دور می‌کند و از سوی دیگر ما را به انس جلال - که در واقع حجاب است - نزدیک می‌سازد (نقل به اختصار از کتاب *الجلال والجمال*، در مجموعه رسایل ابن عربی: ۳۶).

اگر بخواهیم حاصل نکته فوق را به موضوع مورد بحث بیاوریم، بایدمان گفت که جمال در عرصه شعر و ادبیات، و در میدان پرشکوه معماری کلمات، نه فقط آن چیزی است که در مجموعه لفظ و معنا عیان می‌شود؛ بلکه آن چیزی نیز هست که این مجموعه آن را عیان می‌کند. به بیان دیگر، در یک اثر ادبی، جمال و زیبایی، صرف حاصل جمع ناب بودن لفظ، و شگرف بودن معنا نیست؛ بلکه این حاصل جمع، که ظهوری از زیبایی است، حکایت از جمالی حضوری دارد که مقوم ذات این اثر هنری است؛ یعنی این حاصل جمع، پرده‌ای است که آن جمال حقیقی، روی آن نقش زده است. اکنون به ادامه عبارت می‌پردازیم که مؤید همین معنا است.

فیحار الناظر والسامع فلا یدری
اللفظ احسن او المعنی او هما
علی السواء

(فتوحات، ج ۴: ۳۵)

(پس بیننده و شنونده،

حیرت‌زده می‌شود و نمی‌داند که

لفظ، نیکوتر است یا معنا، و یا

هر دو به یک اندازه.)

در ظاهر عبارت فوق دست کم دو نشانه است که مدعای ما را تأیید می‌کند. نخست این که سخن از حیرت‌زدگی بیننده یا شنونده اثر هنری به میان می‌آید. یعنی یک اثر ادبی، هنگامی زیبا است که بتواند مخاطب خود را به وادی بهت‌زدگی و تحیر بکشاند؛ چنان تحریری که نداند لفظ و معنا چه سهمی در آفرینش این حسن و نیکوئی داشته‌اند. دوم این که وقتی به عرصه «لفظ و معنا» می‌آید دیگر سخن از «جمال» نمی‌گوید؛ بلکه واژه «حسن» را به کار می‌برد که به معنای نیکوئی ظاهر است. شاید ما هر دو واژه - یعنی جمال و حسن - را در زبان فارسی به یک معنا که همان «زیبایی» است ترجمه می‌کنیم و به کار می‌بریم و در استعمال آن دو، اندکی

فیهما معا حیراه

(فتوحات، ج ۴: ۳۵)

(چراکه اگر مخاطب، به هر یک از

لفظ و معنا نظر کند، حسن آن

دیگری او را خیره می‌گرداند؛

و اگر در هر دو نظر کند، به وادی

تحیرش می‌کشاند.)

ملاحظه می‌کنید که وی در ادامه عبارت پیشین، در این جا مجددا سخن از این می‌گوید که زیبایی ادبی را باید با میزان تأثیر آن اثر در مخاطب سنجید؛ تأثیری از جنس حیرت‌زائی و بهت‌آفرینی. اکنون می‌توانیم از ابن عربی سؤال کنیم که این همه تأکید بر حیرت‌آفرینی اثر ادبی، از کجا نشأت می‌گیرد و سرش چیست؟ چرا ما باید از یک اثر هنری به‌خصوص نوع ادبی آن، انتظار ایجاد تحیر داشته باشیم؟

پاسخ ابن عربی به پرسش فوق، یک کتاب حجیم است به حجم ارتباط انسان با حقایق هستی. بدان اندازه که در این مقال می‌گنجد می‌توان سخن از این گفت که پیامبر خاتم درود خدا بر او و خاندان پاکش، که به مقام «قاب قوسین او ادنی» رسیده است، در برابر حضرت حق، سخن از «تحیری افزودنی» (رب زدنی تحیرا فیک) می‌گوید که ابن عربی از آن، با «حیرت محمدی» تعبیر می‌کند^۲ و در کتاب نقش الفصوص درباره این حیرت چنین می‌گوید:

من علم أن الغاية في الحق هي

الحيرة فقد اهتدي

(نقش الفصوص، در رسائل ابن عربی: ۴۰۶)

(هر کس بداند که غایت در حق،

حیرت است، هدایت یافته است.)

الحال پرسش این است که: این حیرت محمدی چیست؛ حیرتی که رسیدن به غایت در حق، و در قلّه اهتدا است؟ برای این که به فهم مرتبه و مقام این حیرت، تقرب یابیم، باید التفات کنیم که این حیرت، «حیرت بعدالعقل» است. این دیگر یعنی چه؟

انسانی که در جهان بزرگ زیست می‌کند و نه در «جهان لانه» - یعنی جهان کوچکی که حصارهای آن با خشت و گل دانسته‌ها و معلومات ما بالا رفته است - و در عین حال با گوشت و خون و استخوانش در کنج این خاک‌آباد افتاده، با سه گونه حیرت مواجه است که هر یک کارکرد خاص خودش را دارد. حیرت قبل العقل، حیرت مع العقل، و حیرت بعدالعقل. شرح این سه گونه حیرت، خودش یک کتاب است^۳، اما اجمال مطلب این است که «حیرت

قبل العقل» حیرت حیات جانوری است. یعنی انسان به مثابه موجودی زنده وقتی با موانع حیات - به هر شکلی که باشد - مواجه می‌شود، گرفتار حیرت می‌شود و ناگزیر است برای ادامه حیات، از این موانع عبور کند و این حیرت را بزدايد؛ حیرت زدودنی. وقتی به ساحت تعقل می‌رسد، با پرسش‌ها و مسائلی بنیادین مواجه می‌شود که خاص مقام تعقل است و بر اثر این مواجهه مبتلا به حیرتی می‌شود که حیرت عقلی و فلسفی است و باید در ساحت این مواجهه، این حیرت را بیازماید؛ حیرت آزمودنی. اما آن‌گاه که از چارچوب زندگی جانوری و روزمره عبور می‌کند، و پیچاپیچ دره‌های حیرت فلسفی را نیز پشت سر می‌گذارد، و سر از ساحت جهل بسیط، و ایمان به مجهول درمی‌آورد، با حیرتی مواجه می‌شود که حیرت عشق و اشتیاق به آن چیزی است که آن را نمی‌داند و نمی‌شناسد اما هست. به ساحت جهلی شریف‌تر از علم می‌رسد و با حیرت و شگفتی، و بهت و خیرگی مواجه می‌شود؛ حیرتی که بی‌وقفه باید افزایش یابد؛ حیرت افزودنی.

از نظر ابن عربی جهان پرشکوه کلمات که مولود نفس الانسان است، عظیم‌ترین و ظریف‌ترین پهنه خلایق هنری است. اثر ادبی باید بتواند رمینه خروج آدمی را از حیات جانوری و زندگی روزمره، و حتی از پهنشدت تعقل فلسفی فراهم آورد و او را به ساحت حیرتی ببرد که در آن جا عشق به حقیقت و زیبایی، جانی برای عرض اندام دانسته‌ها و معلومات حقیر بشری باقی نمی‌گذارد. این جا، جهان مجهول و تاریک است، جهانی که آدمی با استقرار در آن، مهبای شنیدن است؛ شنیدن آوای حقیقت. تا از دل تاریکی‌ها، راهی به سوی نور و روشنائی نشانش دهند.

فلسفه خلق اثر هنری از نگاه ابن عربی

ابن عربی در کتاب فتوحات، درباره حقیقت هنر و اثر هنری، با کلیدواژه «صنعت» به معنای هنر^۴ و صانع به معنای هنرمند، مباحثی را مطرح کرده است^۵. فعلا و در این مقاله ما با این مباحث کاری نداریم^۶ الا با موردی که در باب هنر الهی سخن می‌گوید و از یک سو عالم را پهنه هنر الهی (صنعة الله) می‌داند و از سوی دیگر قائل است که: «بالصنعة ظهر الحق في الوجود» یعنی خدا در پهنه هستی، با هنر ظهور کرده است.

اکنون می‌خواهیم سه مبحث دیگر را که محیی‌الدین در فتوحات به تفصیل مطرح کرده و با مسئله ما ربطی وثیق دارد، به اختصار مورد بحث قرار دهیم؛ و مجموعه این مباحث را به مثابه یک تمهید تلقی کنیم برای رسیدن به پاسخ این پرسش که: از نظر ابن عربی، فلسفه خلق یک اثر هنری، به‌خصوص نوع ادبی آن، که از نظر شیخ والاترین و برترین و جامع‌ترین شکل آفرینش هنری در روزگار آخرالزمان است، چیست؟

کلاً غایب است. جالب است بدانیم که مباحث مربوط به رابطه لفظ و معنا، و بحث زیبایی‌شناسی ادبی، و نقد ادبی وی در ذیل باب «معرفة النفس» آمده است.

چکیده سخن ابن عربی در این جا این است که می‌خواهد بگوید کار «نفس الانسان» در ساحت آفرینش کلمات، همانند کار «نفس الرحمان» در پهنه هستی است. این عالم، بسط نفس رحمانی حق و عرصه هنرنمایی الهی است. انسان نیز با نفس خود می‌تواند خلق کند و به هنرنمایی بپردازد. جان این دوگونه هنر، و دو شکل از هنرنمایی و آفرینش هنری این است که ذات هنر از سنخ حضور است و نادیدنی و ناشنیدنی است. آن‌چه دیده و شنیده می‌شود، ظهورات هنر، یا بگوئیم اثر هنری است؛ و - چنان‌که پیش از این گفتیم - زیبایی حقیقی از آن ذات هنر است که پیوسته و متصل به حقیقت این عالم است. زیبایی دیدنی و شنیدنی، مرتبط است با ظهور هنر، یا بگوئیم اثر هنری که از سنخ ظهور است و بهتر آن است که از این زیبایی، به «حسن» یا «نکوئی» تعبیر کنیم. از نظر ابن عربی و براساس دیدگاه او در علم الاسماء تاریخی، در هر دورانی از ادوار زندگی بشر بر این کره خاکی، به تناسب روح آن دوران، هنر خاصی بر جوانب گوناگون زیست او حاکمیت و تأثیر دارد. مثلاً بر اساس این دیدگاه، وی قائل است که در روزگار عیسی مسیح^(ع)، هنر خاص روزگار او هنر تصویری و تمثالی بوده است و به همین خاطر است که روح هنری غالب بر معماری مسیحی در کلیساها هنر تصویر و تمثال است. چراکه اساساً تکنون این پیامبر، تکنون تمثالی است. مطابق همین دیدگاه، وی قائل است که در آخرالزمان گرچه همه هنرها اعم از دیداری و شنیداری، به نحوی در میان آدمیان رواج دارند، اما هنر خاص این دوران که با احوال آدمی از حیث نحوه ارتباط او با حقیقت و زیبایی سازگار است، هنر خلاقیت در عرصه کلمات است. چراکه در این دوران که عصر احتجاب حقیقت است و به‌خصوص در وضعیتی که هرچه به پایان آخرالزمان، نزدیک می‌شویم، در شب تاریک تاریخ استقرار می‌یابیم، آن‌چه در تاریکی شنیده می‌شود، آوای کلمات است.

مبحث سوم: خروج از دوگانه‌انگاری فرم و محتوا، یا لفظ و معنا

محیی‌الدین می‌خواهد ما را دعوت کند به این که از ثنویت «لفظ و معنا» خارج شویم و به یک «روح» یا «جان» در این‌جا التفات کنیم که مولود امتزاج لفظ و معنا است و این روح، متصل به کل هستی است و صرفاً برآمده از فرم و محتوا یا لفظ و معنای این جهانی و صرفاً حاصل جمع آن دو نیست. چیزی بیش از حاصل جمع است. از نظر او مجموع لفظ و معنا، یا صورت و محتوا - و یا هر تعبیر دیگر - در واقع کالبد اثر هنری را تشکیل

مبحث نخست: انسان خلیفه‌الله

موضوع خلیفه‌اللهی انسان، یکی از موضوعاتی است که در عرفان شیخ اکبر به شدت روی آن تأکید شده است و یکی از ارکان انسان‌شناسی او است. وی با تکیه روی معنای «خلیفه» و لوازم آن تلاش می‌کند همه احکام این خلیفه بودن را برای انسان اثبات کند. در همین فضای التفات به خلیفه‌اللهی و لوازم آن است که مباحثی را مطرح می‌کند.

یکی از آنها بحث از این است که انسان بر صورت خدا آفریده شده است. وی در این باره به حدیث «ان الله خلق آدم علی صورته» (خدا انسان را بر صورت خویش آفریده است) استناد می‌کند^۷ و در موارد متعددی از کتاب فتوحات، به نحو مبسوط آن را موضوع بحث قرار می‌دهد.^۸

دیگری این که پیرو همین صورت الهی است که وی به کرات سخن از این می‌گوید که انسان همه حقایق عالم را در خود دارد و «کون جامع» است (فصوص‌الحکم، فص آدمی). در جای دیگری می‌گوید: «گر نیک بنگری همه آن‌چه را در عالم اکبر متفرق است در عالم انسانی خواهی یافت؛ چه ملک باشد چه ملکوت» (التدبیرات الالهیه فی اصلاح المملکة الانسانیة، در مجموعه رسائل ابن عربی، ج ۲: ۲۹۶). نیز در کتاب عقلة المستوفز می‌گوید: «خداوند انسان را مختصری شریف آفرید و همه معانی عالم کبیر را در او فراهم آورد و او را نسخه‌ای قرار داد که جامع همه چیزهائی است که در عالم است و جامع همه اسمائی است که در حضرت الهی وجود دارد» (التدبیرات الالهیه فی اصلاح المملکة الانسانیة، در مجموعه رسائل ابن عربی، ج ۲: ۱۲۵). نیز درباره انسان می‌گوید که او موجودی است که «اودع الله فيه حقائق العالم الکبیر کلها» (فتوحات، ج ۳، ص ۲۲۶) یعنی خدا همه حقایق عالم کبیر را در انسان به ودیعت نهاده است.

دیگری این بحث است که وی می‌گوید که «همت» در انسان، معادل «اراده» در خدا است.^۹ خدا با اراده‌اش هرآن‌چه را که بخواهد خلق می‌کند و آدمی با همت خود هرآن‌چه را که بخواهد می‌تواند بیافریند: «العارف یخلق بهمته ما یشاء» (فصوص‌الحکم: ۸۸؛ و محمود، بی‌تا: ۲۰۱).

مبحث دوم: کلمه و نفس

یکی از زیرساخت‌های عرفان ابن عربی، موضوع «نفس» یا «معرفة النفس» است. در نگاه وی «نفس‌شناسی» اهمیتی به مراتب بیشتر از «معرفة النفس» دارد؛ به گونه‌ای که در کتاب فتوحات موضوع «معرفة النفس» را در پنج صفحه بحث کرده اما درباره «معرفة النفس» قریب یکصد و سی صفحه سخن گفته است. البته خوب است بدانیم که در آن‌چه امروز به اسم «عرفان نظری» متداول است و نیز در عرصه ابن‌عربی‌شناسی این مبحث

می‌دهد. زیبایی حقیقی که معنا یا بگوئیم روح این کالبد است، از جای دیگری باید در آن دمیده شود و الا این اثر، یک اثر هنری بی‌جان است.

در این‌جا ما با یک معما مواجهیم و نمی‌دانیم که مراد ابن‌عربی از «امتزاج» دقیقاً چیست. در واقع معمای ما این است که او چگونه می‌خواهد از دوگانه لفظ و معنا خارج شود؟ آیا به هر صورت «امتزاج» حاصل تالیف لفظ و معنا نیست؟ آیا ابن‌عربی نیز درون این دوگانه می‌ماند یا برای برونشد از آن، راهی نشان می‌دهد؟

وی در این‌جا می‌کوشد تا مبحث «امتزاج» را برای ما روشن کند. می‌گوید: «اشیا هر کدام به تنهایی حکمی دارند اما بر اثر امتزاج، احکامی برایشان پدید می‌آید که پیش از این نبوده و هیچ‌یک نیز به تنهایی این احکام را نداشته است» (فتوحات، ج ۴: ۱۳۱). سپس مثال مرکب - مرکب دوات برای خوشنویسی - را می‌زند و چنین توضیح می‌دهد که: ما مرکب را می‌شناسیم و می‌دانیم که از امتزاج «زاج و مازو» حاصل می‌شود. حال می‌توان پرسید که آیا به راستی این زاج است که مؤثر واقع شده و مازو را رنگین کرده، و این مازو است که اثر را پذیرفته است؟ اگر چنین باشد باید زاج در حال غیر امتزاج نیز این اثر را داشته باشد و بتواند آب مازو را رنگین سازد اما نمی‌تواند. عکس ماجرا نیز همین است. «فلم یبق الا حقیقة المزج و هی آلتی احدث السواد» (فتوحات، ج ۴: ۱۳۱) پس راهی نمی‌ماند جز حقیقت مزج و همین حقیقت است که سیاهی (مرکب) را پدید آورده است.

با این تمثیل و توضیح، انگار شیخ می‌خواهد از یک راز سخن بگوید؛ رازی که هست اما شاید نتوان آن را بیان کرد. این راز، راز حقیقت امتزاج است. نمی‌دانیم؛ شاید این راز، با آن حیرتی که پیش از این درباره آن سخن گفت و آن را حاصل هنر یا اثر ادبی دانست، مرتبط باشد. به هر صورت به ادامه متن نخستین - که در ابتدای مقاله آوردیم - بازمی‌گردیم و می‌کوشیم با خواندن و تحلیل آن، پاسخ پرسشمان را در باب فلسفه خلق اثر هنری پیدا کنیم. سخن او این بود که در یک اثر ادبی، لفظ باید ناب، و معنا باید شگرف باشد و هر دو باید حسن و نکویی داشته باشند تا بتوانند در برابر مخاطب خود، افقی از زیبایی حقیقی را بکشایند و او را به وادی تحیر بکشانند. درست در همین نقطه وی می‌کوشد با یک تمثیل دیگر مرادش را برای ما بگوید؛ تمثیلی از نگارگری. می‌گوید:

فان مثاله عندی مثال من یحب
صورة فی غایة الحسن منقوشة
فی جدار مزینة بأنواع الاصبغة
تامة الخلق لاروح لها
(فتوحات، ج ۴: ۳۵)

(مثال این مطلب نزد من
همانند کسی است که به یک
صورت که در غایت نکویی است
عشق می‌ورزد؛ صورتی که بر یک
دیوار نقش بسته و با انواع رنگ‌ها
مزین گشته و آفرینش تام دارد
اما فاقد روح است.)

به راستی وی با این تمثیل می‌خواهد چه بگوید؟ پای یک نقش‌ونگار در میان است. نگاری به غایت نیکو و دلبر که در اوج حسن است اما بر دیوار نقش بسته است و پای کسی در میان است که به این صورت زیبا دل بسته است؛ صورتی که روح ندارد. ببینید در این‌جا پای یک اثر هنری، یک نقاشی تام و تمام - البته از نوع رئالیستی آن - در میان است. بی‌درنگ وی با این تمثیل، به اثر ادبی بازمی‌گردد و چنین می‌گوید:

ان المعنی للفظ کالروح للصورة
هو جمالها
(فتوحات، ج ۴: ۳۵)
(معنا برای لفظ، به مثابه روح برای
صورت است. این روح، جمال آن
صورت است.)

آن‌چه باید در ذیل این عبارت مورد توجه قرار گیرد تا جان سخن ابن‌عربی دریافت شود این است که به قرینه تمثیل نگار نقش‌بسته بر دیوار، مراد او از «لفظ» مجموعه آن چیزی است که ما از لفظ و معنای ظاهری مد نظر داریم. در واقع او می‌خواهد بگوید که شعر یا هرگونه کار ادبی، هنگامی به عنوان یک اثر هنری به‌شمار می‌آید که علاوه بر این لفظ ناب و معنای شگرف که هر دو از سنخ ظهورند و می‌توان با معیارهای حسن و نکویی به سنجش آنها نشست و مورد نقد قرار داد، باید یک «روح» داشته باشد که پشتوانه زیبایی آن است و پیش از سنجش لفظی عبارت که مرکب از لفظ و معنا است، می‌توان به نقد زیباشناختی آن پرداخت؛ و دقیقاً به خاطر همین زیبایی حضوری و باطنی است که آدمیان، به خلق اثر ادبی و آفرینش هنری می‌پردازند.

به شکل دیگری نیز می‌توان سخن گفت. بیانیم عبارت فوق را از پایانش بخوانیم. نقشی تام و تمام که از یک نگار دلبر و زیبا بر دیوار نشسته، در غایت حسن و نکویی است اما فاقد جان است و شایسته آن نیست که کسی به آن عشق ورزد مگر این که این چهره زیبا رمز معشوق حقیقی باشد؛ معشوقی زنده و باروح که حتی می‌تواند به نحوی مجهول و ناشناخته، عاشقی دلباخته، و دین و دل از کف داده، داشته باشد. اینک وقتی به عرصه کلمات و زبان

بخش دوم: نقد ادبی

ابن عربی در همان باب «معرفة النفس» یعنی همان‌جا که دیدگاه خود را درباره رابطه لفظ و معنا مطرح کرده، و زیبایی‌شناسی خاص خود را - که گفتیم دوساحتی است - آورده، برپایه همین مبانی به نقد یک قطعه شعر می‌پردازد. آوردن نقد کامل او بر این قطعه، و شرح و تفسیر و تحلیل آن، در مجال این مقال نمی‌گنجد. به همین جهت ما فقط نقد او را در مورد بیت نخست می‌آوریم تا هم نشان دهیم که وی متناسب با زیبایی‌شناسی خاص خود به نقد یک اثر ادبی پرداخته؛ و نیز نشان دهیم که او این اثر را مورد دوگونه نقد قرار داده است؛ نقد وجودشناختی، و نقد ادبی. بدین ترتیب ابتدا بیت مذکور را به همراه ترجمه و مختصری شرح می‌آوریم. سپس به دو گونه نقد وی از این بیت می‌پردازیم.

نَاشِدْتُكَ اللَّهُ نَسِيمَ الصَّبَا
مَنْ أَيْنَ هَذَا النَّفْسَ الطَّبِيبُ
(ای نسیم صبا از تو می‌خواهم
و تو را به خدا سوگند می‌دهم
که با من بگوئی که این نفس
خوشبو و معطر را از کجا آورده‌ای؟)

ببینید، در این قطعه، شاعر یا عاشق خطاب به نسیم صبا سخن می‌گوید. حرفش و در واقع سؤالش این است که: این بوی خوش را که به دوش گرفته‌ای و این سو و آن سو می‌بری، از کجا آورده‌ای؟ نکند از جانی عبور کرده‌ای که گردنبند معشوقه من، آن‌جا افتاده بوده؟! نکند گذرت به مکانی افتاده که دلبر محبوب من دامن‌کشان از آن‌جا گذشته است؟! با من حرف بزن و حقیقت ماجرا را بگو.

نقد نخست: نقد وجودشناختی

در این‌جا شیخ ما با الفاظ و کلماتی که در این قطعه به کاررفته و با معانی آنها به نحو جزئی هیچ کاری ندارد و به بررسی و نقد مضمون کلی این ابیات و جایگاه وجودی آنها در این عالم می‌پردازد. گفت‌وگوی شاعر ما با «نسیم صبا» است. درست در همین نقطه حرف ابن عربی آغاز می‌شود. می‌گوید که مخاطب این شاعر «نفس باد صبا» است. اما می‌توانست مخاطبش نه نفس بادها و ریاح، که «نفس ارواح» و جان‌ها باشد. او می‌توانست نه با جهان طبیعت که با عالم ملکوت سخن بگوید.

اگر از شیخ بپرسید که چرا باید چنین کند؟ او یک انسان است. شاعر است. عاشق و دل‌باخته است. اما به هر صورت گوشت و پوست و استخوان دارد و درون همین طبیعت و در میانه این خاک و خل به سر می‌برد و می‌خواهد همین‌جا و در دل همین خاک و گل و با یک امر طبیعی یعنی نسیم صبا حرف بزند و درد دل کند. اشکالش چیست؟

می‌آییم و می‌خواهیم دست به خلق اثر ادبی بزنیم، باید به عنوان هنرمندی خلاق التفات داشته باشیم که می‌خواهیم و باید بتوانیم مخاطب خود را از پهنه یک زبان، به ساحت برتر یک زبان دیگر ببریم. از پهنه زبان زندگی روزمره و مکرر، به ساحت زبان عشق و دلدادگی و تحریر. از وادی زبان تک‌معنایی و شفاف، به عالم زبان رمزی، مه‌آلود، ناشفاف، چندمعنایی و مبهم که معانی لایه‌به‌لایه و برهم‌خفته‌اش هر لحظه افق تازه‌ای از معنا را در برابر مخاطبش می‌گشاید و همین است سرّ این که می‌تواند او را از این زیست و زبان روزمره، بکند و به پرواز درآورد و در عالمی لبریز از عجایب حیرت‌آفرین بنشاند.

حاصل سخن در ذیل پرسش از فلسفه خلق اثر هنری در عرصه کلمه و کلمات از نظر ابن عربی این است که آدمی دست کم با دو ساحت از زبان، مواجهه دارد؛ زبان زیست روزمره که در واقع، فقط کالبد زبان برقرار است و در آن‌جا بازی دوگانه لفظ و معنا، و ظهورات این بازی، غلبه دارد و حاکم است و آدمیان این وادی، زنجیری همین ظهوراتند. در این سطح از زبان، آدمی تکرار زبان را می‌طلبد؛ چرا که خودش بی‌وقفه تکرار می‌شود. کسی که تکرار می‌شود، تکرار می‌طلبد. این زبان، زبان زیستن در «جهان‌لانه» است.

زبان دیگر زبان ساحت‌های برتر است. زبان خروج از جهان‌لانه و اتصال به جهان بزرگ است. هنرمند این زبان، در وضعیت معمول و متداول در جهان‌لانه‌ها مستقر نیست که صورت‌های محسوس را بستانند و به عالم خیال تحمیل کند. بدین‌گونه هیچ شکلی از فرمالیسم در قلمرو این زبان پذیرفته نیست. سیر صورت‌گرایی زبانی نزد هنرمند این ساحت، معکوس است؛ یعنی او صورت‌ها را از عوالم برتر و عالم ملکوت اخذ و دریافت می‌کند و می‌خواهد آنها را در عالم محسوس، بیافریند. هنرمند این ساحت، هرگز حاضر نیست تا در جهانی که پیش از تولد او و توسط دیگران، و با کلمات مستعمل و دست‌مالی‌شده مفلوک و ساخته شده زندگی کند. او می‌خواهد هر لحظه طرحی نو دراندازد و در جهانی که زیبایی‌اش همواره متجدد است به‌سربرد. لازمه چنین زیستی این است که زبان او، دائما و نوبه‌نو زیبایی را از جهان بزرگ دریافت کند. مخاطب این زبان باید بتواند با تحریر مدام، خود را مهبای سفر به عوالم برتر سازد.

بدین‌گونه ما با یک زیبایی‌شناسی دوساحتی مواجهیم؛ زیبایی ساحت حضور، و زیبایی ساحت ظهور؛ که در واقع همان حسن و نیکوئی است. ساحت حضور یک اثر ادبی، ساحت متافیزیک این اثر است و ما به هنگام نقد این اثر، باید آن را با لحاظ وجودشناسی و جهان‌شناسی مان، مورد سنجش قرار دهیم. اما وقتی به عالم حسن و نکوئی، یا با مسامحه بگوییم زیبایی محسوس، می‌آییم، آنک می‌توانیم با همان معیارهای رایج در زبان، به نقد این اثر بپردازیم.

نقد دوم: نقد ادبی

پس از نقد هنری این اثر از حیث وجودشناختی یا بگوئیم زیبایی حقیقی که زیبایی حضوری و باطنی است، در این قسمت، ابن عربی مستقیماً با الفاظ و کلمات به کاررفته در این ابیات، و با معانی آنها کار دارد و می خواهد حسن و نکویی یا بگوئیم زیبایی محسوس آنها را مورد نقد و بررسی قرار دهد. در این جا شیخ ما ضمن این که نکات برجسته و ظریف این اثر را نشان می دهد، نقاط کاستی و ضعف آن را نیز عیان می کند.

در این قطعه، عاشق دلباخته روی سخنش با «نسیم صبا» است؛ نسیمی که رایحه ای شامه نواز و دل انگیز را به دوش خود حمل می کند. او در برابر نسیم صبا زانو زده، او را در آغوش گرفته، و با خواهش و التماس از او می خواهد و به خدا سوگندش می دهد که خبری از معشوقش به او بدهد. به او بگوید که این بوی خوشی که بر دوش دارد، بوی عطر زیورهای محبوب او است. به او بگوید که این رائحه جان نواز از آن دامن یار است.

ابن عربی به مناسبت ذکر آن که از «نسیم صبا» به میان آمده، و شاعر، او را مخاطب خود قرار داده، وارد بحث می شود و می خواهد در وادی الفاظ و کلمات، ناب بودن این لفظ، و کامیابی شاعر را در حسن انتخاب واژه نشان دهد. به همین منظور وارد کندوکاو می شود و برای روشن کردن دقیق معنای نسیم صبا، انواع بادها را در زبان عربی، با نام هایشان، مورد بررسی قرار می دهد. حاصل سخن این است که «نسیم صبا» آن بادی است که از جانب مشرق می وزد؛ آن جا که جایگاه و هنگام طلوع خورشید و هنگامه نور و اشراق است. علاوه بر آن، شاعر ما وقتی سخن از نسیم می گوید، آغاز وزیدن بادی ملایم و لذت افروز را مد نظر دارد. به این ترتیب، عاشق دلباخته، با انتخاب این واژه ها و با این چیدمان لطیف، تصویری بسیار جذاب و پرشکوه، آفریده است. در این تصویر، همه چیز فراهم آمده است تا زیبایی ظهوری و حسن را در اوج خود نشان دهد. دل داده ای دین و دل از کف داده؛ رو به جانب مشرق نشسته؛ هنگامه ای از طلوع نور، گرمای خورشید، اشراق و روشنائی و لذت حاصل از وزش نخستین نسیم؛ نسیمی که پیک کوی معشوق است و برای این دل خسته از فراق، بوی یار آورده است.

آری، اگر از منظر لفظ ناب بنگریم، انتخاب این واژه ها انتخابی موفق است و چیزی کم ندارد. اما معنای نشسته در پس این کلمات، معنایی بلند و والا نیست. چنین معنایی در خور این مقام نیست. این مقام، معنایی برتر می طلبد.

الفاظ را کنار می گذاریم. این عاشق دل داده خطاب به باد صبا چه می گوید و از او چه می خواهد؟ در این جا محیی الدین از حیث معنایی دو اشکال وارد می کند. نخست این است که عاشق قصه ما، میان خود و معشوق، واسطه افکنده است. او دارد درباره

پاسخ او این است که معلوم است که هیچ اشکالی ندارد. نه فقط اشکال ندارد که این گونه سخن گفتن لطافت ها و ظرافت های خاص خودش را دارد. اما سخن من این است که می توان در ساحت عاشقی و دلدادگی، افق دیگری را نیز گشود؛ افقی که بیش از عاشق دلخسته، با معشوق کار دارد و می تواند چهره معشوق را بسی زیباتر و دلربا تر رقم بزند. آری عاشق بی چاره در کنج این خراب آباد افتاده است. معشوق اما کجا است؟ این عاشق دل داده، مگر نمی توانست به جای نفس باد صبا، با نفس روح خدا حرف بزند؟ چه می شد اگر با نفس روح القدس سخن می گفت؟ وقتی می خواست از احوال یارش باخبر شود چه می شد اگر حال او را از رایحه نفس یک فرشته می پرسید؟

شاید ما بگوئیم چه تفاوتی دارد؟ او دلش تنگ است و می خواهد حرف بزند. همین و بس. این که با چه کسی یا با چه چیزی چه فرقی دارد؟ شاید او بخواهد با یک صخره سخن بگوید.

ابن عربی می گوید که آری اشکال ندارد. او به هر شکل که بخواهد می تواند حرفش را بزند اما سخن در زیبایی شعر و جایگاه وجودی آن است. کجا و چگونه شعر می تواند به جهان حقیقت و زیبایی، متصل شود؟ به همین لحاظ، تفاوت بسیار است میان «نفس باد» و «نفس روح». چرا؟

لان نسیم الارواح اللفظ من
نسیم الریاح (فتوحات، ج ۴: ۳۳)
(چرا که نسیم ارواح،
لطیف تر از نسیم بادها است.)

اگر از شیخ سؤال کنیم که مراد او از این «لطیف تر» چیست؟ وی افقی بسیار بلند و والا را در این جا می کشاید. خلاصه سخن این است که علی کل حال، نسیم بادها، در عالم طبیعت می وزد اما نسیم ارواح از جانب حضرت ذاتیه حق تعالی و از مقام غیب اقدس می وزد. ثمره و تفاوت این دو گونه وزش در زندگی ما و در زیست جهان ما این است که نسیم عالم طبیعت: «ان مرت علی خبیث جائت بخبیث و ان مرت علی طیب جائت بطیب. و نسیم الارواح اذا مر بخبیث رده طیباً و اذا مر بطیب زاده طیباً» (فتوحات، ج ۴: ۳۳) نسیم عالم طبیعت، خاصیتش این است که اگر از جای بدبو و ناپاک (یا بر چیزی بدبو و ناپاک) بوزد، بوی بد را به دوش می کشد و همراه می آورد و اگر از جای خوشبو عبور کند، بوی خوش همراه خود می آورد - و در واقع باید گفت کاملاً منفعل است. اما نسیم ارواح - چنین نیست؛ بلکه فعال و خلاق است؛ یعنی - هرگاه بر چیزی و از جایی عبور کند که ناخوشایند است و بوی بد دارد، آن را به بوی خوش مبدل می کند و اگر از جای پاکیزه و خوشبو بگذرد، بر پاکیزگی و بوی خوش آن می افزاید.

ناشناخته می‌تواند رمز و رازی باشد که زمینه فراوری از ساحت ظهور به ساحت حضور را فراهم کند و راه تحریر را بگشاید. ابن‌عربی بر پایه همین نگاه دوساحتی به زیبایی، که یکی نگاه وجودشناختی به حقیقت زیبایی است و دیگری نگاه ادبی، یک قطعه شعر عاشقانه را مورد نقد قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آشنایی بیشتر با بحث «حضور و ظهور» کتاب فلسفه ادبیات میخانه از نگارنده را ببینید. البته در صدد آنیم که انشاءالله این موضوع را به نحو مبسوط، در رساله‌ای مفرد بیاوریم.
۲. ر.ک. فصوص‌الحکم، فصل ۲۷.
۳. تفصیل بحث را در کتاب مسئله چیست؟ نگاه کنید.
4. Art
۵. (از جمله نگاه کنید به ج ۴، ص ۱۳۲ و ۱۵۰).
۶. برای مطالعه بیشتر به کتاب متافیزیک خیال مراجعه کنید.
۷. برای مطالعه بیشتر به کتاب تقلید از خدا، مراجعه کنید.
۸. از جمله ر.ک. ج ۳، ص ۳۲۶.
۹. برای مطالعه بیشتر به کتاب مفتاح فتوحات مراجعه کنید.

فهرست منابع

- ابن عربی، محیی‌الدین (۱۴۲۱ق)، *التدبیرات/الالهیة فی اصلاح المملكة الانسانیة (مجموعه رسائل ابن عربی)*، ج ۳، بیروت: دارالمحجة البيضاء.
- ابن عربی، محیی‌الدین (۱۴۲۱ق)، *عقلة المستوفز (مجموعه رسائل ابن عربی)*، ج ۳، بیروت: دارالمحجة البيضاء.
- ابن عربی، محیی‌الدین (۱۴۲۰ق)، *الفتوحات المکیة* (چاپ نه‌جلدی، ج ۳ و ۴) ضبطه و صححه و وضع فهرسه احمد شمس‌الدین، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- ابن عربی، محیی‌الدین (۱۴۰۰ق)، *فصوص‌الحکم والتعلیقات علیه*، ابوالعلاء عقیفی، بیروت، دارالکتب العربی.
- ابن عربی، محیی‌الدین (۱۹۹۹م)، *کتاب‌الجمال و الجمال (رسائل ابن عربی)*، قدم لها محمد عبدالرحمن المرعشلی، بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- حکمت، نصرالله (۱۳۹۳الف)، تقلید از خدا (متن خوانی و تفسیر فتوحات مکیه، فی معرفة مقام المعرفة)، تهران: الهام.
- حکمت، نصرالله (۱۳۹۳ب)، *فلسفه ادبیات میخانه*، تهران: الهام.
- حکمت، نصرالله (۱۳۸۵)، *متافیزیک خیال در گلشن راز شبستری*، تهران: فرهنگستان هنر.
- حکمت، نصرالله (۱۳۸۱)، *مسئله چیست؟*، تهران: الهام، ۱۳۸۱ش.
- حکمت، نصرالله (۱۳۹۳)، *مفتاح فتوحات (گلشن راز شبستری)*، تهران: علم.
- محمود، محمودالغراب (بی‌تا)، *شرح فصوص‌الحکم*، دمشق: دارالمعرفة.

معشوقش از نسیم صبا خبر می‌گیرد و پرسش می‌کند. چگونگی ممکن است که عاشق از حال معشوق بی‌خبر باشد، و برای خبرگیری، پای «غیر» در میان آید؟ دوم این که از نسیم صبا درباره «النفس الطیب» یعنی «نفس خوشبو» سؤال می‌کند و می‌خواهد بداند که آیا این رائحه خوش و این بوی دل‌انگیز، از آن محبوب او است؟

بسیار خوب. اشکال کار کجا است؟ اشکال این است که از نظر این عاشق، داشتن «بوی خوش» امری مشترک است میان معشوق او و چیزهای دیگر. یعنی محتمل است که این بوی خوش، از آن محبوب او نباشد؛ و دقیقاً به همین جهت است که دلش شور می‌زند و سؤال می‌کند و می‌خواهد بداند که آیا از آن معشوق او است یا نه. اینک اگر او پرسش خود را تغییر می‌داد و معنای دیگری را در آن می‌گنجانید، شبهه اشتراک مرتفع می‌شد و هیچ چیز و هیچ کس را یارای رقابت نبود. اگر به جای «النفس الطیب» می‌گفت «النفس الاطیب» یعنی «خوشبوترین نفس» اشکال از میانه برمی‌خاست. معشوق او خوشبوترین نفس را دارد که خاص او و نشانه او است.

نتیجه‌گیری

برای ابن عربی در عرصه خلق اثر ادبی، هم موضوع نحوه تعامل لفظ و معنا در ظهور زیبایی مطرح بوده، هم زیبایی‌شناسی اثر ادبی و هم نقد اثر ادبی. وی در نسبت میان لفظ و معنا، البته به تعامل آنها در ظهور زیبایی قائل است اما می‌کوشد تا به نحوی از دوگانة لفظ و معنا خارج شود. این خروج را وی با طرح مفهومی به اسم «امتزاج» که همان درهم‌آمیختگی لفظ و معنا باشد بیان می‌کند؛ اما باید توجه داشته باشیم که مراد او از امتزاج، حاصل جمع لفظ و معنا نیست بلکه مراد وی چیزی ناشناخته و رمزی است که وضعیت برزخی و میانرود دارد و می‌تواند میان دو ساحت زیبایی مرزبندی کند و در عین حال آن دو را به هم وصل کند؛ ساحت زیبایی محسوس که برآمده از تعامل لفظ ناب و معنای شگرف است و بهتر است از این زیبایی ظهوری با «حسن» تعبیر شود؛ و ساحت زیبایی حقیقی که حقیقت زیبایی است و این امتزاج



استاد: مهدوی نژاد، محمدجواد. (۱۴۰۱). نسبت مفهومی نظریه معماری سرآمد با سایر جریان‌های هویت‌گرا در کشورهای در حال توسعه. رهیوئه حکمت‌ه‌نر، ۱(۱)، ۲۷-۳۸.

https://rph.soore.ac.ir/article_697030.html



دوفصلنامه رهیوئه حکمت‌ه‌نر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

نسبت مفهومی نظریه معماری سرآمد با سایر جریان‌های هویت‌گرا در کشورهای در حال توسعه

محمدجواد مهدوی نژاد^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۶ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲۰ □ صفحه ۳۶-۲۵

Doi: 10.22034/RPH.2022.697030



چکیده

گرایش به «هویت» در کشورهای در حال توسعه و به‌خصوص کشورهای اسلامی، بیش از هر زمان دیگر مورد توجه قرار گرفته؛ به گونه‌ای که امروزه جریان‌های هویت‌گرا به یکی از مهم‌ترین جریان‌ها در هنر معاصر کشورهای اسلامی تبدیل شده‌اند. ادبیات موضوع نشان می‌دهد که این جریان‌ها، در کنار نقاط قوت فراوان، ضعف‌های متعددی نیز داشته‌اند. در ایران نیز، در کنار سایر گرایش‌ها، نظریه معماری سرآمد، با بیانی معاصر از تعامل فناوری و شکوفایی، به ترسیم الگوی مختار جمهوری اسلامی ایران می‌پردازد. مساله اصلی پژوهش یافتن شباهت‌ها و تفاوت‌های نظریه پیشنهاد شده، با سایر نظریه‌های رقیب در کشورهای اسلامی است. هدف اصلی پژوهش بازخوانی گرایش‌های تجدیدحیات‌گرایانه در کشورهای اسلامی، و تحلیل نقاط قوت و ضعف آنها در مقایسه به نظریه «سرآمدی در هنر و معماری» است. بر اساس هدف غایی ترسیم شده، نتایج پژوهش می‌تواند چارچوبی برای سیاست‌گذاری‌های جامع‌نگر در عرصه هنر و معماری کشورهای اسلامی را فراهم آورد. از نظر روش‌شناختی، پژوهش با راهبرد استدلال منطقی و روش توصیفی-تحلیلی، به بررسی نظریه‌ها و رویه‌های تجدیدحیات‌گرا در هنر و معماری کشورهای اسلامی می‌پردازد. در تحلیل آثار و رویه‌ها، از روش‌های تحلیل محتوای معنایی و مدل‌سازی استفاده می‌کند. پژوهش با رویکرد آینده‌نمایی، به دنبال ترسیم چیرستی الگوی مطلوب از هنر و معماری، در تراز سند چشم‌انداز بیست ساله جمهوری اسلامی ایران؛ به عنوان الگویی الهام بخش برای سایر کشورهای اسلامی است. دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد که هر دو جریان فناوری‌ستیز و سنت‌ستیز، در عمل به نوعی «سنت‌گرایی افراطی» و یا «معماری تقلیدی» منتهی شده‌اند. کاستی مهم نظریه‌های موجود در عرصه هنر و معماری کشورهای اسلامی، فقدان کاربردی بودن در عرصه طراحی، و ضعف در جامعیت است. نظریه معماری سرآمد با نقد سنت‌گرایی افراطی و جریان تقلیدی، و با پیشنهاد نگاه آینده‌گرا و مفهومی، بستری را برای تعامل هویت بومی و فناوری برای آینده هنر و معماری کشورهای اسلامی پیشنهاد می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: هنر معاصر کشورهای اسلامی، رویکرد طراحی مینا، معماری آینده، نظریه معماری سرآمد، کیفیت طراحی، حکمت و فلسفه هنرهای زیبا، سند چشم‌انداز بیست ساله کشور.

۱. استاد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

مقدمه

تغییر و تحول در کشورهای در حال توسعه به خصوص کشورهای اسلامی، بسیار فراتر از انتظارات به گونه‌ای که جمله آغازین ویرایش اول کتاب *نظریه معماری سرآمد* با عنوان *خورشید از شرق طلوع می‌کند*، امروز بیش از هر زمان دیگر واقعی و دست‌یافتنی به نظر می‌رسد. تحولات بهار عربی یا بیداری اسلامی در کشورهای غرب آسیا و شمال آفریقا، جهش اقتصادی چین، رونق اقتصاد در کشورهای شرق دور، توسعه دانش و فناوری در غرب آسیا، همه و همه نشان از یک سلسله تحولات بسیار مهم در هندسه جهان کنونی دارد؛ به نظر می‌رسد که قرن ۱۵ هجری خورشیدی با چند قرن قبل خود متفاوت باشد، شاید به‌راستی «خورشید از شرق در حال طلوع کردن است».

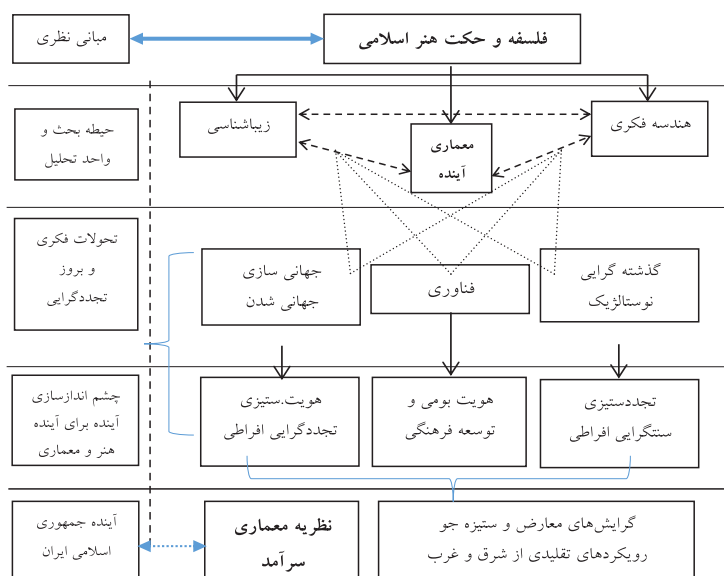
هنر معاصر در کشورهای اسلامی، در حال تغییر و تحول بنیادین است. معماری به عنوان یکی از مهم‌ترین هنرهای زیبا، که نمودی عملی در زندگی انسان‌ها دارد؛ موضوعی که نوشتار حاضر در پی پاسخ به پرسش‌های آن است. نگاه جامع و پهنانگر پژوهش در عمل به نوعی جریان‌شناسی و طبقه‌بندی رویکردهای متعدد اعم از سنت‌گرایی، تجدیدگرایی، بوم‌گرایی، منطقه‌گرایی و غیره می‌پردازد. بحث اصلی این پژوهش بازشناسی، معرفی و تحلیل دیدگاه‌ها و نگرش‌های مختلف به «هویت‌گرایی» و «تجدیدحیات‌گرایی» در کشورهای اسلامی با هدف احیای معماری ارزش‌های بومی در کشورهای اسلامی است. بحث در شاخصه‌ها و مؤلفه‌های گرایش به هویت، شباهت‌ها و تفاوت‌های جریان‌های اصلی، از نتایج این

رویکرد جامع نگر خواهد بود. (شکل ۱)

با توجه به گستردگی رویکردهای بوم‌گرایی و هویت‌گرایی در کشورهای اسلامی، شناسایی و طبقه‌بندی آنها از اهمیت بالایی برخوردار است. امروزه بیش از هر زمان دیگر، ارزیابی میزان اصالت نگرش‌های متعدد به مفهوم احیای هویت بومی در معماری جوامع اسلامی اهمیت یافته است، همان موضوعی که از آغاز هزاره جدید در سایر کشورهای در حال توسعه نیز اهمیت یافته و به موضوعی مهم تبدیل شده است. فقدان پشتوانه نظری در این کشورها، یک چالش اساسی ایجاد کرده است، از یک سو «با هویت بودن» دارای اهمیت است، و از سوی دیگر «روزآمد بودن». این موضوع، یک چالش اساسی در حوزه معرفت‌شناسی هنر را مطرح می‌کند، همان چالشی که تنها با نگاه عمیق فلسفی و حکمی می‌توان به آن پاسخ داد. حیطه اصلی پژوهش حاضر، بحث بر روی همین چالش، و قابلیت‌های نظریه معماری سرآمد در مقایسه با سایر نظریه‌های رقیب در کشورهای اسلامی است.

پیشینه پژوهش

داراب دنیا (۱۳۷۴) در پژوهشی با عنوان «مروری بر معماری معاصر جهان و مسأله هویت» ریشه چالش امروز را به ورود تجدیدگرایی به ایران مرتبط می‌داند و بیان می‌کند که «... یک روند نامتعادل در روابط سیاسی-فرهنگی و اقتصادی با کشورهای جهان و به‌ویژه با غرب، موجب شده تا در صد سال گذشته، اصالت وجودی یکی از «برجسته‌ترین هنرهای ایران معماری» به



شکل ۱. چارچوب تحلیلی پژوهش.

۱۳۹۳: ۸۰). «معماران غربی با استناد به روش‌های شرق‌شناسانه خود، با ویژگی‌های معماری اسلامی کشورهای مختلف آشنا شده و طیفی از اصول، معیارها و در مرتبه‌ای ساده‌تر فرم‌های نمادین را جهت ایجاد خوانایی فضایی، شکلی و هماهنگ با اصول زندگی مخاطبان مسلمان به کار می‌برند» (مهدوی‌نژاد و سعادتجو، ۱۳۹۳: ۸۷) به عبارت دیگر، معماری معاصر کشورهای اسلامی در منطقه غرب آسیا و شمال آفریقا نمودی از جریان‌های جدید معماری معاصر جهان است که گرایش به هویت همراه با شهرت جهانی را دنبال می‌کنند.

هنر معاصر، نمونه‌ای از گرایش به تجدید حیات با تأکید بر هویت بومی است. معماری جوامع اسلامی، از منظر کنش‌های داخلی و خارجی، در سویه‌گیری نسبت به سنت و تجدد معرفی شده است. نزدیک به یک قرن است که معماری کشورهای درحال توسعه اسلامی در برابر تحولات جهانی معاصر در کشاکش بین سنت و تجدد، تحولات جهانی و شاخص‌های محلی در پی بازیابی هویت خویش هستند (دبیا و همکاران، ۱۳۸۵). این منازعات هویت طلبی کشورهای درحال توسعه در رویارویی با پدیده جهانی شدن، نه یک سبک، بلکه یک ایدئولوژی یا بستر فکری است که در پی تجدید حیات‌گرایی و هویت‌گرایی برآمده‌اند. پرسش از هویت در کشاکش بین دنیای سنت و مدرنیته، پرسش اساسی اغلب کشورهای درحال توسعه برای پاسخگویی به نیازهای معاصرشان بوده است. پرسشی که با تمسک به بازه‌ای از دو سر طیف، همواره پاسخ را در درون خویش دربر داشته است. به تعبیری «نتیجه درماندگی تمدن غیر غربی در برابر تحولاتی است که از پس مدرنیته همچون آوار بر سر ایشان فرو ریخته و در چگونگی آشتی دادن آن با سنت‌های خویش حیران‌اند» (داریوش شایگان در بیان این چالش رتوضیح می‌دهد که قریب به یک قرن، جوامع اسلامی و به‌ویژه ایران در کشاکش میان سه‌گانه هویت دینی، هویت ملی و هویت مدرن سیر می‌کنند (شایگان، ۱۳۸۷). تأکید بر تعامل یا تقابل با غرب به عنوان شالوده تعریف جریان‌های معاصر، در عمل بسیاری از آنها را به جریان‌های واکنشی فروکاسته است. (شکل ۲)

جریان‌های فلسفی معاصر در کشورهای اسلامی بر هویت‌های سه‌گانه جوامع اسلامی در دنیای معاصر در قالب‌های سه‌گانه ۱. سنت‌گرایی، ۲. ملی‌گرایی و ۳. تجددطلبی، تأکید داشته‌اند؛ سه‌گانه‌ای مبتنی بر ریشه‌نظری جریان‌های فعال در تولید فکر و اندیشه در جامعه. این سه حوزه در ساحت طراحی معماری به سه جریان ۱. سنت‌گرایی، ۲. ملی‌گرایی و ۳. تجددطلبی ترجمه شده است. جریان‌های ترکیبی به دنبال پاسخ به این پرسش بوده‌اند که با چه تدبیری می‌توان این سه قلمرو را در کنار یکدیگر قرارداد بی‌آن‌که یکدیگر را حذف کنند؟ البته لازم به

آلایش‌ها و خدشه‌هایی دچار شود و ضعف‌ها و فقرهای فرهنگی و بیانی آشکار در آن راه یابد. اولین «تهاجم» آرمان‌های هنری غرب به سرزمین ما مربوط به ظهور «نهضت مدرنیسم» و معماری مدرن است. از عصر دکارت تا زمان کانت، حکمت عقلگرا و روند خردورزی در تفکر و نظر کردن به پدیده‌ها قوام یافت. آنگاه علمی شدن اندیشه‌ها آن هم در قالب‌های اقتصادی تعیین شده با پشتوانه‌های «سوسیالیسم نوظهور»، نوعی از معماری را در غرب به وجود آورد که دیگر مجالی برای بروز آرمان‌های هنری گذشته باقی نمی‌گذاشت» (دبیا، ۱۳۷۴: ۴۶). از این رو می‌توان همچون اندیشه‌های سوسیالیستی-کمونیستی به بدنه‌های دانشگاهی، در کنار تجدیدگرایی بدون پشتوانه تاریخی را مهم‌ترین عامل گسست هنر معاصر ایران از گذشته تاریخی و شکوهمند خود دانست.

معماری معاصر کشورهای اسلامی در رویارویی با پدیده جهانی شدن با چالش‌های جدی روبه‌رو شده است، چالشی که در کتاب‌های معاصر از آن با عنوان «بحران هویت» یاد می‌شود. گرایش به منطقه‌گرایی در معماری کشورهای در حال توسعه یکی از اصلی‌ترین رویکردهای معماری جهان اسلام به شمار می‌آید. کشاکش بین سنت و مدرنیته جریان‌های اصلی معماری در این جوامع را تعریف کرده است. «سنت می‌تواند به شکل بسیار هوشمندانه‌ای در قالب شکل معماری و تزئینات جلوه‌گر شود. آقاخان با درک این مطلب اشاره می‌کند که نباید سنت، تنها در قالب پوسته‌ای بر نمای بنا تجلی یابد» (کاملنیا و مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۱۷۹).

موضوع هویت، یکی از مهم‌ترین چالش‌های کشورهای اسلامی به خصوص در منطقه غرب آسیا و شمال آفریقا محسوب می‌شود. گرایش به هویت و تلاش برای دست‌یابی به یک معماری با هویت، جریانی کلیدی در معماری معاصر کشورهای اسلامی به شمار می‌رود. کشورهای حاشیه جنوبی خلیج فارس مانند عربستان سعودی با اقتصادی رو به رشد در دهه‌های اخیر، اکنون بستر ساخت و سازهای عظیمی است که معماری معاصر آن را بیش از هر زمان دیگر با چالش هویت و اصالت روبه‌رو کرده است (مهدوی‌نژاد و سعادتجو، ۱۳۹۳: ۷۵). احیای هویت بومی در ظاهر موضوعی ساده است، که معماران کشورهای حاشیه جنوبی خلیج فارس تلاش کرده‌اند با «تقلید ظاهری» آن را تأمین کنند، اما این مهم در عمل موفق نبوده است. به عبارت دیگر «تجلی صورت بر اساس مبانی نظری و ادراکی عمیق از مفاهیم اسلامی می‌تواند به تجلی و حفظ هویت اسلامی آثار کمک نماید. هرچند تقلید صوری صرف از الگوها به ایجاد خوانایی فضایی و شکلی هماهنگ با اصول زندگی مسلمانان کمک می‌کند اما احیای هویت تنها در سایه بهره‌گیری از الگوها و مفاهیم و تسلط بر مبانی نظری اسلامی محقق خواهد شد» (مهدوی‌نژاد و سعادتجو،

معاصر جهان، به یک جریان غالب تبدیل شود.

انگاره‌های پست‌مدرن، به ایجاد رابطه بهتر و فعال‌تر با سفارش‌دهندگان معماری، کمک کرده است. چنان‌که کثرت پروژه‌های طراحی‌شده با این رویکرد و مقبولیت آن از سوی دولت‌های کشورهای اسلامی به جهت سرمایه‌گذاری‌های تجاری و اقتصادی خود می‌تواند مؤید این مطلب باشد. (شکل‌های ۳، ۴ و ۵)

مروری بر سابقه تحقیق بر اهمیت «تجدیدحیات‌گرایی» در معماری معاصر ایران در سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی تأکید می‌نماید. بازشناسی گرایش‌های تجدیدحیات‌گرایانه و هویت‌گرا در معماری پس از پیروزی انقلاب اسلامی، فرصتی را برای بازاندیشی در معماری معاصر ایران فراهم می‌سازد. مطالعات صورت گرفته، نشان دهنده آن است که گرایش‌های تجدیدحیات‌گرایانه را می‌توان یکی از مهم‌ترین گرایش‌های موجود در معماری معاصر ایران دانست. گرایش به احیای هویت ایرانی - اسلامی یکی از مهم‌ترین اهداف این جریان است که با تأکید بر شیوه‌ها و تکنیک‌های مختلف طراحی معماری به اجرا درآمده‌اند. (مهدوی‌نژاد، خبری و عسکری مقدم، ۱۳۸۹: ۹۵)

تحلیل کالبدی محتوایی بناهای امروزی شهرها در کنار بررسی رویکردهای معماری معاصر ایران نشان از آسیب‌های فراوان «ساخت و ساز بدون اندیشه» دارد. از این رو گرفتار شدن در دام عملگرایی بدون تفکر، و فکر کردن بدون عمل، بحرانی جدی را فراهم آورده است (دیبا، خادمزاده، شایان و دیگران، ۱۳۸۵). در نگاه جامع‌تر می‌توان آسیب‌های ضعف نظریه‌پردازی در معماری



شکل ۳. ساختمان قوه قضاییه در خیابان شیخ بهایی به عنوان نمونه‌ای التقاطی، ترکیبی از معماری رومی‌وار و سبک بازارپسند را در هم آمیخته است، نمونه‌ای که در برخی دیگر از آثار معماری معاصر ایران در حوزه طراحی دولتی مشاهده می‌شود. (منبع: نگارنده)



شکل ۲. تبارشناسی ریشه‌های تأکید بر هویت گذشته در میانه سده ۱۳۰۰.

ذکر است که این دغدغه، مانند بسیاری از دغدغه‌های دیگر، از جریان نواندیشی در ساحت حکمت و فلسفه توسط اندیشمندان و متفکران معاصر جوامع اسلامی مطرح شده، سپس به ساحت هنرهای زیبا آمده است. در ایران در دوره پهلوی اول، و در ترکیه در دوره آتاتورک، ملی‌گرایی مبتنی بر غرور، در بین سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۴۰، دستور زبان معماری ترکیه، ایران و سایر جوامع اسلامی می‌شود. (شیرازی و یونسی، ۱۳۹۰) آنچه در دوران پهلوی اول در ایران، آتاتورک در روسیه و ظاهرشاه در افغانستان شاهد هستیم، ترویج ملی‌گرایی در اندیشه، و به تبع آن در هنر و معماری است. التقاط‌گرایی، جریانی غالب در معماری معاصر کشورهای اسلامی محسوب می‌شود. کشورهای تازه استقلال‌یافته مانند مالزی در پی ساخت این هویت حتی استفاده از التقاط‌گرایی به‌مثابه سبک را به عنوان رویکرد نوین و غالب معماری می‌پذیرند. هنگامی که عناصر و اجزای متنوع یک بنا که هر یک شاخصه سبک، دوره، فرهنگ و اقلیم مختلف هستند، در یک اثر معماری با یکدیگر ترکیب شوند آن اثر را التقاطی می‌نامند. واژه «التقاط» در ادبیات اغلب جوامع کهن دارای بار منفی است. علت این نوع ارزش‌گذاری را باید در تلقی خاص جوامع سنتی از مفهوم «هویت» جست‌وجو کرد. «هویت» در جوامع یاد شده به معنای «اصالت» است که با گذر زمان و در طی قرون و اعصار شکل می‌گیرد (ذکرگو، ۱۳۹۲: ۱۰۱).

رامین جهاننگلو در توضیح این نوع التقاط‌گرایی پست مدرن بیان می‌دارد که هدف بر این بوده است تا «از طریق پرسش از ارزش‌های خود و دیگری هم بدون آرمان‌سازی و هم بدون نفی، می‌توان به ترکیب متعادل رسید» (جهاننگلو، ۱۳۸۰: ۵۰). پرسش‌های اساسی جهان معاصر، در این نگاه بی‌پاسخ می‌ماند، به همین دلیل جریان التقاط‌گرایی پست مدرن نتوانست در هنر

به‌طورکلی رویکردهایی که به‌طور عمده در کشورهای اسلامی در نیمه دوم قرن بیستم (کامل نیا و مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۳) را می‌توان شامل موارد زیر دانست:

۱. شکل معماری سنتی با عملکرد معماری مدرن: شکل‌گرایی صوری از معماری گذشته، پوسته‌های به‌ظاهر سنتی با محتوای یک معماری بین‌المللی آمیخته است.

۲. برداشت حسی از سنت با فناوری معاصر: در رویکرد دوم درک حسی معماری اسلامی با استفاده از فناوری مدرن برای تلفیق آن با مصالح جدید، فناوری و تولیدات جدید و استفاده از فرصت‌های عصر ماشین برای غنای روش‌های ساختمان‌سازی استفاده شده است.

۳. شکل و فرم سنتی با فناوری معاصر: رویکرد سوم توأم با استفاده از الگوهای اسلیمی، هندسی و غیره بوده، که استفاده از ابزارهای فناوریانه معاصر در آن تشویق شده است.

رویکردهای اصالت محور، فن گرا، مکان محور و گذشته گرا؛ در حوزه تجدیدحیات‌گرایی از جریان‌های شاخص محسوب می‌شوند که به نحوی تمامی این مفاهیم را طراحان به شکل‌های متنوع به کار گرفته‌اند. جریان‌های اصلی معماری معاصر کشورهای اسلامی عبارتند از:

۱. جریان‌هایی که بر «کالبد» اثر معماری تأکید دارند، مانند: الف. مدرن تجددگرا، ب. سنت‌گرایی ستیزه‌جو، پ. کویسم حجم‌گرا، ت. یادمان‌گرایی فناوریانه و ث. منطقه‌ای انتقادی؛ ۲. جریان‌هایی که بر «بوم‌شناختی» تأکید می‌کنند، مانند: الف. زیست‌گرایی و ب. توسعه بومی؛ ۳. جریان‌هایی که بر احساس «نوستالژیک» نسبت به گذشته تأکید دارند، مانند الف. هویت‌گرایی عملکردگرا، ب. بازسازنده‌گرایی، پ. بازتابنده، ت. عمل‌گرای غیر مدرن و ث. پست مدرن منطقه‌ای.

چارچوب نظری پژوهش به تعامل اثر و مخاطب در بستر شکل‌گیری اثر هنری اشاره دارد (مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۳). بر اساس مبانی روش‌شناختی، در بررسی «ماهیت زیبایی‌شناسی» یک اثر هنری، فرم در ارتباط با زمینه معنا می‌شود. (فهیمی‌فر، ۱۳۸۶: ۳۱) زیبایی را نمی‌توان تعریف کرد، به تعبیری درک می‌شود اما توصیف نمی‌شود (فهیمی‌فر، ۱۳۸۳). از این رو نکته مهم در اثر هنری، ماهیت زیبایی‌شناسانه است و یک اثر، با استفاده از نشانه‌های متعدد، معنای خاص خود را به مخاطب منتقل می‌کند. چارچوب نظری پژوهش بر اساس نظریه معماری سرآمد (مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۸) بنا نهاده شده است و در آن در بررسی اثر معماری، پنج متغیر کلیدی مورد پرسش قرار می‌گیرد که عبارتند از:

۱. اصول ساختاردهنده طرح (کانسپت، کلیت و شاکله طرح)

و شهرسازی معاصر ایران را جدی دانست، همان موضوعی که محمدرضا پورزرگر (۱۳۷۹) از آن با عنوان «بحران شکل‌گیری اندیشه در معماری معاصر ایران» یاد می‌کند. به عبارت دیگر مهم‌ترین بحران در شهرهای امروزی ما، «خلا تئوریک» و نداشتن پشتوانه نظری برای فعالیت‌هایی است که انجام می‌شود؛ درست همان چیزی که مانع تمدن‌سازی در تعاملات امروز جامعه محسوب می‌شود.

چارچوب نظری پژوهش

بر اساس جمع‌بندی ادبیات موضوع و پژوهش‌های گذشته،



شکل ۴. تأکید بر تندیس‌گرایی و گرایش به فرم‌های انتزاعی همراه با تزئینات افزوده مشهور در سبک پست‌مدرن در ایران مال یا بازار بزرگ ایران. (منبع: نگارنده)



شکل ۵. اراضی عباس‌آباد به عنوان محلی که در آن ساختمان‌های مهم دولتی قرار گرفته نمودی از گرایش ساختمان‌های دولتی به پست‌مدرن رنگی اروپایی همراه با نمایش بی‌تفاوتی به بستر و محیط طراحی در معماری معاصر ایران است. (منبع: نگارنده)

روش تحقیق

موضوعات اساسی پژوهش، مقوله‌های معمارانه‌ای هستند که در ساخت طراحی و از نگاه «فلسفه هنر» قابل تعریف‌اند. از این رو در بیان آنها مهم‌ترین اصل، میزان کارایی نظریه‌های رقیب، یا به عبارت دیگر میزان پاسخگویی هر یک از رویکردها به مقوله‌های پنجگانه از نظر کمی و کیفی مورد تحلیل قرار می‌گیرند. پارادایم تحقیق «آزادپژوهی» است. بر اساس تقسیم‌بندی‌های متداول روش‌های تحقیق در معماری، پارادایم آزادپژوهی در حوزه‌های نقد معماری، از کارایی بالاتری برخوردار است (گروت و وانگ، ۱۳۹۸). راهبرد اصلی پژوهش «استدلال منطقی» است که در آن از روش تحقیق «توصیفی-تحلیلی» استفاده می‌شود.

نحوه امتیازدهی بر اساس طیف لیکرت انجام می‌شود که میزان حضور یک ایده در مبانی نظری از یک سو؛ و میزان توجه معماران و طراحان به آن از سوی دیگر، مورد بررسی قرار می‌گیرد. (جدول ۲)

جدول ۲. جدول تحلیل بناها و آثار مربوط به جریان‌ها و گرایش‌ها بر اساس طیف لیکرت.

مقیاس عددی در طیف لیکرت	مفهوم مقیاس	توضیح مفهوم
۱	خیلی کم	با اولویت ویژه مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است.
۲	کم	در حد قابل قبول مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است.
۳	متوسط	مورد توجه نظریه‌پردازان یا طراحان بوده، اما اصرار نشده است.
۴	زیاد	به عنوان یک موضوع حاشیه‌ای مورد توجه قرار گرفته است
۵	بسیار زیاد	به صورت جدی مطرح نشده یا در متن‌ها و آثار اصلی مورد توجه نبوده است

۲. فناوری ساخت (روش ساخت و آن چیزی که مفاهیم ساختارهای فضایی از طریق آن درک می‌شود).

۳. شکل و فرم (برداشت دوبعدی و سه بعدی از مجموعه در برداشت مخاطب)

۴. مواد و مصالح (مواد به کار رفته و روش ساخت)

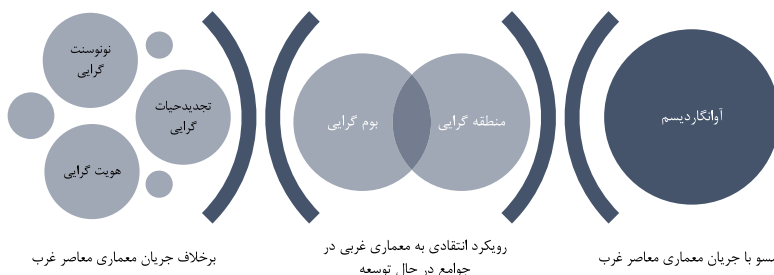
۵. رابطه با محیط پیرامون (نحوه اتصال اثر معماری با بافت پیرامون و همسایگان)

معماری به عنوان یک «اثر هنری» به طور همزمان در ساخت کالبد و محتوا درک می‌شود. عناصر مادی ارجاعی معنوی دارند و عناصر معنوی ارجاعات مادی. از این رو هر یک از این عوامل پنجگانه هم به مفاهیم والا اشاره دارند و هم به مفاهیم ملموس. به عنوان نمونه مقطع طرح، آن چیزی که مخاطب در زمان حضور در فضا درک می‌کند؛ از سویی از عناصر مادی تشکیل شده است، از سوی دیگر، بیان‌کننده «فضا» و «مکان» به عنوان عناصر معنوی است.

بر اساس رویکرد تحلیلی پیشنهادی در نظریه معماری سرآمد، چارچوب تحلیلی پژوهش و پنج پارامتر اصلی ادبیات تخصصی در پژوهش بازشناسی گرایش‌های تجدید حیات‌گرایانه و هویت‌گرا در معماری پس از پیروزی انقلاب اسلامی به کار گرفته شده است. (جدول ۱)

جدول ۱. جدول تحلیل بناها و آثار مربوط به جریان‌ها و گرایش‌ها.

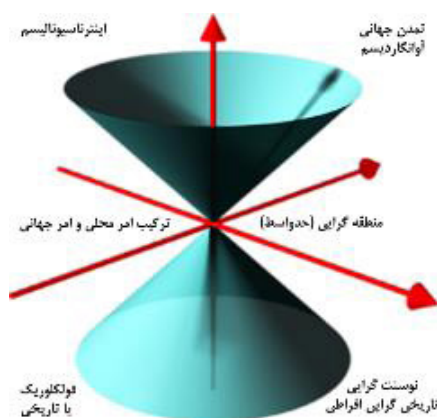
	معیارهای سنجش	نظریه-مبانی	عمل-آثار	توضیح
۱	اصول ساختاردهنده طرح			
۲	فناوری ساخت			
۳	شکل و فرم			
۴	مواد و مصالح			
۵	رابطه با محیط پیرامون			



شکل ۶. منطقه‌گرایی حد واسط آوانگاردیسم و نوسنت‌گرایی، منطقه‌گرایی از دیدگاه فرامپتون.

و بستر فرهنگی به‌ویژه با نگرش به معماری مدرن فراهم آورده است. در پی نوعی معماری که «قابلیت تأکید و تمرکز بر ویژگی‌ها و قابلیت‌های هنری منطقه را دارد، در عین حالی که تأثیرات فرهنگی بیرون منطقه را بازخوانی می‌کند» (نسبیت، ۱۳۸۶: ۱۳۴). منطقه‌گرایی انتقادی معادل معماری مقاوم در برابر استانداردهای جهانی، یکنواختی فرهنگ و تنزل مقام مدرنیسم می‌توان در نظر گرفت. منطقه‌گرایی به عنوان واسطه‌گر به جهت حفظ ایدئال‌های آنچه فرهنگ بوده و هست (Wu & Gutschow, 2006). منطقه‌گرایی به عنوان حد واسطه بین آوانگاردیسم و نوسنت‌گرایی تعریف شده که با ترکیب امر محلی و امر جهانی به‌صورت توانمند با نگاه به آینده و گذشته در بستری مستقل شکل گرفته است. (شکل ۷)

فرایند خلاقیت معماران در شرح وابستگی‌شان به طبیعت، زمینه، بستر فرهنگی و سنت‌های بومی به‌مثابه شریک فرهنگی عقلانیت مدرنیسم مطرح می‌شود که برون‌زاد آن دستور زبان معماری منطقه‌گرایی می‌شود. تبارشناسی استراتژی‌های طراحی و رویکردهای معاصر در بهره‌گیری از الگوهای بومی جوامع نشان می‌دهد «نگاه نوآورانه و مبتنی بر فناوری‌های نوین به مفاهیم خاص منطقه‌ای، اصلی‌ترین روش بازنمود منطقه‌گرایی است که به‌وسیله معماران در زمینه‌های بیگانه تجربه‌شده است. توجه به فناوری یا در قالب نمایش پوستره‌ای در بیرون بنا و یا در چارچوب پوستره‌ای در بیرون بنا و یا در چارچوب فرایندهای برنامه‌ریزی و ساخت موردتوجه معماران غیربومی قرار می‌گیرد» (شایان، عینی فر و دیبا، ۱۳۸۸) نگاهی نزدیک به معماری در پهنه‌ای به وسعت شمال آفریقا تا بخش عظیمی از غرب آسیا، به‌ویژه نمونه‌های اولیه منطقه‌گرایی انتقادی نشان می‌دهد ترکیب آموزه‌های مدرن با سنت



شکل ۷. مفهوم منطقه‌گرایی به عنوان حد واسطه آوانگاردیسم و نوسنت‌گرایی، اینترناسیونالیسم و فولکلوریک.

با توجه به گستردگی بحث، برای حفظ اختصار، در این مقاله تحلیل جریان منطقه‌گرایی انتقادی به عنوان یکی از جریان‌های مؤثر در نیمه دوم قرن بیستم در کشورهای اسلامی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد.

تحلیل نمونه موردی

صاحب‌نظرانی چون لوئیس مامفورد^۱ در دهه ۵۰، الکساندر تزونیس^۲ و لیان لفور و کنت فرامپتون^۳ در دهه ۸۰ با طرح منطقه‌گرایی انتقادی به تبیین معماری این جوامع پرداختند (کرتیس، ۱۳۹۳). وینسنت کانیزارو^۴ با انتشار کتاب «منطقه‌گرایی معماری؛ مجموعه‌ای از نوشتار در زمینه مکان، هویت، مدرنیته و سنت»^۵ در سال ۲۰۰۷، با رویکردی جامع و به‌صورت منسجم طیف گسترده‌ای از رویکردهای منطقه‌گرا، به تبیین مفهوم و گونه‌های متعدد منطقه‌گرایی در معماری معاصر پرداخته است. رویکردهای مختلف ارائه‌شده، به وجه مختلف و تعبیر گوناگونی از مفهوم منطقه‌گرایی در معماری اشاره می‌کنند. (مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۲) نقطه اشتراک این رویکردها در انتقاد به نسخه واحد جهانی و استانداردسازی در خدمت نظام سرمایه‌داری بدون توجه به تفاوت‌ها و ویژگی‌های قومی ملیتی هر سرزمین است. مجموعه‌ای از مقالات و نوشتارها در زمینه معماری بومی، بازشناسی فرهنگی و اجتماعی، مکان؛ هویت؛ مدرنیته و سنت، پایداری و غیره، به عنوان گفتمان معماری انتقادی در معماری جوامع در حال توسعه در برابر جهانی‌شدن تبدیل شد. «تعامل و تقابل منطقه‌گرایی و جهانی‌شدن در معماری معاصر تأثیرات قابل توجهی بر تغییرات معماری و شهرسازی در دوره معاصر گذاشته؛ به‌طوری‌که منطقه‌گرایی به عنوان رویکردی با تعامل زیاد با بستر فرهنگی بومی و عامل ایجاد حس مکان در مقابل رویکرد جهانی معماری و فرامکانی قرار گرفت» (مهدوی‌نژاد و جعفری، ۱۳۹۲: ۵۹) به همین دلیل دورویکرد تندروری و کندروری در برابر توسعه غرب، در منطقه غرب آسیا و شمال آفریقا همواره دارای اهمیت بوده است. (شکل ۶)

فرم مدرن با مفهوم سنتی شعاری بود که منطقه‌گرایی انتقادی بر آن اصرار داشت (مهدوی‌نژاد، ۱۳۹۰). گرایش به منطقه‌گرایی نسخه غالب اندیشمندان و متفکران غربی برای کشورهای در حال توسعه و جوامع اسلامی در برابر تحولات جهانی است. از این رو منطقه‌گرایی در معماری را می‌توان، نسخه مدرنیستی تعدیل‌یافته‌ای برای کشورهای در حال توسعه دانست که از آن به عنوان «مبارزه مدرن در برابر مدرن» یاد شده است (Tzonis, 2003: 11). منطقه‌گرایی را می‌توان به عنوان رویکردی در بستر مدرنیته تعریف کرد که با وام گرفتن عناصر بومی جهت تأمین اهداف کارکردی بستر مناسبی را جهت بحث تعامل معماری

که از کنار، طرح چترهای کاغذی تزئینی چینی را به یاد می‌آورد و از فراز به یک شمشه یا ستاره ۱۶ گوشه شبیه است. سطوح شیبدار گنبد با شیروانی‌های طاق مساجد سنتی بی‌ارتباط نیست و حس بناهای شرق دور به‌خصوص چین، بر گنبد چترمانند این مسجد حاکم است که از ارتباط تنگاتنگ تاریخی میان مالزی و شرق دور حکایت می‌کند (ذکرگو، ۱۳۹۴: ۱۰۴). به عبارت دیگر، نمای مسجد نگارا با گنبد چتری آبی و منارهای با سرمنازهای به شکل چتر بسته، نمونه‌ای از استفاده از فرم‌ها انتزاع شده از بوم، برای کاربرد در طراحی یک بنای سنتی مانند مسجد است. (شکل ۸)

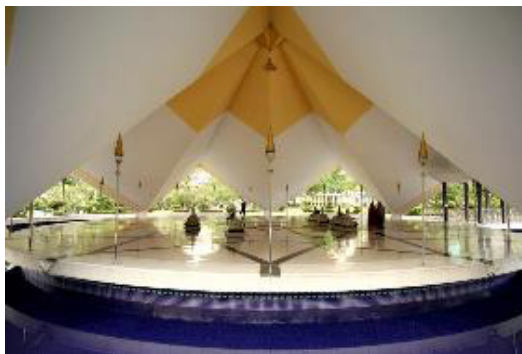
یکی از مهم‌ترین موضوعات در تحلیل جریان‌ها به‌خصوص منطقه‌گرایی، موضوع التقاط و التقاط‌گرایی است. شتابی که بر همه وجوه زندگی فردی و اجتماعی و به تبع آن هنر و معماری سایه افکنده، پیشبینی در مورد آینده را دشوار می‌کند. اظهار نظر قطعی در مورد رخدادهای آینده‌های پرشتاب و پرتنوع، خردمندانه نخواهد بود. مهم این است که پدیده نوپای «التقاط» را در معماری مسجد دست کم نگیریم (ذکرگو، ۱۳۹۴: ۱۰۷). حضور سرمایه‌های عظیم و دلارهای نفتی در منطقه غرب آسیا و شمال آفریقا، خود عاملی در توسعه التقاط و التقاط‌گرایی در معماری معاصر کشورهای اسلامی بوده است.

کاستی اصلی نظریه‌های منطقه‌گرا، ضعف در نگاه معنوی به معماری است. سیر تحول منطقه‌گرایی نشان می‌دهد که نسخه مدرنیستی معماری منطقه‌گرا برای کشورهای در حال توسعه، در پی تغییر شکل و انطباق با شرایط جدید جهانی و پارادایم‌های معاصر؛ دارای ضعف‌هایی است که نمی‌تواند همچنان مخاطبان خود در این کشورها داشته باشد. (جدول ۳)

محلی، توجه به مکان و فناوری، به عنوان دستور زبان ناحیه‌گرایی اصیل معرفی می‌شود (کرتیس، ۱۳۹۰). تأکید بر این امر را می‌توان به این خاطر دانست که «از میان مؤلفه‌های تعامل با محیط، فرهنگ به دلیل پیچیدگی‌هایی که در ساختار خود دارد چندان مورد توجه معماران غیربومی قرار نداشته است. این زبان معماری در ارتباط با بستر فرهنگی، فناوری را به عنوان ساختاری اجتماعی جهت تعامل با طبیعت در چارچوب انضباط می‌نگرد و آن را جزء تجربیات یک مکان می‌داند. در شرایط معاصر حاکم بر روابط میان فرهنگی (دنیای چند فرهنگی)، فناوری به عنوان مهم‌ترین مشخصه چنین شرایطی، مهم‌ترین نقش را در تعریف معیارهای این گونه از منطقه‌گرایی بر عهده دارد (شایان و همکاران، ۱۳۸۸: ۵۶).

یکی از کاستی‌های مهم این نظریه در برخورد با معماری به عنوان یک اثر هنری، ضعف در بررسی‌های مفهومی و جداافتادن از سیر تحول تاریخ معماری معاصر است. در عمل، منطقه‌گرایی، متناسب با ساختارهای تفکر حاکم، با پسوندهای مکملی همراه گشته که رویه عملی آن را مشخص می‌کند.

به عنوان نمونه طراحی شده در این جریان می‌توان به مسجد نگارا (Masjid Negar) اشاره کرد. امیرحسین ذکرگو (۱۳۹۴) در معرفی این مسجد مشهور می‌آورد که مسجد نگارا در سال ۱۹۶۵ میلادی، هشت سال پس از استقلال مالزی از استعمار انگلیس بنیاد نهاده شد. مسجد نگارا یا مسجد ملی یکی از شاخص‌ترین آثار معماری مسجد در مالزی است. این مسجد در زمینی به وسعت ۵۳۱۱۱ متر مربع بنا شده و گنجایش ۱۵۱۱۱ نمازگزار را دارد. در طرح آن تالشی جدی و متفکرانه برای انتقال از عرصه سنت به وادی تجدد دیده می‌شود. گنبدی چتری شکل با ۳۵ تا دارد

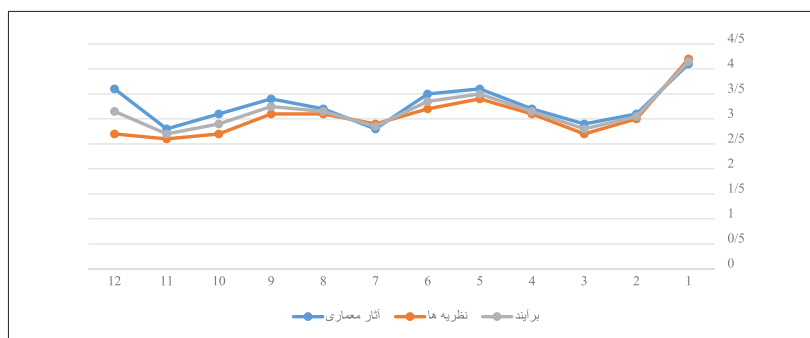


شکل ۸. مسجد نگارا مشهور به مسجد ملی مالزی از آثار منطقه‌گرایی انتقادی که تحت تأثیر بومی‌گرایی شرقی قرار دارد.

(منبع: <http://www.kuala-lumpur.ws>)

جدول ۳. تکمیل جدول تحلیلی برای جریان منطقه‌گرایی انتقادی.

معیارهای سنجش	نظریه-مبانی	عمل-آثار	توضیح
۱ اصول ساختاردهنده طرح	۵	۴	توجه خاص به مفهوم و کانسپت طراحی برای زدن پل میان گذشته و آینده
۲ فناوری ساخت	۳	۳	فناوری ساخت مورد توجه بوده اما آثار این جریان را نمی‌توان پیشرو در کاربرد یا عدم کاربرد فناوری دانست
۳ شکل و فرم	۴	۵	فرم اثر معماری در این جریان مورد تأکید قرار گرفته و در عمل با کمک آنها در جهان معماری شناخته می‌شوند
۴ مواد و مصالح	۴	۴	مواد و مصالح ساختمانی از موضوعات مورد بحث در این جریان است و توصیه به کاربرد بتن و شیشه در آن دیده می‌شود
۵ رابطه با محیط پیرامون	۲	۱	بر اساس نوعی رویکرد یادمانی و مونومانتال، آثار اغلب بی‌تفاوت نسبت به محیط پیرامون طراحی و ساخته شده‌اند
برآیند	۳/۶	۳/۴	منطقه‌گرایی انتقادی با کسب نمراتی بیشتر از میانگین، توانایی خود را به عنوان یک جریان قوی نشان می‌دهد.



شکل ۹. مقایسه وضعیت نظریه‌ها و آثار معماری معاصر کشورهای اسلامی در مقایسه با عوامل پنجگانه پیشنهادی در نظریه معماری سرآمد.



شکل ۱۰. برآیند سه عملکرد سه جریان رقیب در حوزه نظر و عمل.

می‌شوند. (شکل‌های ۹ و ۱۰) به نظر می‌رسد که تمامی سه جریان اصلی و زیرمجموعه‌های فرعی آنها، در عمل نتوانسته‌اند به جامعیت مورد انتظار دست یابند. درک بنای معماری به عنوان یک اثر هنری، تنها راه برای پیوند

بحث و نتیجه‌گیری

در تحلیل داده‌ها، تمامی جریان‌های معماری فعال در معماری معاصر کشورهای اسلامی، در کنار یکدیگر دیده

جدول ۴. تحلیل مهم‌ترین کاستی‌های نظریه‌های رقیب در تجدید حیات‌گرایی.

رویکرد	معیارهای سنجش	نظریه - مبانی	عمل - آثار	کلیدواژه‌ها	موضوع بحث	مهمترین نقطه ضعف
۱	مدرن تجدیدگرا	۴/۱	۴/۲	تقابل و دوگانگی سنت و تجدد	نفی سنت، گذشته و تاریخ	درک ارزش گذشته و تاریخ
۲	سنت‌گرایی ستیزه‌جو	۳/۱	۳	انتقاد به مدرنیسم	نفی دستاوردهای دوران مدرن	نفی پیشرفت‌های معاصر
۳	کوبیسم حجم‌گرا	۲/۹	۲/۷	خلوص حجمی	جدا شدن از تزیینات	سردی و خشکی
۴	یادمان‌گرایی فناوریانه	۳/۲	۳/۱	فناوری مدرن در قالب سنتی	کولاژ فناوری‌های روزآمد	ظاهری بودن
۵	منطقه‌ای انتقادی	۳/۶	۳/۴	دوگانگی منطقه و جهان	منطقه‌گرایی انتقادی	نگاه به حال
۶	زیست‌گرایی	۳/۵	۳/۲	سامانه‌های طبیعی	زیبایی و بی‌نظمی ملهم از طبیعت	برخورد شکلی با محیط زیست
۷	توسعه بومی	۲/۸	۲/۹	تکرار فرم‌ها سنتی و محلی	توسعه به معنای ادامه تاریخ	نگاه محدود به گذشته تاریخی
۸	هویت‌گرایی عمل‌گرا	۳/۲	۳/۱	فرهنگ و هویت منطقه ای	تکرار فرم‌های پذیرفته شده	تأکید بر هویت به معنای گذشته تاریخی
۹	بازسازنده‌گرایی	۳/۴	۳/۱	نیاز به بازسازی مجدد فرم‌ها و نشانه‌ها	بازسازی فرم‌های هر منطقه	تلاش برای احیای شکلی فرم‌های گذشته
۱۰	بازتابنده	۳/۱	۲/۷	فرم و رفتار بارز هر منطقه	فرم معماری بازتاب رفتار ساکنان منطقه	تقلیل معماری به بازتابنده زمینه اثر
۱۱	عمل‌گرای غیر مدرن	۲/۸	۲/۶	بازسازنده احیاگرا با نگاه ارزان‌سازی	کارایی بدون پرداخت فرمی و حجمی	تأکید بر ساده‌سازی همراه با ارزان‌سازی و کاهش کیفیت
۱۲	پست مدرن منطقه‌ای	۳/۶	۲/۷	استفاده دوباره از تاریخ	توصیه به کاربرد تزیینات سنتی	برخورد شکلی و سطحی با موضوعات عمیق طراحی

اسلامی برشمرد. از نظر تاریخ علم، می‌توان پیش‌بینی کرد که در نیمه دوم قرن بیست و یکم، با قوت گرفتن نظریه‌های معناگرا در جهان معماری، شاهد دگردیسی نظریه‌های متداول و حرکت از رویکردهای کالبدی، به رویکردهای معناشناختی با جوهره بوم‌شناختی و تأکید بر عوامل غیرمادی و مؤلفه‌های اجتماعی، فرهنگی و معنوی خواهیم بود. به عبارت دیگر، در معماری به‌جای تأکید بر مؤلفه‌های ملموس و مادی کالبدی و بوم‌شناختی، بر مؤلفه‌های غیرملموس و معنایی مانند برسازهای اجتماعی، فرهنگی، هویت، حس مکان، تعلق‌پذیری و غیره تأکید می‌شود. توسعه یافتن و مطرح شدن نظریه معماری سرآمد به عنوان یکی از نظریه‌های معناگرا، زمینه ساز نوعی «کیفی‌سازی» و دگردیسی کیفی در معماری معاصر کشورهای اسلامی خواهد بود؛ به نوعی که این رویکرد می‌تواند مورد پذیرش جوامع توسعه‌یافته و اسلامی قرار گیرد. توجه ویژه نظریه معماری سرآمد به مفهوم منطقه و منطقه‌گرایی، فرصتی مناسب برای رشد و بالندگی است.

نتایج کلی پژوهش نشان می‌دهد که نظریه‌های مختلف مطرح شده، در مقایسه با جریان مدرن، همچنان ضعیف‌اند و نمی‌توانند

یافتن فرم و محتوا؛ و یا بنای معماری با مبانی نظری است. یکی از مهم‌ترین چالش‌های شناسایی شده در برابر آینده معماری معاصر کشورهای اسلامی، مفاهیم دوگانه و تقابل‌های دوتایی نظیر پابندی-واکنش، تقلید-نوآوری و سنت و تجدد است. جریان‌های فکری رایج هنوز به پرسش‌های خود از تاریخ‌گرایی، رمانتیسم ملی‌گرایانه، و نومی‌گرایی پاسخ نداده‌اند. (جدول ۴)

مطرح شدن نظریه‌های جدید اقلیمی و نگاه به پایداری، به طرح گفت‌وگوهای تازه در احیای معماری بومی دامن زده است؛ به گونه‌ای که شاهد رشد و گسترش نظریه‌هایی با رویکردهای بوم‌شناختی، با بازبینی در مصرف‌گرایی پست مدرن هستیم؛ موضوعی که بر کارآمدی نظریه معماری سرآمد در تعریف شرایط بهینه تأکید دارد. در زمان ورود جریان‌های پست مدرن، توسعه پایدار و الگوهای توسعه بومی بر مبنای اکولوژی، به عنوان دغدغه اصلی جوامع اسلامی مطرح نبود؛ درحالی‌که امروزه توجه به محیط زیست طبیعی در کنار توسعه شهرها مطرح شده است.

نتایج پژوهش تأکید دارد که حفظ هویت دینی و معناگرایی در دنیای معاصر را می‌توان از مهم‌ترین دغدغه‌های جوامع

و فرهنگ، تنها در جهت خودنمایی عمل می‌کند. براساس چشم‌انداز ترسیم شده توسط نظریه معماری سرآمد، با فروکش کرده اهمیت و جایگاه دلارهای نفتی در اقتصاد کشورهای منطقه غرب آسیا و شمال افریقا؛ اندک اندک نقش این جریان کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Lewis Mumford
2. Alexander Tzonis
3. Keteth Frampton
4. Vincent Canizaro
5. Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition.

فهرست منابع

- بمانیان، محمدرضا، مهدوی‌نژاد، محمدجواد و پیمان پیله‌چی‌ها (۱۳۹۶)، در جستجوی شهر آینده: روش‌های عددی و الگوریتم‌های بهینه‌سازی در ارتقاء کیفیت طراحی بوم‌سازگار، تهران: انتشارات شهرداری تهران-سازمان زیباسازی شهر تهران.
- پورزرگر، محمدرضا (۱۳۷۹)، بحران شکل‌گیری اندیشه در معماری معاصر ایران، معماری و شهرسازی، صص ۶۰-۶۱.
- پیشوائی، حمیدرضا، میرزانی، زهرا، و سینا زارعی حاجی‌آبادی (۱۳۹۹)، بررسی مقولات کلیدی در ادبیات معماری معاصر ایران: ۱۳۹۴-۱۳۲۵، ش ۱، صغه ۳۰ (۲): ۱۷-۴۴. doi: ۲۹۲۵۲/۱۰/soffeh/۱۷/۲/۳۰
- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۰)، ایران و مدرنیته، چاپ دوم، تهران: نشر گفتار.
- دبیا، داراب (۱۳۷۴)، مروری بر معماری معاصر جهان و مسأله هویت، هنرهای زیبا، ۱ (۱): ۴۶-۵۸.
- دبیا، داراب، خادم‌زاده، محمدحسن، شایان، حمیدرضا، کامل‌نیا، حامد و محمدجواد، مهدوی‌نژاد (۱۳۸۵)، بررسی رویکردهای معماری معاصر ایران: تحلیل کالبدی محتوایی بناهای دهه ۸۰-۶۰، معماری و شهرسازی، ۸۴: ۱۸-۲۹.
- دبیا، داراب، خادم‌زاده، محمدحسن، شایان، حمیدرضا، کامل‌نیا، حامد و محمدجواد، مهدوی‌نژاد (۱۳۸۵)، بررسی رویکردهای معماری معاصر ایران: تحلیل کالبدی محتوایی بناهای دهه ۸۰-۶۰، معماری و شهرسازی، ۸۴: ۱۸-۲۹.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۹۴)، التقاط به مثابه سبک رویکردهای نوین در معماری معاصر مسجد در مالزی، فیروزه/سلام، ۱ (۱): ۱۰۱-۱۰۸.
- شایان، حمیدرضا، عینی‌فر، علیرضا و داراب دبیا (۱۳۸۸)، مفاهیم طراحی در زمینه بیگانه: تحلیل منطقه‌گرایی در آثار معماران غیربومی در کشورهای مسلمان حوزه خلیج فارس، هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی، ۳۸: ۴۹-۶۰.
- شیرازی، علی اصغر و میلاد یونسی (۱۳۹۰)، تأثیر ملی‌گرایی بر معماری بناهای حکومتی دوره پهلوی اول، مطالعات شهر ایرانی اسلامی، ۴ (۱): ۵۹-۶۹.
- فهیمی‌فر، علی اصغر (۱۳۸۶)، ماهیت زیبایی‌شناسی رسانه تلویزیون، رواق هنر و اندیشه، شهریور ۱۳۸۶: ۳۰-۴۵.
- فهیمی‌فر، علی اصغر (۱۳۸۳)، نظریه‌های فلسفی شهید مطهری درباره هنر، زیباشناخت، ۱۱.
- کامل‌نیا، حامد و محمدجواد مهدوی‌نژاد (۱۳۹۷)، آشنایی با معماری معاصر از شرق تا غرب: بررسی مبانی، مفاهیم و ریشه‌های شکل‌گیری آن، چاپ ششم، تهران: علم معمار.

به عنوان رقیب جدی برای تجدیدگرایی مطرح شوند. حتی جریان پست مدرن در معماری معاصر کشورهای اسلامی، نتوانسته است نسخه‌ای جدید در مقابل مدرنیسم ارائه دهد و به همین دلیل، مفهوم «عدم انسجام» که در متون معماری با عنوان بی‌هویتی شناخته می‌شود، همچنان ادامه یافته است. با نگاهی جامع به تبیین دیدگاه‌های متعدد موجود در سطح منطقه در جدول مقایسه‌ای، می‌توان به یک اشراف خوب دست یافت.

کاستی اصلی در نظریه‌های موجود در تبیین آینده معماری معاصر کشورهای اسلامی، رابطه میان چهار کلیدواژه اصلی مفهوم‌ساز در معماری یعنی هویت، مکان، فناوری و فرهنگ است. به نظر می‌رسد که هرکدام از تعاریف و نظریه‌های ارائه شده از مفهوم هویت تنها در یک ساحت یاد کرده‌اند و بقیه را به فراموشی سپرده‌اند. به عبارت دیگر نظریه‌های موجود به حدی در حال پاسخ دادن و رد نظریه‌های دیگر بوده‌اند که فراموش کرده‌اند رابطه دقیقی را میان مفاهیمی چون هویت، مکان، فناوری و فرهنگ در نظر بگیرند. نقطه ضعف جریان‌های موجود، ایجاد نوعی معماری واجد کیفیت‌های سه‌گانه فرهنگی، عملکردی و زیست‌محیطی است؛ نوعی تجربه زیبایی‌شناختی که در حالت تعادلی به نیاز مخاطب پاسخ دهد. در عمل در معماری معاصر کشورهای اسلامی، سه نگاه سنت‌گرایی، مدرن منطقه‌ای شده و نوعی معماری یادمانی سرمایه‌داری با رویکرد آوانگارد مطرح شده است. شواهد تحلیلی نشان می‌دهد که فضای کلی معماری معاصر کشورهای اسلامی به فضایی در بین آوانگاردیسم یادمانی، فضای سنت‌گرایی و فضای رهاشده تقسیم شده است.

نتایج حاصل از تحلیل‌ها، بیش از هر چیز، بر کارایی مدل مفهومی نظریه معماری سرآمد، برای تبیین دیدگاه‌ها و معماری معاصر کشورهای اسلامی دلالت دارد. نظریه معماری سرآمد چهار مفهوم اصلی (۱) معنا، ۲. زیبایی، ۳. عملکرد، و ۴. استحکام) را در قالب مفاهیم پنج‌گانه (۱) اصول ساختاردهنده طرح، ۲. فناوری ساخت، ۳. شکل و فرم، ۴. مواد و مصالح، و ۵. رابطه با محیط پیرامون) معرفی شده تبیین می‌کند. مهم‌ترین کاستی نظریات موجود، همان نگاه محدود و سطحی است و این مهم در نظریه معماری سرآمد برطرف شده است.

نظریه معماری سرآمد، آینده معماری معاصر کشورهای اسلامی در تعادلی میان این مفاهیم معرفی می‌کند و انتظار دارد از نیمه قرن بیست و یکم، اندک اندک این جریان به عنوان یک جریان اصلی مطرح شود. مهم‌ترین نقد قابل طرح به نظریه معماری سرآمد، از سوی جریانی قوی در منطقه مطرح می‌شود که به دلارهای نفتی وابسته است. این نگاه که در سطح جهانی با عنوان سندروم خاورمیانه شناخته می‌شود، نوعی معماری متکی به دلارهای نفتی است که بدون توجه به زمینه، محیط زیست

نسبت مفهومی نظریه معماری سرآمد با سایر جریان‌های هویت‌گرا در کشورهای در حال توسعه ■ محمدجواد مهدوی‌نژاد ■ صفحه ۳۶-۲۵

- کرتیس، ویلیام جی. آر. (۱۳۹۳)، *معماری مدرن از ۱۹۰۰*، ترجمه مرتضی گودرزی، چاپ چهارم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- گروت، لیندا و دیوید وانگ (۱۳۹۸)، *روش‌های تحقیق در معماری*، ترجمه علیرضا عینی‌فر، چاپ هفتم، تهران: دانشگاه تهران.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۹۰)، *سیر اندیشه‌های معماری*، چاپ سوم، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۹۲)، تعامل و تقابل منطقه‌گرایی و جهانی شدن در معماری معاصر، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۱(۱): ۷۵-۵۹.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۹۲)، نسل جدید معماران معاصر جهان *اسلام-راسم بدران*، تصحیح انتقادی کتاب جیمز استیل، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی-واحد علوم و تحقیقات.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۹۳)، *معماری الگوریتمی؛ داده‌نگاری و روش‌های پیشرفته برنامه دهی مقداری در فرآیند طراحی معماری معاصر*، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی-واحد علوم و تحقیقات.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۹۷)، *چشم‌انداز جمهوری اسلامی ایران در حوزه هنر*، تهران: مجمع تشخیص مصلحت نظام، پژوهشکده چشم‌انداز و آینده‌پژوهی.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۹۸)، *معماری سرآمد: دستور زبان معماری آینده ایران*، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد و پریا سعادت‌جو (۱۳۹۳)، هویت‌گرایی در معماری معاصر کشورهای اسلامی؛ نمونه موردی عربستان سعودی،
- پژوهش‌های معماری اسلامی، ۱(۳): ۷۵-۹۲.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد و فاطمه جعفری (۱۳۹۲)، تعامل و تقابل منطقه‌گرایی و جهانی شدن در معماری معاصر، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۱(۱): ۵۹-۷۵.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد (۱۳۹۳)، چالش فناوری و شکوفایی در معماری معاصر کشورهای در حال توسعه، *نقش جهان-مطالعات نظری و فناوری‌های نوین معماری و شهرسازی*، ۴(۲): ۳۶-۴۶.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد، خبری، محمدعلی و عسکری مقدم رضا (۱۳۸۹)، *تجدید حیات‌گرایی و معماری معاصر ایران در سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی*، شهر ایرانی/اسلامی، ۲(۱): ۹۵-۱۰۲.
- مهدوی‌نژاد، محمدجواد و لیلا دمیرچی لو (۱۳۹۶)، *دستور زبان پایداری برای معماری نوین ایران*، تهران: انتشارات حانون.
- نسبیت، کیت (۱۳۸۶)، *نظریه‌های پسا مدرن در معماری*، ترجمه و تدوین محمدرضا شیرازی، تهران: نشر نی.
- Tzonis, Alexander (2003), *Introducing an architecture of the present. Critical regionalism and the design of identity*. In L. Lefaivre, & A. Tzonis, *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalised World (Architecture in Focus)* (pp. 10-20), New York: Prestel Publishing.
- Wu, Xianghua & Gutschow, Kai (2006), *Concrete Resistance: Ando in the context of critical regionalism. History of Architectural Theory*, 48-311.



استاد: ساربان‌نژاد، محسن؛ و بلخاری، حسن. (۱۴۰۱). «میزان»: نظریه هنر و زیبایی در عرفان ابن عربی. رهیویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۳۹-۴۶.

https://rph.soore.ac.ir/article_697031.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooeye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

«میزان»: نظریه هنر و زیبایی در عرفان ابن عربی

محسن ساربان‌نژاد^۱، حسن بلخاری قهی^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۴/۱۲ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۵ □ صفحه ۴۴-۳۷

Doi: 10.22034/RPH.2022.697031



چکیده

جست‌وجو و واکاوی متون کلاسیک عرفان و حکمت اسلامی با هدف استخراج مبانی و مفاهیمی که می‌توانند با تلقی امروزی از هنر و زیبایی واجد اشتراکات و قرابت‌هایی باشند، یکی از اصلی‌ترین و اساسی‌ترین اهداف مطالعات نظری هنر اسلامی است. بر همین اساس، این مقاله در صدد تحقیق در مفهوم فن و صنعت از منظر شیخ اکبر عرفان اسلامی محی‌الدین ابن عربی، یکی از سرآمدان عرفان نظری در تمدن اسلامی با استناد به دانش‌نامه سترگ اندیشه او یعنی کتاب *فتوحات مکیه* از یک سو و تبیین معنا و مفهوم «میزان» به عنوان پاسخی در برابر پرسش از چیستی و چگونگی شکل‌گیری صناعات محسوس (آثار هنری)، از سوی دیگر است. پرسش اصلی پژوهش، مفهوم‌شناسی فن و صنعت و نیز تبیین اصل «میزان» با استناد به آراء حکمی و عرفانی ابن عربی است. این پژوهش بر این فرضیه استوار است که ابن عربی در پاسخ به چیستی و یا چگونگی شکل‌گیری و خلق آثار هنری، ایده «میزان» را پیش می‌نهد. هدف از نگارش این مقاله نه ارائه الگویی نظری برای خلق آثار هنری در جهان معاصر اسلامی، بلکه کنکاشی در سرگذشت تأملات نظری پیرامون هنر و زیبایی در گستره تاریخ عرفان و حکمت اسلامی است. نتایج حاصل از تحقیق نشان می‌دهند ابن عربی نه تنها نسبت به معنا و مفهوم «فن» و «صناعت» اندیشه‌ای خنثی نداشته و با مفاهیم مذکور در زمان خود آشنا بوده است، بلکه در بعد نظری، صناعات محسوس و یا آثار هنری را در یکی از مهم‌ترین آثار خود مورد مذاقه قرار داده و به ساحت نظری هنر و زیبایی ورودی متأملانه و جدی داشته است. از سوی دیگر، تأملات نظری وی در ساحت هنر و زیبایی نشان‌دهنده آن است که این دو مفهوم، در سیطره مطلق مکتب «وحدت وجودی» ابن عربی قرار داشته‌اند. این مقاله با استفاده از روش تحلیلی-تفسیری و با استناد به داده‌هایی که با اتکاء به منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند، به انجام رسیده است.

کلیدواژه‌ها: میزان، فن، صنعت، ابن عربی، فتوحات مکیه.

۱. دانشجوی دکتری تخصصی رشته پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: sarebannejad@ut.ac.ir

۲. استاد، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

مقدمه

فقر مطالعات نظری در طول حیات هنر و معماری اسلامی که بازه‌ای به اندازه بیش از ۱۳ قرن را در بر می‌گیرد، در کنار تفاوت‌های ماهوی معنا و مفهوم هنر در شرق و غرب، «سبب تشکیک برخی هنرپژوهان غالباً غربی و بعضاً شرقی در ماهیت و حتی فراتر از آن در وجود هنر اسلامی شده است» (پازوکی، ۱۳۹۴: ۱۵). کلمه «Art» محصول تمایز میان هنرهای کاربردی از هنرهایی است که صرفاً جنبه زیبایی‌شناسی داشته و هدف از خلق آنها فی‌نفسه ارضای حواس مخاطب است. این در حالی است که در سپهر اندیشه ایرانی «کلمه «هنر» که واژه‌ای اصالتاً اوستایی-پهلوی و متشکل از دو جزء «هو» و «نر» و به معنای «نیک‌مرد» است» (کات‌ها، ۵۰/۸ و وندیداد ۱۳/۱۹)، واجد دلالت‌هایی عمیقاً متافیزیکی و اخلاقی است. «فن» و «صناعت» که در زبان عربی معادل‌هایی برای اصطلاح «تخنه»^۱ در زبان یونانی هستند، از جمله واژگانی هستند که برای اشاره به مفهوم هنر در معنایی که طی قرن ۱۸ بالآخر در طول عصر روشنگری بر این واژه حمل شد، به کار می‌روند. جهان اندیشه ایرانی-اسلامی در کنار دل‌بستگی و وابستگی به اندیشه فیلسوفان یونان و اسکندریه، در عین حال دل و جانی در خدمت حکمت ایمانی نیز داشت و به همین سبب دست به تکمیل و تنقیح اندیشه یونانی زد و به یک عبارت «دویست مسئله فلسفی را به مسائل فلسفه افزود» (نصر، ۱۳۸۳: ۷۴). هرچند افلاطون، ارسطو و جریان نوافلاطونی از جمله اثرگذارترین افراد و جریان‌ها بر اندیشه فلسفی اسلامی هستند، اما شکل‌گیری بنیان‌های نظری هنر اسلامی را بیش از همه باید متأثر از قرائت خاصی که پلوتینوس^۲ یا همان فلوطین، به عنوان پیشوای فیلسوفان نوافلاطونی، در کتاب *تئولوجیا* از نظریه می‌میزیس ارائه کرد، دانست. این قرائت خاص از ماهیت هنر که همانا «ظهور امر معقول در جمال محسوس» (فلوطین، ۱۳۸۹، ۲: ۷۵۸) بود، به تعریفی رایج، شایع و نسبتاً فراگیر در اندیشه اسلامی بدل شد و تأملات حکمی-فلسفی حکمای مسلمان را تا قرن‌ها تحت تأثیر خود قرار داد. در نتیجه به‌نظر می‌رسد که رد پا و بنیان اصل تطابق و مماثلت مراتب مختلف هستی و سطوح گوناگون عوالم وجود که سیطره‌ای مطلق بر اندیشه حکمایی که در باب صناعات عملی و یا محسوس (آثار هنری) داشته است را می‌بایست در همین دیدگاه اصالتاً نوافلاطونی در باب هنر دانست.

در این مقاله تلاش شده است تا بر این نکته مهم تأکید شود که هرچند نزد حکمای مسلمان، مفاهیمی مانند خیال و تخیل به عنوان ماده و اصل موضوعه آفرینش‌گری هنری (به صورت تمام و کمال در خدمت مباحث کلامی و الهیاتی بوده و به عبارت دیگر غالباً وجهی هستی‌شناختی داشته‌اند تا معرفت‌شناختی) (بلخاری، ۱۳۹۰: ۳۳۶)، اما این به هیچ وجه به معنای غفلت مسلمانان از اندیشیدن در باب صناعات عملی و مباحث هنری نبوده و نیست تا جایی که نقطه نظرات برخی از این عرفا و حکما را می‌توان به عنوان پاسخی در برابر

پرسش از ماهیت هنر اسلامی لحاظ کرد. «میزان» که از ریشه وزن مشتق شده و قدمتی به درازای اندیشه‌های جابر بن حیان (۲۰۰-۱۰۴ هجری قمری) در تمدن اسلامی دارد، با قرائتی خاص که همانا مدل تنویر شده اصل تطابق و تعادل سطوح گوناگون هستی است، مورد توجه یکی از اساطین عرفان نظری در تمدن اسلامی قرار گرفته و در قامت الگویی نظری در جهت خلق و تأویل آثار هنر اسلامی در باب دوازدهم از کتاب *فتوحات مکیه* به بحث گذاشته می‌شود. این مقاله پس از بررسی نقطه‌نظرات ابن عربی در باب معنا و مفهوم صنعت که خود شاهد مثالی شفاف و بین بر هنرانندیش بودن این شخصیت برجسته در تمدن اسلامی است، به شرح و تبیین اصل میزان در مقام تأملی نظری در ماهیت هنر اسلامی می‌پردازد.^۳

روش تحقیق

این مقاله با استفاده از روش تحلیلی-تفسیری و با استناد به داده‌هایی که با اتکاء به منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند، به انجام رسیده است. پرسش اصلی پژوهش، مفهوم‌شناسی فن و صنعت و نیز تبیین اصل «میزان» با استناد به آراء حکمی و عرفانی ابن عربی است. این پژوهش بر این فرضیه استوار است که ابن عربی در پاسخ به چیستی و یا چگونگی شکل‌گیری و خلق آثار هنری، ایده «میزان» را پیش می‌نهد.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های صورت گرفته در باب مفهوم‌شناسی هنر از دیدگاه ابن عربی شامل مقاله «هنر روشن‌ترین وجه معرفت حق در عرفان ابن عربی»، دوفصلنامه علمی-پژوهشی *شناخت*، دوره ۱۲، شماره ۱، مرداد ۱۳۹۸ و نیز کتاب *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی* می‌شوند. آن‌چه که در پژوهش فوق‌الذکر جلب توجه می‌کند بیشتر به نوعی انسان‌شناسی در دستگاه فکری و عرفانی ابن عربی می‌ماند تا یک دیدگاه هنری مشخص در باب صناعات محسوس.^۴ مباحث گسترده در عرفان نظری، عدم ارائه پاسخی روشن و شفاف در برابر پرسش از چیستی هنر اسلامی از نگاه ابن عربی و نیز عدم ارائه دیدگاهی که با برداشت‌های امروزی از مفهوم هنر به عنوان مصنوعی که حاصل قوه خیال و ذوق زیباشناختی انسان است، مانع از قرارگیری تحقیقات فوق در هسته اصلی مطالعات نظری هنر اسلامی می‌شوند. هم‌چنین آخرین پژوهشی که در دوران اخیر مستند به آیات قرآن و روایات رسیده از پیشوایان دین اسلام تلاش کرده تا نظریه‌ای در باب تبیین ماهیت هنر اسلامی ارائه کند، نظریه «قدر» است که در قالب کتابی با همین عنوان منتشر شده است.

پژوهش حاضر در مقام خود منحصربه‌فرد است و برای نخستین بار ایده‌ای از متن مباحث حکمی-عرفانی ابن عربی استخراج و ارائه شده که از یک طرف مثبت تأملات نظری وی در باب هنر و زیبایی است و از سوی دیگر پاسخ صریح و روشن شیخ اکبر عرفان اسلامی را در مورد چیستی هنر اسلامی ارائه می‌کند.

کاملاً هنری می‌توان به شاعران و کاتبان و سخن‌وران، در مقام اختراع معانی بکر و بدیع اشاره کرد. بنا بر این اطلاق فعل اختراع بالمعنی الاخص، زمانی در مورد هنرمندان و اهل صنعت صحیح می‌آید که «هنرمند جز از آن چه که در تخیل خلاق او نقش بسته است صورت برنگرفته و درخارج اظهار ننماید» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۹۱). در این جاردپای اندیشه‌های نوافلاطونی به‌وضوح قابل مشاهده است. زیرا فلوپتین با آن که مانند افلاطون نگاهی اشراقی به عالم دارد اما معتقد به تقلید هنرمندان از عین حقایق مثالی در قالب رنگ و فرم است. نکته بسیار بدیع و جالب در این قسمت از باب دوم از کتاب فتوحات مکیه استفاده از کلمه «مهندس» به عنوان یکی از مصداق اهل اختراع است. از منظر نظر ابن عربی، «سخن‌وران، مهندسان، صاحبان صنایع، دروگران و بآیان اتم مصداق اهل اختراع هستند که در عین حال به قوه عقل قادر به تصرف در آن چه که ابداع و اختراع می‌کنند هستند. در این جاست که تفاوت حق و خلق در انتساب فعل اختراع مشخص می‌گردد. در مورد بندگان، حقیقت اختراع، زمانی صادق است که هنرمند به واسطه تعقل، آن چه را که پیش از این معلوم علم او نبوده استخراج نماید، هر چند که مصدر علم او علومی باشد که غایت عملی و کاربردی دارند. حال آن که خداوند متعال من الازل الی الابد، عالم به عالم است و هیچ زمانی نبوده که از علم خود به عالم عدول نماید. بنا بر این خداوند، چیزی را که در نفس خود علمی به آن نداشته اختراع نکرده است» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۹۱).

هم‌چنین، در ذیل بحث در مورد حدیثی منسوب به پیامبر اسلام (ص) که موضوع این مقاله نیست، صنایع عملی بستر و مجلای ظهور حرکات در نظر گرفته می‌شود. بر همین اساس، «اهل صنعت، عالمان به فن هیئت و حرکات و مجاری ستارگان هستند به نحوی که با حرکات آن‌ها، شب و روز و اوقات شرعی را بدون هیچ شکی مقدر (اندازه‌گیری) و معین می‌کنند». این تقدیر و اندازه‌گیری بر اساس دو دلیل متفاوت که موضوع این مقاله نیست، سبب می‌شود که «خداوند اشیاء را در ازل مقدر و نه ایجاد می‌کند». نکته حائز اهمیت در بخشی از استدلال دوم، بازگشت تقدیر که در کلام معصوم^(ع) از آن به هندسه تعبیر می‌شود، به «علم ازلی خداوند» است (ابن عربی، ۲۰۱۱، صص ۱:۲۹۲ و ۱:۳۸۹).

ابن عربی در باب ۶۹ از کتاب فتوحات مکیه با عنوان «فی معرفة أسرار الصلاة و عمومها» در جهت تبیین تمایز میان صور عقلی، خیالی و حسی مثالی هنری ارائه نموده و فرایند ساخت یک بنا را در مقام شاهد مثال خود ارائه می‌کند. «صورت خانه در عقل، صورتی لطیف و معقول است. هنگامی که این صورت، منظور نظر خیال واقع می‌شود، به نیروی خیال واحد صورتی دیگر شد و به بیان دیگر از ساحت معقول جدا و از میزان لطافت صورت کاسته می‌شود. در نهایت و برای تحصیل صورت حسی، اعضا و جوارح انسان به جمع‌آوری خشت و گل و گچ و هر آن چه که بنای مهندس خیال نموده مشغول می‌شوند و به آن صورت معقول ابتدایی، صورتی مترکم می‌بخشند به گونه‌ای که این صورت متأخر، توسط حواس بیرونی و

گستره مفهومی و مصداقی «صناعت» از منظر ابن عربی کنکاش در متن یادگار سترگ ابن عربی یعنی کتاب فتوحات مکیه با هدف کشف بنیان‌های نظری هنر اسلامی، در وهله اول از یک سو بر ارتباط ذاتی فرم و محتوا (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۷۹) که اصلی اساسی در هنر شرقی باطور عام و هنر ایرانی-اسلامی به شکل خاص است، تأکید نموده و از سوی دیگر، لزوم گذر از الوان و ارقام و نیل به معنای مستتر در پس ظاهر را گوش‌زد می‌نماید. چراکه «صورت‌های محسوس از جمله الفاظ و نقوش، مطلوب اهل تحقیق نیست بلکه مطلوب، آن دسته از معانی است که این الفاظ و نقوش حامل و حاوی آنها بوده و در عین حال معانی مذکور عین حقیقت الفاظ و ارقام (نقوش) هستند» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۷۹) که این خود تأکید مؤکدی بر ارتباط و حتی وحدت میان فرم و محتوی دست کم از منظر ابن عربی می‌تواند باشد.

البته نباید از نظر دور داشت که برخی مباحث و مثال‌هایی مرتبط با هنر که توسط ابن عربی در کتاب فتوحات مکیه و سایر آثار او طرح می‌شود را نمی‌توان تأمل در باب هنر به معنی خاص آن آن‌گونه که مورد نظر فیلسوفان یونانی و غربی قرار گرفته است، به‌شمار آورد بلکه بخش قابل توجهی از این مباحث و مثال‌ها صرفاً در جهت تنقیح مباحث و مبانی عرفانی اندیشه او به خدمت گرفته می‌شوند. اما در هر صورت خود شاهد مثالی بر آشنایی او و سایر حکمای مسلمان با معنا و مفهوم هنر هستند.

ابن عربی در باب دوم و در ذیل بحث درباره اطلاق کلمه «اختراع» بر حق تعالی و در قالب یک موضوع‌گیری کاملاً هنری معتقد است که «اطلاق کلمه اختراع بر عالم جایز نبوده و به صورت کاملاً مشروط و مقید بر خداوند متعال اطلاق می‌گردد. این اطلاق نیز از جهت آن چه که حقیقت اختراع اقتضا می‌کند نیست، زیرا لازمه این امر انتصاف حضرت الهی به نقص و نقصان است، لذا اختراع جز بر بندگان حق جایز نیست» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۹۱).

ابن عربی با نگاه هنری عمیق‌تر بر آن است تا بر این مهم مهر تأیید و تأکید نهد که «صفت «مخترع» تنها بر کسی قابل اطلاق است که پیش از اظهار آن چه که اراده صنع آن رامی‌نماید، صورت مثالی آن را در نفس خود ایجاد نموده باشد و سپس این صورت مثالی مطابق فرمی که اقتضای اظهار این صورت را دارد، در خارج از محل خیال و مثال اظهار و ایجاد می‌شود. در این حالت چنانچه صورت مثالی بالأصله در نفس ایجاد نشده باشد و یا فرم بیرونی آن مطابق آن چه که در نفس مخترع نقش بسته اظهار و ایجاد نشده باشد، اطلاق کلمه مخترع به شکل حقیقی بر او جایز نیست. به بیان صریح‌تر و دقیق‌تر، مخترع چیزی، اجزای اثری را که در موجودات پراکنده و متفرق است مشاهده و آن را در ذهن و «خیال» خود جمع‌آوری و ترکیب می‌نماید. این عمل به گونه‌ای که در ذهن و خیال مخترع (هنرمند) مسبوق به سابقه نبوده انجام می‌گیرد و این درست همانند عمل کسی است که در یک مسابقه پیش از دیگران به خط پایان می‌رسد» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۹۱). مستند به آن چه ذکر آن رفت و در مقام یک مثال

حریت و عبودت را امداد می‌کند، اما امداد صاحبان حریت بیشتر است و نظرش به آنان بزرگ‌تر می‌باشد، این اسم و اسم «الباری» اهل «فصاحت» و «عبارات» را امداد می‌بخشند، و آن دو را اعجاز قرآن است، و «حُسن» نظم کلام رائق و نیکو از این دو اسم است» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۲:۴۲۴).

ابن عربی در مقام یک عارف و حکیم مسلمان و در راستای تشریح و تبیین مبانی حکمی-عرفانی اندیشه خود، نه تنها از آیات قرآن به هیچ وجه نه تنها غافل نشده بلکه محل و مُسند اصلی و بنیادین مباحث عرفانی خود را در متن مصحف شریف جست‌وجو می‌کند. وی با استناد به بخشی از آیه دوم سورة «رعد»: «[...] يَدَّبُرُ الْأُمَرَ يَفْصُلُ الْآيَاتِ [...]»، معتقد است «تدبیر و تفصیل به ترتیب به «تقدیر» و «ایجاد» ارجاع می‌کند. به عبارت دیگر تقدیر و ایجاد که لازمه تفصیل شیء از شیء در حضرت دوم از حضرات خمس است که در آن اعیان ممکنات (ماهیات) از یکدیگر متمایز می‌گردند، به دو اسم الهی «مدبّر» و «مفصّل» بازگشت می‌کنند. در نسبت میان تفصیل و تدبیر و یا ایجاد و تقدیر می‌بایست خاطر نشان کرد که چنانچه تفصیل اشیاء از الگوی تقدیر (مقدر شده، اندازه‌گیری شده) تبعیت نماید، صورت و شکل تقدیر را ولو در ساحت تفصیل یافته به خود می‌گیرد و چنانچه از این الگو تبعیت نشود، میان آن چه که تقدیر شده و آن چه که تفصیل یافته مفارقت ایجاد می‌گردد هر چند که در امری از امور این شباهت قابل ادراک است. به عنوان مثال، سیاه و سفید دارای اشتراک در مفهوم رنگ بودن دارند هر چند که در ظاهر (تفصیل) ضد یکدیگر هستند. از طرفی دو مفهوم رنگ و حرکت که هر دو در شمول عرضیات قرار می‌گیرند، دو چیز کاملاً مختلف و متفاوت هستند. در همین زمینه، مثالی دیگری که به تمامه واجد دلالتی هنری و با امعان نظر به معنا و مفهوم صنعت است، کفاش و امثال او از خیاط و آهنگر هستند. کفاش، هنگامی که قصد برش رویه کفشی را دارد، کفشی کامل را انتخاب کرده و بر روی پوست اندازه می‌کند و بدین ترتیب الگوی برش خود را ایجاد می‌کند. سپس آن مقدار از پوست که «تمییز» یافته را بریده و در نهایت جدا می‌کند. به همین منوال، خداوند متعال سایه‌ها را بر مثال اشخاص پدید آورده است. امتداد این سایه‌ها نیز دقیقاً در راستای تمییز و تفصیل آنها صورت گرفته است. در نهایت، اعیان سایه‌ها بر صورت صاحب سایه، طابق النعل بالنعل، ظاهر می‌گردند. به همین ترتیب، خداوند صورت انسان کامل را مطابق صورت تمام عالم برید (تقدیر و اندازه‌گیری کرد)، پس در عالم جزئی نیست مگر آن که بر صورت انسان ایجاد شده باشد. بنا بر این تفصیل (جدا کردن) انسان از عالم، بعد از تدبیر و تقدیر او بود که این خود اقتضای اسم «المدبّر» است» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۳:۲۹۶).

هر چند در مورد ایده و عقیده ابن عربی در باب التزام به تشیع و تسنن نقطه نظرات گوناگون و بر اساس ادله متفاوت و مختلف ارائه شده است، اما در بخشی از باب بلند ۳۶۶ از کتاب فتوحات مکیه که عنوان «الباب السادس و الستون و ثلاثمائة فی معرفة منزل

ظاهری انسان قابل ادراک است» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۳۹۶). در باب ۱۹۸ نیز و در ذیل استدلال در باب این مسئله که وجود مسببات، شراکت در مُلک را اثبات نمی‌کند، به دو نوع از اشیاء، اشاره می‌شود. «نوع اول اشیائی هستند که خداوند آنها را به سبب اسبابشان پدید آورده است که شاهد مثال این نوع صنایع عالم هستیم. در تشریح این مسئله مجدداً شاهد طرح مثالی کاملاً هنری هستیم. هم چنان که صندوق توسط نَجّار و دیوار توسط بنا ساخته می‌شود، تمام عالم هستی، صنع صانع باری تعالی هستند. مصنوعات بشری نیز از وجهی به صانع خود منتسب می‌شوند، چنانچه نَجّار در ساخت صندوق، صرفاً از دستان خود بهره نمی‌گیرد، بلکه آلات متعددی را به خدمت می‌گیرد. لذا این آلات، ابزارهایی هستند که صندوق به وسیله آنها ساخته شده و این در حالی است که ساخت صندوق به هیچ یک از این آلات نسبت داده نمی‌شود، بلکه صندوق از آن جهت که صنعت است به صانع و هنرمندی که آن را ساخته است نسبت داده می‌شود، حال آن که جز با آلات و اسباب ساخته نشده است. اما از آن جا که صندوق در حکم مُلک نَجّار است، ایجاد آن به نَجّار منسوب است» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۲:۴۰۵). در ادامه همین باب و در راستای شرح این مهم که هر گروه از آحاد انسان‌ها به وسیله کدام اسم از اسماء الهی امداد می‌شوند، در ذیل اسامی «الباری» و «البصیر»، مطالبی بسیار شگفت را در قالب یک خاطره از مواجهه با اثری هنری بیان می‌دارد که به دلیل اهمیت آن، خاطره مذکور عیناً نقل می‌شود:

«اما اسم «الباری» به مهندسان تیزهوش که صاحبان استنباط اند و مخترعان صنایع و نقاشانی که شکل های شگفت انگیز می‌کشند امداد می‌رساند، آنان از این اسم می‌گیرند، و آن یاری کننده نقاشان زبردست است در «میزان» زیبایی صورت؛ و شگفت ترین چیزی که من آن را دیدم در قونیّه از بلاد یونان بود، در آن جا روزی نقاشی ما را دعوت کرد تا هنرش را در قدرت «تخیل» مشاهده کنیم، وی کبکی کشیده بود و در آن نقش، عیبی را پنهان کرده بود که آگاهی بدان بسیار دشوار بود، آن تابلو را نزد ما آورد تا ما را در «میزان» تصویر آزمایش کند، آن را در صفحه ای بزرگ به اندازه خود کبک کشیده بود، و نزد ما قوشی شکاری بود که چون آن را دید آن چه در پنجه داشت انداخت و پایش را خوابانید (تا حمله برد) چون خیال کرده بود با آن صورت و رنگ و بالش کبک می‌باشد، حاضران از زیبایی نقش او به شگفت افتادند، به من گفت: درباره این نقش چه می‌گویی؟ گفتم که این به غایت تمام و عالی است، جز آن که در آن عیبی نهفته است، البته او به حاضران این مطلب را گفته بود، گفت: آن کدام است؟ «اوزان» این تماشا درست است، گفتم: عیب در دو پایش می‌باشد و در «موازنه» به مقدار کلفتی یک جو دیگری کوتاه تر است، برخاست و سرم را بوسید و گفت: این کار را از روی قصد کردم تا تو را بیازمایم، در این حال حاضران او را تصدیق کردند و گفتند که او این مطلب را پیش از آن که بر من عرضه کند به ایشان گفته بود، و من از حالت حمله قوش شکاری بر آن تعجب کردم؛ [...] اما اسم «البصیر»، صاحبان

می‌فرماید: «[...] أَنِّي أَخْلَقْتُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ [...]». این آیه متضمن دو وجه خلقی-صوری «أَنِّي أَخْلَقْتُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ» و وجه حقی-روحی «فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ» است.^۸ همچنان‌که مشخص است، انشاء صورت در این آیه به خلق و پرند شدن (روح) به حق نسبت داده شده است. در این جاست که تناظری شگرف و شگفت میان انشاء و ایجاد صورت توسط خلق و حق برقرار می‌شود. چنان‌چه بر اساس و مستند به آیه ۷۲ سورة «ص»: «فَإِذَا سَوَّيْتُهُ [...]» در تناظر با «أَنِّي أَخْلَقْتُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ» قرار گرفته و «[...] وَأَنْفُخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي [...]» ماثِل «فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ» قرار می‌گیرد. پس اگر «انشاء و ایجاد صور در مقام جمع صورت پذیرد، آن‌چه که موجود می‌شود حی و ناطق برمی‌خیزد و بالطبع چنان‌چه این انشاء در مقامی غیر از مقام جمع باشد صورتی بدون روح ایجاد می‌گردد درست مانند صوری که «نقاشان» و «صورت‌سازان» تصویر می‌کنند. با این اوصاف آن دسته از صورت‌سازان که صورتی غیر مستند به مقام جمع و بشود ساخته‌اند هستند که در روز صواب و عقاب مورد عتاب حق قرار گرفته و از آنها خواسته می‌شود تا بدان‌چه که صورت کرده‌اند روح بخشند که البته از انجام این کار ناتوان خواهند بود، چراکه اعطای حیات تنها و تنها در ید قدرت حق متعال قرار دارد. مراد از حیات بخشیدن نیز حیاتی است که از موجود حی آثار و عوارض حیات صادر گردد، زیرا طبیعت نیز به صور حیات می‌بخشد لکن حیاتی که بر آن فایده‌ای مترتب نیست و عوارض و آثار حیات از آن صورت ساطع و صادر نمی‌گردد، اما قوای روحانی که از آنها «صناعات عملی» (آثار هنری) بر اساس تفکر و تعقل پدید می‌آیند، جملگی در روح الهی منشأ و مینا دارند» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۴:۶۱). در نهایت در بخشی از باب ۵۶۰ از کتاب فتوحات مکیه که همانا وصیت‌نامه ابن عربی در قالب یکی از ابواب کتاب مذکور است، مطالبی در باب هنر و صناعت ارائه شده است که آشکارا یادآور نقطه‌نظرات اخوان الصفا در باب صنوف هنرمندان، فتوت‌نامه‌ها و سلسله مراتب هنرآموزی است. فتوت‌نامه‌ها که حلقه رابط علم و عمل و فی حد ذاته دستورالعمل انجام توأمان صناعات عملی در کنار آداب معنوی هستند، در قرون اولیه اسلامی بسیار مورد توجه اخوان الصفا بالأخص در کتاب الرسائل قرار گرفته‌اند. از منظر این فتوت‌نامه‌ها که تلاقی‌گاه فن و صنعت با بنیان‌های کلامی و عرفانی در تمدن ایرانی-اسلامی هستند، سلسله مراتب کلیه صنوف هنری با یکی از انبیاء و اولیای الهی آغاز شده و مستند به برخی از آیات قرآن، انبیاء خداوند متعال شخصاً فن و صناعات مختلف را به انبیاء و اولیای خود تعلیم داده است.^۹ از منظر اخوان الصفا «نسبت‌های افضل، بنیان معنا و مفهوم زیبایی و تناسب دقیق هندسی ملاک و مناط تحقق آن است. در نتیجه پرواضح است که ایشان در این تعریف، ارتباط با جهان برین را مدنظر دارند. آن‌چه مهم و بسیار مورد تأکید است این‌که اخوان الصفا مستند به آیاتی مانند: «الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ»^{۱۰} کامل‌ترین مصداق حضور معانی و

وزراء المهدي الظاهر في آخر الزمان الذي بشر به رسول الله (ص) و هو من أهل البيت» بر آن نهاده شده و معتقدیم گزافه نیست چنان‌چه عنوان «در ولایت مهدی (عج)» را نیز بر آن بگماریم، تأویلی بسیار شگفت‌انگیز ارائه می‌شود که به نحوی از انحاء می‌تواند نظریه ولایت در تفکر امامیه را هم به مفهوم صناعات عملی (آثار هنری) و هم به بحث میزان پیوند هنر و میزان در نظر گرفته می‌شود. عزیمت‌گاه این دیدگاه بسیار مهم، تأمل در باب علم تداخل بعضی از امور در بعضی دیگر است که خود از تأمل در بخشی از آیه ۱۳ سورة «فاطر»: «يُولِجُ اللَّيْلُ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارُ فِي اللَّيْلِ [...]» حاصل می‌شود. بنا به مماثلت میان معقول و محسوس و تناظر میان صورت و معنا می‌توان «این فرو برنده را مذكر و فرو شده را مؤنث دانست. اگرچه مظهر و مجلای ظهور این حکم در علوم نظری است اما نکاح حیوانی و نباتی را می‌توان به مثابه صورت محسوس آن در نظر گرفت. در این جا علم تداخل فی حد ذاته محل توجه نیست بلکه آن‌چه که از آن مراد می‌شود محل توجه و تأمل است. به بیان دیگر علم تداخل، شاهد مثالی دیگری از تناظر میان ظاهر و باطن و تذکری از برای عبور از صورت محسوس و توجه به معنای مکنون است. این تناظر که این بار در قامت بحثی تحت عنوان علم تداخل محل تأمل قرار گرفته است در تمام صناعات علمی و عملی (آثار هنری) ساری و جاری است و شگفت آن‌که در عین حال، سریان و جریان آن در علم امام است که احکام او را از رسوخ هرگونه شبهه و نقصان مصون و محفوظ می‌دارد و این علم (تداخل) همان میزانی است که در عالم -در معانی و محسوسات- وضع شده و به حکم میزان است که اهل خرد و نظر قادر به تصرف در هر دو عالم و بلکه در همه امور هستند» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۳:۳۳۵).

در مقام استنادی دیگر به آیات قرآن که در متن خود در سایه اصل مماثلت و تناظر، تنفیخ روح در مجسمه گلین توسط عیسی مسیح (ع)، محل تأمل قرار می‌گیرد. «خداوند متعال در آغاز، عالم را بر صفت برزخی انشاء و ایجاد کرده است، چراکه اسماء، صفات و نعوت او فی حد نفسه دارای دو جهت هستند. جهتی که مثبت تعالی او از خلاق است و نیز جهتی که از باب تشبیه حق تعالی را خود را بر آن‌چه که اوصاف خلاق است، متصف می‌کند.^{۱۱} این دو جهت که در برگزیده اسماء و صفات حق است، نقیض و مخالف یکدیگر هستند، در نتیجه خداوند متعال بین دو جهت متضاد وحدت ایجاد کرده و جمع نموده است. این دو جهت به ظاهر متضاد هستند که منشأ ایجاد ازداد و ازواج در عالم هستی می‌شوند. بنا بر این، عالم هستی در قبول ازداد و ازواج بر صورت حق است و این در حالی است که عالم، که در ذات خود عین دو ضد است، صورت کسی است که آن را انشاء و ایجاد کرده است. با این تفاسیر موجودات و ممکنات عالم هستی صورت خود را از عالم به عنوان منشأ ایجاد و انشاء صور، و ارواح و حیاتشان را از خداوند اخذ می‌کنند. چنان‌که خداوند متعال در مورد عیسی (ع) در آیه ۴۹ سورة «آل عمران»

مفاهیم مرتبط به هنر و زیبایی را بدن انسان و یا به بیان بهتر خلق انسان می‌دانند. این آیه که اعتدال در خلق انسان را محصول ابتدای خلقت او بر بنیان «نسب افضل» می‌داند» (بلخاری، ۱۳۹۴، صص ۴۵-۴۳)، در آرای ابن عربی نیز به نحوی از انحاء بازتاب یافته است. نقطه نظرانی که در بطن و متن خود می‌تواند شاهد مثالی آشکار بر ایده تکامل و تحول انواع از منظر ابن عربی و البته مستند به آیات قرآن باشد. «خداوند سبحان انسان را از خاک آفرید، در حالی که چیز قابل ذکری نبود، سپس نسلش را از خلاصه آبی پست که نطفه است، در قرارگاهی استوار قرار داد^{۱۱}، پس از آن وی را در نه ماه در حالی بعد از حال دیگر دگرگونی داد تا آن‌که از آن‌جا، در حالی که «خلقتی معتدل» و بنیه و ساختاری صحیح و صورتی تام و اندامی «موزون» و حواسی سالم داشت بیرونش آورد، سپس از آن‌جا شیری خالص و لذیذ، گوارا برای نوشندگان^{۱۲} در دو سال بدو نوشانید، سپس او را پرورش و رشد داده و به انواع لطف و شگفتی‌های حکمتش تربیتش کرد تا به بلوغش رسید و «اعتدال» یافت. پس از آن او را حکم و علو قلب پاک و گوش دقیق و دیده تیزبین و مذاق لذیذ بویایی خوب و بساویدن نرم و زبان گویا و عقل صحیح و فهم نیکو و ذهن صاف و تمیز و فکر و اندیشه و اراده و مشیت و اختیار و اعضای اطاعت‌کننده و دودست «هنرآفرین» و دو پای پوینده بخشید. سپس او را فصاحت و بیان و نگاشتن با قلم و «صنعت‌ها» و پیشه‌ها و کشت و زراعت و خزید و فروش و تلاش معاش و پی‌جویی انواع منافع و پایه‌گذاری و طلب عزت و قدرت و امر و نهی و ریاست و اداره کردن و سیاست آموخت» (ابن عربی، ۲۰۱۱، صص ۵۱۲-۵۱۱:۴).

«میزان»، هنر و زیبایی

فکر تعادل موجودات که علم میزان متکفل تبیین آن است با فکرت عدل الهی هم‌راستا و بازتاب نسبت میان میزان و عدل الهی است که شاهد مثال آن آیه ۴۷ سوره «انبیاء» است: «وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئًا وَإِنْ كَانَ مِثْقَالُ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَى بِنَا حَاسِبِينَ»، «و ترازوهای داد را در روز رستخیز می‌نهیم پس هیچ کس [در] چیزی ستم نمی‌بیند و اگر [عمل] هم‌وزن دانه خردلی باشد آن را می‌آوریم و کافی است که ما حساب‌رس باشیم». میزان در عرفان اسلامی به معنای تعادل میان نور و ظلمت است. کمالین که «در مکتوبات منسوب به حمیدالدین کرمانی از عرفای اسماعیلی مذهب سده پنجم هجری قمری، میزان‌الدیانه معادل تعیین تطابق میان سلسله باطنی زمینی و سلسله ملکی آسمانی، و به بیان دیگر، تطابقات میان عوالم روحانی و جسمانی است. در متن علم میزان، وجه ظاهری یک موجود را متوقف بر تعادل بخشی به آن به واسطه همتای نامرئی و ملکوتی می‌داند و بر آن است که باطن عامل اساسی ثبوت و تعادل ظاهر است. در نهایت علم میزان قائل به اصلی است که ضرورت وجود این همتای نامرئی و ملکوتی را تضمین می‌کند (کرین، ۱۳۹۰: ۸۹).

هرچند بحث «علم میزان» در آثار مختلف ابن عربی به صورت

پراکنده محل بحث و بررسی قرار گرفته اما باب دوازدهم از کتاب فتوحات مکیه را می‌توان چکیده و عصاره نقطه نظرات او در باب علم میزان از یک سو و شاه‌کلید فهم نظریه هنر و زیبایی در اندیشه ابن عربی از سوی دیگر دانست. سیدحیدر آملی از شارحان و پیروان امامی مذهبی ابن عربی نیز در مقدمه‌ای که برای شرح کتاب فصوص‌الحکم ابن عربی نگاشته است، بحث نظام تطابقات در عالم معنوی بر حسب میزان ۷ و ۱۲ را با استناد به جملات ابن عربی در باب ۱۲ فتوحات مکیه با عنوان «فی معرفه دوره فلک سیدنا محمد صلی الله علیه و آله و سلم» و از بخش «وجود روح محمد فی عالم الغیب»، مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. علم میزان در اندیشه سیدحیدر آملی ابزاری برای اندازه‌گیری نظام تطابقات در سطوح مختلف هستی است. به عبارت دیگر این تطابقات با علم میزان اندازه‌گیری شده و در قالب مقادیر عددی و جداول هندسی توصیف می‌شوند. علم میزان که موضوع بخشی از کتاب المقدمات من کتاب نص النصوص فی شرح فصوص‌الحکم است، به عدد نگاهی کاملاً کیفی دارد. شاهد مثال این مدعا استنادهای مستقیمی است که سیدحیدر به الرسائل اخوان‌الصفا که به فیثاغوریان مسلمان شهره بوده و متأثر از فیثاغورث و پیروان او نگاهی کاملاً وجودشناختی به عدد و هندسه دارند، ارائه می‌کند. در یک نگاه کلی می‌توان گفت علم میزان قرائت خاصی از اصل تناظر بوده و به بیان دیگر، اصل تناظر در دستگاه میزان تئوریزه شده است. البته این نکته بی‌نهایت مهم را نمی‌بایست از نظر دور داشت که فکرت وجود نظامی از تطابقات در سطوح مختلف هستی که با ابزار میزان سنجیده می‌شود، هم‌بستگی و وابستگی غیر قابل انکاری با فکرت دوری بودن وجود دارد. هرچند سیدحیدر در باب مبانی و مواد اولیه نظریات خود سخت متأثر از ابن عربی است و استنادات مستقیم وی به کتاب فتوحات مکیه جای هیچ‌گونه تردیدی در این مورد باقی نمی‌گذارد، اما اندیشه وی در مورد علم میزان واجد ابتکاراتی است که مهم‌ترین آنها طراحی و ابداع ۲۸ جدول هندسی در راستای توصیف تطابقات در کنار اعداد است.

آن‌چه که از معنا و مفهوم میزان، مد نظر شیخ اکبر عرفان اسلامی است، از یک سو متضمن زمان‌مندی زمان باطنی معنوی و زمان‌مندی زمان صوری تاریخی و از سوی دیگر مطابق با فکرت وجود ازلی لوگوس در الهیات مسیحی است که در حکمت اسلامی مطابق حقیقت محمدی بوده و در اشخاص چهارده معصوم^(ع) ظهور یافته است. از نظر ابن عربی «خلقت روح مطهر پیامبر اسلام^(ص) مقارن آغاز زمان و به وسیله روح مدبر انجام شده است. در نتیجه آن حضرت پیش از ظهور در عالم شهادت در عالم غیب حضور داشته و این در حالی است که هنوز آدم در وجود نیامده بود. بنابراین، مقارن حلول روح پیامبر اسلام^(ص) در جسم او، حکم زمان که تا پیش از آن به اسم «الباطن» ظهور داشت، به اسم «الظاهر» منتقل شده و حضرتش در عالم شهادت پا به عرصه وجود نهاد. با این اوصاف حقیقت محمدیه حامل و شامل حقیقت

سوی دیگر سنج‌های برای تعیین رزق و روزی موجودات. بدین معنا و از آن‌جا که رزق فی حد ذاته حامل معانی مادی و معنوی است، میزان حسی و معنوی دو نوع ترازوی مجزا است که خطایی در آنها راه نداشته و وسیله اندازه‌گیری می‌باشند. میزان در کلام و کلیه «صناعات محسوس» (آثار هنری) وارد شده است و این به دلیل تبعیت اصل وجود اجرام و اجسام از حکم میزان است که اسم «الحکیم» طالب آن بوده و «الحکَمُ العَدل» آن را ظاهر می‌نماید. به حکم میزان، آغاز و انجام زمان با میزان مرتبط شده و هر دور به میزان ختم می‌گردد. بدین ترتیب صور فلکی دیگر از میزان پدیدار می‌گردند. بدین ترتیب عدل و قسط به عنوان دو وجه از میزان با اعتدال امور و قسط و عدل الهی ارتباط پیدا می‌کنند» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۱۴۶).^{۱۳}

این برداشت خاص ابن عربی و پیروان او بالأخص سیدحیدر آملی از میزان است که به زمان شکل دوری می‌دهد. در سایه میزان، «زمان در انتهای هر دور به تعادل بازگشته و دور نوینی آغاز می‌گردد. از آن‌جا که میزان، مبنای اندازه‌گیری تطابقات در عوالم مختلف است، تصور منطبق بودن مراتب مختلف هستی بدون باور به میزان به عنوان اصلی که نظام تطابقات را اندازه‌گیری و تضمین می‌نماید، غیرممکن است. به همین دلیل است که در بیش‌هایی مانند آن‌چه که مارکسیسم معتقد و مروج آن بود، سیر تکامل تک خطی تاریخ معجالی برای باور به میزان به مثابه اصلی مابعدالطبیعی که در عدل الهی ریشه دارد، باقی نمی‌گذاشت. در سایه همین میزان است که امکان تطبیق میان افراد و وقایع در ادوار مختلف تاریخ فراهم شده. زمان به مبدأ خود بازگشت می‌نماید و فکرت بازگشت‌پذیری هر آن‌چه که در دایره وجود است، تثبیت می‌گردد. میزان علمی بر اساس حکمت تاریخ است که در سایه آن، شکوفایی وجود روحانی پیامبر حقیقی ادراک گشته و توالی‌های زمان‌مند، مکان‌مند شده و وحدت قبه‌ها میسر می‌گردد» (کرین، ۱۳۹۰، صص ۱۱۵-۱۱۳).

باب دوازدهم از کتاب فتوحات مکیه صریح‌ترین تقریری در اندیشه ابن عربی است که بر قرائت هنر به عنوان ظهور امر معقول در قالب محسوس تأکید می‌کند و بر آن صحنه می‌گذارد. در واقع این اصل اساسی میزان است که کم و کیف این نزول و ظهور را شرح و تبیین می‌کند چرا که اساساً علم میزان، متکفل تبیین و تشریح بنیاد مابعدالطبیعی تطابقات است. به همین منظور است که با توجه به عدم امکان ارائه تعریفی جامع و مانع از هنر، تفسیر آیه ۲۱ سورة «حجر» (وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا عِنْدَنَا خَزَائِنُهُ وَمَا نُنَزِّلُهُ إِلَّا بِقَدَرٍ مَعْلُومٍ) برای تبیین ماهیت هنر کافی دانسته شده است؛ و این بدان معناست که هنر معادل ظهور غیب به اندازه معین است (دینانی، ۱۳۹۰: ۸۳). بنیان اصلی نظریه «قدر» نیز بر همین آیه شریفه استوار شده است و از آن‌جا که میزان و قدر هر دو به نحوی بر ایده بنیادی تطابق و ظهور معقول در قالب محسوس تأکید دارند، می‌توان فصل مشترک هر دو ایده را اصل تناظر عوالم «غیب» و «شهادت» دانست. در نتیجه «به دلیل مقبولیت عام قرآن در میان تمام فرق اسلامی، هنر و معماری اسلامی در معنا و فرم، کاملاً متأثر از فرهنگ اسلامی بوده است. تاریخ فرهنگ و اندیشه

تمام شریعی است که پیش از پیامبر اسلام^(ص) ظاهر گردیده و با ظهور نبوت او منسوخ شده‌اند» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۱۴۳).

بدون شک فکرتِ تقارنِ ظهور محمدی با پایان دور اسم «الباطن» و آغاز دور اسم «الظاهر»، وابستگی غیرقابل تفکیکی با مفهوم استاندارد و یا دوری بودن زمان دارد. «این‌که در حدیث شریف نبوی پیامبر اسلام^(ص) می‌فرماید: «كُنْتُ نَبِيًّا وَ أَدَمُ بَيْنَ الْمَاءِ وَ الْطِّينِ» و عبارات «كنت إنساناً» و یا «كنت موجوداً» را به کار نمی‌برند، بدین معنی است که پیش از ظهور انبیايي که حکم ثواب ایشان را داشتند، آن حضرت صاحب قره نبوت بوده‌اند. لذا ابن عربی از این حدیث نبوی که می‌فرماید «إِنَّ الزَّمانَ قَدْ اسْتَدَارَ - كَهَيِّتِهِ يَوْمَ خَلَقَ اللَّهُ السَّمَاوَاتِ وَ الْأَرْضِ» چنین نتیجه‌گیری می‌کند که زمان در حال دور زدن، مطابق روزی است حق تعالی آن را به حکم ظاهر نبی مکرم اسلام^(ص) خلق فرمود. چنان‌چه در دور غلبه اسم «الباطن» نیز باطناً منسوب به پیامبر اسلام^(ص)، و در ظاهر به شریعت ابراهیم و موسی و عیسی منتسب بوده است» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۱۴۳).

فکرت دوری بودن وجود و بازگشت آن به تعادل از طریق حرکت زمان را مبنای یکی از تأویلاتی قرار می‌گیرد که در جای خود می‌تواند به عنوان مدخلی برای ورود به نظریه هنر و زیبایی در اندیشه ابن عربی در نظر گرفته شود. دلیل استفاده از کلمه «زمان» به جای «دهر» در حدیث نبوی مذکور، تنبّه به وجود «میزان» است. مبنای این تأویل ابن عربی هم ریشه بودن «زمان» و «میزان» در اشتقاق کبیر از طریق این همانی حروف صامت دو کلمه است. تحلیلی که به تعبیر کرین از مسیر علم الحروف که مسیری کاملاً آشنا برای آئین قبایله در دین یهود است، هموار شده است. از نظر ابن عربی «با تغییر در حروف صامت یک واژه ارزش آن تغییر نمی‌کند کما این‌که قرار گرفتن میزان قبل از «زا» و تخفیف و تعدد آن که به صورت «الزمان» مشدد شده است، به جهت توجه به وجود حرفی مدغم در «زا» است. وی ابتدای وجود زمان در میزان را برای عدل روحانی و مقتضای اسم «الباطن» که ظهور آن در وجود غیبی پیامبر اسلام^(ص) با استاد به حدیث «كُنْتُ نَبِيًّا وَ أَدَمُ بَيْنَ الْمَاءِ وَ الْطِّينِ» است، می‌داند» (ابن عربی، ۲۰۱۱، ۱:۱۴۶).

پس از انقضای دوره‌ای هفتاد و هشت هزار ساله که مقارن تفوق اسم «الباطن» بود، دور دیگری از زمان با حکم اسم «الظاهر» آغاز می‌گردد که در آن ظهور جسمانی پیامبر اسلام^(ص) و نیز شریعت او به صورت علنی و نه باطنی و کنایی واقع گشته و حکم به آخرت منتقل می‌گردد. حدیث نبوی «أَنَّ السَّاعَةَ كَهَاتَيْنِ» (حویزی، ۱۴۱۵، ۳:۴۱۲) و نیز آیاتی هم‌چون: «وَنَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ...» (انبیاء، آیه ۴۷) و نیز «وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ» (الرحمن، آیه ۹)، به همین معنا اشاره می‌کنند. در واقع «فکرتِ ترادف میان زمان و میزان است که ما را با طیفی از آیات قرآن که در آن به میزان و مفاد اخروی آن اشاره دارد، مواجه می‌کند. میزان از یک سو مبنایی برای وحی امر هر آسمان در آن است و از

اسلامی نیز خود راوی رجوع گسترده در تمامی ابعاد به قرآن و دیگر منابع اصیل اسلامی است» (بلخاری، ۱۳۹۴: ۲۸).

نتیجه‌گیری

پژوهش‌های صورت گرفته تا امروز، جای هیچ‌گونه شک و تردیدی در آشنایی حکمای مسلمان با هنر، فن و صناعت بالأخص در بعد نظری باقی نمی‌گذارد. در نتیجه دلایل فقر مطالعات نظری در هنر اسلامی را می‌بایست در جای دیگری جست‌وجو کرد. محی‌الدین ابن عربی حکیم و عارف بلندآوازه مسلمان و اندلسی تبار قرون ششم و هفتم هجری قمری نیز در خلال اثر ماندگار خود، فتوحات مکیه، نظریه‌ای در راستای تبیین ماهیت صناعات محسوس (آثار هنری) ارائه می‌کند که موضوع تحقیق در این مقاله قرار گرفت. میزان، به عنوان علم بررسی بنیاد مابعدالطبیعی تطابقات، ظهور امر معقول در جمال محسوسات را که فی حد نفسه نگره‌ای نوافلاطونی و تعریف و تعبیری رایج از هنر در تمدن ایرانی-اسلامی است، در دستگاه فکری حکیمی هم‌چون ابن عربی که دل و جانی در خدمت آیات و روایات دارد تئوریزه کرد و بر اخلاف او هم‌چون سیدحیدر آملی نیز تأثیری عمیق گذاشت. البته این که هنرمندان هم‌عصر شیخ اکبر عرفان اسلامی و پس از او تا چه اندازه با این نظرات آشنا بوده و این که آیا در تولید آثار خود تحت تأثیر این قسم مباحث حکمی-عرفانی بوده‌اند یا خیر بحث دیگری است که باید در زمینه‌ای دیگر مورد تحلیل و ارزیابی قرار گیرد. این مقاله در صدد تبیین و تشریح این مهم بود که ابن عربی به عنوان حکیمی مسلمان نه تنها با معنا و مفهوم هنر و صناعت آشنا بوده بلکه آن را در جای خود در کانون تأملات حکمی-عرفانی خویش نیز قرار داده است. نظریه «میزان» در مقام ماحصل این تأملات، بایستی جدید در عرصه کشف بنیان‌های نظری هنر و معماری اسلامی می‌گشاید.

پی‌نوشت‌ها

1. tékhne
2. Plotinus (205-270) A.D
3. در مقاله‌ای دیگر با عنوان «میزان دوازده در اندیشه سیدحیدر آملی و تأثیر آن بر قاضی سعید قمی در تحلیل ساختار هندسی کعبه» به پیشینه علم میزان در تمدن اسلامی پرداخته شده است. ن. ک به محسن ساربان‌نژاد و حسن بلخاری قهی، میزان دوازده در اندیشه سیدحیدر آملی و تأثیر آن بر قاضی سعید قمی در تحلیل ساختار هندسی کعبه، دوفصل‌نامه علمی-پژوهشی پژوهش‌نامه عرفان، شماره ۲۴، بهار و تابستان ۱۴۰۰.
4. برای مطالعه تفصیلی، ن. ک به: حکمت و هنر در عرفان ابن عربی، نصرالله حکمت، نشر فرهنگستان هنر.
5. فلیس المطلوب عند المحققين الصور المحسوسة لفظاً و رقماً و إنما المطلوب المعانی التي تضمنها هذا الرقم أو هذا اللفظ و حقيقة اللفظة و المرقوم عنهما.
6. أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسُ عَلَيْهِ دَلِيلًا (سورة فرقان، آیه ۴۵).
7. مانند آیاتی از قرآن مجید که خداوند در آنها خود را به صفات انسانی متصف و موصوف می‌کند: «قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِإِيدِي أَتَعْتَبِرُ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْغَالِينَ» (سورة ص، آیه ۷۵).
8. در آیه ۱۱۰ سورة مائدة، همین مضمون اما به شکل دیگری آمده است: «[...] وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِأَظْفَارِي فَتَنفُخُ فِيهَا فَيَكُونُ طَيْرًا بِأَمْرِي [...]»

9. «وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لَكُمْ لِنُخْصِنَكُمْ مِنْ بَأْسِكُمْ فَهَلْ أَنْتُمْ شَاكِرُونَ» (سورة انبياء، آیه ۸۰) و هم‌چنین «وَأَصْنَعُ الْفَلَكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيُنَا وَلَا تُلَاطِفُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا نَفْسَهُمْ مُعْرِضُونَ» (سورة هود، آیه ۳۷).
10. سورة انفطار، آیه ۷.
11. «ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ» (سورة سجده، آیه ۸).
12. «وَإِنَّ لَكُمْ فِي الْأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُسْقِيكُمْ مِمَّا فِي بُطُونِهِ مِنْ بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَبَنًا خَالِصًا سَائِغًا لِلشَّارِبِينَ» (سورة نحل، آیه ۶۶).
13. ثم استدار بعد لقضاء دورة الزمان التي هي ثمانية و سبعون ألف سنة ثم ابتدأت دورة أخرى من الزمان بالاسم الظاهر فظهر فيها جسم محمد صلى الله عليه و سلم و ظهرت شريعته على التعيين و التصريح لا بالكناية و اتصل الحكم بالآخرة فقال تعالى وَ نَصَّعَ الْمَوَازِينَ الْقُسْطَ لِيُوزَنَ الْقِيَامَةَ و قيل لنا وَ أَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقُسْطِ وَ لَا تُخْسِرُوا الْمِيزَانَ و قال تعالى وَ السَّمَاءَ رَفَعَهَا وَ وَضَعَ الْمِيزَانَ فَبِالْمِيزَانِ أَوْحَىٰ فِي كُلِّ سَمَاءٍ أَمْرَهَا و به قدر فی الارض اقواتها و نصبه الحق فی العالم فی كل شیء فمیزان معنوی و میزان حسی لا یخطئ أبدا فدخل المیزان فی الكلام و فی جميع الصنائع المحسوسة و كذلك فی المعانی إذ كان أصل وجود الأجسام و الأجرام و ما تحمله من المعانی عند حكم المیزان و كان وجود المیزان و ما فوق الزمان عن الوزن الإلهی الذي یطلبه الاسم الحکیم و یمظهره الحكم العدل لا إله إلا هو و عن المیزان ظهر المقرب و ما أوحى الله فيه من الأمر الإلهی و القوس و الجدی و الدلو و الحوت و الحمل و الثور و الجوزاء و السرطان و الأسد و السنبلة.

فهرست منابع

- قرآن مجید.
- آملی، سیدحیدر، (۱۳۶۷)، *المقدمات من كتاب نص النصوص فی شرح فصوص الحکم*، تصحیح عثمان یحیی و هانری کرین، تهران: توس.
- ابن عربی، محی‌الدین، (۲۰۱۱)، *فتوحات مکیه* (نسخه ۴ جلدی)، بیروت: دارالمعرفه.
- اوستا، (۱۳۹۹)، تألیف و ترجمه ابراهیم پور داود، تهران: نگاه.
- بلخاری قهی، حسن، (۱۳۹۴)، *قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- _____. (۱۳۹۰)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- پازوکی، شهرام، (۱۳۹۴)، *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، تهران: فرهنگستان هنر.
- جابر بن حیان، (۲۰۰۸)، *مجموعه مصنفات فی الخیماء و الإكسير الأعظم*، تحقیق پی‌یر لوری، جیبیل: دار و المكتبة بیبلیون.
- _____. (۲۰۰۵)، *مختار رسائل جابر بن حیان*، تصحیح پل کراوس، قاهره: مكتبة الخانجي.
- حکمت، نصرالله، (۱۳۹۴)، *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی*، تهران: فرهنگستان هنر.
- حویزی، عبدعلی بن جمعه، (۱۴۱۵)، *تفسیر نور الثقلین*، تصحیح هاشم رسولی، قم: اسماعیلیان.
- دینانی، غلامحسین ابراهیمی، (۱۳۹۰)، *رویکرد حکمت اشراق به هنر اسلامی در جستارهایی در چیستی هنر اسلامی* (مجموعه مقالات نوانیست‌نگار)، تهران: فرهنگستان هنر.
- فلوطین، (۱۳۸۹)، *دوره آثار (۲ جلدی)*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: خوارزمی.
- کرین، هانری، (۱۳۹۰)، *واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ترجمه ان‌شاءالله رحمتی، تهران: سوفیا.
- نصر، سیدحسین و البور لیمن، (۱۳۹۴)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، تهران: حکمت.



استناد: محمدی وکیل، مینا. (۱۴۰۱). تداوم اندیشه حکمی مسیحی در نقاشی انسان‌گرای رنسانس. رهیویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۴۷-۵۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_697032.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooeye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

تداوم اندیشه حکمی مسیحی در نقاشی انسان‌گرای رنسانس

مینا محمدی وکیل^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۵/۲۳ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۱۰ □ صفحه ۴۵-۵۷

Doi: 10.22034/RPH.2022.697032



چکیده

انسان‌مداری هنر رنسانس، عموماً مهم‌ترین وجه تمایز آن با هنر مسیحیت سده‌های میانه دانسته می‌شود. با توجه به آنکه در عصر رنسانس فلسفه متقنی در باب تعریف انسان و جایگاه او در هستی شکل نگرفته بود، مبانی نظری ظهور هنر انسان‌گرای رنسانسی محل پرسش‌های فراوان قرار می‌گیرد. با نگاهی به آرای حکمی متألّهان قرون وسطی و مطالعه تداوم آن در دوره رنسانس، می‌توان برخی ریشه‌های شکل‌گیری هنر مذکور را بازشناخت. سنت آگوستین، در آموزه «ایمان می‌آورم تا بفهمم» از یکسو ایمان مذهبی را به عنوان مبدأ معرفت عقلانی به شمار آورد و از سوی دیگر، در عمق معنا حقیقت ادراک و معرفت را منوط به کنشی انسانی می‌داند. نظریه شک آبلار به عنوان ابزار دستیابی به حقیقت، تبیینات سن‌فرانسیس در خصوص اینکه حقیقت بیش از آنکه در بالا باشد در پایین و درون انسان است و همچنین باور به اصالت فرد که توسط اکام طرح شد، به عنوان پایه‌های فکری الهیاتی قرون وسطی در کنار دستاوردهای علمی رنسانس، در شکل‌گیری فلسفه انسان‌مدار آن دوره مؤثر بوده‌اند. مقاله حاضر می‌کوشد پس از مطالعه و بازبینی اثرات حکمی قرون وسطی بر دوره رنسانس مشابهت تحولات فلسفی مذکور را در عالم هنر پی‌گیری نماید. روش تحقیق در نوشتار حاضر، توصیفی-تحلیلی، جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش استقرائی صورت گرفته است. طبق یافته‌های پژوهش روشن می‌شود که آرای حکمی متألّهان مسیحی در شکل‌گیری اندیشه مدرن و به تبع آن هنر انسان‌گرای رنسانس مؤثر بوده است. در ظهور قواعد پرسپکتیو به مثابه سوپرتکتیویسم هنری و همچنین نمایش انسان خداگونه این اثرپذیری به‌روشنی قابل بازشناخت است.

کلیدواژه‌ها: قرون وسطی، هنر رنسانس، حکمت مسیحی، هنر انسان‌مدار، پرسپکتیو.

۱. استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

مقدمه

بنیاد اندیشه در قرون وسطی^۲ عموماً با تفوق محض الهیات بر قلمرو اندیشه تعریف و تحدید می‌شود، و در مقابل آن دوره رنسانس بر پایه اصل خودآگاهی روشمند عقلانی، با محوریت جایگاه انسان و استقلال فلسفه از الهیات بازخوانی می‌شود. قرون وسطی با وجود آنکه گاه به عصر تیرگی مطلق متهم است، اما نقش واسطه‌ای مهمی در پیوند جهان باستان و عصر جدید دارد که نمی‌توان به سادگی از آن چشم پوشید. آغاز فلسفه در سده‌های میانه را با سنت آگوستین^۳ می‌دانند، با تعمق در مختصات فکری عصر رنسانس^۴، می‌توان تأثیرات اندیشه او را در ظهور تفکر جدید نیز بازجست. رفرمیست‌هایی همچون مارتین لوتر^۵، کالون^۶ و زوینگلی^۷ به عنوان طلبه‌داران عصر نو، با وام‌گیری از آرای سنت آگوستین، بنیادهای اندیشه خویش را پی‌افکنند. این امر در برخی آرای سنت آگوستین همچون «حقیقت اندیشه به منزله نشانه‌ای از وجود خداست» و یا «من فکر میکنم، بنابر این خدا هست»^۸ ریشه داشت. هدف نوشتار حاضر نگاهی به تداوم اندیشه از آموزه‌های سنت آگوستین تا ظهور اندیشه مدرن و به دنبال آن پیگیری تداوم و تکامل رویکرد الهی قرون وسطی در آثار هنری عصر رنسانس است. به بیان دیگر چگونگی

گی رابطه میان حقیقت با وحی الهی و یا عقل انسانی نکته بسیار مهمی در سیر فلسفه است که از یکسو پیوند اندیشه از جهان باستان تا عصر مدرن را نمایان می‌کند؛ و از سوی دیگر، ریشه‌های نوگرایی را در برخی آرای قرون وسطایی باز می‌نمایاند.

در قرن چهاردهم پیوند میان ایمان دینی و عقلانیت فلسفی رو به گسست نهاد. با ظهور بارقه‌های انسان‌مداری رنسانس، فلسفه با تکیه بر خودآگاهی روش‌مند عقل انسانی کوشید ماهیتی مستقل یابد و به سبب تنوع و تکثر جریان‌های فلسفی نوظهور این دوره همچون افلاطونیان^۹، ارسطوییان^{۱۰}، ضد ارسطوییان^{۱۱}، رواقیون^{۱۲}، شکاکان^{۱۳}، التقاطیان^{۱۴}، فلاسفه طبیعت^{۱۵} و... چارچوب‌های قطعی گذشته اندک اندک فروپاشید. انقلاب علمی، اکتشافات جغرافیایی و اختراع صنعت چاپ و نشر، دنیای نامحدودی در برابر انسان گشود؛ نگرش تازه به دنیا و ادراک ماهیت علمی پدیده‌ها، ضمن کاهش اعتبار نظریات گذشته، جامعه نوجوی اروپا را از بنیان دگرگون می‌کرد. به مدد چاپ و با در دسترس قرار گرفتن متن کتاب مقدس، چالش‌ها و پرسش‌های جدی درباره رفتار و حاکمیت کلیسا که تطابق چندانی با متن مقدس نداشت، جریان گرفت و در پی آن بود که زمینه ظهور آرای فلسفی و نقادی از اقتدارگرایی مذهبی فراهم آمد. در چنین فضایی، تلاش برای تطابق دانش و فلسفه با اصول دین، جای خود را به مطالعه مستقیم طبیعت با تکیه بر تجربه و عقل انسانی بخشید. این امر توازن میان وحی الهی در برابر عقل انسانی را به نفع پاره دوم بر هم زد. اما

با وجود اصالت یافتن عقل انسانی و پایان پذیرفتن عصر ایمان، اما جریان رنسانس همچنان دارای گرایشاتی مذهبی و دیدگاهی مسیحی بود.^{۱۶} هنر ویژه رنسانس نیز همچنان از نظر موضوع و محتوا و گاه فرم و صورت دارای گرایشات مذهبی بود.

روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار، از نوع تحقیقات توصیفی-تحلیلی است و به لحاظ هدف در دسته پژوهش‌های توسعه‌ای قرار می‌گیرد. تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش استقرائی صورت گرفته و روش گردآوری اطلاعات مبتنی بر اسناد مکتوب کتابخانه‌ای و مستندات اینترنتی بوده است.

پیشینه تحقیق

در باب هنر انسان‌گرای رنسانس می‌توان به اثر ارزشمند اروین پانوفسکی^{۱۷} با عنوان *درآمدی بر آیکونولوژی، مفاهیم انسان‌گرایانه در هنر رنسانس*^{۱۸} اشاره کرد که نخستین بار در سال ۱۹۳۲ توسط انتشارات آکسفورد منتشر شد. این کتاب چگونگی کاربرد روش آیکونولوژی در مطالعات هنری را تبیین کرده و منبعی بسیار معتبر در خصوص سازماندهی تحلیل آثار هنری محسوب می‌شود که راه را برای پژوهش‌های نظام‌مند در آثار تاریخی هنر هموار کرده است. پتر هایدو^{۱۹} در مقاله «تفکرات مدرن از زیبایی‌شناسی قرون وسطی» که در سال ۱۳۸۷ با ترجمه عباس محمدپور به زبان فارسی نیز منتشر شده، بر این باور است که عصر مدرن با فرض تعریف زیبایی‌شناسی به مثابه امر نوآورانه، تلاش دارد تا ادبیات رنسانس را از سایه شاخصه تکرارپذیری و پیروی از رسوم گذشته خا رج نماید. اما آنچه امروزه به ما اجازه می‌دهد بی‌همتایی و اصالت را به عنوان یک ارزش کلیدی، پدیده‌ای مجزا و منفک از گذشته در نظر آوریم، نوعی معیار زیباشناختی است، لکن بر پایه دیدگاه تبارشناسانه نظریه نوآورانه نیز همچون نظریه تکرار اصالتاً پیرو و دنباله گذشته شناخته می‌شود. عبدالرسول چمانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «نظریه هنر رنسانس و مرکزیت مفهوم کرده برداری صحیح» به رابطه اثر هنری با جهان پیرامون و روش بازنمایی در دوره رنسانس، خصوصاً در آثار آلبرتی، پرداخته است و ضمن آن روشن می‌نماید که وقایع زندگی مسیح و سایر موضوعات مذهبی در آثار مذکور نه به صورت فراطبیعی بلکه به شکل کاملاً مادی و طبیعی به نمایش درآمده‌اند و هنرمندان رنسانس فاصله جهان مادی و معنوی را به مدد کالبدشناسی پیکره انسانی درنور دیده‌اند. در مقاله دیگری با عنوان «بنیاد مابعدالطبیعی پیدایش فن پرسپکتیو خطی در نقاشی رنسانس» به نگارش عبدالله آقایی و مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۵)، به بنیاد مابعدالطبیعی بر پایه فهم هستی در عصر رنسانس پرداخته شده است. بر پایه

بیان تازه‌ای به رابطه مابین الهیات و فلسفه بخشید؛ موضع خاص او، گرچه از نظر کلیسا ملحدانه ارزیابی شد، اما در تحولات بعدی معرفت‌شناختی قرون وسطی عمیقاً اثرگذار بود. به باور او «هیچ کس نمی‌تواند به ملکوت درآید مگر با فلسفه. دین حقیقی فلسفه حقیقی است» (لاسکم، ۱۳۸۲: ۵۱). اندیشه اسکات مبنی بر اینکه ایمان و عقل جدایی ناپذیرند در دیگر اندیشوران کارولنزی نفوذ یافت و نهایتاً به انسان‌گرا شدن الهیات مسیحی در آینده دامن زد.

در اواخر قرن یازدهم سنت آنسلم کنتبری^{۲۲}، با رجعت به آموزه‌های سنت آگوستین، بار دیگر تلاش نمود تا اصالت ایمان الهی نسبت به عقل انسانی را تبیین کند. او در اثری تحت عنوان حدیث با غیر^{۲۳} گفته‌هایش را چنین آغاز نمود: «ایمان فهم می‌طلبد»^{۲۴} آنسلم در کتاب دیگری با عنوان چرا خدا/انسان شد^{۲۵} اظهار داشت که انسان شدن خدا در فلسفه مسیحیت (تجسد روح الهی در قالب انسانی مسیح) یگانه طریق کسب سعادت و راه نجات انسان بوده است. چنین اندیشه‌ای چندین سده پس از فروپاشی نظام مذهبی قرون وسطی نیز همچنان تأثیرات خود را در فلسفه باقی گزارد؛ به گونه‌ای که فلاسفه‌ای چون دکارت^{۲۶}، لایبنیتس^{۲۷}، لاک^{۲۸}، بارکلی^{۲۹}، کانت^{۳۰}، هگل^{۳۱} و... اعتقاد به وجود اعلی را بخش اساسی پژوهش فلسفی خویش قرار دادند. بدین قرار تلاش برای اثبات عقلانی ایمان را نباید صرفاً ناشی از «ذهنیت قرون وسطایی» برشمرد. همانگونه که هنر نیز تا چندین سده پس از رنسانس ماهیت مذهبی پیشین را در قالب علمی و عینی جدید حفظ می‌نماید. به عنوان مثال هگل شناخت عقل الهی را با استمداد از ایمان مسیحی ممکن دانسته است و آن را چنین بیان می‌کند: «خدا خود را در دین مسیحی به ما آشکار ساخته است، او خود را به ما شناسانده است، او دیگر وجودی پنهان یا رازآمیز نیست. امکان شناخت خدا که بدین سان به ما ارزانی شده، ما را به شناختن او مکلف ساخته است... آن زمان سرانجام خواهد آمد که این فراورده غنی عقل فعال [عقل الهی] را که تاریخ جهان به ما عرضه می‌کند بشناسیم» (کاسیرر، ۱۳۷۷: ۳۷۸).

در ابتدای سده دوازدهم، تقریباً همزمان با آنسلم، نظریات دیگری در باب نسبت میان ایمان و خرد مطرح شد. پی‌یر آبلار^{۳۲} در کتاب بله و خیر^{۳۳} «شک» را به عنوان ابزار دریافت حقیقت، متقابل با دیدگاه رایج، وضع نمود^{۳۴}. دیدگاه مذکور را می‌توان به نوعی عکس روش آگوستین و آنسلم دانست. بدین سان الهیات ماهیتی انسانی و تا حدی غیرقطعی یافت و به جای آنکه نوعی تفکر و ژرف‌اندیشی به حساب آید، ماهیتی علمی پیدا کرد. و می‌توان گفت روش‌های علمی مدرن در قرون بعدی و در عصر رنسانس بر همین پایه استوار شد. البته قابل ذکر است که گرچه

یافته‌های ارائه شده در این پژوهش، در دوره رنسانس فضا از طریق الهیات به سمت بی‌کرائگی و همگونی رهنمون می‌شود و علم مدرن بیان مابعدالطبیعی خود را در سرچشمه امر ریاضیاتی پیدا می‌کند. ایجاد قوانین تازه، مشخصاً از تغییرات زیربنایی در حیطه هستی‌شناسی انسان رنسانس حکایت می‌نماید. رولاند پیچ^{۳۵} نیز در مقاله «متافیزیک زیبایی در مسیحیت قرون وسطی» (۱۳۸۵) بر پایه آرای اندیشمندان قرون وسطی، زیبایی موجودات فانی را بازتاب زیبایی ابدی خدا دانسته است و در این خصوص آرای بزرگانی چون آلبرتوس مگنوس، اولریخ انگلبرتی و توماس آکیناس را مورد مطالعه قرار داده است.

در تمامی موارد یاد شده و پژوهش‌های مشابه دیگر با وجود قربت مبانی نظری با جستار حاضر و بحث اثرات اندیشه قرون وسطی بر دوره رنسانس لکن به طور متمرکز به تداوم آن آرا و اثرگذاری آن در هنر انسان‌گرایی رنسانس اشاره‌ای نشده است.

اندیشه در قرون وسطی، ایمان مبدأ معرفت عقلانی

در سده‌های متقدم قرون وسطی الهیات و فلسفه به‌روشنی متفک و مجزا نیستند. به همین سبب نمی‌توان از فلسفه بما هو فلسفه در این دوره صحبت نمود. در سراسر سده‌های میانه عقل انسانی در سایه وحی الهی محاط شده است. با این وجود از قرن سیزدهم میلادی به آرامی تمایزات میان آن دو ظاهر می‌شود؛ گرچه در همان زمان نیز بزرگان عالم اندیشه غالباً در وهله نخست متأله بوده‌اند و نه فیلسوف. «نویسندگان عصر آبی کلیسا همت خود را مصروف آن می‌کردند که دین مسیح را بفهمند، به زبانی روشن و رسا بیانش کنند، و تا حدی به آن نظام ببخشند: موقف ایشان را می‌توان در این عبارت پرآوازه لاتین خلاصه کرد: Credo ut intelligam / «ایمان می‌آورم تا بفهمم». سوای این، آنها سعی داشتند عالم، خود انسان و تاریخ انسان را در پرتو ایمان مسیحی تفسیر کنند. بدین قرار ایشان (به درجه‌ای که به فراخور افراد متغیر بود) خاطر خود را به مضامینی مشغول می‌داشتند که، بر حسب تمایزی که بعدها میان الهیات و فلسفه برقرار گشت، مضامینی فلسفی خوانده می‌شد» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۱۷). بدین سبب باور به ارجحیت ایمان دینی به عنوان مبدأ معرفت عقلانی در فاهمه انسان به سنت آگوستین نسبت داده می‌شود. او عالی‌ترین و برترین نوع تفکر فلسفی را از آن عالمان الهی می‌دانست. جریانی که پیش از این و خصوصاً در عصر فلاسفه بزرگ یونان هرگز قابل تصور نبود، چراکه در عصر فلسفه، همواره عالی‌ترین تصورات دینی متعلق به فلاسفه دانسته می‌شد. قاعده مشهور آگوستین چنین خلاصه می‌شود: «فهم پاداش ایمان است، لذا در پی آن مباش که بفهمی تا ایمان بیاوری بلکه ایمان بیاور تا بفهمی» (ژیلسون، ۱۳۷۸: ۱۷). در اثنای سده نهم میلادی جان اسکات اریجینا^{۳۶}

آبلار را باید در زمره متفکرینی برشمرد که به عقلانی نمودن اصول اعتقادی تمسک می‌جویند، اما این امر هرگز بدان معنا نیست که وی اصل حجیت در مسائل ایمانی را محل تشکیک قرار داده است؛ چراکه او در نامه‌ای که به هلوئیز^{۳۵} نگاشته صریحاً اعلام داشته است که «اگر فیلسوف بودن به معنای مخالفت با پولس قدیس است خوش ندارد که فیلسوف باشد، و اگر ارسطو بودن به معنای مفارقت از مسیح است خوش ندارد که ارسطو باشد» (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۵۷).

بحث پیرامون رابطه میان عقل انسانی و وحی الهی در سده‌های بعد نیز ادامه داشت. در سده سیزدهم توماس آکوئینی^{۳۶} بر پایه یقین در اصول دینی مسیحی، درباره اختلاف در اقوال فلسفی و دینی این نتیجه را گرفت که استدلال فلسفی که حاصل تفکر بشری است همواره در معرض خطاست اما در مقابل در عقاید ایمانی مطلقاً شک و تردید روا نیست. به باور او «ایمان نه فقط حافظ فلسفه از ارتکاب خطاست، فلسفه را به طرف حقایقی که غایت و منظور آن باید باشد، توجیه و راهنمایی می‌کند، هر چند که به این مراد نایل نخواهد آمد. بدین معنی است که فلسفه خدمتگار خداشناسی است» (برهیه، ۱۳۸۰: ۲۰۷). او می‌کوشید نظام فلسفی ارسطو را با الهیات مسیحی وفق دهد. همزمان با کوشش‌های قدیس توماس برای استقلال بخشی به فلسفه، قدیس فرانچسکو آسیرزایی^{۳۷}، یکی از نخستین نظریات انسان‌مدارانه را ابراز داشت؛ او حدود ۲۰۰ سال پیش از پترارک^{۳۸}، با موعظه‌های عرفانی و انسان‌دوستانه خود، به تعبیری، نویدگر و پیام‌آور رنسانس بود. وی «زندگی و جهان فانی را مکانی برای لذت بردن توصیف کرد و اساس فلسفه خود را بر همین اندیشه بنا نهاد. [...] سخنان فرانسیس که از عشق به طبیعت سرچشمه می‌گرفت و از رابطه میان انسان‌ها سخن می‌گفت، جاذبه‌ای بیش از واگویی روایات مذهبی داشت. او هرگز در سخنان خود مذهب و الهیات را نفی نکرد، اما از احساسات انسان‌دوستانه مسیحیت نیز بهره گرفت و مشربی انسان‌دوستانه بنیاد نهاد» (وازاری، ۱۳۸۴: ۴۸). فرانچسکو معتقد بود که «حقیقت بیش از آن‌که در بالا باشد در پایین است، بیش از آن‌که در فزونی باشد در کاستی است. [...] حقیقت خارج از وجود ما نیست» (بوین، ۱۳۸۹: ۵۰).

در اثنای قرون سیزده و چهارده میلادی که همچنان فلسفه به عنوان ابزاری در دست عالمان الهی قرار داشت داعیه اصیل دانستن الهیات نسبت به فلسفه همچنان پابرجا بود. چنان‌که یاکوپونه^{۳۹} شاعر و روحانی مسیحی می‌سراید:

«افلاطون و سقراط مجادله می‌کنند،

با تمامی قوای خویش،

بحثشان پایانی ندارد،

اما مرا به این سخنان چه کار،

تنها قلبی پاک و ساده،
راه خود را مستقیماً به ملکوت می‌یابد،
و خداوندگار را ستایش می‌کند، در حالی که فلسفه اهل دنیا در دور دست از راه بازمانده است» (ژیلسون، ۱۳۷۸: ۱۲).

اما در کنار این‌گونه باورها، فلسفه مدرسی همچنان در دانشگاه‌های شمال اروپا سلطه خود را حفظ کرده بود و به عنوان کوششی برای نشان دادن توافق میان عقل و ایمان به حیات خود ادامه می‌داد. ویلیام اکام (آکمی)^{۴۰} در سده چهاردهم شالوده الهیات مسیحی را در برابر عقل انسانی در موقعیتی خطرناک قرار داد. اگرچه بعدها تلاش فراوان نمود تا عقل را فدای ایمان کند و اعلام داشت که با آنکه نمی‌توان وجود خدا را اثبات کرد، اما به احتمال قوی خدا وجود دارد؛ اما اندیشه او تأثیرات خود را نهاده بود و او به عنوان یکی از بانفوذترین متفکران سده چهاردهم اروپا پیروان بیشماری پیدا کرد. کثیری از عالمان مذهبی نیز با وی همعقیده شدند که اصول دین را نمی‌توان از راه تعقل اثبات نمود. از سوی دیگر نظریه مشهور اکام بر این اصل استوار بود که تنها مفاهیم جزئی واقعیت دارند و مفاهیم کلی را فاقد اعتبار می‌دانست و در ارزیابی‌های قضایای کلی را تنها مفاهیمی ذهنی برمی‌شمرد. بر پایه همین الگو، انسانیت مفهومی صرفاً ذهنی قلمداد می‌شود، مفهومی که ذاتاً فاقد واقعیت مستقل است. در سایه چنین استنتاجی، آنچه در جهان مادی وجود خارجی دارد، وجود انسان‌های منفرد است. در واقع او حقیقت را در افراد می‌دانست و نه در کلیات. در اینجا عاملی مطرح می‌شود که مستقیماً حکایت از باور این متفکر قرون وسطا به فردگرایی دارد. اکام با سعی در تفکیک علم الهیات از فلسفه کوشید علم را از انحصار کلیسا برهاند. او علم را محصول تجربه و مشاهده می‌دانست و نه تخیلات.

به طور کلی باید گفت، جدال میان دو قطب تفکر و دین در سده‌های میانه از مهم‌ترین و جریان‌سازترین مباحث فکری و فلسفی به حساب می‌آید؛ تضاد و تنوع آرای در این زمینه و عدم تطابق وحی و عقل نهایتاً باعث شد تا ابن‌رشد نظریه حقیقت دوگانه^{۴۱} را طرح کند؛ که «بنا بر آن دو امر متناقض در آن واحد ممکن است صادق باشند، البته یکی برای عقل و فلسفه و دیگری برای دین. از جمله این قول در قرون وسطی منسوب به ابن‌رشد دانسته شده است که عقل من به وحدت عقل فعال حکم می‌کند و ایمانم به خلاف آن» (ژیلسون، ۱۳۷۸: ۵۰). چنین رویکردی، حاکی از آغاز نوعی رقابت بین عقل انسانی و عقل وحیانی بود؛ رقابتی که می‌توان آن را خاستگاه اومانیسم در عصر رنسانس به شمار آورد. هنر اومانیست‌های عصر رنسانس با موضوعات مذهبی و قوالب تازه انسانی نمودی از همین جدال است هنری که کشف جهان طبیعت را از منظر خاص فرد انسانی غایت عمل خویش قرار داد.

رנסانس و موقعیت جدید انسان

«قرون وسطی هر چند از حیث عمل دوران پرجوش و خروشی بود، از لحاظ فکری تحت تأثیر علاقه شدیدی به قانون و نظریه بسیار دقیقی از قدرت سیاسی قرار داشت. بنا بر این نظریه، هرگونه قدرتی در اصل از خدا ناشی می‌شود. خداست که پاپ را در امور دینی و امپراتور را در امور دنیوی قدرت بخشیده است. اما در قرن پانزدهم پاپ و امپراتور هر دو اهمیت خود را از دست دادند» (راسل، ۱۳۶۵: ۲۰ و ۲۱). در پی چنین رخدادهای سیاسی و تاریخی بود که زمینه‌های علمی و فکری جدید فرصت ظهور یافت؛ با تضعیف نیروی مسلط کلیسا و رواج دانش‌های باستانی و تجربیات جدید، روحیه نقادی نیز گسترش یافت؛ «سده‌های پانزدهم و شانزدهم اروپا مجموعه فعالیت‌های بشری را در راستایی سمت و سو دادند که از بسیاری نظرها همچنان راستای فعالیت‌های امروز ما شمرده می‌شود. بی‌باکی در روحیه انتقادی، فراز آمد مقام فرد، گذر از دنیایی بسته به جهان بی‌کران و سرانجام از هم‌پاشیدگی یگانگی مسیحیت، در مجموع، جهش‌ها و گسست‌هایی بودند که برآمد مدرنیته را نمودار کردند» (ماری، ۱۳۹۱: ۱۵).

محتوای واقعی جنبش رنسانس در مراحل ابتدایی آن، بازگشت مجدد به میراث عظیم فرهنگی، اندیشگی، ادبی و هنری دوران یونان و روم باستان است؛ یکی از اصلی‌ترین مؤلفه‌های رنسانس در کشف موقعیت جدید انسانی و هم‌نوایی آن با نیروهای طبیعی، در جهت اعتبارزدایی از آنچه خارج از ساحت خرد انسانی است، خلاصه می‌شود. رواج بی‌باکانه روحیه انتقادی در عصر رنسانس و اشتیاق وافر به کشف افق‌های تازه اندیشه، که از شاخصه‌های بنیادین این دوره شناخته می‌شود، با سرعت سبب شد تا اصطلاح قرون وسطی، با معنای ناخوشایند و تحقیرآمیز ضمنی‌اش، در میانه سده پانزدهم ایجاد و به زودی استوار شود. «دوره نوزایی با شتاب بسیار نام دوران پیش از خود را «قرون وسطی» نهاد. (اصطلاح media aetas نخستین بار توسط بوسی Bussi منشی نیکلای کوزانی در حدود سال ۱۴۵۰ به کار رفته است)» (دوسانتیلانا، ۱۳۴۵: ۱).

عصر نوزایی، دوره انقلاب‌های عمیق و متعدد بود که در بینش انسان نسبت به خود و جهان پیرامونش تأثیراتی دیرنده برجای گذاشت. انقلاب علمی در کنار اکتشافات جغرافیایی و اختراع صنعت چاپ و نشر، دنیای نامحدودی در برابر انسان گشود؛ نگرش تازه به دنیا و ادراک ماهیت علمی پدیده‌ها، که در اختراعات و اکتشافات پرشمار این عصر ظهور می‌یافت، جامعه نوجوی اروپا را از بنیان دگرگون می‌کرد؛ علاوه بر این، با بسط دایره اکتشافات علمی، جایگاه دانش در اذهان عموم ارتقا می‌یافت و اعتبار علم در رقابت با باورهای مذهبی و فلسفی محل تأمل شد؛

«با کار دانشمندان عهد رنسانس علم به جایی رسید که جایگاهی برابر با الهیات و فلسفه یافت. با رشد علم جدید به تدریج در ارزیابی عمومی از این‌که «دانش» چیست تغییر بزرگی روی داد» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ج ۳، ۵۰۳ - ۵۰۲). در همین زمان هنرمند-دانشمندان جدید کوشیدند دانش پزشکی، مختصات نویافته جغرافیا و تفوق بر طبیعت را بستر موضوعات هنر مسیحی خویش قرار دهند.

در این دوره، گرچه اومانیزم‌ها قویاً سعی داشتند دانش و تفکر را از بند الاهیات برهاند و تلاش قاطعی در اعتراض به دین‌داری فروکاسته به مناسک تظاهرآمیز مذهبی داشتند و همچنین به نکوهش وضعیت سرزنش‌بار آباء کلیسا و بی‌اعتباری روحانیونی که در تحمل‌پرستی و عسرت و فساد اخلاقی رسوا شده بودند، می‌پرداختند؛ اما همچنان بسیاری از صاحب‌نظران اومانیزم را در ژرفا جریان‌ی مسیحی قلمداد می‌کنند. از آن جمله می‌توان به تاریخ‌نگار فرانسوی لوسین فبور^{۴۳} اشاره کرد که در اثر خود با عنوان مسئله بی‌اعتقادی در سده شانزدهم^{۴۴} به مقابله با نظری برمی‌خیزد که اومانیزم‌های دوره رنسانس را بی‌دینانی تلقی می‌کند که از هر گونه تعهد معنوی رویگردان‌اند. به باور فبور «وانمودکردن قرن شانزدهم به عنوان قرنی شکاک، قرنی افسارگسیخته و قرنی خردگرا و پاسداشت آن، بدترین اشتباه و توهم است. [این سده] بر اساس اراده بهترین نمایندگان، برعکس قرنی الهام‌پذیر بوده است، قرنی که در تمامی عناصر به دنبال بازتابی الهی است» (febvre, 1947: 462). هگل نیز دین و فلسفه را به طور کلی از نظر هدف و محتوا پیوسته و دارای تشابه می‌داند: «مذهب و فلسفه دارای یک مقصود و یک محتوا می‌باشند، صرفاً نقطه نظر آنها، با توجه به جایگاهی که قرار می‌گیرند، متفاوت است» (Hegel, 2007: 198).

با پایان یافتن دوره رنسانس، تمرکز اومانیزم بیشتر معطوف به حوزه‌های نظری و تفکرات فلسفی شد. با پیدایش فلاسفه‌ای چون بیکن^{۴۵}، دکارت، اسپینوزا^{۴۶}، فویرباخ^{۴۷}، جان لاک، بارکلی، هیوم^{۴۸} و دیگران اومانیزم به حوزه‌های فلسفی وارد شد. پیدایش علم جدید و انتشار آن به مدد امکانات چاپی، احیای مجدد اندیشه و دانش باستانی و کاهش قدرت نفوذ کلیسا، فضایی را ایجاد نمود که شکوفایی فلسفه را نوید می‌داد؛ عموماً از رنه دکارت به عنوان بنیانگذار و پدر فلسفه جدید یاد می‌شود. دکارت کوشید تا اندیشه را از قیود مذهب رها سازد، او در تلاش برای آزاد ساختن علوم، سعی در پی‌افکندن روش عقلانی خاصی نمود، در واقع غایت مطلوب او ایجاد یک نظام فلسفی عملی بر پایه علم ریاضیات بود؛ چراکه می‌اندیشید هر شناختی مستلزم یقین است و یقین در ریاضیات دست‌یافتنی است. دکارت پایه ریاضیات را نوعی نظام معرفت یقینی و غیرقابل تردید می‌دانست؛

آسمانی و ارهاندیم تا بتوانی پیکره‌ساز هستی و ویژگی‌های خویش باشی. تو نه میرایی و نه جاودان. هم مخیر هستی که خود را تا پایه حیوانی پست فرو کنی و هم توانمندی داری که خویش را تا جایگاه موجودی خداگونه بر کنی. [...] افزون بر آموزه‌های میراندولا، فرازی از گفته‌های فیلسوفی یونانی به نام پروتاگوراس که انسان را معیار و میزان همه چیز می‌شمرد نیز ورد زبان‌ها بود. برونلسکی^{۵۴} به تأثیر از این اندیشه‌ها، در معماری شیوه‌ای پدید آورد که سبک معماری اومانستی نامیده شد و دوست او، لئونه باتیستا آلبرتینی^{۵۵}، خطاب به انسان همروگار خود نوشت: به تو اندامی زیباتر از همه حیوانات داده شده است... تیزهوشی، احساس، ادراک، خرد و خاطره‌داری، به سان خدایی ماندگار... (وازاری، ۱۳۸۴: ۶۳)

جنبش و روحیه هنری رنسانس با آثار هنرمندانی چون برونلسکی، دوناتلو^{۵۶}، جُتو^{۵۷}، مازانتجو^{۵۸}، داوینچی^{۵۹}، میکلائزو^{۶۰}، تیسین^{۶۱} و... در حوزه هنرهای تجسمی تعریف می‌شود که معرف فلسفه و دیدگاهی مبتنی بر گرایش به طبیعت و انسان است. رنسانس، تولد دوباره هنر و ادبیات را تحت تأثیر سرمشق‌های باستانی به ارمان آورد. این تولد با کشف دوباره جهان و انسان به عنوان اصل و مبدأ اندیشه متحقق شد. هنرمندان انسان‌گرا دوش به دوش سایر اندیشمندان دوران رنسانس به اشاعه معرفت انسانی می‌پرداختند. با این وجود برخی بنیادهای هنر را نمی‌توان منفک و مستقل از آموزه‌های فکری قرون وسطی دانست.

کامل‌ترین نمونه سيطرة جایگاه انسان بر هنر را می‌توان در کشف قوانین ژرف‌نمایی (پرسپکتیو) مشاهده نمود؛ که بر پژوهش عقلانی انسان در طبیعت و بر پایه باور به اصالت فرد و منطق خودبنیاد بشر ایجاد شده است. درک قواعد علمی پرسپکتیو که به نوعی بر محوریت انسان تمرکز داشت و همچنین جایگاه جدید انسان به عنوان غایت اندیشه و هستی، هنر را بیشتر این جهانی و طبیعی می‌نمود. بدین ترتیب، انسان موضوع اصلی هنر قرار گرفت و نمایش پیکره آدمی به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر تصویری، محور اصلی هنرهای تجسمی شد. اهمیت روزافزون مسائل دنیوی و تکیه بر جایگاه والای انسان در طبیعت مسیر حرکت هنر اروپا را دگرگون کرد.

هنر رنسانس را می‌توان محصول عصر فردیت نامید. به بیان دیگر تأکید بر فردیت انسان و تمایل به بازنمایی طبیعت عینی، خصیصه اصلی هنر این دوران است؛ لو فان باوهر^{۶۲} در این خصوص معتقد است: «آگاهی از شخصیت فردی شاید بیش از هر چیز دیگر در ادبیات و هنرهای ظریفه منعکس شده باشد. در اشعار شخصی عاشقانه، در نمایشنامه‌های بزرگ دوران الیزابت، در مجسمه‌تراشی دوناتلو Donatello یا نقاشی ماساچو Massaccio یا لئوناردو، فرد است که به طور بارز جلوه

او بر آن بود که «بایستی بتوان جهان را با همان روشهایی درک کرد که از اصول موضوع^{۶۳} ریاضی درک می‌شود. هدفش آن بود که فلسفه را به گونه‌ای بازنویسی کند و نظام معرفت را طوری بر بنیاد اصول موضوع تردیدناپذیر بنا سازد که گویی ریاضیات است، هر چند در این هدفش تا اندازه‌ای کامیاب شد. عزم جزم دکارت در بازسازی فلسفه به هیئت ریاضیات، نقطه خردگرایی فلسفی است» (هالینگ دیل، ۱۳۶۴: ۱۴۵). بر پایه استنتاجات ریاضی‌گونه و بر اساس اصل شک دستوری که دکارت واضع آن بود، یکی از پایه‌های اصلی فلسفه مدرن یعنی تأکید بر سوژه یا ذهن شناسنده توسط او بنا نهاده شد. اُس و اساس فلسفه دکارت یعنی سوژکتیویسم^{۶۴} یا همان خودبنیادی فاعل شناسا که در عبارت مشهور کوجیتو^{۶۵} «می‌اندیشم، پس هستم» طرح شده است، بازتابی از دورن‌مایه‌های اومانستی عصر رنسانس بود. به عبارت دیگر، موقعیت انسانی که به واسطه تجربه‌های رنسانس بر وجود خویش و تغییر جایگاهش در جهان آگاه شده بود و بر پایه محوریت خرد حکم بر موقعیت قائم به ذات خویش داده بود، اینک به واسطه سوژکتیویسم دکارتی، صبغه فلسفی یافته بود. اگرچه اندیشه دکارت بر پایه اصول اومانستی و با نقادی دین شکل پذیرفته است؛ اما همچنان پیوندهایی میان اومانیسیم و خداباوری او، از لحاظ غایت‌مندی و ارزش‌گذاری دیده می‌شود؛ او در گفتار در روش به کار بردن عقل می‌نویسد: «علم الهی خودمان را بسی ارجمند می‌شمردم و مانند دیگران وصول بهشت را آرزومند بودم، اما به من به یقین آموخته بودند که راه آن برای نادان و دانا یکسان باز است، و رهبرش حقایق منزله می‌باشد که برتر از عقلهای ما است، پس: جسارت نداشتم که آن را تابع قوه استدلال ضعیف خود سازم، و معتقد بودم که اقدام و نیل به مطالعه در آن حقایق محتاج به تأیید فوق‌العاده از عالم بالا، و احراز مقامی فوق بشر است» (دکارت، ۱۳۵۵: ۱۱ - ۱۰). با وجود آنکه دکارت در تمامی نظام اندیشه‌ورزانه خود، به اصالت عقل انسانی تأکید دارد؛ اما همچنان دارای گرایشاتی مذهبی و دیدگاهی مسیحی است. دانستن این نکته ضروری است که با پایان یافتن قرون وسطی فلسفه از پیوند با الهیات سرباز زد و استقلال یافت؛ با این وجود فلاسفه عموماً همانطور که کاپلستون بیان می‌دارد دیدگاهی «بی‌طرفانه» نسبت به التقاط فلسفه و دین دارند.^{۶۶}

تأملی بر اصول نقاشی رنسانس

«جووانی پیکودلا میرلاندولا^{۶۷}، فیلسوف جسور و نامدار فلورانس در سال ۱۴۸۵ در رساله‌ای که در باب مقام/انسان نوشت، انسان را در کانون جهان قرار داد و از زبان پروردگار به وی گفت: ما تو را در کانون جهان قرار می‌دهیم تا آسان‌تر بتوانی در قلمرو پادشاهی خویش بنگری و آن را بازشناسی. تو را از قید و بندهای زمینی و

حکمت و فلسفه مذهبی، نمادگرایی دینی، رموز سنتی و شهود معنوی استوار شده بود، و هنر رنسانس با رویکردی تازه سعی در خروج تدریجی از قلمروهای مذکور داشت و بنیاد ماهوی خود را بر پایه عقل انسانی و تجربه و درک طبیعت، استوار می‌نمود. در قرون وسطی و استیلای بلاشک تفکر مذهبی، فلسفه، علم و هنر همگی به عنوان توابعی از پارادایم حکمی مسیحی و وحیانیت الهی به شمار می‌آمدند و تمامی کنش‌های انسانی از جمله هنر صرفاً ابزاری در جهت اعتباربخشی و گاه اثبات اصول دینی بودند، در نقطه مقابل آن، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های رنسانس کشف موقعیت قائم به ذات انسان و همنوایی او با قوانین طبیعی، با هدف اعتبارزدایی از هر آنچه که خارج از ساخت خرد انسانی قرار داشت، تعریف می‌شود. «مردمی که تازه از ثروت و آسایش برخوردار شده بودند هدفشان گریز یا شکوه از زندگی نبود، بلکه هر چه زیباتر کردن آن بود؛ می‌خواستند زمین را به آسمان تبدیل کنند و خود خدایان آن شوند» (دورانت ۱۳۸۵، ج ۵: ۹۹). به بیان دیگر جنبش رنسانس بود که باور جدید به توانایی و شایستگی انسان را نمایان ساخت و آن را در برابر نظام‌های فکری جزمی و قیود نهادها، نیروها و سنت‌های پیشین برافراشت و منزلت ویژه‌ای به آن عطا کرد. بدین ترتیب در هنر نیز مطالعه طبیعت از یکسو و جایگاه انسان و کشف موقعیت جسمانی او از سوی دیگر، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد. البته باید توجه داشت که پیش از این دوران نیز یکی از اصلی‌ترین ممیزه‌های هنر غربی در قلمرو مسیحیت، با هنر سایر تمدن‌ها، توجه ویژه آن به موضوع انسان بود. به زعم بورکهارت «نقاشی مسیحی همواره باید، از حیث موضوع‌اش و از حیث ارتباطش با اجتماع دینی، فیگوراتیو باشد» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۳۸). در قرون وسطی نیز محوریت موضوع انسان به چشم می‌خورد اما نگاه تشبیهی و تنزیهی این عصر، به نمایش صورت الهی و مثالی انسان انجامیده بود، حال آنکه هنر رنسانس در نمایش فیگور انسانی، با غلبه فرم نسبت به معنا، به نوعی ارجحیت نمادهای جسمانی در برابر ارزش‌های روحانی را ایجاب می‌نمود. اما در هر دو دوره پیکره انسان به عنوان موضوع اصلی هنر در جغرافیای مسیحی نسبت به سایر موضوعات اولویت داشته است. «انسان عهد میانه بیشتر از معنایی انگیزه می‌شد که از طریق فرم به تصویر رهنمون می‌شد تا از نفس فرم» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۶۸) در حالی که «ذهنیت معاصر همه چیز را به سطح دون خودش تنزل می‌دهد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۹۳).

عصر رنسانس با بازخوانی فرهنگ یونان باستان، ضمن ارج نهادن به امور طبیعی انسان و لذا بدین جسمانی و همچنین ستایش قدرت‌های قهرمانی، ساخت پیکره‌های قدرتمند و عموماً عریان انسانی را در کانون توجه خویش قرار داد. به عبارت دیگر با ظهور

می‌کند، و هنرمند اکثراً یا کلاً از متوسل شدن به استعاره و رمز که در دوران گوتیک مرسوم بود می‌پرهیزد. از آنجایی که نقاشی بهترین وسیله برای اشاعه اومانیزم محسوب می‌شد این هنر بیش از همه مورد توجه بود. نقاشی و مجسمه‌سازی هر دو از معماری که در قرون وسطی تحت حمایت کلیسا متحد شده بودند اعلام استقلال نمودند. بدین سان، در هنرهای مختلف همان گرایش به تفکیک به چشم می‌خورد که آن را در اندیشه سیاسی و فلسفه نیز ملاحظه کرده‌ایم. علاوه بر این، نقاشی رنسانس - و نقد هنری - به جنبه قسمت به قسمت اهمیت بیشتری می‌داد تا ساختار کلی، مثلاً دورنماها در نقاشی معمولاً برای بهتر جلوه دادن پیکره انسانی حایز اهمیت بود. همین طور بی‌اندازه جالب است که درام یا هنر نمایشی جدید در قرن شانزدهم را می‌بینیم که تدریجاً خود را از قید ساختار نمایشهای اخلاقی و معجزه، آزاد می‌سازد» (لوفان باومر ۱۳۸۵، ۱۹۵ - ۱۹۶). هنرمند رنسانسی انسان را کامل‌ترین و زیباترین پدیده طبیعی موجود می‌داند و این برتری را بیشتر در تن و بدن انسان جست‌وجو می‌کند. هنرمند این عصر می‌کوشد به بهترین و گویاترین شکل زیبایی انسانی را در پیکره‌های برهنه تصویر کند، عصر رنسانس برهنگی را نماد حقیقت می‌داند؛ و این میراث تجربه باستانی یونانیان در خصوص نمایش پیکره آدمی است^{۶۳}. در ادامه درباره سنت تصویرسازی پیکره‌های برهنه در یونان و تأثیرات آن توضیحات بیشتری خواهم داد. در عصر نوزایی این ویژگی بار دیگر احیا می‌شود، به عنوان مثال بوکاتچیو در دکامرون دلیل صراحت لهجه و بیان صریح خود درباره توصیف ناتورالیستی اعمال انسانی را چنین توصیف کرده است: «برخی از شما خانه‌های عزیز ممکن است بمن خورده بگیرند که در بعضی از حکایات خود مطالبی را که خواندن یا شنیدن آن برای یک بانوی عقیف و شریف برازنده نیست صاف و پوست‌کنده معروض داشته‌ام اگر درست تعمق کنید و از یک نویسنده بزرگ و مجرب سوال نمائید پروراندن مطالب مزبور در لباسی غیر از آنچه من پرورده‌ام میسر نمی‌باشد.

مگر نمی‌بینید یکنفر نقاش مذهبی شمایل آدم و حوا را چگونه لخت و عریان مجسم می‌کند؟

مگر برای نمایاندن حقیقت واقع راه دیگری جز این موجود است؟ تصویر عیسی را در حالیکه با تن برهنه بصلیب کشیده و در هر پایش یکی دو تا میخ کوبیده‌اند ملاحظه نکرده‌اید؟» (بوکاتچیو، ۱۳۳۸، ج ۲: ۱۶۱)

به طور کلی باید گفت، هنرمند دوره رنسانس با گذر از تسلط همه جانبه مذهبی در قرون میانه، چشم بر جهان محسوسات و زیبایی‌های طبیعی آن گشود؛ او به جای بازنمود شمایل‌های مقدس، به دنبال کشف و بازآفرینی طبیعت بر حسب تجربه انسانی و مصادیق فردی آن بود. شیوه رایج هنر مسیحیت میانه، با تکیه بر

قرار گرفت، هنر ماهیتی مستقل پیدا نمود؛ بدین معنا که هنر محتواگرا و وسیله‌ای در جهت بیان محتوایی خاص است، در طول تاریخ همواره باورها و عقاید دینی مهم‌ترین عوامل شکل‌بخشی به آثار هنری بوده‌اند؛ اما در دوره جدید با کنار نهادن تعهد هنر در برابر مذهب، نوعی استقلال ذاتی در هنر صورت‌گرا رنسانس ایجاد شد که ماهیت هنر را دگرگون نمود. «در واقع زیبایی‌شناسی دوره رنسانس با از دست دادن نقش قرون وسطایی خود در برابر اخلاق کلیسایی - که بالاترین جلوه هنر را فقط در ظاهر آن می‌دید - آزادی و اختیار جدیدی را به هنر می‌بخشد. به این گونه، هنر از مقام و مرتبه وسیله درمی‌آید و جنبه هدف می‌یابد» (جهانگلو، ۱۳۸۷: ۲۴).

ظهور خدای انسان‌گونه در نقاشی رنسانس

بدین ترتیب با تغییر جایگاه هنر و استقلال در کارکرد آن، هنر که تا روزگار پیش از این، ظرفی برای دین، اخلاق، سیاست، ادبیات و... محسوب می‌شد، کارکردی خودبنیاد یافت که در آن «انسان» به عنوان مهم‌ترین موضوع جای موضوعات مذهبی، اخلاقی، ادبی و... را گرفت. وازاری به عنوان نخستین تاریخ‌هنر‌نویس دوره رنسانس معتقد است که پیکره انسان کامل‌ترین انگاره هنری است؛ «انکار نمی‌توان کرد که انسان همواره در زیبایی و هنجار، انگاره کامل و بی‌نقص تمامی طرح‌ها، نقاشی‌ها و پیکره‌ها بوده است و به یقین از همان آغاز، اندیشه لطافت، وقار و انسجام جدا از مفهوم انسان نبوده است» (وازاری، ۱۳۸۴: ۸۷). تمایل به نمایش زیبایی، قدرت و مرکزیت انسان در هنر این دوره باعث شد که هنرمندان اومانیزم همانند اعقاب یونانی خود، حتی تصویر خدای مسیحیت را نیز همچون یونانیان در قالب تنومند و زیبای انسانی به تصویر درآوردند، و در این راه هنر مهم‌ترین و گویاترین زبان در عقاید مربوط به انسان و خدای جدید رنسانس بود.

در دوران طلایی هنر یونان، «مردم پرشور و سرکش آتن با مشاهده آثار فیدریاس توانستند ببینند که آدمی، حتی تنها از طریق مجسمه‌سازی، تا چه حد برای زمانی کوتاه به خدایان شبیه شده است» (دورانت ۱۳۸۵، ج ۲: ۳۶۳). و جالب آنکه در رنسانس نیز خدایان در بهترین آثار به صورت انسان قدرتمند تصویر می‌شوند، که گاه حتی در مواردی در خدمت انسان قرار دارند، به عنوان مثال این امر را می‌توان در نقاشی دیواری کلیسای سانتا ماریا نووآ^{۶۷}، اثر مازاتچو (تصویر ۲) مشاهده نمود؛ «آنچه در این نقاشی حیرت‌آور است... تصویر کردن پروردگار به هیأت انسانی است که صلیب عیسای مصلوب را نگه داشته است؛ چنین شیوه نقاشی و پرداختی از این دست به امور دینی در آن روزگار بی‌سابقه بود. در این دیوارنگاره مازاتچو بیشتر بر انسان‌گونه بودن پروردگار تأکید دارد تا بر الهی بودن انسان‌های آن. این آغازگاه

اندیشه اومانیزم، میل به بهره‌مندی از لذات دنیوی در هنر رو به تزاید گذاشت؛ با این وجود در هنر سده پانزدهم و پس از آن، همچنان جریان غالب فکری مؤثر بر هنر، بر آموزه‌ها و اعتقادات تکیه داشت. «حامی اصلی هنر هنوز کلیسا بود، و هدف اصلی هنر همچنان نمایش داستانهای مسیحی برای جماعت بیسواد و تزئین خانه خدا بود. [...] اومانیزمها اندک اندک معنی شهوانی‌تر زیبایی را به مردم ایتالیا آموختند؛ تحسین آشکار یک تن سالم انسانی - چه مرد و چه زن، و ترجیحاً عریان - در میان طبقات تحصیل‌کرده مرسوم شد؛ تأکید ادبیات رنسانس بر زندگی، به جای تفکر قرون وسطایی آن دنیایی، نوعی تمایل دنیوی پنهان در هنر ایجاد کرد.» (دورانت، ۱۳۸۵، ج ۵: ۹۸)

اما در هر صورت باید در نظر داشت که هنر هر دوره از یک سو زاینده شرایط و مؤلفه‌های زمانه خود است، و از سوی دیگر بازتاب‌دهنده آن شرایط و همچنین معرف تاریخ گذشته نیز خواهد بود. نقاشی رنسانس با آنکه بر زیبایی‌های طبیعی و اشکال جسمانی تأکید داشت اما همچنان فحوی مذهبی گذشته را از دست نداده بود. پیکره‌های غیرجذاب، ساده و ژرف دوران گذشته جای خویش را به نوعی زیبایی فاخر، چهره‌های خودنمایانه با جامه‌های گرانبها بخشید که مشخصاً مملو از قدرت و ولع دنیوی بودند. نمونه روشن تجمل‌گرایی اشرافی آمیخته با قدرت انسانی را می‌توان در اثر یان وان ایک^{۶۸} در محجر محراب گان^{۶۹} مشاهده نمود، که در آن خدا در هیئت مسیح ظاهر می‌شود^{۷۰}؛ مسیحی که در قالبی سلطنتی و دارای قدرت دنیوی تصویر شده است. (تصویر ۱) به عبارت دیگر خدا را در این اثر می‌توان به تعبیر شاهانه و انسانی و بهره‌مند از خصایص مطلق مادی تصور کرد.

علاوه بر این یکی از دستاوردهای دیگر رنسانس، که میراث عصر یونان را زنده کرده است، توجه به فرم و رقابت آن با محتوا است. این خصیصه در هنر قرون میانه و به طور کلی هنرهای سنتی و دینی رابطه‌ای معکوس دارد. در هنر دینی آنچه مهم است محتوای مذهبی و باور دینی است، که هر شکلی که بتواند با توجه به ضوابط و قواعد آن دین، محتوای آن را نمایش دهد، ظرف مناسب خواهد بود، در این‌گونه هنرها اساساً هنرمند تنها در تلاش برای نمایش محتوای اعتقادی است، اما هنر رنسانس، به سبب توجه به جنبه‌های عینی طبیعت و انسان، بیشتر شکل‌گرا است و می‌کوشد کشف قوانین طبیعت و تناسبات ظاهری را غایت هنری خویش قرار دهد؛ «رنسانس در جریان رشد خود از یونانی به لاتی، و از آتن به رم بازگشت؛ چنین به نظر می‌آمد که زمانه پانزده قرن به عقب رفته است، و عصر سیسرون و هوراس، اووید و سنکا دوباره متولد شده است. سبک اهمیتی بیشتر از موضوع و معنی یافت، و شکل بر محتوا پیروز گشت» (دورانت ۱۳۸۵، ج ۵: ۹۲). هنگامی که محتوا نسبت به فرم در درجه دوم اهمیت

حالی که توصیف روابط میان پدیدارهای جهان و نمایش بعد سوم در هر شیء، پیش از رنسانس ضمن آنکه دانشی مستقل به حساب نمی‌آمد، همانند سایر معرفت‌ها بیشتر مبتنی بر شهود عقلانی و خصوصیتی صرفاً عینی قلمداد می‌شد و به هیچ وجه قائم به فاعل شناسا نبود. پیش‌تر حتی ایجاد این روابط در نقاشی، کاری بیهوده و مذموم تلقی می‌شد؛ همانطور که افلاطون در جمهوری علناً بهره‌وری از قوانین تصویری را فریب مخاطب به سبب ناتوانی‌های حسی انسانی‌اش، می‌داند: «اگر جسمی را یکبار از دور بنگریم و بار دیگر از نزدیک، آیا هر دو بار اندازه آن در نظر ما یکسان است؟ [...] همچنین جسم واحد اگر در آب فرو رفته باشد کج به نظر می‌آید و اگر بیرون از آب باشد راست دیده می‌شود. باز چنان‌که می‌دانی به سبب خطای باصره که ناشی از تأثیر رنگ‌هاست چیزی گاه محذب دیده می‌شود گاه مقعر. علت همه این خطاهای حسی در روح ماست، و نقاشی و جادوگری و شعبده‌بازی و نظایر آنها با استفاده از همین ناتوانی طبیعت آدمی، ما را می‌فریبند» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۱۵). بدین ترتیب افلاطون، هنر نقاشی را به سبب تجسم ظاهر و دوری از ماهیت اصلی و حقیقت پدیدارها محکوم می‌کند، «اگر تختی را از پهلوی یا از روبه‌رو یا از پشت بنگری، آیا هر بار ماهیت آن دگگون می‌شود؟ یا ماهیتش در همه حال همان است و تنها به‌ظاهر هر بار بصورتی دیگر نمایان می‌گردد؟ [...] آیا هنر نقاشی ذات و ماهیت راستین چیزها را مجسم می‌سازد، یا نمود و صورت ظاهر آنها را؟ عبارتی دیگر، نقاشی تقلید حقیقت است یا تقلید ظاهر؟ [...] تقلید همواره از حقیقت دور است و به همین علت می‌تواند همه چیز بسازد. زیرا در هر مورد فقط نمودی مجسم می‌کند نه چیزی حقیقی» (افلاطون، ۱۳۵۳: ۵۰۷). در نتیجه افلاطون شگردهای نقاشی در جهت نمایش پدیدارها را عملی دور از خرد دانسته که هیچ‌گونه پیوندی با حقیقت ندارد و بدین سان عملی نامطلوب است؛ این اندیشه نهایتاً افلاطون بزرگ را به دادن رأی به اخراج نقاشان از آرمانشهر خویش سوق می‌دهد. این در حالی است که تجربیات هنرمندان یونان باستان از قواعد عمق‌نمایی به مراتب محدودتر از مطالعات هنرمندان رنسانس بوده است. اما با وجود آنکه در نقاشی یونان باستان تلاش‌های پراکنده‌ای برای نمایش بعد سوم و ترسیم عمق در تصاویر دیده می‌شود، در هنر سده‌های میانه و مشخصاً در شمایل‌نگاری‌های مذهبی این دوره، اثری از شناخت علم منظر یا پرسپکتیو وجود ندارد و با فرارسیدن عصر نوزایی است که بر اساس دستاوردهای نظریه‌پرداز اومانیستی چون آلبرتی و مطالعات تناسبات معماری توسط برونلسکی و همچنین دریافت‌های منطقی پیرو دلا فرانچسکا^{۷۱} سرانجام قوانین کلی دانش پرسپکتیو تکوین می‌یابد. کشف شعور منطقی و اهمیت ساختار در قالب قوانین نویافته علم مناظر، باعث می‌شود که عموماً در آثار رنسانس پیاده‌سازی دقیق

سلسله‌ای از نقاشی‌هایی است که در آثار میکل‌آنجلو بر سقف کلیسای سیستین به اوج می‌رسد» (وازاری، ۱۳۸۴: ۲۵۰)^{۶۸}.

بنابر این می‌توان گفت بیان جایگاه والای انسان، مهم‌ترین دغدغه هنر رنسانس است. همانطور که وازاری معتقد است، درباره هنر سده شانزدهم باید گفت در این هنر «مسیحیت دیگر یک احساس درونی نبود، بلکه به شکل برتری مادی و جسمانی جلوه می‌کرد و هنرمند بیشتر دل‌نگران مجد و شرف و تبار انسان بود تا جلال پروردگار» (وازاری، ۱۳۸۴: ۷۶).

به طور کلی بنا به تقریر لارنس بینون^{۶۹}، هنر اروپا مابین سده‌های پانزدهم تا نوزدهم خصلتی انسان‌محور دارد؛ «در هنر اروپای ماقبل سده نوزدهم گویی انسان سخت مشغول به خود و فریفته به اعمال و آرزوهای خویش است و تماس خود را با حیات بیرون از خویشتن از دست داده است. کنجکاوی فکری و نه هم‌نواپی با طبیعت رفته‌رفته و با تأنی وی را برانگیخت تا این دنیای واسطه را مطالعه کند» (بینون، ۱۳۸۳: ۱۸). یافته‌های تازه از بدن انسان که به واسطه تشریح اجساد ابعاد گسترده‌ای یافته بود، نیز بی‌تأثیر بر هنر این دوره نبود. شباهت بالایی که میان محل نمایش پیکره خدا و همراهان در شاهکار آفرینش میکل‌آنژ در سقف کلیسای سیستین (تصویر ۳) با نمای عرضی مغز انسان (تصویر ۴) دیده می‌شود^{۷۰}، مبین همین اثرپذیری است. گرچه به اعتباری می‌توان گفت خدای متجسم در این تصویر در چارچوب ذهن انسانی تجسد یافته و تحدید شده است؛ اما شاید بتوان از منظری دیگر نیز اثر را تعبیر نمود و بر پایه آن سلطه وجودی خدا را بر عقلانیت انسان پایان ناپذیر دانست، به عبارتی دیگر این خداست که بر عقل انسان حکم می‌راند و ایمان الهی مبدأ معرفت عقلانی به شمار می‌آید^{۷۱}.

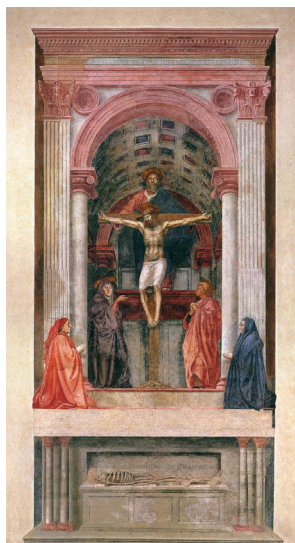
پرسپکتیو، سوپژکتیویسم هنری

با اصالت یافتن فاعل شناسنده، تاریخ فلسفه وارد فصل نوین خود شد. دکارت به عنوان پدر فلسفه جدید واضع سوپژکتیویسم بود، خودبنیادی فاعل شناسا که در عبارت مشهور کوجیتو «می‌اندیشم، پس هستم» توسط دکارت مطرح شد، بازتابی از درون‌مایه‌های اومانیستی عصر رنسانس بود. به عبارت دیگر، موقعیت انسانی که به واسطه تجربه‌های رنسانس بر وجود خویش و تغییر جایگاهش در جهان آگاه شده بود و بر پایه محوریت خرد حکم بر موقعیت قائم به ذات خویش داده بود، با حکم دکارت صورتی فلسفی یافت. اما چندین دهه پیش از دکارت و طرح فلسفه سوپژکتیویسم توسط وی، هنرمندان رنسانسی به طور عمل‌گرا و به شکلی ضمنی نمودی از آن فلسفه را در آثار خود به نمایش درآوردند. کشف قوانین جدید مناظر و مرایا در آثار هنری رنسانس، تلاشی برای ایجاد یک معرفت روشمند عقلانی از جهان بیرون بود. در

شکلی طبیعی‌تر تصویر شد. قاعده و قانونی استوار برای ژرف‌نمایی بنیاد نهاده شد و هنرمندان با بهره‌گیری از پرسپکتیو و کوتاه‌نمایی تصویری، آدم‌ها و اشیاء را همسان آن‌چه در زندگی واقعی دیده می‌شد برنگاشتند. همزمان با این دست‌یافت‌ها مطالعه دقیق سایه‌روشن، حجم‌پردازی، منبع تابش نور و جزئیات دشوار دیگر نیز آغاز شد. نقاشان صحنه‌ها را با شباهت بیشتر به واقعیت آراستند و چشم‌انداز، درختان، آسمان و حتی سبزه و علف را واقعی‌تر از پیش نقاشی کردند. در این روزگار هنر نقاشی چندان رشد یافت که می‌توان گفت [...] امید باردهی نزدیک و گام نهادن به دورانی طلایی مشاهده می‌شد» (وازاری، ۱۳۸۴: ۱۷۴).

این بینش گرچه ظاهراً در نقطه مقابل سنت تصویری در تصاویر مذهبی قرون وسطی قرار دارد؛ که در پی نمایش ماهیت حقیقی پدیدارهای جهان واقعی هستند، لکن با توجه به اینکه اصول قاعده‌مند فلسفه مبتنی بر اصالت انسان، در سده‌های بعد

قوانین علمی چون پرسپکتیو بر جنبه‌های روایی موضوع غلبه یابد، برخلاف هنر سده‌های پیشین که بر محوریت موضوع روایی و مذهبی و با غلبه عنصر تزئین شکل می‌پذیرفت، این آثار بیشتر با تأکید بر پایه ساختارهای هندسی و قواعد ریاضی گونه و دقیق علم مناظر استوار شدند. از سوی دیگر، نوع جدید نقاشی غربی، که پرسپکتیو یکی از اصول بنیادین آن به حساب می‌آید، اساساً مبتنی بر نگرش انسان‌محورانه است؛ قوانین دقیق پرسپکتیو در واقع آنالیزی است از تجربه دیداری محدود یک انسان به عنوان فاعل شناسنده از جهان بیرون. همانطور که مرلوپونتی^{۷۳} معتقد است، اگر فلسفه‌ای بخواهد کاملاً توصیفی باشد، یعنی جهان عینی را آن گونه که به تجربه ما درمی‌آید توصیف کند، لذا نباید انتظار داشت که این فلسفه «... از نقطه عزیمتی جز رویدادگی انسان و جهان به درک آنها برسد. این فلسفه می‌کوشد توصیف مستقیمی از تجربه ما آن‌گونه که هست به دست دهد» (ماتیوز، ۱۳۷۸: ۱۲۹). در عصر رنسانس، توصیف عینی جهان واقع بزرگترین دستاورد هنری برشمرده می‌شود؛ وازاری توفیقات در امر واقعی‌تر شدن نقاشی و کشف قوانین پرسپکتیو را امید گام نهادن در دوران طلایی می‌داند و در زندگی هنرمندان می‌نویسد: «با پیشرفت علم، میزان شناخت هنرمند از طبیعت و الگوهای خود نیز فزونی یافت و انسان به



تصویر ۲. مازاتچو، تثلیث مقدس با مریم عذرا، سن‌جان و دوراهب، نقاشی دیواری، سانتا ماریا نوولا، فلورانس، ح. ۱۴۲۸. (مأخذ: URL2)



تصویر ۳. میکل آنژ، آفرینش آدم، فرسکو سقف کلیسای سیستین، ۱۵۱۲، ایتالیا. (منبع: URL3)



تصویر ۱. یان وان آیک، بخشی از محجر محراب‌گان، در حالت باز، ۱۴۳۲. (مأخذ: URL1)

ریاضی‌گونه و براساس اصل شک دستوری که دکارت واضح آن بود، یکی از پایه‌های اصلی فلسفه مدرن یعنی تأکید بر سوژه یا ذهن شناسنده توسط او بنا نهاده شد. اساس علم مناظر یا همان پرسپکتیو نیز مبنی بر اصول تغییرناپذیر علمی و بر پایه محاسبات ریاضی‌گونه استوار بود.

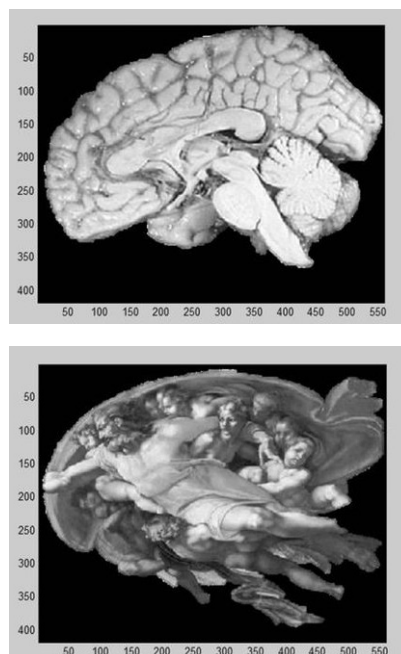
هگل نیز خوانشی چون کانت از مسئله عین و ذهن و رابطه آن دو دارد، وی امکان‌پذیر بودن هماهنگی میان عین و ذهن را مورد تردید قرار داده و بر این باور است که «مسئله حقیقت ناشی از تلاش برای بخشیدن اعتبار عام به آن چیزهایی است که ادراک‌های انسانی ذاتاً جزئی شمرده می‌شوند» (بووی، ۱۳۸۶: ۴۸۹) و در جای دیگر می‌نویسد: «...حقیقت‌ها پندارهایی هستند که انسان پندار بودنشان را از یاد برده است» (بووی، ۱۳۸۶: ۴۸۹). این تعبیر هگل دقیقاً با تفسیر انسان مدرن از پرسپکتیو تصویری هماهنگ است؛ در واقع آنچه به عنوان حقیقت تصویر با قوانین پرسپکتیو در آثار نقاشی منعکس می‌شود، تنها عارضه‌ای از حقیقت جهان است که انسان قادر به فهم آن است. اما از سوی دیگر، اومانیزم‌ها برخلاف افلاطون که این امر را به عنوان یک نکته منفی که باعث محکوم نمودن رویکرد محدود انسانی به حقیقت پدیدارها می‌داند تلقی نمی‌کنند؛ چراکه بنا به باور فلسفه جدید، ما هرگز نخواهیم دانست جهان جدای از تجربه انسانی ما چه شکل و چه ماهیتی دارد؛ لذا ابژه همواره تابع ذهن و موقعیت سوژه تعریف می‌شود؛ و این را می‌توان دقیقاً همان فلسفه‌ای دانست که شکل عملی آن منتج به تکوین قوانین پرسپکتیو شد. به بیان دیگر، اومانیزم که مهم‌ترین دستاورد دوران رنسانس به حساب می‌آید، به صورت عملی در ساختار قوانین هنری، سبب ظهور پرسپکتیو شده است، چراکه بنا بر آن، همه چیز منوط به موقعیت فردی انسان است. از سوی دیگر اومانیزم روشی است که تفسیر و تعبیر جهان را از منظری انسانی مطالعه می‌کند و پرسپکتیو نیز دقیقاً در جهت کسب همین اعتبار به زبان تجسمی است. پس از یک سو علمی بودن و گرایشات هندسی و ریاضی‌وار نقاشان رنسانسی در تدقیق قواعد پرسپکتیو و از سوی دیگر رویکرد انسان‌مدار ایشان، که حقیقت را تابع ذهن فاعل شناسا می‌داند، آن را با فلسفه دکارت متشابه می‌نماید. لکن به سبب تقدم آثار مورد بحث نسبت به فلسفه دکارت، ریشه‌های آن را می‌باید در دوره‌های پیشین جست.

نتیجه‌گیری

در قرون وسطی معرفت تحت حمایت کامل و زیر سایه الهیات تعبیر و تفسیر می‌شود، به طوری که بنیاد فکری در سده‌های میانه اساساً خدا‌محور است و در آن الهیات محیط و مسلط بر تمامی آرای فلسفی است. بدین ترتیب در قرون وسطی - خصوصاً در

قوام و قدرت یافت، می‌توان ریشه برخی از دستاوردهای عصر رنسانس را در دوران گذشته جست‌وجو نمود. آنجا که آبلار با تأکید بر جایگاه شک به مثابه ابزار دریافت حقیقت، ادراک الهیاتی را ماهیتی انسانی و غیرقطعی بخشید و یا اکام که علم را محصول تجربه و مشاهده انسان قلمداد نمود، همگی در شکل‌پذیری ایده بازنمایی عالم بر پایه قواعد غیرقطعی و حسی انسانی و نهایتاً وضع قوانین ژرفانمایی مؤثر بودند.

نکته دیگر قابل توجه در این خصوص آن است که با آنکه سوپژکتیویسم فلسفی، مبحثی شناخته شده و دارای تاریخ و روندی روشن است، اما پرسپکتیو به مثابه سوپژکتیویسم هنری قدمتی حدود یک سده پیش از فلسفه دکارت دارد. به یاد داریم که غایت مطلوب دکارت در بنیان نهادن یک نظام فلسفی عملی بر پایه علم ریاضیات استوار بود؛ چراکه می‌اندیشید هر شناختی مستلزم یقین است و یقین تنها در ریاضیات دست‌یافتنی است. به اعتبار دکارت ریاضیات نوعی نظام معرفت یقینی و غیر قابل تردید است؛ لذا او بر آن شد تا جهان را با روش‌هایی مشابه اصول موضوع ریاضی درک کند، هدفش آن بود که فلسفه را به گونه‌ای بازنویسی کند و نظام معرفت را طوری بر بنیاد اصول موضوع تردیدناپذیر بنا سازد که گویی ریاضیات است. عزم جزم دکارت در بازسازی فلسفه به هیئت ریاضیات، آغاز خردگرایی فلسفی شد. بر پایه استنتاجات



تصویر ۴. مقایسه بخشی از اثر آفرینش/انسان میکل آنژ و نمای عرضی مغز انسان. (منبع: Monika Beresova, Attila Forgacs, Blanka Bujdo- so &... 2018, 35)

3. Renaissance
4. Martin Luther
5. Calvin
6. Zwingli
۷. ن. ک. فرمانتل، ۱۳۴۵: ۲۰.
8. Platonists
9. Aristotelians
10. anti - Aristotelians
11. Stoics
12. Sceptics
13. Eclectics
14. Philosophers of nature
۱۵. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به محمدی وکیل و بلخاری قهی ۱۳۹۹.
16. Erwin Panofsky
17. *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*
18. Peter Haidu
19. *Roland Pietsch*
20. Johannes Scotus Eriugena
21. Saint Anselm of Canterbury
22. *Proslogion*
۲۳. Fides quaerens intellectum (ن. ک. لاسکم، ۱۳۸۲: ۵۹).
24. *Cur Deus Homo*
25. René Descartes
26. Gottfried Wilhelm von Leibniz
27. John Locke
28. George Berkeley
29. Immanuel Kant
30. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
31. Pierre Abélard
32. Sic et Non
۳۳. ن. ک. لین، ۱۳۸۴: ۱۸.
34. Heloise
35. Thomas Aquinas
36. San Francesco d'Assisi
37. Petrarch
۳۸. Jacopone (۱۳۰۶-۱۲۳۶ میلادی)
39. William of Ockham
40. The twofold truth
۴۱. پاورقی مترجم.
42. Lucien Febvre
43. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle.*
44. Francis Bacon
45. Baruch Spinoza
46. Ludwig Andreas Feuerbach
47. David Hume
۴۸. Axiom (اصول متعارف/ اصول بدیهی=)
49. Subjectivism
۵۰. این عبارت معروف که اساس فلسفه دکارت تلقی می‌شود، در فرانسه je pense donc je suis و به زبان لاتین چنین است: Cogito ergo sum که در نزد حکما به قضیه Cogito معروف است.
۵۱. کاپلستون، ۱۳۸۸: ج ۳، ۵۰۴.
52. Giovanni Pico della Mirandola
53. Filippo Brunelleschi
54. Leon Battista Alberti
55. Donatello
56. Giotto
57. Masaccio
58. Leonardo da Vinci
59. Michelangelo
60. Titian
61. Baumer, Franklin Le Van.
۶۲. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به محمدی وکیل و بلخاری قهی ۱۳۹۳.
63. Jan van Eyck
64. Ghent
۶۵. ن. ک. هارت، ۱۳۸۲، ۶۴۶.
66. Santa Maria Novella
۶۷. یادداشت مترجم.

سده‌های متقدم آن - تمایز مشخصی میان الهیات و فلسفه وجود ندارد. به بیان دیگر عقل انسانی در این زمان منبعث از ایمان مذهبی است. این اندیشه به روشنی در عبارت پرآوازه «ایمان می‌آورم تا بفهمم» توسط سنت آگوستین صورت‌بندی شده است؛ او ایمان را مبدأ معرفت عقلی می‌دانست، جان اسکات و قدیس آنسلم نیز آرای همسو با وی داشتند. اسکات فلسفه حقیقی را برابر با دیانت حقیقی تلقی می‌نمود و آنسلم نیز به اصالت ایمان الهی نسبت به عقل انسانی باور داشت. آبلار روشی متفاوت با آگوستین و آنسلم را پی‌افکند. او شک ورزیدن و به دنبال آن پرسش کردن را قدم نخست برای دستیابی به حقیقت برشمرد و بدین ترتیب الهیات را ماهیتی علمی بخشید. فرانچسکو قدیس بر این باور بود که حقیقت خارج از وجود ما نیست. بدین‌سان او مبدأ معرفت را از آسمان به پایین و به درون انسان آورد؛ بنا به تقریر فرانچسکو حقیقت بیش از آنکه در بالا باشد، در پایین است. نهایتاً اکام اصالت فرد را مورد پذیرش قرار داد و مفاهیم کلی را فاقد اعتبار تلقی نمود.

مجموع عقاید مذکور که جملگی تعلق به قرون وسطی دارند، در کنار برخی دستاوردهای کلیدی رنسانس، گزاره‌هایی را پیش روی می‌نهند که می‌توان آنها را ریشه‌های ظهور گرایشات نو در اندیشه و هنر انسان‌گرای رنسانس تلقی نمود. نقاشی رنسانس با آنکه بر زیبایی‌های طبیعی و اشکال جسمانی تأکید تام داشت، فحوای مذهبی گذشته را نیز از دست نداد. پیکره‌های ساده گذشته جای خویش را به نوعی زیبایی فاخر، چهره‌های خودنمایانه با جامه‌های گرانها بخشیدند که مشخصاً مملو از قدرت و ولع دنیوی بودند. حتی تصویر خدای مسیحیت نیز در قالب تنومند و زیبای انسانی به تصویر درآمد. خدای انسان‌گونه و قدرتمند نشانی از باور به سلطه وجودی خدا بر عقلانیت انسان داشت. از سوی دیگر، کشف قوانین جدید مناظر و مرايا در آثار هنری رنسانس، تلاشی برای ایجاد یک معرفت روشمند عقلانی از جهان بیرون بود. این بینش گرچه ظاهراً در نقطه مقابل سنت تصویری قرون وسطی قرار دارد؛ لکن با توجه به اینکه اصول فلسفه مبتنی بر اصالت سوژه، در این دوره تبیین نشده بود، می‌توان ریشه برخی از دستاوردهای عصر رنسانس را در دوران گذشته جست‌وجو نمود. آنجا که آبلار با تأکید بر جایگاه شک به مثابه ابزار دریافت حقیقت، ادراک الهیاتی را ماهیتی انسانی و غیرقطعی بخشید و یا اکام که علم را محصول تجربه و مشاهده انسان قلمداد نمود، همگی در شکل‌پذیری ایده‌بازنمایی عالم بر پایه قواعد غیرقطعی و حسی انسانی و نهایتاً وضع قوانین ژرف‌نامایی مؤثر بودند.

پی‌نوشت‌ها

۱. انگلیسی: The Middle Ages فرانسه: Le Moyen Age.
2. Saint Augustinus

کاپلستون، فردریک، (۱۳۸۷). *دیباجه‌ای بر فلسفه قرون وسطی*، ترجمه مسعود علیا، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

کاسیرر، ارنست، (۱۳۷۷). *اسطوره‌ی دولت*، ترجمه یدالله موذن، تهران: هرمس.

کوماراسوامی، آناندا، (۱۳۸۶). *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*، ترجمه و شرح امیرحسین ذکری، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

لاسمک، دیوید، (۱۳۸۲). *تفکر در دوره قرون وسطی*، ترجمه محمدسعید حنایی‌کاشانی، چاپ دوم، تهران: قصیده‌سرا.

لوفان‌باومر، فرانکلین، (۱۳۸۵). *جریانهای اصلی اندیشه غربی*، تطبیق و ترجمه کامبیز گوتن، چاپ دوم، تهران: حکمت.

لین، تونی، (۱۳۸۴). *تاریخ تفکر مسیحی*، ترجمه روبرت آسریان، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرزانه روز.

ماتپوز، اریک، (۱۳۷۸). *فلسفه‌ی فرانسه در قرن بیستم*، ترجمه محسن حکیمی، تهران: انتشارات ققنوس.

ماری، پی‌یر، (۱۳۹۱). *اومانیزم و رنسانس*، ترجمه عبدالوهاب احمدی، تهران: آگه.

محمدی وکیل، مینا و حسن بلخاری‌قهی، (۱۳۹۳). *از تحریم صورت‌نگاری تا صورت‌نگاری عربیان: نگاهی به سیر تحول نمایش پیکره انسان در تاریخ هنر و به‌ویژه ایران، هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، دوره ۱۹، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۳، صص ۱۶-۵.

محمدی وکیل، مینا و حسن بلخاری‌قهی، (۱۳۹۹). *از عقل مسیحی قرون وسطی تا عقل انسانی رنسانس (پژوهشی در نسبت میان ایمان و خرد در اندیشه غربی با ابنتای بر آرای سنت آگوستین)*، فلسفه دین، دوره ۱۷، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۹، صص ۶۵۹-۶۳۵.

وازاری، جورجی، (۱۳۸۴). *زندگی هنرمندان*، ترجمه علی اصغر قره‌باغی، تهران: سوره مهر.

هارت، فردریک، (۱۳۸۲). *سی و دو هزار سال تاریخ هنر*، گروه مترجمان به سرپرستی هرمز ریاحی، تهران: پیکان.

هالینگ دیل، ر.ج، (۱۳۶۴). *مبانی و تاریخ فلسفه غرب*، ترجمه عبدالحسین آذرنگ، تهران: کیهان.

Alessandro Paluzzi, Antonio Belli, Peter Bain, Laura Viva, (2007), Brain 'imaging' in the Renaissance, *Journal of the Royal Society of Medicine*, Vol 100. No. 12. P 540-543.

Febvre, Lucien. (1947). *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle, La religion de Rabelais*. Éditions. Paris: Albin Michel.

Hegel, G. W. Friedrich. (2007). *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, Paris: Gallimard.

Monika Beresova, Attila Forgacs, Blanka Bujdosó, Andras Szekely, Jozsef Varga, Ervin Berenyi, Lazalo Balkay. (2018). "Comparing the Reliability of Biomedical Texture Analysis Tools on Different Image Types", *Acta polytechnica Hungarica*, Vol 15. No.7. P 29-48.

URL1: <http://www.artbible.info/art/lamb-of-god.html> (تاریخ

بازیابی: 1401/5/1)

URL2: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/m/masaccio/trinity> (تاریخ بازیابی: 1401/5/20)

URL3: <https://artpaintingartist.org> (1401/5/20) (تاریخ بازیابی: 1401/5/20)

68. Laurence Binyon

69. Alessandro Paluzzi, Antonio Belli, Peter Bain, Laura Viva, Brain 'imaging' in the Renaissance, *Journal of the Royal Society of Medicine*, 2007.

۷۰. این موضوع با وجود جذابیت، همچنان نیازمند مطالعات علمی عمیق‌تر است، و آنچه طرح شده را نمی‌توان با اطمینان کامل، مورد نظر هنرمندان رنسانس دانست. بنا بر این تحلیل‌ها ناگزیر حدسی و احتمالی است.

71. Piero della Francesca

72. Maurice Merleau-Ponty

فهرست منابع

افلاطون (۱۳۵۳)، *جمهوری*، ترجمه محمدحسن لطفی، انتشارات ابن‌سینا، تهران.

برهیه، امیل (۱۳۸۰). *تاریخ فلسفه قرون وسطی و دوره تجدد*، ترجمه و تلخیص یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی، چاپ دوم.

بوبن، کریستیان (۱۳۸۹)، *رفیق‌اعلی*، ترجمه پیروز سیار، چاپ نهم، تهران: انتشارات طرح‌نو.

بورکهارت، یاکوب (۱۳۷۶)، *فرهنگ رنسانس در ایتالیا*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران: طرح‌نو.

بورکهارت، یاکوب (۱۳۹۰)، *مبانی هنر مسیحی*، ترجمه امیر نصری، تهران: انتشارات حکمت.

بوکاچیو، ژان (۱۳۳۸)، *دکامرون حاوی یکصد حکایت فرح‌نگیز*، ترجمه حبیب شوقی، تهران: چاپ کیهان.

بووی، اندرو (۱۳۸۶)، *زیبایی‌شناسی و ذهنیت، از کانت تا نیچه*، ترجمه فریبرز مجیدی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

بینیون، لارنس (۱۳۸۳)، *روح انسان در هنر آسیایی*، ترجمه محمدحسین لهرستانی، فرهنگستان هنر، تهران.

جهاننگلو، رامین (۱۳۷۴)، *مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران*، انتشارات مرکز، تهران.

دکارت، رنه (۱۳۵۵)، *گفتار در روش به کار بردن عقل*، ترجمه محمدعلی فروغی، تهران: پیام.

دورانت، ویل (۱۳۸۵)، *تاریخ تمدن، رنسانس*، ترجمه صفدر تقی‌زاده و ابوطالب صارمی، چاپ دوازدهم، جلد پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.

دورانت، ویل، (۱۳۸۵)، *تاریخ تمدن، ج ۲، یونان باستان*، مترجمان امیرحسین آریان‌پور، فتح‌الله مجتبان، و هوشنگ پیر نظر، چاپ دوازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

دوسانتیلانا، جورجی، (۱۳۴۵). *عصر بلندگرایی*، ترجمه پرویز داریوش، تهران: امیرکبیر.

راسل، برتراند، (۱۳۶۵)، *تاریخ فلسفه غرب، ج ۱*، ترجمه نجف دریابندری، تهران: نشر پرواز.

ژیلسون، اتین، (۱۳۷۸)، *عقل و وحی در قرون وسطی*، ترجمه شهرام پازوکی، تهران: گروس.

فرمانتل، آن، (۱۳۴۵)، *عصر اعتقاد/فلسفه قرون وسطی*، ترجمه احمدکریمی، تهران: امیرکبیر چاپ دوم.

کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۸۸). *تاریخ فلسفه، فلسفه اواخر قرون وسطی و دوره رنسانس از اوگام تا سونارس*، ترجمه ابراهیم دادجو، جلد سوم، تهران: علمی و فرهنگی.



استناد: حقایقی، سید عباس. (۱۴۰۱). بازخوانی تحلیلی «هنر سنتی» از دیدگاه شوآن. رهپویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۶۱-۷۰.

https://rph.soore.ac.ir/article_697033.html



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

بازخوانی تحلیلی «هنر سنتی» از دیدگاه شوآن

سید عباس حقایقی^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۲۳ □ صفحه ۶۸-۵۹

Doi: 10.22034/RPH.2022.697033



چکیده

برخی از پژوهشگران سده اخیر، تعریف خاصی از مفهوم «سنت» ارائه داده و به سنت‌گرایان مشهور شده‌اند. دغدغه اساسی آنان را می‌توان احیای امر سنت در جوامع امروزی دانست. تمدن سنتی، مطلوب آنان است و به دنبال سنتی نمودن همه امور و از جمله هنر می‌باشند. اما مفهوم «هنر سنتی» مانند دیگر مواردی که به وصف سنتی متصف شده است، چندان واضح و دقیق به نظر نمی‌رسد. این مسئله باعث شده تا ایضاً چپستی و ویژگی‌های هنر سنتی، همواره از موضوعات بحث‌برانگیز باشد. فریتوف شوآن به عنوان یکی از چهره‌های شاخص جریان سنت‌گرایی، مدعیات زیادی را در این زمینه مطرح کرده است. هدف این پژوهش، تدقیق نظریات وی درباره هنر سنتی است. یکی از راه‌های دقیق شدن بر مسائل فلسفی، روشن نمودن مفاهیم به کمک ارائه شروط لازم و کافی است که در فلسفه هنر معاصر نیز بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی صورت پذیرفته می‌کوشد تا با مراجعه به آثار شوآن، شروط لازم و کافی قرار گرفتن یک اثر هنری مفروض تحت مقوله «هنر سنتی» را معرفی نماید. نتایج پژوهش پس از استخراج همه شروط محتمل از میان آراء و نظرات شوآن، سه روایت محتمل را به عنوان تعریف هنر سنتی ارائه داده و در پایان نشان می‌دهد که می‌توان سه شرط «بیان رمزی از امور معقول»، «کاربردی بودن» و «تطابق فرم، مواد اولیه و رمزپردازی با قواعد هنر سنتی» را به عنوان شروط لازم و روی هم رفته به عنوان شرط کافی «سنتی بودن» یک اثر هنری از دیدگاه شوآن در نظر گرفت.

کلیدواژه‌ها: شوآن، تعریف هنر، نظریه هنر، هنر سنتی، سنت‌گرایی.

۱. دانشجوی دکتری رشته حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب قم، قم، ایران.

Email: sa.haghighi@gmail.com

مقدمه

آراء سنت‌گرایان پیرامون هنر سنتی موافقان و مخالفان جدی در چند دهه گذشته داشته است. به راستی هنر سنتی چیست و چه ملاک و معیار مشخصی برای شناخت آن وجود دارد؟ چطور می‌توان یک اثر هنر سنتی را از هنر غیرسنتی تشخیص داد؟ به نظر می‌رسد چالش‌های نظری پیرامون این موضوع، بیشتر به دلیل مبهم بودن و عدم ایضاح مدعیات سنت‌گرایی است. زمانی می‌توان پاسخ مناسبی برای پرسش‌های فوق یافت که بدانیم سنت‌گرایان دقیقاً چه می‌گویند. به عبارت دیگر پیش از آن که در نقد و یا به دفاع از مفهوم «هنر سنتی» و یا هر مفهوم دیگری در چارچوب فکری سنت‌گرایی بپردازیم، بهتر است منظور آنان را بطور واضح، شفاف و مختصر بیان کنیم. در واقع برای آنکه بتوانیم موافق یا مخالف ایده هنر سنتی باشیم، باید (دقیقاً و به وضوح) بدانیم که یک اثر هنر سنتی از دید آنان چه ویژگی‌ها و مختصات دارد.

هدف این پژوهش، بازخوانی تحلیلی نظریه هنر سنتی به روایت فریتیف شوآن^۱ است. بدین منظور، از روشی که در فلسفه تحلیلی معاصر مرسوم است یعنی «تحلیل مفاهیم با کمک شروط لازم و کافی» بهره برده و تلاش شده ابتدا مراجعه مستقیمی به تمام آراء شوآن در باب هنر داشته باشد و هر ویژگی که او برای هنر سنتی ذکر می‌کند را استخراج نموده. سپس به کمک ویژگی‌های استخراج شده، سه روایت از نظریه هنر سنتی شوآن پیشنهاد داده و آخرین روایت به عنوان بهترین تعریف انتخاب شود. در این پژوهش منظور نویسنده این نیست که بگوید آیا نظرات شوآن در باب هنر سنتی صحیح است یا خیر. بلکه صرفاً تلاش شده نشان دهد که تعریف اثر هنر سنتی از دید وی چیست. پژوهش حاضر از آن جهت حائز اهمیت است که می‌توان سنگ بنایی باشد تا نقد مدعیات سنت‌گرایی در باب هنر سنتی - و مفاهیم مرتبط مانند هنر قدسی و هنر اسلامی - با دقت و قوام بیشتری صورت پذیرد.

لازم به ذکر است که در این پژوهش، صرفاً به بررسی مفهوم «هنر سنتی» پرداخته و از طرح مباحث مربوط به «زیبایی» خودداری گردیده است. اگرچه این دو مفهوم ارتباط تنگاتنگی بایکدیگر دارند، اما پرسش این پژوهش فقط در راستای تبیین نظریه هنر سنتی است. یعنی آنچه اهمیت دارد تشخیص هنر سنتی است. اگر بتوانیم به معیاری برای این کار دست یابیم، تشخیص زیبایی به خودی خود حاصل است. چراکه به اعتقاد شوآن در تمدن سنتی، زیبایی اهمیت ثانوی و فرعی داشته، همه چیز زیباست و اصولاً هیچ زشتی در تولیدات بشری شناخته شده نیست (Schuon, 1959: 104). همچنین در این پژوهش، مبانی سنت‌گرایان مانند خود مفهوم سنت و ذمراتب بودن ساختار هستی و... مفروض گرفته شده و بحثی از آن به میان نخواهد آمد.

پیشینه پژوهش

با توجه به اهتمام ویژه سنت‌گرایان به مقوله هنر و زیبایی، در اکثر آثاری که پیرامون آراء آنان نگاشته شده، به هنر و زیبایی نیز اشاره‌ای شده است. اما به طور مشخص و در رابطه با نگاه شوآن نسبت به هنر و زیبایی، در زبان انگلیسی می‌توان به مقاله کوتاه سید حسین نصر با عنوان «هنر و زیبایی» (ترجمه انشاءالله رحمتی - ۱۳۸۳) اشاره نمود. همچنین باربارا پری (۱۹۸۱م)^۲، کاترین شوآن (۲۰۰۷م)^۳، مایکل فیتزجرالد (۲۰۱۰م)^۴ و برایان کبیل (۲۰۰۹م)^۵ به بررسی دیدگاه‌های شوآن در باب هنر و زیبایی پرداخته‌اند. در هیچ کدام از این موارد، بازخوانی نظریه هنر شوآن به شکلی تحلیلی و دقیق صورت نگرفته است. در زبان فارسی نیز به جز مقاله «نگاهی انتقادی بر نظرات فریتیف شوآن درباره زیبایی‌شناسی اسلامی» (تیموری، ۱۳۹۴) که به بررسی انتقادی مبانی متافیزیکی شوآن در باب زیبایی پرداخته است، اثر دیگری که به طور مستقیم مرتبط با موضوع این پژوهش باشد یافت نشد.

شوآن: هنرمند، اندیشمند، سالک

فریتیف شوآن (۱۹۰۷-۱۹۹۸م) با نام اسلامی شیخ عیسی نورالدین احمد، اندیشمند سوئیسی آلمانی‌تبار و از معروف‌ترین چهره‌های جریان سنت‌گرایی است. او به گفته سید حسین نصر، به عنوان مابعدالطبیعه‌دان، هنرمند و شاعر، از همان آغاز به اهمیت هنر و زیبایی توجه جدی داشته است (نصر، ۱۳۸۳: ۱۱). از وی به همراه کوماراسوامی^۶، گنون^۷ و بورکهارت^۸ به عنوان پیشگامان جریان سنت‌گرایی یاد می‌شود. با توجه مبانی فکری سنت‌گرایی، بحث از هنر سنتی برای آنان ضروری می‌نماید و از همین رو، کوماراسوامی، بورکهارت و نصر بطور مجزا اثری را به هنر اختصاص داده‌اند. شوآن اگرچه اثر مجزایی در این خصوص ندارد، اما تقریباً در همه آثارش فصلی را در باب هنر نگاشته است. همسر وی (کاترین شوآن) چند سال پس از مرگ او، همه نوشته‌هایش درباره هنر را در قالب کتابی مجزا با عنوان «از هنر قدسی تا هنر ناسوتی»^۹ منتشر نمود. باربارا پری^{۱۰} (از دوستان خانوادگی او) در دیباچه این کتاب می‌گوید شوآن از همان جوانی شروع به تحقیق درباره حقایق مابعدالطبیعی نمود و همه آثار کلاسیک و مدرن فیلسوفان غربی و همچنین آموزه‌های قدسی شرقیان به‌خصوص هندوئیسم، بوداییسم و اسلام را مطالعه نمود. شوآن شیفته هر آنچه بود که قدسی است و از کودکی به هنر و نقاشی علاقه داشت اما پس از ازدواج با همسرش که نقاش بود، به طور جدی و منظم به نقاشی پرداخت (Schuon, 2007a: vii). او نه تنها به مباحث هنر و زیبایی‌شناسی سنتی پرداخته بلکه به نقد هنر اروپایی دوران پس از قرون وسطی نیز مبادرت ورزیده است (نصر، ۱۳۸۳: ۱۳). وی افزون بر اینکه تبیین‌گر نظریات

غیرهنر تشخیص دهیم، به دلایل زیادی موضوع مهمی است. کارول مثال می‌زند که اگر چیزی اثر هنری باشد ممکن است آن را به موزه ببرند، به آن جایزه تعلق گیرد و یا مالیات و عوارضی نداشته باشد (Carroll, 1999: 207). علاوه بر این موارد مهم‌تری نیز در این باره وجود دارد: مثلاً آیا باید آن را تفسیر و تأویل کنیم؟ آیا باید آن را به منظور درک ویژگی‌های زیباشناختی بکاریم؟ آیا باید عمق آن اثر هنری را دریابیم؟ «تشخیص چیزی به عنوان اثر هنری، برای کاربست هنری ما ضروری است. اینکه چیزی هنر باشد، مشخص می‌کند که آیا و چگونه باید به آن واکنش مفسرانه، زیباشناختی و تحسین‌آمیز داشته باشیم» (Carroll, 1999: 208).

نکته اخیر، به‌خصوص در مورد هنرهای سنتی حائز اهمیت است. هنرهای سنتی، رمزی و در نتیجه تأویل‌پذیر خواهند بود. بنابراین اگر تعریفی از هنر سنتی در دست داشته باشیم، می‌توانیم به کمک آن آثار هنر سنتی را تشخیص داده و آنها را تفسیر کنیم. افزون بر این، اثر هنر سنتی برای ما مطلوبیت دارد. بنابراین شناخت راه تشخیص آن نیز مطلوب خواهد بود. همچنین وجود چنین تعریفی از هنر سنتی به هنرمند نیز کمک خواهد کرد تا بر اساس آن، اثری را خلق کند که بتواند واجد وصف «سنتی» باشد. پس به طور خلاصه می‌توان گفت در پرتوی یک نظریه هنر سنتی، راه برای تشخیص هنر سنتی از هنر غیر سنتی و همچنین آفرینش اثر جدیدی بر معیارهای هنر سنتی باز خواهد شد.

نکته دیگری که باید به آن اشاره کرد این است که به طور کلی دو نوع تعریف برای هنر وجود دارد. گاهی به دنبال ارائه تعریفی جامع و مانع برای مطلق مفهوم هنر هستیم. یعنی انتظار داریم تعریفی که ارائه می‌دهیم، دربرگیرنده همه آثار هنری دنیا باشد. اما گاهی فقط به تعریف هنر از جهتی خاص می‌پردازیم. واقعیت این است که اکثر تعاریف معاصر هنر از پس توضیح دادن هنر مدرن بر می‌آیند اما در توضیح جهان‌شمولی هنر (به‌خصوص در مورد هنرهای شرقی) با مشکل جدی مواجه‌اند (آداجیان، ۱۳۹۵: ۵۳). نظریات بازنمودی و نوبازنمودی، بیان، فرمالیسم و فرمالیسم‌نو و نظریات زیبایی‌شناسی، همه در تلاش بوده‌اند تا تعریف جامعی از هنر ارائه دهند، اما به نظر می‌رسد که هیچ‌کدام موفق به انجام این کار نشده‌اند (Carroll, 1999: 206).

اما این موضوع باعث نگرانی نیست چراکه دغدغه این پژوهش از جنس تعریف جامعی برای هنر نیست. بلکه تعریف «هنر سنتی» موضوع مورد پژوهش است. بنا بر این مهم نیست که طبق این تعریف، بخشی از چیزهایی که عموماً به عنوان اثر هنری شناخته می‌شوند از دایره تعریف خارج شوند و به عکس، چیزهایی به عنوان هنر پذیرفته شوند که امروزه کسی آنها را اثر هنری نمی‌پندارد. به دنبال تعریفی هستیم که مشخص کند اثر هنری «الف» سزاوار و شایسته است که به عنوان اثر هنری «سنتی» (از

سنت‌گرایی و به‌خصوص هنر سنتی است، خود نیز اهل طریقت بوده و آثار هنری‌اش ماحصل تجربه معنوی اوست. نصر به طور رمزی او را برخوردار از موهبت «زبان پرندگان» می‌داند (نصر، ۱۳۸۳: ۱۲). باربارا پری وجهه هنری شوان را سرچشمه‌گرفته از آگاهی او از رمزپردازی امر مطلق معرفی کرده است. او نقاشی‌های شوان را محملی برای حقیقت می‌داند و خاطرنشان می‌کند آثار او، تصویر حقایق برتری است که از طریق نفس خود آنها را زیسته و بیانگر آموزه‌ای متافیزیکی (حکمت خالده) است که در آن، همه نظام‌های دینی و روش‌های معنوی ریشه دارند (Perry, 1981: 1-2).

به علاوه، شوان قدرت تفسیر و تأویل آثار هنری را نیز به خوبی داشته است. یکی از پژوهشگران هنر می‌نویسد که استعداد ذاتی شوان برای نقاشی، با شهود زیبایی‌شناسی فوق‌العاده‌ای به هم پیوسته بود. او توانایی داشت با مشاهده یک اثر هنری سنتی، مجموعه‌ای از قواعد شهودی و معنوی آن اثر را درک نماید. او به نقل از بورکهارت ادامه می‌دهد که شوان این توانایی را داشت به محض مشاهده یک لباس یا صنایع دستی از یک فرهنگ، همه چیز را راجع به آن فرهنگ بداند. او کهن‌الگوهای ذاتی همه اشیاء را می‌دید و بلادرنگ فرم‌ها و فرهنگی که فرم‌ها از آن برآمده‌اند را درمی‌یافت (Fitzgerald, 2010: 108). جمیع ویژگی‌های برشمرده فوق درباره شوان باعث می‌گردد او را به عنوان مورد مناسبی برای تبیین یک نظریه هنر سنتی انتخاب کنیم. نصر در این باب معتقد است «در آثار شوان ... معیاری کلی برای داوری درباره مفاد معنوی هنر هم در شرق و هم در غرب عالم را می‌توان دید» (نصر، ۱۳۸۳: ۱۴).

ضرورت تعریف هنر

چرا باید هنر سنتی را تعریف کنیم؟ چه ضرورتی دارد که نظریه‌ای را برای هنر سنتی ارائه دهیم؟ چه فوایدی برای آن می‌توان متصور بود؟ بحث از اینکه تعریف هنر چیست، اینکه آیا اساساً می‌توان تعریفی از هنر ارائه داد یا خیر و همچنین بحث فایده فلسفی تعریف هنر، همواره در فلسفه معاصر مورد بحث و مناقشه بوده است (آداجیان، ۱۳۹۵: ۱۳). به نظر می‌رسد مهم‌ترین دلیل نیاز به تعریفی از هنر، تشخیص اثر هنری از دیگر چیزهاست. به گفته کارول^{۱۱}، تا پیش از قرن هجدهم به تعریفی از هنر نیاز نبود چراکه فهم مشترکی از مفهوم هنر وجود داشت و همه کمابیش متوجه بودند که یک اثر هنری چطور چیزی است. اما با ظهور جنبش‌های هنری در دو قرن اخیر، کار تشخیص هنر از ناهنر چنان مشکل شد که تعریف مفهوم هنر، ضروری می‌نمود (Carroll, 1999: 207).

اینکه تعریفی از هنر وجود داشته باشد و بتوانیم هنر را از

باشد، هنر دینی نیز خوانده شود (نصر، ۱۳۸۳: ۱۲). پس بطور کلی هنر مطلوب او هنر سنتی (در مقابل هنر مذموم غیرسنتی) است. باید توجه نمود که شوآن در مواردی به بیان ویژگی‌های هنر قدسی پرداخته اما می‌توان از آنها برای وضوح ایده هنر سنتی نیز بهره گرفت. زیرا درست است که هر اثر هنری که قدسی باشد حتماً سنتی نیز هست و نه برعکس، اما از آنجا که تفاوت این دو فقط به لحاظ موضوع اثر است و در دیگر ویژگی‌ها با یکدیگر مشترک‌اند، بنابراین اگر موضوع اثر در تعریف نهایی ما از هنر سنتی جایی نداشته باشد، می‌توان هر آنچه که شوآن به عنوان ویژگی‌های هنر قدسی معرفی کرده، به عنوان ویژگی‌های هنر سنتی نیز در نظر گرفت. ویژگی‌های هنر سنتی از منظر شوآن در ادامه می‌آیند:

بیان امور معقول

اصلی‌ترین ویژگی هنر سنتی از دیدگاه شوآن، این است که اثر هنری در واقع بیان واقعیت‌های معنوی موجود در عوالم برتر (به طور مستقیم یا غیرمستقیم) است (Schuon, 1959: 105). او به عبارت‌های زیاد و مکرر این معنا را در آثارش ذکر کرده است و البته هر بار با تعبیری متفاوت. از دیدگاه او یک اثر هنری سنتی همانند متون مقدس است که سرچشمه گرفته از وحی و حاکی از امور وصف‌ناپذیر معنوی است (Schuon, 1959: 109). برخی پژوهشگران معتقدند که خواننده آثار شوآن گمراه خواهد شد اگر این نکته را در نیابد که آنچه برای ارزیابی و قضاوت سخنان او در باب هنر لازم است، درک تمایز میان امر مطلق و امر نسبی است (Keeble, 2009: 77). امر مطلق همان امر معقول فرامادی است. به عبارت دیگر می‌توان گفت که پس‌زمینه مبنایی هنر سنتی، آموزه مُثُل است. هنر سنتی تلاشی است برای بازنمایی وجهی از عالم بالا (مهدوی، ۱۳۹۱: ۲۸۹).

شوآن در فصل «در باب صورت‌ها در هنر»^{۱۸} از اثر مشهور خود یعنی «وحدت متعالی ادیان»^{۱۹} می‌گوید که در دیدگاه سنت‌گرایانه، هنر سرچشمه تجلی صورت^{۲۰} است و بنابراین نمی‌توان صورت را از هنر جدا کرد. صورت محسوس اثر هنری، به طور رمزی، بیشترین مطابقت را با عقل شهودی دارد. دلیل این تطابق، تقلیدی معکوس است که براساس آن، برترین واقعیات در دورترین انعکاسات خود یعنی چیزهایی که در مرتبه حسی و مادی قرار دارند، متجلی شده‌اند (Schuon, 2005b: 61-62). او معتقد است به دلیل وجود چنین تطابق دقیقی میان فرم‌های محسوس و واقعیاتی که توسط عقل شهودی درک می‌شوند، هنر سنتی واجد قواعدی می‌شود که بر طبق آن‌ها، آنچه در صورت هنر اعمال می‌شود، عبارت است از قوانین کیهانی و اصولی فراگیر (Schuon, 2005b: 62).

او نه تنها منشأ هنر سنتی را الهی می‌داند بلکه فرم آثار را نیز

دید شوآن محسوب شود. بارت این نوع از تعاریف را تعاریف احترام‌آمیز^{۲۱} می‌داند که بر خلاف تعاریف طبقه‌بندی‌کننده^{۲۲}، به دنبال تشخیص هنر خوب یا عالی هستند (Barret, 2017: 4-5). در این راستا، از میان روش‌های مختلفی که برای تعریف یک مفهوم می‌توان برگزید، از روش تحلیل فلسفی استفاده خواهد شد.

روش تحلیل فلسفی

روش تحلیل فلسفی (مفهومی، منطقی) در واقع تحلیل یک مفهوم به وسیله ارائه شروط لازم و کافی آن است. این روش اگرچه در نیمه دوم قرن بیستم مورد انتقاد برخی از فیلسوفان واقع شده است اما همچنان کارایی خود را حفظ کرده (شمس، ۱۳۸۷: ۲۳۷) و مناسب هدف این پژوهش است. این روش که بیشتر توسط فیلسوفان تحلیلی به کار گرفته می‌شود، برای ارائه نظریات مختلف هنر نیز به کار رفته است. برای نمونه کارول نظریه تقلیدی هنر را در ساده‌ترین شکل به این صورت ارائه می‌دهد: «اثری هنری است تنها اگر تقلید از چیزی باشد (Carroll, 1999: 21).

این نظریه به ما می‌گوید که شرط لازم برای اینکه چیزی اثر هنری باشد، این است که تقلیدی از چیز دیگری باشد. دیگر تعریف‌های هنر مثل نظریات بازنمودی، بیان، فرم و زیبایی‌شناسی نیز تلاش‌هایی هستند برای فراهم آوردن راه روشنی برای تحلیل مفهوم اثر هنری با استفاده از ارائه شروط لازم و کافی که به کمک آنها می‌توان گفت آیا یک شیء خاص، اثر هنری محسوب می‌شود یا خیر (Carroll, 1999: 208). این پژوهش نیز دقیقاً به همین معنا، به دنبال یافتن شروط لازم و کافی هست که مشخص می‌کنند از دیدگاه شوآن، چه چیزی می‌تواند به عنوان اثر هنر سنتی معرفی شود. به این منظور، ابتدا باید تا آنجا که ممکن است ویژگی‌های هنر سنتی را از دیدگاه شوآن استخراج نمود. پس از مشخص شدن این ویژگی‌ها، تصمیم بگیریم که کدام یک می‌تواند به عنوان شرط لازم یا شرط کافی تعریف هنر سنتی انتخاب شود.

ویژگی‌های هنر سنتی

شوآن در آثار مختلفش به بیان ویژگی‌های متعدد چهار نوع از هنر یعنی هنر سنتی^{۲۳}، قدسی^{۲۴}، دینی^{۲۵} و ناسوتی^{۲۶} پرداخته است. اگرچه او مرزبندی دقیق و مشخصی از این چهار نوع هنر را ارائه نکرده اما آنچه از کلیت سخنانش و همچنین از بیان شارحین آثار او مشخص می‌شود، این است که اثر هنری مطلوب از نظر او اثر هنر سنتی است. حال اگر موضوع هنر سنتی، چیزی مربوط به دین باشد آن را هنر قدسی می‌نامد که قلب هنر سنتی است. در مقابل هنر سنتی، هنر ناسوتی (الحادی، سکولار، غیرسنتی) قرار دارد که چنین هنری حتی می‌تواند به اعتبار موضوعش که چیزی از دین

۲۸۷). باید توجه داشت که رموزها امور دل‌بخوایی نیستند. شوان می‌گوید که رموزها با استعاره‌ها و مجازها (شبه رموزها) متفاوتند. تصویری که هیچ ارتباطی با ذات آنچه در پی بیانش است ندارد، رمز نیست بلکه مجاز است (Schuon, 2007b: 39).

عدم نوآوری

ویژگی دیگری که شوان مرتباً به آن اشاره می‌کند این است که یک اثر هنری سنتی، ماحصل ذهن فردی هنرمند نیست و بنابراین نوآوری در آن معنایی ندارد. او معتقد است که همه فرم‌ها حتی فرم‌های غیرمهم را فقط به طور ثانوی می‌توان آفرینش بشر دانست. آنها اول از همه از همان منبع فوق‌بشری سرچشمه می‌گیرند که منشأ همه سنت‌هاست. در یک جامعه سنتی، هنرمند فقط ابزار نبوغی است که به الهام از آن کار می‌کند و ذوق فردی هنرمند، نقشی فرعی در آفرینش هنری ایفا می‌کند (Schuon, 2005b: 67-68). او صراحتاً می‌گوید که «هیچ هنری به خودی خود یک آفرینش انسانی نیست» (Schuon, 1981: 184).

شوان البته این عدم نوآوری را به عنوان نکته‌ای منفی نمی‌داند و معتقد است که اصالت یک اثر هنری به معنای منحصر به فرد بودن اثر هنری نیست و هنر سنتی که در ظاهر تقلید است را می‌توان اصیل‌تر از هنر مدرن دانست (Schuon, 1959: 127). چنان‌که فیترجرالد از مایکل پولاک نقل می‌کند، این نکته ضروری است که بدانیم شوان به عنوان یک نقاش، علاقه‌ای به نوآوری و ابتکار ندارد بلکه او صرفاً شیفته بصیرت باطنی حقایق معنوی است (Fitzgerald, 2010: 108). به اعتقاد شوان از منظر هنر سنتی، مسئله اصیل یا روگرفت بودن یک اثر هنری موضوعیتی ندارد. در یک سلسله از آثار روگرفت شده از یک الگوی قانونی، ممکن است یکی از آثار که کمتر از بقیه اصیل باشد، محصول نبوغ باشد (Schuon, 1959: 108).

چنان‌که کارول می‌گوید، برخی سنت‌های هنری برای ثبات در هنر و تقلید از روش‌های اصیل هنری ارزش بیشتری قائلند تا برای خلاقیت‌های جدید هنری (Carroll, 1999: 210). شوان در این باره مثال جالبی می‌زند: همان‌طور که یک کودک نمی‌خواهد که مادرش هر روز چهره او را تغییر دهد، تقاضا برای نوآوری و ابتکار در هنر نیز توهمی ملال‌آور است (Schuon, 2007b: 29). در واقع او می‌خواهد به این انتقاد پاسخ دهد که اگر در چارچوب هنر سنتی نوآوری معنایی ندارد پس فرم‌ها باید دائماً تکرار شوند و این تکرار مطلوب نیست. پاسخ چنین است که اتفاقاً این نوآوری‌هاست که ملال‌آور است. البته او معتقد است که چارچوب هنر سنتی، ذوق و نبوغ هنرمند را محدود نکرده (Schuon, 1959: 108) و منکر تأثیر نبوغ هنرمند در خلق آثار متفاوت نیست، بلکه صرفاً اثر آن را ناچیز می‌پندارد.

متناظر با همان حقایق الهی می‌پندارد. به عبارت دیگر می‌توان هنر سنتی را «بازنمایی معانی و حقایق قدسی توسط فرم‌های متناظر با آن معانی» خواند (همارزاده ابیانه، ۱۳۹۸: ۱۸). از نظر شوان همه هنر سنتی مبتنی بر چنین تناظر و تطابقی میان امر محسوس (صورت و فرم اثر هنری) و امر معقول است (Schuon, 2007b: 23). اصولاً هنر سنتی محملی برای حضور معنا در این عالم (Schuon, 2007b: 28) و ملکوتی است که به زمین فروآمده است (Schuon, 2005a: 79). شوان تأکید می‌کند که هنر قدسی، صورت شنیدنی و دیدنی وحی است و فرم هنر باید بیان مناسبی از محتوای وحی بوده، نمی‌تواند در تضاد با آن باشد و تبدیل به چیزی شود که بیان‌کننده تصمیمات دل‌بخوایی و امور فردی هنرمند و یا جهل و هیجان او باشد (Schuon, 1998: 161-162).

با وجود چنین شرطی، آفرینش اثر هنری وابسته به شهود هنرمند خواهد بود (Schuon, 1959: 109). پس هنرمند می‌بایست از سلوکی معنوی برخوردار باشد. شوان معتقد است که هنر سنتی توسط افرادی خلق می‌شود که هنگام آفرینش هنری به اعمال عبادی مانند روزه و دعا و نماز می‌پردازند (Schuon, 2007b: 35). او به گفته فیترجرالد دلیل کشیدن نقاشی‌های خودش را انتقال بصیرت باطنی خویش برای دیگران دانسته و معتقد است از این طریق، آن بصیرت باطنی او برای دیگران قابل دسترس خواهد بود و امکان مشارکت آنان در آن بصیرت فراهم می‌آید. او مریم مقدس را نه به شیوه هنر دینی مسیحی بلکه به گونه‌ای که او را باطناً تجربه کرده به تصویر کشیده است (Fitzgerald, 2010: 102).

رمزپردازانه بودن

به عقیده شوان، رمزپردازی از ویژگی‌هایی است که هم در طبیعت بکر و هم در هنر قدسی وجود دارد (Schuon, 1998: 161). یک اثر هنری سنتی، بیانی رمزگونه از حقایق متعالی است. او می‌گوید که هنر رمزی ذاتاً با تعقل شهودی مرتبط است (Schuon, 1959: 111) و میان شهودات معقول و فرم‌های محسوس، رابطه‌ای تمثیلی (رمزی) وجود دارد و چنین رابطه‌ای است که می‌تواند به خوبی پیوند میان اهل باطن و حرفه‌ها (به‌خصوص معماری) را تبیین نماید. صورت‌های هنری، محملی برای آموزه‌های دینی کامل هستند که به یمن ویژگی رمزی‌شان می‌توانند آن آموزه‌ها را به زبانی همگانی و بی‌واسطه ترجمه نمایند (Schuon, 2005b: 65). بدین ترتیب می‌توان از این ویژگی نیز به عنوان یکی از ویژگی‌های مهم هنر سنتی نام برد. برای درک هنر سنتی می‌بایست که رموزها را شناخت چراکه «تنها گذرگاهی که می‌تواند ما را به پهنه درک هنر مقدس برساند، درک رموزها و نمادهاست» (مهدوی، ۱۳۹۱، ص

کاربرد و مفید بودن

ویژگی بعدی هنر سنتی از دیدگاه شوآن، کاربردی بودن آن است. این به آن معناست که در چارچوب تمدن سنتی، هیچگاه هنری صرفاً برای لذت بردن و از جنبه هنری بودنش خلق نمی شده است. چنانچه برخی پژوهشگران گفته اند «هنر سنتی برای استفاده ای ویژه پدید آمده است؛ یعنی به گونه ای کامل کاربردی است. حال این استفاده می تواند در مناسک عبادی یا برای تناول غذا بر سر سفره باشد؛ یعنی هم می تواند متوجه کاربرد دنیایی باشد و هم کاربرد معنوی» (مهدوی، ۱۳۹۱: ۲۹۱). به اعتقاد شوآن، هنر سنتی رسالت و کاربرد خاصی دارد. رسالت اصلی آن حذف پوسته ها برای آشکار کردن هسته هاست (Schuon, 2015: 24) و کاربردی سحرآمیز و معنوی دارد (Schuon, 1995: 45). هدف هنر قدسی برقراری ارتباط با حقایق معنوی و حضور الهی است. چنین هنری در اصول خود، کاربردی مقدس دارد (Schuon, 1981: 183). او تصریح می کند که صورت های هنری، علاوه بر کیفیات ذاتی شان می بایست که حتما در خدمت هدفی سودمند باشند (Schuon, 2007b: 27).

چنین دیدگاهی به وضوح در مقابل نظریه «هنر برای هنر»^۱ است و شوآن بارها در آثارش به این نظریه انتقاد کرده و حتی آن را احمقانه ترین و انحرافی ترین ایده می داند (Schuon, 2015: 9). او معتقد است که پذیرش نظریه هنر برای هنر خطاست و این خطا باعث می شود که غریزه و ذوق را جایگزین روح کنیم. یعنی معیارهایی که کاملاً ذهنی و دلخواهی اند (Schuon, 1959: 128) و می گوید «در روزگار ما هر کس و ناکسی می تواند تحت عنوان «هنر برای هنر» هر چه دوست دارد را به خورد ما دهد» (Schuon, 1959: 125). این نکته مورد اعتراف پژوهشگران غربی نیز واقع شده است. برای نمونه بارت به نقل از استفان دیویس می گوید که برخی تعاریف غربی از هنر فاخر باعث شده اند ما در مقابل امکان وجود هنرهای کاربردی جبهه بگیریم و اهداف دینی و آیینی هنر را نادیده گرفته و بسیاری از اشیائی که شایسته عنوان هنر هستند را از دایره هنر خارج کنیم. این اتفاق به خصوص درباره صنایع دستی فرهنگ های غیر غربی شایع است (Barret, 2017: 4-5).

مطابقت فرم، مواد اولیه و رمزپردازی با قواعد هنر سنتی

به گزارش فیترجرالد، شوآن در سبک و فرم آثارش به قواعد هنر سنتی پایبند بوده است. اولین قانون این است که نقاشی باید از سطح صاف و بدون حرکت برخوردار باشد و نباید فضای سه بعدی را بازنمایی کند و همچنین نباید حرکات بیش از حد تصادفی و بنا بر این پراکنده داشته باشد (Fitzgerald, 2010: 108). خود شوآن می گوید یک اثر هنری طبیعت گرایانه می تواند به واسطه

زیبایی آنچه که تقلید کرده است کاملاً مورد پسند قرار بگیرد اما با این حال به هر میزانی که این تقلید از طبیعت دقیق تر باشد (مثلاً به هر میزان که اثر از سطح صافش تخطی کرده و به دنبال فضایی سه بعدی باشد) این اثر نادرست تر و بی اساس تر است. در نقاشی سنتی ضروری است که به سطح صاف و بی حرکت توجه شود. هیچ پرسپکتیو، سایه و یا حرکتی نباید در کار باشد (Schuon, 191: 1981). از دید شوآن اثر هنر سنتی هم در سطح و هم در عمق شامل کمال است. او کمال در سطح را مربوط به مطابقت اثر با قوانین هنر سنتی و مقتضیات سبک آن می داند. کمال اثر در عمق نیز به توانایی برقراری ارتباط با واقعیتی مربوط است که سعی دارد آن را بیان کند (Schuon, 1981: 183).

مورد دیگر از ویژگی های هنر سنتی مربوط به نحوه برخورد با مواد اولیه اثر است. از نگاه شوآن یکی از خطاهای اساسی هنر مدرن، پریشانی آن در استفاده از مواد اولیه است. انسان ها دیگر قادر به تشخیص اهمیت کیهانی سنگ، آهن و چوب نیستند همانگونه که صفات عینی فرم ها و رنگ ها را نمی شناسند. سنگ و آهن، سرد و تسخیرناپذیرند در حالی که چوب گرم، سرزنده و مهربان است. سردی سنگ یک سردی خنثی و بی تفاوت است اما سردی آهن متخاصم، پرخاشگر و بدخلق است. به همین دلیل باید سردی آهن را به واسطه نوع کاربرد لطیف آن از بین برد (مانند استفاده از آن به عنوان پرده های توری کلیساهای قدیم) (Schuon, 1959: 124). او در باب مجسمه سازی معتقد است می بایست عدم تحرک ماده موضوع (به کمک سرکوب کردن حرکت در آن) لحاظ شود. مهم است که سرشت خاک، چوب، سنگ یا فلز را در نظر بگیریم. هر کدام از اینها ویژگی های خاص خودشان را دارند (Schuon, 191: 1981). شوآن همچنین گزارش مفصلی از ویژگی های رمزی رنگ های مختلف ارائه داده و تأکید می کند که استفاده مناسب از این رنگ ها با توجه به ویژگی های رمزی شان باید در آثار هنری رعایت شود (Schuon, 2007b: 40-42).

او درباره رمزپردازی نیز معتقد است اگر رمزپردازی خاصی به اثر اضافه شده است باید با رمزپردازی ذاتی آن اثر مطابق باشد (Schuon, 2005b: 71). از دید او، تخطی از این اصول و عدم توجه به قواعد هنر سنتی، از دلایل اصلی انحطاط تمدن و هنر غرب است. او برای نمونه می گوید در هنر گوتیک (مجسمه سازی و نقاشی) نوعی پویایی غالب است و برای نمونه می خواهند سنگینی سنگ را از آن بزدایند. هنر طبیعت گرایانه نیز در موارد متعددی از اصول هنر سنتی تخطی کرده است. برای مثال در مجسمه سازی تخلف در سکون مواد اولیه (فلز، سنگ و چوب) رخ داده یعنی با این مواد طوری برخورد شده که گویی جان دارند در حالیکه ماده ذاتا امری ایستاست. در نقاشی نیز تخلف در سطح صاف رخ داده است به این معنا که به وسیله سایه ها و تکنیک های

هنر سنتی بدانیم. یعنی هر کدام از این پنج ویژگی به عنوان شرط لازمی برای تعریف هنر سنتی و روی هم رفته به عنوان شرط کافی خواهند بود. همچنین این تعریف می‌گوید که اگر اثری به عنوان هنر سنتی پذیرفته شود، حتماً این پنج ویژگی را خواهد داشت.

ابتدا می‌باید درباره انتخاب این موارد به عنوان شروط لازم سخن گفت. جدا از مطالبی که ذیل توضیح هر ویژگی آمد و نشان‌دهنده این است که این موارد شروط لازم برای قرار گرفتن یک اثر تحت مقوله هنر سنتی هستند، شوآن عباراتی دارد که صراحتاً مشخص می‌کند این ویژگی‌ها را می‌بایست به عنوان شروط لازم هر اثر هنر «سنتی» در نظر گرفت. یعنی نمی‌توان اثری را هنر سنتی محسوب کرد بدون آنکه یکی از این شروط را نداشته باشد. برای نمونه او می‌گوید در جامعه سنتی، غیبت روح در صورت‌های هنری غیرقابل تصور بوده است (Schuon, 2005b: 63) و یا رمزپردازی هنر قدسی می‌بایست مطابق با الگوهای معینی باشد نه هر سبک متفاوتی. همچنین سبک هنر قدسی نیز باید به گونه‌ای باشد که اثر هنری از یک زبان مشخص صوری تبعیت کند نه هر سبک بیگانه مفروض (Schuon, 1959: 107). یا در جای دیگری تمایز اصلی میان هنر قدسی و هنر ناسوتی را مربوط به کاربرد آنها می‌داند (Schuon, 1959: 102). او هنر مسیحیت آغازین را هنر سنتی می‌داند و حسابش را از هنر رومی (که ناسوتی است) جدا می‌کند چراکه معتقد است هنر واقعی مسیحی در آن زمان را باید در نقاشی‌های رمزی حک شده در گوردخمه‌ها جست‌وجو کرد (Schuon, 2005b: 70) و بنابر این رمزی بودن شرط لازم یک اثر هنر سنتی است. نهایتاً اینکه نمی‌توان از سخنان شوآن برداشت نمود که چیزی بتواند اثر هنر سنتی محسوب شود در عین حالی که یکی از این پنج ویژگی را نداشته باشد.

در این باره شرط نخست نیاز به توضیح بیشتری دارد. این شرط به ما می‌گوید که یک اثر هنری برای اینکه سزاوار اتصاف به وصف سنتی باشد، حتماً می‌بایست بیانی از امور معقول باشد و بدین ترتیب چنان‌که گذشت، اثر هنری باید ماحصل شهود معنوی هنرمند باشد چراکه امور معقول را صرفاً در پرتو مشاهده معنوی می‌توان دریافت. پس ممکن است کسی به این شرط اعتراض کند و بگوید که در مورد آثاری که رونوشت از آثار دیگری هستند، بحث مشاهده خود هنرمند مطرح نیست چراکه او صرفاً از اثر دیگری تقلید کرده است. اما پاسخ چنین است که برای شوآن فرقی ندارد که این اثر ماحصل شهود خود سازنده اثر است یا خیر. مهم آن است که محتوای اثر بیانی از امور معقول باشد. «شرط ۱» در مورد اینکه بیان این امور معقول از چه راهی ممکن شده است ساکت است پس اشکال مذکور وارد نیست و این شرط لزوماً می‌بایست داخل در تعریف باشد.

نکته دیگر در باب این شروط لازم این است که مشکک

فضاسازی، نقاشی را به شکل سه بعدی رسم کرده‌اند (Schuon, 2005b: 69-72).

تعیین شروط لازم و کافی

شوآن در دو جا سعی کرده است معیارهای هنر سنتی را مشخص نماید. او در نخستین اثر خود یعنی وحدت متعالی ادیان^{۲۲}، فصلی با عنوان «در باب صورت‌ها در هنر^{۲۳}» آورده و در آنجا چند مورد از عام‌ترین و ابتدایی‌ترین اصول هنر سنتی را ذکر کرده است: مطابقت اثر با کاربردش، مطابقت رمزپردازی اثر با رمزپردازی ذاتی آن، مطابقت مواد اولیه اثر با کاربرد اثر، و در نهایت: اثر تولید شده نباید به گونه‌ای باشد که توهم شود چیزی است غیر از آنچه که هست (Schuon, 2005b: 71). در این مقام به نظر نمی‌رسد که شوآن در صدد تبیین همه معیارها و اصول هنر سنتی بوده باشد چه رسد به اینکه بخواهد از حیث لازم یا کافی بودن این شروط سخنی بگوید.

او اما در «اصول و معیارهای کلی هنر^{۲۴}» که فصلی از کتاب «زبان خود^{۲۵}» است، سه معیار اصالت محتوا (شرط معنوی)، دقت در رمزپردازی برای هنر قدسی (یا هماهنگی در ترکیب در هنر ناسوتی) و خلوص سبک (یا ظرافت خط و رنگ) را به عنوان معیارهایی برای تشخیص هر هنر کاملی^{۲۶} معرفی می‌نماید. این سه شرط جزء ویژگی‌هایی که از آثار او استخراج کردم می‌باشد و تاحدودی آنها را پوشش می‌دهد اما همه آن نیست. یعنی بطور مشخص راجع به کاربردی بودن هنر، نوآوری آن و مطابقت فرم و مواد اولیه با قواعد هنر سنتی اظهار نظر صریحی ندارد. همچنین پیرامون لازم یا کافی بودن این شروط نیز بحثی به میان نیامده است. بنابر این به نظر می‌رسد نمی‌توان تنها به این دو بخش از سخنان او که به قصد ارائه معیارهای تشخیص هنر سنتی بوده است بسنده کرد و راهی که در این پژوهش پیموده شد، به جهت کشف ویژگی‌هایی که قابلیت شرط لازم و کافی بودن را دارند منطقی است.

اکنون و پس از مشخص شدن ویژگی‌های کلی هنر سنتی از دیدگاه شوآن، می‌توان روایتی از تعریف هنر سنتی را بدین گونه پیشنهاد کرد:

روایت یکم: اثر هنری «الف»، اثر هنری «سنتی» محسوب می‌شود اگر و تنها اگر: ۱. بیانی از امور معقول باشد؛ ۲. به گونه‌ای رمزی بیان شده باشد؛ ۳. نوآوری هنرمند در آفرینش آن دخیل نباشد؛ ۴. کاربردی و مفید باشد؛ ۵. فرم، مواد اولیه و رمزپردازی آن مطابق با قواعد هنر سنتی باشد.

در واقع این تعریف به ما می‌گوید که اگر چیزی بخواهد اثر هنری سنتی باشد می‌بایست که تمام پنج ویژگی فوق را داشته باشد و اگر چیزی جمع این ویژگی‌ها را داشت، کافی است که آن را اثر

دومین مطلب درباره شروط کافی این است که آیا می‌توان یکی از این شروط را به تنهایی به عنوان شرط کافی در نظر گرفت؟ یعنی آیا یکی از موارد فوق هست که اگر یک اثر هنری آن ویژگی را داشته باشد، ضرورتاً واجد دیگر ویژگی‌ها نیز باشد؟ در این مورد چالش اساسی مربوط به «شرط ۱» است. آیا اگر چیزی بیان محسوس از امور معقول و حقایق معنوی عوالم برتر باشد، کافی است تا بتوانیم آن را اثر هنر سنتی محسوب کنیم؟ اگر چنین باشد، نیازی به اضافه کردن بقیه موارد به نظریه هنر سنتی شوآن نخواهم داشت و می‌توان روایت دیگری را بدین ترتیب پیشنهاد کرد:

روایت ۲: اثر هنری «الف»، اثر هنری «سنتی» محسوب می‌شود اگر و تنها اگر بیانی از امور معقول باشد.

جالب اینجاست که به عقیده بلخاری این روایت یعنی اینکه هنر را «ارائه امر معقول در قالب محسوس» بدانیم، مورد پذیرش حکما و متکلمان هر دین و آیینی است (بلخاری قهی، ۱۳۹۸: ۱۲). بنابر این به نظر می‌رسد که این رأی بیجایی نبوده و از استحکام و پشتوانه تاریخی مناسبی نیز برخوردار باشد. در اینجا پذیرش این روایت نسبت به روایت نخست، به این معناست که هر اثر هنری که بیانی از امور معقول باشد، لاجرم و ضرورتاً رمزپردازانه خواهد بود، خلاقیت هنرمند در آن نقشی نخواهد داشت، کاربردی و مفید است و نهایتاً فرم، مواد اولیه و رمزپردازی آن با قواعد هنر سنتی مطابقت دارد. شوآن در جایی می‌گوید که تمام آثار هنری در دوران اولیه، کاملاً رمزی و مرتبط با دین و آیین و قلمرو امر قدسی بوده‌اند (Schuon, 1959: 103) تأکید او بر این نکته است که «در آغاز هیچ چیز ناسوتی نبود، هر ابزاری یک رمز بود و حتی تزئینات نیز رمزی و قدسی بودند» (Schuon, 1981: 186). در این دو فقره، می‌توان مشاهده کرد که او تمام آثار هنر سنتی را واجد دو ویژگی رمزی بودن و کاربردی بودن می‌داند. این ایده را دیگر سنت‌گرایان نیز مطرح کرده‌اند. سید حسین نصر معتقد است در فضای قرون وسطی، یک شمشیر، جلد کتاب یا حتی یک اصطبل را می‌توان هنر سنتی به حساب آورد چراکه مطابق با حقایق موجود در سنت هستند (Nasr, 1989: 222). اگر همه چیز در فضای سنتی، رمزی، کاربردی و مطابق با اصول است، پس می‌توان گفت که هیچ اثر هنر سنتی وجود ندارد که «شرط ۱» را داشته باشد اما «شروط ۲ تا ۵» را نه و بدین ترتیب می‌توان روایت دوم را پذیرفت و معتقد بود که تنها شرط لازم و کافی برای اینکه یک اثر هنری، سنتی محسوب شود این است که بیانی از امور واقع باشد.

اما این بیان مشکلی اساسی دارد. درست است که شوآن معتقد است همه آثار هنر سنتی کمابیش (ولو در مراتب پایین) همه شروط مذکور را دارا هستند و اصولاً هر چه از آثار هنر سنتی که معرفی کرده است نیز واجد چنین شرایطی هستند، اما باید دقت

هستند. ممکن است اثری باشد که یکی از این شروط را به میزان کمتری نسبت به بقیه داشته باشد. بطور مثال شوآن فرم اثر هنری را دارای مراتب می‌داند و معتقد است کاملترین صورت، آن است که حقیقت به دقیقترین شکل در آن مجسم شده باشد (Schuon, 2007b: 24). گویی این امکان وجود دارد که یک فرم هنری، بیان امور معقول باشد اما این بیان صوری، به طور کاملی اتفاق نیفتاده باشد یعنی تطابق آن با حقایق الهی کامل نباشد. همین مضمون را می‌توان در جای دیگر هم مشاهده نمود: اگر یک اثر هنر سنتی نتواند در اوج باشد به دلیل بی‌کفایتی اصول این هنر نیست بلکه به خاطر بی‌کفایتی‌های عقلی شهودی هنرمند است (Schuon, 1959: 119). یعنی اثر هنر سنتی می‌تواند سنتی باشد، اما نه در اوج. یعنی حتی همان «شرط ۱» نیز به طور کامل محقق نشده باشد. او حتی از این بالاتر رفته و می‌گوید امکان بروز انحرافات جزئی در هنر سنتی نیز وجود دارد. دنیاپرستی می‌تواند منجر به خطاها و اشتباهات ذوقی حتی در هنر قدسی شود (Schuon, 1959: 118). او در نهایت معتقد است که اکثریت آثار هنر قدسی آثاری کامل و بی‌نقص نیستند، اگرچه درمورد اصول هنر قدسی و بهترین نمونه‌های این هنر چنین است (Schuon, 1981: 185). با این همه، هیچ موردی را نمی‌توان یافت که فاقد یکی از این شروط باشد.

اما چالش اساسی‌تر در باب تعیین این شروط به عنوان شروط کافی است. در این باره دو مورد را باید بررسی کنیم: اولین مورد این است که آیا مجموع این شروط را می‌توان به عنوان شرط کافی در نظر گرفت یا نه؟ به عبارت دیگر آیا وجود این پنج شرط برای اینکه بتوان اثری را به عنوان هنر سنتی محسوب آورد کافی است؟ با مطالعه نظرات شوآن، به نظر می‌رسد که چنین باشد. اما اشاره به یک نکته در اینجا حائز اهمیت است. غالباً سنت‌گرایان هر گاه در باب هنر سنتی به ارائه بحث می‌پردازند، حساب اثر هنری را از چیزی مثل طبیعت جدا می‌کنند در حالیکه طبیعت هم بیان امری معقول است، هم واجد رمزپردازی است، هم نوآوری بشر به آن راه ندارد، هم کاربردی است و هم طبیعتاً مطابق با قواعد کیهانی و الهی است. همین دلیل است که در این تعریف، اثر هنری بودن شیء «الف» را مفروض گرفته‌ام. اگر این کار را نمی‌کردم، نیاز بود تا یک یا چند شرط لازم دیگر را برای تعیین «هنر» بودن شیء «الف» اضافه نمایم تا مواردی مانند طبیعت بکر یا حتی خود انسان را خارج نمایم (و اگر چنین شرط یا شروطی به سادگی یافت می‌شد کل دعوای فلسفه هنر معاصر حل می‌شد!). پس باید دقت داشت که هدف از تعریف هنر سنتی، در واقع مربوط به وصف «سنتی» بودن هنر است. به بیان دیگر از این تعریف برای تشخیص هنر «سنتی» از هنر «غیرسنتی» استفاده خواهیم کرد، نه برای تشخیص هنر سنتی از «غیرهنر سنتی».

می‌آید به کلی متفاوت از آن چیزی است که او از شهود مُثل اعلی بیان می‌کند. شوآن در نقل قولی که فیتزجرالد از وی آورده است می‌گوید که «معنا در وجود باطنی من مجسم شده بود، نه در قصد آگاهانه من» (Fitzgerald, 2010: 101). این ویژگی هنر ناسوتی و هنر مدرن است که هنرمند بافته‌های ذهن خود را به جای یافته‌های مشهود در عوالم برتر به عنوان اثر هنری ارائه می‌دهد. شرط نخست یعنی بیان امور معقول بودن، به‌وضوح متضمن این معناست که قرار نیست امور غیرمعقول (ذهنیات هنرمند) بیان شود.

بدین ترتیب با انجام اصلاحات، سومین روایت از نظریه هنر سنتی شوآن را بدین ترتیب پیشنهاد می‌کنم:

روایت ۳: اثر هنری «الف» اثر هنری «سنتی» محسوب می‌شود اگر و تنها اگر: ۱. بیانی رمزی از امور معقول باشد؛ ۲. کاربردی و مفید باشد؛ ۳. فرم، مواد اولیه و رمزپردازی آن مطابق با قواعد هنر سنتی باشد.

نتیجه‌گیری

با بررسی آراء شوآن به روایتی از تعریف هنر سنتی از منظر او می‌رسیم که هنر سنتی را منوط به داشتن توأم سه شرط «بیان رمزی از امور معقول»، «کاربردی بودن» و «تطابق فرم، مواد اولیه و رمزپردازی با قواعد هنر سنتی» می‌داند. در واقع این سه، شروط لازم (و روی هم شرط کافی) برای آن هستند که یک اثر هنری را بتوان اثر هنر سنتی نامید. به کمک این نظریه، می‌توان بررسی نمود که آیا هر اثر هنری مفروض را می‌توان هنر سنتی دانست یا خیر. در واقع این نظریه ملاکی متشکل از سه شرط لازم را به ما خواهد داد که بتوانیم تصمیم بگیریم آیا اثر هنری «الف» را می‌توان تحت مقوله مفهومی «هنر سنتی» دسته‌بندی نمود یا خیر. اگر هر کدام از این شروط تأمین نشود، دیگر نمی‌توان آن را هنر سنتی دانست. همچنین اگر کسی مدعی شود که چیزی اثر هنر سنتی است، کافی است برای اینکه سه شرط مذکور درباره آن صدق کند.

با در دست داشتن چنین نظریه‌ای می‌توان نظریات شوآن در باب هنر را بهتر توضیح داد و همچنین مدعیات او را سنجید. اگرچه این مهم پژوهش دیگری می‌طلبد اما به عنوان نمونه، این نظریه در مورد آثاری که تصادفاً واجد برخی از معیارهای هنر سنتی بوده اما سنتی نیستند پاسخگوست. شوآن معتقد است در برخی از آثار هنر مدرن (مثل امپرسیونیسم، کلاسیسیسم و رمانتیسیسم) ممکن است بطور اتفاقی آثار ارزشمندی دیده شود اما نمی‌توان آنها را هنر سنتی نامید چراکه ارتباطی با ملکوت ندارند (Schuon, 1981: 189) و (Schuon, 1959: 122). یعنی عدم ارتباط با ملکوت، صورت دیگری از همان «شرط ۱» یعنی «بیانی از امور معقول» است. اگر روایت دوم درست بود، چنین

کرد که آیا «شروط ۲ تا ۵» ضرورتاً ارتباطی با «شرط ۱» دارند؟ آیا از اینکه همه آثار سنتی معرفی شده از طرف شوآن واجد شروط پنج‌گانه مذکور هستند می‌توان نتیجه گرفت که اگر چیزی شرط نخست را داشت ضرورتاً بقیه شروط را هم دارد؟ این مورد نیاز به بحث بیشتری دارد.

ابتدا به بررسی «شرط ۲» یعنی رمزی بودن بیان هنری می‌پردازیم: به اعتقاد شوآن و دیگر سنت‌گرایان اساساً بازتاب امر فوق‌صوری در امر صوری، بدون صورت نخواهد بود (Schuon, 2007b: 24). یعنی منطقاً تصور چیزی که بیان امر معقول باشد اما بدون هیچ فرم و صورت خاصی باشد امکان‌پذیر نیست. همین‌که امری معقول، در قالبی محسوس بیان می‌شود می‌توان آن قالب را رمز دانست چراکه رمز چیزی نیست جز ارجاع به حقیقتی برتر. تمام فرم‌های هنر سنتی، ضرورتاً حاوی رمز هستند پس این شرط را می‌توان از نظریه حذف نمود. البته پیشنهاد می‌کنم که به جای حذف کامل این شرط، آن را به شرط نخست انضمام کرده و آن را بدین صورت اصلاح کنیم: «بیان رمزی از امور معقول باشد». شاید این کار حشو به نظر آید، اما با توجه به تأکید شوآن بر رمزی بودن هنر سنتی و همچنین با توجه به اینکه در شرط پنجم، مطابقت رمز با قواعد هنر سنتی آمده است، وجود این کلمه در تعریف، بهتر می‌نماید. همچنین ارجاع به بخشی از شرط پنجم نیز سخن می‌گویم. درست است که هر بیان از امور واقع، ضرورتاً رمزی است، اما می‌توان یک اثر هنری را تصور کرد که حاوی بیان امر معقول باشد اما رمزها دستکاری شده و مطابقت با رمزپردازی اصلی نداشته باشند. این همان نکته‌ای است که شوآن هم در وحدت متعالی ادیان بدان اشاره کرده بود. بنا بر این علیرغم اینکه «شرط ۲» را می‌توان حذف و یا مندرج در «شرط ۱» نمود، اما از بخشی از «شرط ۵» یعنی مطابقت رمزپردازی با قواعد هنر سنتی نمی‌توان دست کشید.

در مورد «شرط ۴» و دو بخش دیگر «شرط ۵» نیز مسئله به همین قرار است. یعنی بطور منطقی تصور اینکه چیزی بیان امور معقول باشد اما فی‌المثل کاربردی نبوده و صرفاً به منظور لذت هنری خلق شود وجود دارد ولو اینکه در عمل چنین اثری هیچ‌گاه خلق نشده باشد. همچنین بطور منطقی متصور است که هنرمندی از پس یک شهود معنوی، فرمی را مشاهده کند و آن را به بیان محسوس و رمزی درآورد اما در مورد استفاده از مواد اولیه، سطوح یا رنگ‌ها، قواعد هنر سنتی را رعایت نکرده و فی‌المثل از پرسپکتیو در اثرش استفاده نماید. بدین ترتیب این شروط نیز قابل حذف از نظریه هنر سنتی شوآن نخواهند بود.

نهایتاً درباره «شرط ۳» می‌توان گفت که نیازی به حضور آن در تعریف نیست. چراکه اگر چیزی بیان امور معقول باشد، ضرورتاً نمی‌تواند نوآوری هنرمند باشد. آنچه از خیال هنرمند بر

مسعود علیا، ترجمۀ فائزه جعفریان، ققنوس: تهران: ۱۳-۵۶.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸)، «هنر، ظهور امر معقول در فرم محسوس (رای مشترک تولستوی و حکمای ایرانی)»، *مطالعات عالی هنر*، ۲: ۷-۱۳.

شمس، منصور (۱۳۸۷)، *آشنایی با معرفت‌شناسی*، تهران: طرح نو.

مهدوی، منصور (۱۳۹۱)، *سنجش سنت*، قم: اشراق حکمت.

نصر، سید حسین (۱۳۸۳)، «هنر و زیبایی از دیدگاه شوآن»، *هنر و معنویت*، ترجمه و تدوین انشاءالله رحمتی، فرهنگستان هنر: تهران.

همارزاده ابیانه، مهدی (۱۳۹۸)، «مقایسه فیلم با هنرهای سنتی؛ نقدی فلسفی بر سنت‌گرایی از منظر حکمت متعالیه»، *هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۶۴: ۱۷-۲۴.

Barret, Terry (2017), *Why is That Art?*, New York: Oxford

Carroll, Noel (1999), *Philosophy of Art*, New York: Routledge.

Fitzgerald, M. Oren (2010), *Frithjof Schuon: Messenger of the Perennial Philosophy*, China: World Wisdom.

Keeble, Brian (2009), *God And Work: Aspects of Art and Tradition*, USA: World Wisdom.

Nasr, S.Hosseini (1989), *Knowledge and The Sacred*, USA: University of New York.

Perry, Barbara (1981), «Frithjof Schuon: Scenes of Plains Indian Life», World Wisdom, retrieved from www.frithjofschuon.info/uploads/pdfs/artarticles/2.pdf.

Schuon, Frithjof (1959), *Language of the Self*, Translated by Margo Pallis and Macleod Matheson, India: Ganesh.

---- (1981), *Esoterism as Principle and as Way*, Translated by William Stoddart, London: Perennial Books.

---- (1995), *The Transfiguration of Man*, USA: World Wisdom.

---- (1998), *Understanding Islam*, USA: World Wisdom.

---- (2005a), *The Essential Frithjof Schuon*, Edited by S. Hossein Nasr, Canada: World Wisdom.

---- (2005b), *The Transcendent Unity of Religions*, USA, Wheaton, IL: Quest Books.

---- (2007a), *Art from the Sacred to the Profane: East and West*, Edited by Catherine Schuon, China: World Wisdom.

---- (2007b), *Spiritual Perspectives and Human Facts*, Edited by James S. Cutsinger, Canada: World Wisdom.

---- (2015), *To Have a Center*, Edited by Harry Oldmeadow, Translated by Mark Perry and Jean-Pierre Lafouge, USA: World Wisdom.

سخنی از سوی شوآن بی‌معنا می‌نمود. چراکه در آن روایت تنها یک شرط برای سنتی بودن اثر هنری وجود دارد که آن هم مفقود است و دیگر سخن گفتن از اینکه برخی هنرها «واجد برخی از معیارهای هنر سنتی» هستند معنایی ندارد. اما روایت سوم، این اجازه را می‌دهد که بپذیریم چیزی کاربردی باشد (شرط ۲) و بطور اتفاقی فرم، مواد اولیه و یا رمزپردازی آن مطابق قواعد سنتی باشد (شرط ۳) اما به دلیل نداشتن «شرط ۱»، می‌توان آن را هنر سنتی محسوب نکرد. پس تعریف پیشنهادی از هنر سنتی، از عهده توجیه این ایده شوآن بر می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

- Frithjof Schuon
- با عنوان Frithjof Schuon: Scenes of Plains Indian Life
- مقدمه کتاب *Art from the Sacred to the Profane*
- با عنوان Frithjof Schuon, Messenger of the Perennial Philosophy
- با عنوان *Thoughts on Reading Frithjof Schuon's Writings on Art*
- Ananda Coomaraswamy
- René Guénon
- Titus Burckhardt
- Art from the Sacred to the Profane: East and West
- Barbara Perry
- Noel Carroll
- honorific
- classifactory
- traditional
- sacred
- religious
- profane
- Concerning Forms in Art
- The Transcendent Unity of Religions
- form
- Art for art's sake
- The Transcendent Unity of Religions
- Concerning Forms in Art
- Principles and Criteria of Art
- Language of the Self
- perfect art

فهرست منابع

آداجیان، تامس (۱۳۹۵)، «تعریف هنر»، *تعریف هنر و زیبایی*، دبیر مجموعه:



استاد: هاشمی، محمد. (۱۴۰۱). دوستی از دیدگاه فلسفه اخلاق ارسطویی در فیلم سینمایی همه می‌دانند اثر اصغر فرهادی. رهپویه حکمت هنر، ۷۱-۸۰.

https://rph.soore.ac.ir/article_697034.html



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

دوستی از دیدگاه فلسفه اخلاق ارسطویی در فیلم سینمایی همه می‌دانند اثر اصغر فرهادی

محمد هاشمی^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۳ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۲۲ □ صفحه ۶۹-۷۸

Doi: 10.22034/RPH.2022.697034



چکیده

مسئله این مقاله، ابتدا بررسی جایگاه دوستی و انواع آن درون نظام فلسفه اخلاق ارسطویی در بخش مبانی نظری و سپس، مطالعه فلسفه دوستی ارسطویی در فیلم همه می‌دانند ساخته اصغر فرهادی بر اساس مبانی نظری مذکور است. هدف این پژوهش آن است که بتواند فهم بهتری از یکی از مهم‌ترین بحث‌های ارسطو در فلسفه اخلاقش، یعنی دوست به دست آوردن و فهم بهتر فلسفی را با تکیه بر بررسی فیلم مهمی انجام دهد که یکی از موضوعات اصلی اش، دوستی است. بدین ترتیب از طریق یک خوانش فلسفی معتبر، فهم بهتری از فیلم نیز حاصل می‌شود. پرسش‌های این پژوهش بدین قرارند که اولاً در فیلم همه می‌دانند انواع دوستی از منظر ارسطو چگونه ترسیم شده‌اند؟ ثانیاً در فیلم همه می‌دانند چه نسبتی میان انواع دوستی و مفهوم سعادت از نظر ارسطو برقرار شده است؟ و ثالثاً در فیلم همه می‌دانند چه نسبتی میان انواع دوستی و مفهوم خیر خارجی از نظر ارسطو برقرار شده است؟ این پژوهش، پژوهشی کیفی است و با روش توصیفی-تحلیلی و با مطالعه منابع کتابخانه‌ای به دست آمده است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که هرچند فیلم همه می‌دانند با دیدگاه ارسطو درباره دوستی در فلسفه اخلاقش قابل مطالعه است، در عین حال، کاملاً قابل انطباق با دیدگاه ارسطویی نیست و حتی نظر مستقل خود را درباره دوستی از منظر فلسفه اخلاقی دارد.

کلیدواژه‌ها: دوستی، ارسطو، فلسفه اخلاق، همه می‌دانند، شفقت.

۱. دکترای تخصصی فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
Email: mh7poetica@gmail.com

مقدمه

شود. این پژوهش روشی کیفی را در پیش گرفته است. همچنین به این دلیل که دلایل چگونگی و چرایی وضعیت مسأله پژوهش (دوستی، ابتدا در فلسفه اخلاق ارسطویی و سپس، در فیلم همه می‌دانند ساخته اصغر فرهادی) و ابعاد آن را مورد مطالعه قرار داده، پژوهشی توصیفی-تحلیلی است. رویکرد این پژوهش در بخش مبانی فلسفی خود، تبیین مفاهیم سعادت، رابطه سعادت با حد وسط اخلاقی از منظر ارسطو و سپس تعریف جنبه اخلاقی وجوه خودخواهانه و دیگرخواهانه عاطفه شفقت در دوستی ارسطویی و در نهایت تبیین انواع دوستی ارسطویی با مبانی فوق است. همچنین در بخش مطالعه فیلم، رویکرد مقاله حاضر این است که روابط دوستانه شخصیت‌ها را در بستر پیرنگ روایی فیلم بکاود تا نشان دهد که موضوع دوستی در این فیلم تا چه حد با دیدگاه ارسطویی درباره دوستی همخوان است و از کج‌راهش را از این دیدگاه ارسطویی جدا می‌کند.

پیشینه پژوهش

در این بخش، برای جلوگیری از اطناب، تنها به برخی از پیشینه‌های فراوانی پرداخته خواهد شد که به نوعی رابطه فیلم و فلسفه را مورد تأمل قرار داده‌اند و رابطه‌شان با موضوع مقاله حاضر بررسی خواهد شد. از این منظر شاید یکی از مهم‌ترین پیشینه‌ها کتاب فلسفه به روایت سینما اثر کریستوفر فالزن^۱ باشد که چاپ چهارم آن در سال ۱۹۹۹ توسط انتشارات قصیده سرا منتشر شده است. فالزن در این کتاب، پس از اینکه رابطه فیلم و فلسفه را تشریح کرده، از منظرهای مختلف همچون نظریه معرفت یا فلسفه اجتماعی و سیاسی، مشرب‌های فلسفی مختلف را برشمرده و به ذکر مثال‌ها و مصداق‌هایی از سینما که می‌توان آن مشرب فکری و فلسفی را در آن دید پرداخته است. فالزن در فصل سوم این کتاب با عنوان «جنایت‌ها و گناه‌ها؛ فلسفه اخلاق» دیدگاه‌های فیلسوفانی چون افلاطون، کانت و متفکران اگزیستانسیالیست را درباره اخلاق برشمرده است که از این لحاظ نزدیکی بیشتری با این مقاله پیدا می‌کند؛ هرچند فالزن در این فصل و در کل کتابش، فلسفه ارسطویی یا نظریه اخلاقی ارسطو را مورد تأمل سینمایی قرار نداده است.

اثر مهم دیگری نیز وجود دارد که به شکلی انتزاعی‌تر رابطه فیلم و فلسفه را مورد مطالعه قرار داده است. این مقاله که تحت عنوان «فیلم فلسفه: فیلم به مثابه فلسفه: جستاری در باب امکان فلسفه‌پردازی از طریق فیلم» در دوفصلنامه علمی تأملات فلسفی در سال ۱۴۰۰ شماره پیاپی ۲۲۷ به چاپ رسیده، نوشته محسن کرمی است. به نظر کرمی در این مقاله، فیلم‌ها از وجوه مختلف می‌توانند در مقام فلسفه‌ورزی ایفای نقش کنند؛ مثلاً فیلم‌ها می‌توانند به شرح نکته‌ای فلسفی بپردازند، طرح مسأله فلسفی کنند، دفاعیه یا ردیه‌ای بر موضعی فلسفی عرضه دارند، بر نهاد فلسفی اقامه کنند، یا در مقام استذکار و یادآوری عمل کنند. در پژوهش

ارسطو در رساله فن شعر، درام را تقلیدی از زندگی‌های انسانی دانسته است: «ترگودیا تشبیه مردمان نیست ولی تشبیه کردار و زندگی»^۲ (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۰۳) که این مطلب می‌تواند مبین این نکته باشد که سینما نیز به عنوان یک هنر مهم دراماتیک از این قاعده مستثنی نیست. از آنجا که سینما در جایگاه تقلید از زندگی‌های انسانی قرار دارد، داستان‌هایی را روایت می‌کند که شباهت زیادی به زندگی معمول انسان‌ها دارند. از سوی دیگر، فلسفه نیز پرسش‌هایی بنیادین و بزرگ درباره زندگی بشر مطرح می‌کند. بنا بر این سینما نیز به عنوان یک هنر دراماتیک با بیشترین شباهت به زندگی، با شیوه‌ها و ابزارهای منحصر به فرد خود، در ارائه پرسش‌های بنیادین از زندگی و یافتن پاسخ برای آن‌ها، راهی شبیه به فلسفه را می‌پیماید. پس یکی از روش‌های مناسب فهم فیلم‌های سینمایی مطالعه پرسش‌های فلسفی است که در این فیلم‌ها طرح می‌شوند و پاسخ‌های منحصر به فردی است که فیلم‌ها به این پرسش‌های فلسفی می‌دهند. نتایج پژوهش حاضر نشان داده است که چگونه در فیلم همه می‌دانند ساخته اصغر فرهادی چیزی شبیه به پاسخ به پرسش‌های بنیادین فلسفی در موضوع دوستی فراهم آمده است. برای این منظور از مبانی نظری فلسفه اخلاق ارسطویی (عمدتاً در رساله اخلاق نیکوماخوس و بخشی نیز در رساله اخلاق تئودموس) بهره گرفته شده که در فصل‌های مهمی از آن به طور خاص به موضوع دوستی پرداخته شده است.

پرسش‌های پژوهش

۱. در فیلم همه می‌دانند انواع دوستی از منظر ارسطو چگونه ترسیم شده‌اند؟
۲. در فیلم همه می‌دانند چه نسبتی میان دوستی آرمانی و مفهوم سعادت از نظر ارسطو برقرار شده است؟
۳. در فیلم همه می‌دانند چه نسبتی میان دوستی آرمانی و مفهوم خیر خارجی از نظر ارسطو برقرار شده است؟

روش پژوهش

این پژوهش، از آنجا که هدفش تلاش برای فهم بخشی از دیدگاه‌های فلسفی ارسطو و فهم یک فیلم سینمایی با استفاده از این دیدگاه‌هاست، از نظر هدف، پژوهشی بنیادی است. روش جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش، کتابخانه‌ای بوده است و منابع کتابخانه‌ای (اعم از دست اول و دست دوم) را بررسی کرده که بر بحث دوستی در فلسفه ارسطویی یا جایگاه دوستی در نظام فلسفه ارسطویی متمرکز بوده است. همچنین منابع کتابخانه‌ای را مورد بررسی قرار داده که موضوع‌شان رابطه فلسفه و سینما بوده است تا به کمک آنها هم پیشینه‌های پژوهش بررسی شود و هم مبنای نظری دقیق‌تری برای تحلیل فیلم همه می‌دانند بر اساس این پیشینه‌ها فراهم

مبانی نظری پژوهش

مفاهیم فضیلت و سعادت در اخلاق نیکوماخوس

ارسطو در کتاب اول/اخلاق نیکوماخوس غایت هر دانش و فن و هر عمل و انتخاب را یک خیر^{۱۱} می‌داند که بعضی از این غایت‌ها بیرون عمل است و بعضی غایت‌ها درون عمل. اما غایتی وجود دارد که در خودش و برای خودش است، که خیر اعلا^{۱۲} و بهترین است. غایت باید موضوع مهم‌ترین و معتبرترین دانش‌ها باشد و معتبرترین دانش عملی، دانش سیاست است. غایت دانش سیاست نیز، که حاوی همه غایات دیگر است، خیر آدمیان است^{۱۳} (ارسطو، ۱۳۹۸: ۱۳ و ۱۴)؛ اما خیری که غایت دانش سیاست است، زندگی نیک و رفتار نیک است که برابر است با سعادت. پس سعادت، خیر اعلاست و خیر اعلا خیر فی‌نفسه^{۱۴} است و خیر فی‌نفسه در عین اینکه خودش علت خودش است، اما علت همه خیرهای دیگر هم هست. به گمان ارسطو، وظیفه خاص آدمی، فعالیت نفس در تطابق با عقل و وظیفه خاص انسان نیک همین فعالیت به عالی‌ترین نحو است. عملی عالی است که مطابق فضیلت^{۱۵} انجام شود، پس سعادت آدمی فعالیت نفس در انطباق با فضیلت، و اگر فضیلت‌های مختلف وجود دارد، در انطباق با کامل‌ترین فضیلت است، طی یک زندگی تمام و کامل. بدین معنی که معلوم نیست سعادت فرد در یک برهه خاص از زندگی‌اش تا پایان عمر دوام آورد و بنابراین فرد باید عمر کاملی را در سعادت گذرانده باشد تا بتوانیم وی را سعادتمند بدانیم^{۱۶} (ارسطو، ۱۳۹۸: ۳۱). به عقیده ارسطو خیر اعلا ملکه^{۱۷} نیست بلکه عمل مطابق ملکه است و حالت نفس نیست بلکه فعالیت نفس است. اگر شخص فعال، به ضرورت و از روی اراده فعالیت نیک کند، عملش فضیلت‌مندانه است و به سوی سعادت راه می‌برد. همان‌طور که مثلاً در مسابقات ورزشی به کسی که بدنی قوی و پرورده دارد جایزه نمی‌دهند بلکه به کسی جایزه می‌دهند که در مسابقه شرکت کند و آن را ببرد. علاوه بر این، سعادت به خیرهای خارجی^{۱۸} نیز نیاز دارد و انجام عمل نیک بدون وسایل لازم، ممکن نیست: «کسی که از بعضی مواهب بی‌نصیب است، مثلاً در خانواده‌ای شریف به جهان نیامده، فرزندان خوب ندارد یا از زیبایی بی‌بهره است یا تنها و بی‌کس است یا هیچ فرزند ندارد نیکبخت نمی‌تواند بود» (ارسطو، ۱۳۹۸: ۳۷)؛ بنابراین سعادت، هم به فضیلت مربوط است و هم به خیرهای خارجی. از نظر ارسطو تنها اعمالی را می‌توان مورد قضاوت اخلاقی قرار داد که آزادانه و از روی اختیار و نه از سر نوعی اجبار و اضطراب ناشی از سلب خیر بیرونی انجام شده باشد. ممکن است فردی نتواند سعادتمند شود چون خیر بیرونی از او سلب شده و در اعمالش دچار اجبار است؛ پس در این سعادتمند نشدن، تقصیری متوجه خود فرد نیست ولی اگر فردی آگاهانه و آزادانه مرتکب خطاهای اخلاقی شود، این خطاها مسیر حرکت وی را به سمت سعادت مختل می‌کنند.

حاضر نیز نشان داده خواهد شد که فیلم همه می‌دانند بیشتر به طرح مسأله‌ای فلسفی می‌پردازد که البته می‌توان ردّ بخشی از دیدگاه ارسطویی درباره جنبه‌های اخلاقی دوستی را در آن مشاهده کرد. در راستای همین جست‌وجو پیشینه‌هایی نیز دیده شدند که با بررسی مصداق‌هایی خاص‌تر، رابطه فیلم و فلسفه را مورد بررسی قرار داده‌اند از جمله کتاب عباس کیارستمی و فیلم فلسفه، نوشته متیو ابوت^{۱۹} که چاپ دوم آن توسط نشر لگا در سال ۱۳۹۶ منتشر شده است. البته این کتاب دیدگاه فیلسوف خاصی را مبنای تأملات فلسفی‌اش درباره سینمای عباس کیارستمی قرار نداده و در عین این که مثلاً در مبحث مربوط به تصنع و امر عادی، می‌توان حتی دیدگاه‌های رولان بارت^{۲۰} را درباره استودیوم^{۲۱} و پانکتوم^{۲۲} عکاسی یافت، در هیچ جای این کتاب، فلسفه ارسطویی مبنای تحلیل فیلم‌های کیارستمی قرار نگرفته است و تنها وجه مشترک این کتاب با پژوهش حاضر، تأمل فلسفی بر فیلم‌های یک فیلمساز ایرانی است. در ادامه می‌توان به کتاب هیولای هستی؛ سفری با هیدگر، در راه سینمای ترس آگاهانه نوشته محمدصادق صادقی‌پور اشاره کرد که چاپ اول آن توسط انتشارات ققنوس و در سال ۱۳۹۶ منتشر شده و فیلم‌هایی از گونه سینمای ترسناک را از منظر هایدگری مورد مطالعه قرار داده است. تنها وجه اشتراک این کتاب نیز با مقاله حاضر، تأملات فلسفی‌اش بر فیلم‌هایی از منظر فیلسوفی مشخص است.

اثر بعدی کتاب جهان فلسفی/ستیلی کوبریک^{۲۳} ویراسته جerald جی. آبرامز^{۲۴} است که چاپ سوم آن در سال ۱۳۹۸ توسط انتشارات ققنوس منتشر شده و در آن طی مقالاتی که توسط چندین نویسنده نوشته شده، به فیلم‌های کوبریک از دیدگاه‌های فلسفی مختلف، نگریسته شده است. در این کتاب مقاله‌ای با عنوان «امتیاز بزرگ: تقدیر، اخلاق و زندگی معنادار در قتل»، نوشته استیون ام. سندرز^{۲۵}، آورده شده که به خاطر اینکه در بخشی از آن به دیدگاه‌های ارسطویی در مورد اخلاق و دوستی پرداخته، نزدیکی‌های بیشتری با مقاله حاضر دارد. در بخشی از این مقاله، سندرز با اتکا به ارجاعاتی از روایت فیلم قتل کوبریک، نشان می‌دهد که کوبریک چگونه دوستی خودخواهانه برای سود را در این فیلم نفی می‌کند و به جای آن، دوستی فضیلت‌مدارانه را تأیید می‌کند. چیزی که با نظر ارسطو نیز همسوست. در بخشی دیگر از این مقاله، سندرز به این نکته می‌پردازد که از نظر کوبریک در فیلم قتل، تعادل اخلاقی ارسطویی تنها در یک صورت امکان‌پذیر است: «کسانی می‌توانند این فضایل را عملی کنند که علایق‌شان با علایق اشخاص دیگر تعارض و نسبت به «خیر عمومی»^{۲۶} جنبه خصمانه دارد» (سندرز، ۱۳۹۸: ۲۴۶). چیزی که کاملاً مغایر با دیدگاه ارسطوست چون در دیدگاه ارسطو تعارض خیر شخصی و خیر عمومی، خود امری است که در آن حد وسط اخلاقی رعایت نشده است.

مفهوم حد وسط اخلاقی در اخلاق نیکوماخوس

ارسطو در قطعه ۱۱۰۶ *ا/خلاق نیکوماخوس*، ماهیت کنش فضیلت‌مندانه را شرح می‌دهد که به مثال‌های فراوانی از قطعه ۱۱۰۶b به بعد منتهی می‌شوند:

«در هر مقدار تقسیم‌پذیر بیشتر و کمتر وجود دارد؛ هم فی‌نفسه و هم برای ما برابر حد وسط میان بیشتر و کمتر است. من حد وسط یک شیء، نقطه‌ای را می‌نامم که از هر دو طرف شیء فاصله برابر دارد؛ و این نقطه (=حد وسط عینی) برای همه آدمیان یک و همان است. ولی حد وسط درست برای ما آن است که نه زیاد است و نه کم و این برای همه آدمیان یک و همان نیست. مثلاً آنجا که ۱۰ زیاد است و ۲ کم، ۶ حد وسط است چون فاصله‌اش با هر دو طرف برابر است [...] ولی حد وسط درست برای ما را نباید چنین حساب کرد زیرا که اگر برای کسی غذا به مقدار ده مینه کم است، استاد ورزش به سادگی غذا به مقدار شش مینه را برای او تعیین نمی‌کند چون این مقدار ممکن است هنوز هم برای آن کس کم یا زیاد باشد. برای میلیون^۹ ورزشکار کم است و برای کسی که تازه شروع به ورزش کرده است زیاد [...] استاد هر هنر از افراط و تفریط پرهیز می‌کند و حد وسط را می‌جوید و می‌گزیند ولی نه حد وسط فی‌نفسه را بلکه حد وسط درست را»^{۲۰} (ارسطو، ۱۳۹۸: ۶۳ و ۶۴).

در حوزه فضیلت اخلاقی نیز، ارسطو عمل عاری از افراط^{۲۱} و تفریط^{۲۲} را به همین ترتیب تجویز می‌کند:

لذت و دردی که از هر عمل حاصل می‌شود اگر زیاد و کم (حاوی افراط و تفریط) احساس شود، به نحو نادرست (غیراخلاقی) احساس شده است و «احساس آنها به هنگام درست و در مورد موضوعات درست و در برابر اشخاص درست و به نحو درست، هم حد وسط است و هم بهترین»^{۲۳} (ارسطو، ۱۳۹۸: ۶۴ و ۶۵) و آشکار است که در اینجا هم باید کنشی که «فی‌نفسه» اخلاقی است و کنشی که «برای ما» اخلاقی است از هم متمایز شود؛ یعنی در موضوع حد وسط دانستن کنش فضیلت‌مندانه و افراط و تفریط کنش رذیلت‌مندانه نیز، ارسطو بافت و زمینه و غایت عمل را از نظر دور نمی‌دارد.

عاطفه شفت در دوستی از منظر ارسطو

شفت به عنوان عاطفه خودخواهانه و دیگرخواهانه در فن خطابه ارسطو در فن خطابه شفت رابه عنوان یک عاطفه قوی دیگرخواهانه معرفی می‌کند. وی مثلاً در قطعه ۱۴b۱۳۸۶ می‌نویسد: «در حقیقت، بر ما واجب است که نسبت به کسانی که به ناحق دچار ناکامی می‌شوند ابراز همدردی کنیم»^{۲۴} (ارسطو، ۱۳۹۶: ۲۰۴)؛ اما بنا به تحلیلی که در جاهای دیگر این رساله ارائه می‌دهد، درون این عاطفه عنصر قابل توجه خودخواهانه را نیز می‌یابد. مثلاً در قطعه ۱۶-۱۳b۱۳۸۵ شفت عاطفه دیگرخواهانه و خودخواهانه در

قبال رنج ناروا تعریف می‌شود: «بگذارید ترحم^{۲۵} را احساس رنجی تعریف کنیم ناشی از مشاهده شری نابودکننده یا دردناک که به ناروا بر کسی وارد می‌شود، شری که انتظار داشته باشیم برای خودمان یا یکی از بستگانمان نیز واقع شود و وقوع آن هم نزدیک به نظر آید»^{۲۶} (ارسطو، ۱۳۹۶: ۱۹۹). شفت ناشی از احساس رنج بابت اتفاقی که برای دیگری رخ می‌دهد، دارای عنصر قوی دیگرخواهانه است، اما وقتی منشأ این شفت، این گونه نیز باشد که انتظار رود که چنان شری برای خودمان یا افراد نزدیک به خودمان رخ دهد، عنصر خودخواهانه نیز به همان میزان در این شفت دخیل می‌شود.

همچنین، به نظر ارسطو در قطعات ۳۱-۳۱۸۶ *فن خطابه* سخنان و حالات اشخاصی که در معرض مصیبتی هستند، مثلاً اشخاصی که در بستر مرگ‌اند، شفت برانگیز است و از همه شفت‌انگیزتر برای ما هنگامی است که ببینیم که افراد دارای اخلاق نیک دچار چنین مصائبی می‌شوند؛ هم به سبب آنکه تصور می‌کنیم که آنها سزاوار تحمل چنین مصائبی نیستند و هم به سبب آنکه این مصائب ناخوشایند را پیش چشم خود، به صورت عینی می‌بینیم. به عقیده ارسطو بر ما واجب است که تنها نسبت به کسانی که به ناحق دچار ناکامی می‌شوند ابراز شفت کنیم؛ نه نسبت به ناکامی سزاوار افراد. مثلاً شفت نسبت به پدرگشان و مادرگشان که مجازات می‌شوند، جایز نیست (ارسطو، ۱۳۹۶: ۲۰۲ تا ۲۰۵). ارسطو در قطعات مذکور از فن خطابه اشاره می‌کند که ما به شفت برای رنج ناروای وقوع یافته یا قریب الوقوع کسانی شبیه خودمان که البته اخلاقاً نیک باشند، تمایل نشان می‌دهیم. بنا بر این هر چند بنای عاطفه شفت بر همدلی با دیگری استوار است^{۲۷}، در عین حال این همدلی با دیگری متضمن همدلی با خود نیز هست چراکه چنان رنجی می‌تواند بر خود نیز حادث شود.

شفت به عنوان عاطفه خودخواهانه و دیگرخواهانه در موضوع دوستی از دید ارسطو

ارسطو بحث عناصر خودخواهانه و دیگرخواهانه عاطفه شفت را از جمله در بخش‌هایی از کتاب هشتم و نهم *ا/خلاق نیکوماخوس* و در موضوع دوستی که عاطفه شفت در آن جایگاه ویژه‌ای به خود اختصاص می‌دهد، مطرح می‌کند. وی در این موضوع بر این نکته تأکید می‌کند که فرد فضیلت‌مند، اگر به دوست خود نیکی کند، این نیکی کردن به دوست مقدمه دست‌یابی وی به سعادت می‌شود؛ بنابراین شفت دیگرخواهانه وی در دوستی، به وجهی برای خواست سعادت خودش انجام می‌شود و وجه خودخواهانه می‌گیرد: «کسی که با نیکی‌های بزرگ‌تر بر دوست سبقت می‌جوید، نمی‌تواند دوستش را سرزنش کند، زیرا از این طریق به آنچه می‌خواهد، یعنی نیکی، دست می‌یابد» (ارسطو، ۱۳۹۸: ۳۲۴). منظور ارسطو در اینجا این است که اولاً همواره رقابتی بین دوستان وجود دارد که

سن و سال، خلق و خو، حالت روحی، طبقه اجتماعی یا دودمان و اصل و نسب را شامل شود. همچنین این شباهت شامل نیکی اخلاقی هم می‌شود (ارسطو، ۱۳۹۶: ۲۰۱ و ۲۰۲). از سوی دیگر، این شباهت باید به حد معینی باشد تا فاصله لازم میان خود و دیگری در عاطفه شفقت ایجاد شود. ارسطو این فاصله را در نوعی از برتر بودن ممکن می‌بیند. یعنی شفقت‌شونده، هم در حوزه نیکی اخلاقی و هم در حوزه‌های دیگری که از آنها سخن گفته شد، در عین اینکه از سویی باید شبیه به ما باشد، از سوی دیگری باید برتر از ما هم باشد. در وضعیت «برتری شفقت‌شونده نسبت به شفقت‌کننده در عین شباهت‌شان»، در عین اینکه «همدلی و همدردی عمیق» میان شفقت‌کننده و شفقت‌شونده ایجاد می‌شود، همواره فاصله‌ای هم میان آنها وجود دارد که این فاصله از «همذات‌پنداری» کامل میان آنها جلوگیری می‌کند. همذات‌پنداری‌ای که به زعم ارسطو با از بین بردن فاصله میان شفقت‌کننده و شفقت‌شونده، وجه دیگرخواهانه شفقت را زایل می‌کند. شاید ابهام موجود در ویژگی «شباهت در عین برتری میان شفقت‌کننده و شفقت‌شونده» که موجب فاصله میان آنها می‌شود، با رجوع به فن شعر که محاکاتی از همین شفقت در زندگی عادی فن خطابه را از خصوصیات تراژدی می‌داند، بیشتر برطرف شود. ارسطو مثلاً در فصل پانزدهم فن شعر بر این نکته تأکید می‌کند که بهترین شکل محاکات در هنر آن است که چیزها در عین اینکه شبیه به ما تقلید شوند، بهتر از ما نیز تقلید شوند. وی در همین فصل شخصیت را در تراژدی آرمانی‌اش با چهار ویژگی اصلی معرفی می‌کند که سه تا از آنها خوبی اخلاقی، مناسبت و شباهت هستند. در نسبت با فصول گذشته فن شعر، به خصوص فصل‌های ۱۳ و ۱۴ می‌توان این گونه نتیجه گرفت که این سه ویژگی از این جهت به یکدیگر مربوطند که از نظر ارسطو، شخصیت آرمانی تراژدی باید به مخاطب خود شبیه باشد و این شباهت هم در موضوع مناسبت (منزلت) وجود دارد و هم در موضوع خوبی اخلاقی. در عین حال، این شخصیت باید برتر از مخاطب خود نیز باشد. در موضوع خوبی اخلاقی، شخصیت شبیه ماست چون مثل ما ممکن است خطای اخلاقی مرتکب شود. در عین حال، شخصیت برتر از ما نیز هست چون در صورت ارتکاب خطای اخلاقی هرچند در مسیر سعادت او اختلال ایجاد می‌شود اما احتمال بازگشت به مسیر سعادت او از بین نمی‌رود و او می‌تواند در باقی زندگی این خطا را جبران کند. از نظر مناسبت نیز، شخصیت آرمانی تراژدی منزلتی بالاتر از ما دارد اما در عین حال، از این جهت به ما شبیه است که خطای اخلاقی‌اش می‌تواند منزلتش را خدشه‌دار کند (ر.ک. ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۱۹-۱۲۱ و Ar-istotle, 1991: 15, 16). چنان‌که گفته شد، از آنجا که در فن شعر نیز محاکاتی از عاطفه شفقت زندگی عادی پدید می‌آید، در

هر یک گوی سبقت را در نیکی به دوست برپاید؛ ثانیاً اگر دوستی در این رقابت برنده شد و نیکی بیشتری کرد، نباید دوست خود را سرزنش کند که در نیکی کردن به دوستش کم‌کاری کرده است؛ چراکه قصد او از نیکی کردن به دوستش، به سعادت رسیدن خودش هم بوده است. یعنی در این عمل نیک دیگرخواهانه او وجه قوی خودخواهانه نیز وجود داشته است و قابل قبول نیست که کسی به خاطر عمل خودخواهانه خودش (حتی عمل نیک خودخواهانه) دیگری را سرزنش کند. در هر حال باید توجه داشت که در اینجا از نظر ارسطو وجه خودخواهانه عاطفه شفقت در دوستی نیز، در کنار وجه دیگرخواهانه‌اش، راه به سوی سعادت می‌جوید؛ کما اینکه مثلاً ارسطو در جای دیگری از اخلاق نیکوماخوس بر وجه دیگرخواهانه در عاطفه شفقت و در موضوع دوستی تأکید می‌کند: «دوست را کسی می‌نامیم که نیکی را یا آنچه را نیک نماید، برای شخص دوست به جا می‌آورد یا برای او آرزو می‌کند» (ارسطو، ۱۳۹۸: ۳۴۰). همچنین در بخشی از قطعه ۸۲۴۶a/اخلاق/نودموس آمده است، یک دوست، تمایل دارد که دوستش را در برابر سختی‌ها محافظت کند اما خودش نیز دوست دارد که دوستش او را در برابر سختی‌ها محافظت کند. هیچ دوستی به بهای لذت خود باعث رنج دوستش نمی‌شود و چون دوستی سهیم شدن با یکدیگر در خوبی‌هاست، هر دوست واقعی ترجیح می‌دهد خوبی کمتری نصیب ببرد اما آن را با دوستش سهیم شود، تا اینکه خوبی بیشتری را به تنهایی نصیب ببرد (Aristotle, 1991: 67). یا در قطعه ۳a۱۳۸۱-۶ از فن خطابه: «دوست ما کسی است که ما را دوست داشته باشد و ما در مقابل، او را دوست داشته باشیم. کسانی یکدیگر را دوست می‌دانند که بدانند این حالت روحی میان آنها به طور متقابل وجود دارد. اگر این فرض‌ها را بپذیریم، لازم می‌آید که دوست ما کسی باشد که از خوشی‌های ما همراه ما شاد شود و از غم ما همراه ما غمگین شود و در این کار چیزی جز خود ما را در نظر نداشته باشد» (ارسطو، ۱۳۹۶: ۱۶۹ و ۱۷۰).

در نقل قول‌های بالا دیده می‌شود که در یکی از بالاترین وضعیت‌های شفقت بین دو انسان، یعنی دوستی، لازمه شفقت فاصله‌ای بین شفقت‌کننده و شفقت‌شونده یا سوژه و ابژه شفقت است تا بتواند مشخص شود چه کسی نسبت به دیگری لوازم شفقت را به جا آورده است. همچنین برای اینکه این عاطفه در دوستی، به طور همزمان خودخواهانه و دیگرخواهانه باشد (چیزی که لازمه عاطفه شفقت در دوستی است)، طبعاً رعایت چنین فاصله‌ای الزامی است. این فاصله میان دوستان از همان جنس فاصله‌ای است که ارسطو میان شفقت‌کننده و شفقت‌شونده در رساله فن خطابه مطرح می‌کند. ارسطو در فن خطابه قائل به این است که از سویی باید میان شفقت‌کننده و شفقت‌شونده شباهت وجود داشته باشد که این شباهت می‌تواند تمام حوزه‌هایی چون

است و در این دوستی هرکدام از دو طرف، عین آنچه را که به طرف مقابل می‌دهد، یا دست کم شبیه آن را، از طرف دیگر دریافت می‌کند. دوستی برای لذت شباهتی به دوستی کامل دارد زیرا نیکان نیز از معاشرت با یکدیگر لذت می‌برند؛ دوستی مردمان عادی هم در صورتی پایدار می‌ماند که هریک از دو طرف معادل آنچه را که به طرف دیگر می‌دهد، از او بگیرد، مثلاً لذت و نه تنها معادل آن را بلکه از همان نوع. دوستانی که مرادشان از دوستی، سود بردن است، همین که دیگر سودرسانی در میان نباشد از یکدیگر جدا می‌شوند زیرا با سود، دوست بوده‌اند نه با یکدیگر. پس به نظر ارسطو دوستی درجه اول و به معنی حقیقی، دوستی نیکان است. انواع دیگر را به علت شباهتشان با آن، دوستی می‌خوانیم زیرا دیگران نیز به سبب چیزی نیک و چیزی مشابه آنچه در دوستی حقیقی وجود دارد، با یکدیگر دوست هستند زیرا لذت نیز برای دوستداران لذت، نیک است (ارسطو، ۱۳۹۰: ۲۹۶ تا ۳۰۱). اما ارسطو در جایی دیگر از کتاب *اخلاق نیکوماخوس* از موارد ملامت و شکایت در دوستی سخن می‌گوید که رابطه و نسبت مستقیم‌تری با تحلیل موردنظر این پژوهش از موضوع دوستی در فیلم *همه می‌دانند* دارد. به نظر ارسطو ملامت و شکایت، در دوستی، صرفاً یا دست کم بیشتر اوقات برای سود، پیش می‌آید و جز این هم نمی‌تواند باشد: آنجا که دوستی برای نیک و فضیلت است دوستان همیشه در این اندیشه هستند که به یکدیگر نیک کنند و علامت شاخص فضیلت و نیک، همین است. آنجا که دوستان می‌کوشند از این حیث بر یکدیگر پیشی گیرند شکایت و سرزنش پیش نمی‌آید و هیچ‌کس از دوستی که به او محبت می‌ورزد و نیک می‌کند نمی‌رنجد و اگر دارای احساس ظریف است، نیک دوست را با نیک پاسخ می‌دهد. اما کسی که با نیک‌های بزرگ‌تر بر دوست سبقت می‌جوید، نمی‌تواند دوست را سرزنش کند زیرا از این طریق به آنچه می‌خواهد، یعنی به نیک، دست می‌یابد. در دوستی برای لذت نیز سرزنش و شکایت به ندرت پیش می‌آید زیرا هردو طرف آنچه را که می‌خواهند در زمان واحد به دست می‌آورند. به علاوه، این مضحک است که یکی از طرفین دوستی، دیگری را از این جهت که معاشرت با او مایه شادی نیست، سرزنش کند؛ چراکه شخص، این آزادی را دارد که هر زمانی که خواست، از دوستی و تعامل با طرف مقابل، صرف نظر کند. این در حالی است که در دوستی‌هایی با هدف سودجویی، دستاویز برای شکایت، بسیار است؛ چون هریک از دو طرف دوستی، فقط برای نفع شخصی، دوستی با دیگری را برگزیده است و همیشه در این اندیشه است که سود بیشتری ببرد و از کم شدن سودی که باید به او برسد، می‌ترسد؛ پس مکرراً شکایت می‌کند که به مقدار حق خود سود نمی‌برد و اغلب آنچه که یکی از طرفین عرضه می‌کند انتظار طرف دیگر را بر نمی‌آورد.

مقاله حاضر نیز، همچون *فن خطابه* که استلزامات شفقت را در زندگی عادی بررسی می‌کند، با بحث «شباهت در عین برتری» در شخصیت و شخصیت‌پردازی تراژدی، بر لزوم فاصله میان شفقت‌کننده و شفقت‌شونده تأکید شده است.

در موضوع دوستی، دو دوست مورد شفقت متقابل هم قرار می‌گیرند. آنان از سویی تلاش می‌کنند در موضوع شفقت شبیه هم باشند و از سویی دیگر در این شفقت بر یکدیگر برتری جویند. آنان در نیکی کردن بر یکدیگر، به منظور سعادت خود بر دیگری برتری می‌جویند اما به منظور سعادت دیگری، تلاش می‌کنند نیکی را با یکدیگر سهیم شوند و به اشتراک بگذارند و بنا بر این شبیه به هم باشند. پس از نظر ارسطو در موضوع دوستی هم عاطفه خودخواهی و هم عاطفه دیگرخواهی مطرح است.

اما در نهایت و بر مبنای آنچه تا بدین جا بیان شد، به نظر می‌رسد که از دید ارسطو جنبه‌های اخلاقی وقتی در دوستی میان دو انسان نیک و فضیلت‌مند و دارای منزلت به درستی اتفاق می‌افتد که میان دو وجه خودخواهانه و دیگرخواهانه دوستی تعادلی به وجود آید. بدین معنی که قاعده حد وسط اخلاقی در این میانه رعایت شود؛ اما اینکه حد وسط دو وجه خودخواهانه و دیگرخواهانه دوستی در کجاست، به بافت و زمینه عمل اخلاقی بستگی دارد و به عبارت دیگر، این حد وسط، حد وسط «برای ما» است و نه حد وسط «فی نفسه».

جنبه‌های اخلاقی انواع دوستی از نظر ارسطو

از نظر ارسطو سه نوع دوستی وجود دارد: الف. دوستی برای سود بردن از یکدیگر؛ ب. دوستی برای لذت بردن از یکدیگر؛ ج. دوستی فی‌نفسه یا برای خود شخص دوست.

دوستی برای سود یا لذت، زود از بین می‌رود و همین که یکی از دو طرف دوستی دیگر سودمند یا مایه لذت نباشد، دوستی با او پایان می‌یابد. اما دوستی کامل دوستی نیکان است که از حیث فضیلت با یکدیگر برابرند. اینان تنها از آن روی که نیک هستند نیکخواه یکدیگر هستند و هردو با لذات نیک هستند. کسانی که برای خود دوست نیکخواه دوست هستند دوستان حقیقی هستند و دوستی‌شان عَرَضی نیست؛ چون هرکدام دیگری را برای طبیعت و سیرت دوست دارد و از این رو تا هنگامی که نیک هستند، دوستی‌شان ادامه می‌یابد. هریک از دو طرف هم فی‌نفسه نیک است و هم برای دوست نیک است: نیکان نیز، هم مطلقاً نیک هستند و هم برای یکدیگر سودمند هستند. پس هر دو برای یکدیگر مطبوع و مایه لذت هستند زیرا نیکان، هم فی‌نفسه مطبوع هستند و هم برای یکدیگر. مطبوع هستند. این گونه دوستی ارزشی پایدار است زیرا همه شرایط اساسی دوستی در آن جمع هستند. این گونه دوستی چه از حیث پایداری و چه از سایر شرایط، کامل

بیشتر عوضش را بدهد، چون این مورد اخیر، شریف‌تر است. در دوستی‌های مبتنی بر فضیلت، عمدتاً شکایتی پیش نمی‌آید اما در این مورد نیز معیاری وجود دارد و معیار، قصد و نیت دهنده است و عنصر مهم، قصد و نیت فضیلت‌مندانه است (ارسطو، ۱۳۹۸: ۳۲۴ تا ۳۲۶). به نظر می‌رسد که از نظر ارسطو هرچند دوستی‌های از سر لذت یا سود، خودخواهانه است و در آنها شفقتی موجود نیست، اما در صورتی که حد وسط خاص خودشان را با توجه به بافت و زمینه خودشان رعایت کنند، می‌توانند در نهایت از نظر اخلاقی قابل قبول باشند. همچنین به نظر می‌رسد منظور ارسطو از دوستی فی‌نفسه همان نوع دوستی است که در آن میان شفقت کننده و شفقت‌شونده، آن شفقتی که حد وسط اخلاقی‌اش در وجوه خودخواهانه و دیگرخواهانه، رعایت شده، پدید می‌آید.

انواع دوستی ارسطویی در فیلم همه می‌دانند، ساخته اصغر فرهادی

طرح موضوع دوستی در فیلم همه می‌دانند از آن جا شروع می‌شود که ناگهان آنتونیو (پدر لائورا) به سراغ مردان داخل کافه روستا رفته و با آنها درگیر شده است. از خلال دیالوگ‌ها مشخص می‌شود که آنتونیو املاک فراوانی داشته که حین قمار به تعدادی از افراد داخل کافه باخته است. آنتونیو در حالی که به سوی مردان کافه هجوم می‌آورد خطاب به آنها می‌گوید: «همه‌تون یه مشت گدا گشونه‌اید. زمین‌هام رو ازتون پس می‌گیرم. همه رو». به نظر می‌رسد که دوستی آنتونیو در گذشته با مردان درون کافه دوستی‌ای برای سود و از نوع مرامی بوده است. آنتونیو گمان می‌کند به مردان داخل کافه هدایای فراوانی داده و آنان عوض هدیه‌های آنتونیو را به او باز پس نداده‌اند؛ اما مردان کافه عقیده دارند که آنچه از آنتونیو گرفته‌اند، چیزی نبوده که آنتونیو از سر دوستی و خیرخواهی و نیکی به آنان داده باشد؛ بلکه چیزی ست که طی معامله‌ای به آنان داده شده است؛ درواقع آنان اعتقاد دارند که دوستی آنها یک دوستی از سر سود قانونی بوده است. شکایت آنتونیو هم از همین جا صورت می‌گیرد که گمان می‌کند خدمتی از سر فضیلت و شرافت برای مردان داخل کافه انجام داده است؛ در حالی که این گونه نیست و او این خدمت را انجام داده تا روزی عوضش را بگیرد و چون عوضش را نگرفته، اکنون از مردان داخل کافه گلایه دارد. آنچه همه می‌دانند را در موضوع دوستی، متفاوت با دیدگاه ارسطو نشان می‌دهد این است که نمی‌توان به طور دقیق در مورد اجزای این دوستی به یقین و در نتیجه به قضاوت رسید. چون افراد داخل کافه به آنتونیو برخاش می‌کنند و ظاهر و رفتارشان نیز، مقداری شریب می‌نماید، ما آنتونیو را در قطب مورد مظلوم ماجرایی توانیم قبول کنیم. در عین حال، کل شخصیتی هم که فیلم از آنتونیو و رفتارش با دیگران به نمایش گذاشته، تا حدودی بیننده را متقاعد می‌کند که او اموالش را به خاطر ترلز خود از دست داده است. بنا بر این در مورد اینکه

ارسطو این جنبه از دوستی، یعنی دوستی برای سود را به دو نوع تقسیم می‌کند: ۱. دوستی مرامی؛ و ۲. دوستی قانونی. دوستی قانونی از نظر ارسطو بر پایه مقررات روشن و دقیق مبتنی است و شرط اصلی آن پرداخت فوری و بی‌واسطه است؛ در حالی که دوستی مرامی با گشاده‌دستی بیشتری همراه است و یکی از دیگری، البته به شرط موافقت طرف دیگر، انتظار مهلت و تعویق دارد. در بعضی جامعه‌ها امکان اقامه دعوی در این گونه موارد وجود ندارد و مردم بر این عقیده‌اند که هرکسی که با اعتماد به دیگری قراردادی می‌بندد، باید نتایج آن را هم بپذیرد. دوستی مرامی بر مقررات دقیق مبتنی نیست: یک طرف دوستی، هدیه‌ای به طرف دیگر می‌دهد یا خدمتی به او می‌کند و در مقابل، انتظار دارد که به همان مقدار یا بیشتر عوض آن را بگیرد؛ چنان‌که گویی وامی به او داده است و اگر هنگام پایان گرفتن رابطه دوستی عوض نگردد زبان به شکایت می‌گشاید. علت این گونه ناخشنودی‌ها هم این است که بیشتر افراد، میل دارند کاری شریف به جا آورند ولی سود را بر آن کار ترجیح می‌دهند. کار شریف این است که آدمی به دیگری بدون چشم داشت خدمت کند ولی سود او در عوض گرفتن است. از این رو بهتر آن است که در صورت امکان، خدمت دیگران را جبران کند و کسی را برخلاف میلش، به دوستی نگیرد. در راستای این رویکرد، شخص همواره باید آگاه باشد که در آغاز دوستی‌ها، با پذیرفتن هدیه از کسی، مرتکب اشتباه نشود و خدمت یا پیشکشی کسی که نه دوست هست و نه آن عمل به ظاهر نیکش را برای خود عمل به جا آورده است را باید چنان جبران کند که گویی آن را مطابق قرارداد و به شرط دادن عوض قبول کرده است. به هر حال در آغاز باید توجه داشت که خدمت‌کننده کیست و خدمت را تحت چه شرایطی به جا می‌آورد تا خدمت ارائه شده، یا با قبول همان شرایط پذیرفته شود یا به طور کامل رد شود.

نکته دیگر این است که آیا ارزش خدمت، باید با معیار فایده‌ای که برای گیرنده دارد سنجیده و به همان میزان عرضه، عوض داده شود یا با معیار نیکخواهی ارائه دهنده آن خدمت؛ زیرا گیرنده اغلب خدمت را کوچک قلمداد می‌کند و عنوان می‌کند که «آنچه گرفته‌ام خدمت مختصری بود که از دیگران نیز می‌توانستم بگیرم» در حالی که دهنده معتقد است که بزرگترین خدمتی را که برایش میسر بوده، به جا آورده و گیرنده ممکن نبود آن را از دیگران به دست آورد و گاه حتی مدعی می‌شود که به جای آوردن آن خدمت برای دهنده با خطر و ضرر نیز همراه بوده است. در این مورد اگر دوستی برای سود باشد، معیار ارزش خدمت هم، سودی است که گیرنده از آن بهره برده است زیرا خواهنده خدمت او بوده و آن دیگری خدمت را با این فرض به جا آورده است که معادل آن را در عوض خواهد گرفت؛ بنابراین تمام ارزش این خدمت به اندازه سودی بوده که گیرنده از آن برده است و گیرنده باید به همان مقدار و حتی

این دوستی برای سود، از نوع مرامی یا قانونی بوده یا اصلاً دوستی برای سود نبوده بلکه دوستی فضیلت‌مدارانه یا فی‌نفسه بوده است، نمی‌توان حکم قطعی داد؛ به عبارت دیگر، حتی با توجه به قراین موجود در بافت و زمینه نیز، حد وسط خودخواهی و دیگرخواهی در این دوستی نامشخص و پیچیده باقی می‌ماند.

اما طرح مسأله دوستی در نتیجه این کنش ابتدایی آنتونیو آغازی است بر ادامه مطرح شدن آن در روابط مهم‌تری از فیلم که خود، به ایجاد کشمکش‌های دراماتیک قوی‌تر و پیشبرد داستان در جایگاه خود، کمک می‌کند. بار دوم که موضوع دوستی مطرح می‌شود وقتی است که این بار، آنتونیو به پاکو پرخاش می‌کند که او نباید به گونه‌ای در خانه آنتونیو رفت و آمد داشته باشد که انگار عضوی از این خانواده است، چون پاکو قبلاً خدمتکار این خانه بوده و از همه بیشتر به آنتونیو بدهکار است. آنتونیو، پاکو را متهم می‌کند که مدام به مزرعه خود و مالکیتش نسبت به مزرعه می‌نازد در حالی که پاکو، لائورا را مجبور کرده که زمینش را به او بدهد. با اینکه لائورا می‌گوید وقتی لائورا و آلفاندرو به پول نیاز داشته‌اند، مزرعه را در ازای همان پولی که پاکو در آن زمان در اختیار داشته، به او فروخته‌اند، باز هم خانواده لائورا متقاعد نمی‌شوند و معتقدند پاکو با پولی که برای خودش رقم مناسبی بوده (یعنی برای سود خود) زمین را از آنها خریده است. در اینجا دوستی در زمینه و بافتی از عدم خیر خارجی نیز مطرح می‌شود؛ یعنی انگار خیر خارجی که بتواند این دوستی را به یک دوستی فضیلت‌مندانه یا فی‌نفسه بدل کند، وجود نداشته است. بنابر این به نظر می‌رسد که این دوستی از نوع دوستی برای سود است که در میان دوستی قانونی و دوستی مرامی در نوسان است. با این حال، خود پاکو گمان می‌کند با خرید زمین لائورا دوستی فضیلت‌مدارانه یا دوستی فی‌نفسه را در حق لائورا به جا آورده و لائورا هم چنین چیزی را از پاکو قبول دارد و خرید زمینش را توسط پاکو، نیکی او نسبت به خودش می‌داند. اما خانواده لائورا چنین گمانی نمی‌کنند و از آن جا که این دوستی را بیشتر، دوستی از سر سود مرامی می‌دانند، نسبت به این موضوع گلایه‌مند هستند. در این قسمت نیز با توجه به بافت و زمینه، نمی‌توان حد وسط اخلاقی جنبه‌های خودخواهانه و دیگرخواهانه شفقت را در دوستی به طور دقیق و صریح، یافت. هرچند با توجه به پشتیبانی لائورا از پاکو، کفه ترازوی حق به سمت پاکو سنگین‌تر است و حرکتی به سوی قضاوت اخلاقی وجود دارد (که دوستی پاکو و لائورا دوستی فضیلت‌مدارانه و نیکخواهانه بوده و در آن، تعادل میان جنبه‌های خودخواهی و دیگرخواهی عاطفه شفقت میان این دو نفر وجود داشته است) اما بعدتر که داستان دوستی گذشته لائورا و پاکو و توجه به نسبت آن با وضعیت امروز هردویشان جدی‌تر می‌شود، دوباره قضاوت اخلاقی در این مورد به دشواری و پیچیدگی قبلی‌اش بازمی‌گردد. این در جایی است که لائورا از پاکو

می‌خواهد که واقعاً (و نه به صورت صرفاً نمایشی) برای نجات جان ایرنه زمین خود را بفروشد. لائورا در اینجا این شک را هم مطرح می‌کند که پاکو به دلیل اینکه لائورا او را در گذشته تنها گذاشته و رفته است، قصد انتقام گرفتن دارد. یعنی دوستی سابق آنها را (که قبلاً هردویشان نیکخواهانه و فضیلت‌مدارانه می‌انگاشتند) اکنون در سطح پایین‌تر یک نوع دوستی خودخواهانه برای سود می‌بیند. ضمن اینکه لائورا می‌گوید پاکو وقتی می‌خواسته از او جدا شود، از اینکه دیگر نمی‌تواند او را داشته باشد، به شدت گریسته است. چنین حس مالکیتی، گویا طعنه‌ای هم به دوستی برای سود (البته از نوع مرامی) می‌زند. وقتی لائورا، پس از اینکه می‌گوید ایرنه دختر پاکو است، از خانه پاکو می‌رود، پاکو به بنا می‌گوید ایرنه برای پول گرفتن به خانه او آمده، شاید چون فکر می‌کند زمین‌هایش را ارزان فروخته است (نمی‌داند). به این ترتیب، پایه‌های اینکه دوستی پاکو و لائورا، چه در گذشته و چه حال، یک دوستی فضیلت‌مدارانه میان دو انسان نیک بوده، سست می‌شود. با این حال، هنوز واژه‌هایی چون «شاید» و «نمی‌دانم» در این میانه کلیدواژه‌هایی برای عدم توانایی دستیابی به قطعیت برای قضاوت در نوع دوستی‌ها هستند. در جای دیگری، وقتی تمام خانواده دور میز جمع هستند، بنا به خانواده ایرنه گلایه می‌کند و می‌گوید بنا و پاکو می‌خواهند در ماجرای ربوده شدن ایرنه کمک کنند ولی خانواده با آنها مثل بدهکارها و کسانی که گویا کمک کردن وظیفه‌شان است، رفتار می‌کنند. در حقیقت بنا عنوان می‌کند که دوستی بین آنها دوستی فی‌نفسه و فضیلت‌مدارانه است در حالی که خانواده با آنها طوری رفتار می‌کند که گویا دوستی میان آنان، دوستی‌ای از سر سود (از نوع مرامی) است: خانواده قبلاً به آنها کمکی رسانده‌اند و خدمتی کرده‌اند و اکنون در پی طلب عوض آن خدمت و کمک هستند. سپس بنا دقیقاً همان سخنی را می‌گوید که ارسطو در *اخلاق نیکوماخوس* بر آن تأکید کرده بود: اینکه طرفی که در دوستی از روی سود مرامی به او خدمتی شده، ادعا می‌کند که آن خدمت، چندان خدمت مهمی نیست؛ یعنی چیزی که به فرد گیرنده هدیه داده شده، هدیه چندان ارزشمندی هم نبوده است. بنا می‌گوید زمینی که لائورا به پاکو فروخته بوده زمینی خشک و بی‌ارزش بوده که او و پاکو روی آن هفت سال زحمت کشیده‌اند تا آبادش کرده‌اند. بنا حتی مدعی می‌شود که این زمین که ارزان‌تر به آنان فروخته شده هیچ هدیه‌ای نیست چون از اول هم برای لائورا نبوده، برای اینکه لائورا و خانواده‌اش روی آن کار نکرده‌اند و زمین مال کسی است که روی آن کار می‌کند (توجه شود که همچنان قانونی بودن خرید و فروش زمین نیز در زمینه موضوع وجود دارد که مبنای قانونی بودن دوستی افراد حاضر در صحنه نیز هست). اما آنتونیو پاسخی به بنا می‌دهد که همچنان این زمین را در جایگاهی میان هدیه بودن یا نبودن نگاه می‌دارد. آنتونیو به بنا می‌گوید پس باید زمین‌تان را با کارگرهایی هم که رویش کار می‌کنند، تقسیم کنید. لائورا در اینجا

می‌سازد، همه می‌دانند نشان می‌دهد که این زمینه و بافت نه تنها حد وسط «برای ما» صریح و قطعی را در اختیار قرار نمی‌دهد بلکه آن را مبهم‌تر و پیچیده‌تر نیز می‌کند؛ بنابراین در نهایت با از بین بردن مرزهای میان تقابل‌های دوتایی در انواع دوستی و میزان عواطف خودخواهانه و دیگرخواهانه‌شان، قضاوت اخلاقی نهایی در مورد آنها را بسیار پیچیده و دشوار می‌سازد. چنین عدم قطعیتی در مورد دوگانه «شباهت» و «برتری» میان شفقت کننده و شفقت شونده در دوستی نیز مطرح است. به طوری که مشخص نمی‌شود که آیا شخصیت‌های این فیلم به دنبال برقرار کردن شباهت میان یکدیگر در دوستی هستند که وجه خودخواهانه و دیگرخواهانه دوستی را به شکل متعادل برقرار می‌سازد یا خیر؛ تنها به دنبال برتری جستن بر دیگری هستند؛ آن هم نه از سر نیت نیکی کردن؛ بلکه از سر سودای سود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا جنبه‌های اخلاقی دوستی از منظر ارسطو تشریح شد و سپس این جنبه‌ها در فیلم همه می‌دانند ساخته اصغر فرهادی مطالعه شد که نتیجه حاصل به شرح زیر است:

۱. در فیلم همه می‌دانند به نظر می‌رسد که حین پیرنگ داستانی، همه انواع دوستی از منظر ارسطو در رساله اخلاق نیکوماخوس، در روابط میان شخصیت‌ها طرح شده است. هرچند بر روی دو نوع دوستی فی‌نفسه یا فضیلت‌مندانه و دوستی از سر سود قانونی یا مرامی تأکید بیشتری شده اما برخلاف دیدگاه فلسفه اخلاق ارسطویی که میان انواع دوستی، حتی با فرض توجه به بافت و زمینه، مرزهای قاطعی ترسیم شده، در فیلم همه می‌دانند بافت و زمینه اعمال دوستان نسبت به یکدیگر نه تنها چنین مرزهای قاطعی میان انواع دوستی ایجاد نمی‌کند، بلکه این مرزها را مخدوش نیز می‌کند؛ بنابراین تعریف واضح و روشن دوستی را در روابط شخصیت‌ها، غیرممکن می‌سازد.

۲. از نظر ارسطو سعادت که خیر فی‌نفسه و خیر اعلا و غایت همه خیرهاست، وقتی دست‌یافتنی است که انسان‌ها در همه کنش‌های خود حد وسط اخلاقی را رعایت کنند. اما این حد وسط اخلاقی در همه مصداق‌ها ثابت نیست و با توجه به بافت و زمینه عمل، تعیین می‌شود. به همین خاطر است که همواره در قضاوت اخلاقی در مورد کنش‌های انسانی باید به دنبال حد وسط «برای ما» بود و نه حد وسط «فی‌نفسه». در موضوع دوستی نیز باید حد وسط اخلاقی میان وجوه خودخواهانه و دیگرخواهانه شفقت ایجاد شود تا شرایط دوستی آرمانی که همانا دوستی فضیلت‌مندانه یا دوستی فی‌نفسه است، اتفاق بیفتد. این تعادل میان وجوه خودخواهانه و دیگرخواهانه شفقت نیز وقتی رخ می‌دهد که دوستان در نیکی کردن‌شان به یکدیگر در عین شباهت به هم، از همدیگر برتر باشند و بین این دوگانه شباهت و برتری نیز تعادلی برقرار شود.

می‌گوید زمین‌ها را ارزان فروخته چون به یک دوست فروخته و دلش می‌خواسته کمکش کرده باشد و منظور لائورا در اینجا دوستی فضیلت‌مدارانه یا فی‌نفسه است که دو انسان نیک به هم می‌کنند. در این موقعیت لائورا می‌خواهد چنین ادعایی را دلیل بر دوستی فضیلت‌مدارانه و از سر نیکی و خیرخواهی‌اش بداند در حالی که بار دیگر پاسخ بنا پایه‌های ادعای لائورا را سست می‌کند. بنا به لائورا می‌گوید: «ولی اون موقع پول نیاز داشتی نه؟» و بار دیگر دوستی از سر نیکخواهی و فضیلتی را که لائورا نسبت به پاکو ادعا دارد، به دوستی از سر سود تبدیل می‌کند. جای دیگر، در دیالوگی که میان آلیخاندرو و پاکو درمی‌گیرد، پاکو به آلیخاندرو گلیایه می‌کند که پس از ۱۶ سال به سراغ او آمده‌اند و این را که ایرنه دختر اوست، نزد او فاش کرده‌اند تا در عوض از پاکو خدمتی دریافت دارند. یعنی پول آزادسازی ایرنه از دست گروگان‌گیرها را از پاکو به دست آورند. در این قسمت نیز پاکو از آلیخاندرو و لائورا شکایت می‌کند که این همه سال، خودشان را دوستان فی‌نفسه برای پاکو نمایش داده‌اند در حالی که در واقع دوستی آنها تنها دوستی‌ای از سر سود بوده است. همچنین در اینجا پاکو مدعی است که ادعای دوستی فی‌نفسه آلیخاندرو و لائورا با پاکو در حال حاضر، از سر سلب یک خیر خارجی است که همانا ربوده شدن ایرنه است؛ در نتیجه دوستی‌ای نیست که غایت آن سعادت باشد. با این همه باز هم قطعیتی بر سر حقیقت دوستی‌ها در کار نیست و بافت و زمینه هم نمی‌تواند مخاطب را به قضاوتی قطعی و صریح در مورد آن برساند.

در تمام مواردی که در مورد فیلم همه می‌دانند برشمرده شد، ملاحظه می‌شود که در این فیلم، نمی‌توان بین انواع دوستی تمایز صریح و قطعی قائل شد و بافت و زمینه عمل، نه تنها در رسیدن به صراحت قضاوت اخلاقی کمکی نمی‌کند، بلکه این قضاوت را مبهم‌تر و پیچیده‌تر نیز می‌کند؛ به طوری که اصلاً با توجه به همین بافت و زمینه است که نمی‌توان دقیقاً حد وسط اخلاقی را در میزان خودخواهی و دیگرخواهی عاطفه شفقتی که میان دوستان فضیلت‌مند وجود دارد مشخص کرد. به علاوه حتی نمی‌توان دقیقاً مشخص کرد که اصلاً برخی از این دوستی‌ها دوستی از سر سود خودخواهانه هستند یا از سر شفقت فضیلت‌مندانه؛ همان طور که نمی‌توان دقیقاً میان دوستی از سر سود مرامی و قانونی تمایز قایل شد و مرزهای آنها را مشخص کرد.

فیلم همه می‌دانند فرهادی هم، همچون اخلاق ارسطویی بر جنبه‌های فضیلت‌مندانه در دوستی فی‌نفسه صحه می‌گذارد یا دوستی از سر سود قانونی یا مرامی را که در آن قاعده حد وسط اخلاقی رعایت شده قابل قبول می‌شمارد؛ اما برخلاف ارسطو که معتقد است زمینه و بافت می‌تواند قضاوت‌های اخلاقی صریح و قطعی را در هریک از این موارد و در مصداق‌های خاص آن در زندگی، در اختیار انسان قرار دهد، از آن جا که حد وسط «برای ما» را مشخص

۲۵. Pity، این واژه در برخی ترجمه‌های فارسی آثار ارسطو به «ترحم» ترجمه شده اما در مقاله حاضر از معادل متداول‌تر «شفقت» استفاده شده است. با این حال تنها در نقل قول‌های مستقیمی که از ترجمه‌های مذکور ارسطو آورده شده، بنا بر لزوم آوردن عین واژه‌های منابع در نقل قول‌های مستقیم به منظور حفظ امانت در مقاله علمی- پژوهشی، واژه «ترحم» به عنوان معادل استفاده شده است.

26. (Aristotle, 1991: 69)

۲۷. هالیول معادل همدردی (sympathy) را مناسب‌تر از همدات‌پنداری (identification) دانسته است، چون همدات‌پنداری در نتیجه نزدیکی بسیار با فرد رنج‌دیده حاصل می‌شود و این بیشتر موجب ایجاد عاطفه ترس می‌شود تا عاطفه شفقت. ارسطو این موضوع را بدین شکل در قطعه 1386 a 18-22 از فن خطابه شرح داده است:

«ما برای کسانی ترحم می‌کنیم که آنها را بشناسیم، به شرط آنکه نسبت ما با آنها بسیار نزدیک نباشد، زیرا در این صورت احساس می‌کنیم که گویی ما خود در معرض خطریم. به همین سبب است که می‌گویند، آماسیس (Amasis) هنگامی که پسرش را برای اعدام می‌بردند، اشکی نریخت ولی هنگامی که دوستش را در فقر و فاقه دید گریست. این ادر فقر و فاقه افتادن دوست! ترحم‌انگیز بود، در حالی که مرگ پسرش ترسناک بود، زیرا ترس با ترحم فرق می‌کند، و حتی ترحم را دور می‌کند و اغلب به برانگیخته شدن احساس مخالف آن کمک می‌کند، زیرا انسان وقتی که چیز ترسناکی به او نزدیک می‌شود دیگر احساس ترحم ندارد» (ارسطو، ۱۳۹۶: ۲۰۱).

فهرست منابع

ابوت، متیو (۱۳۹۶)، عباس کیارستمی و فیلم-فلسفه، ترجمه صالح نجفی، تهران: نشر لگا.

ارسطو (۱۳۹۶)، خطابه، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: انتشارات هرمس.

ارسطو (۱۳۹۲)، درباره‌ی هنر شعر، ترجمه سهیل افغان، تهران: نشر حکمت.

ارسطو (۱۳۹۸)، اخلاق نیکوماخوس، ترجمه محمدحسن لطفی تبریزی، تهران: انتشارات طرح نو.

سندرز، استیون ام (۱۳۹۸)، امتیاز بزرگ: تقدیر، اخلاق و زندگی معنادار در قتل، ترجمه محمدرضا اسمعانی، جهان فلسفی/استیلی کوبریک، ویراسته جرالند جی، آبرامز، تهران: انتشارات ققنوس.

صادقی‌پور، محمدصادق (۱۳۹۶)، هیولای هستی: سفری با هیولگر، در راه سینمای ترس‌آگاهانه، تهران: انتشارات ققنوس.

فالزن، کریستوفر (۱۹۹۹)، فلسفه به روایت سینما، ترجمه ناصرالدین علی تقویان، تهران: انتشارات قصیده سرا.

کرمی، محسن (۱۴۰۰)، فیلم‌فلسفه: فیلم به مثابه فلسفه: جستاری در باب امکان فلسفه‌پردازی از طریق فیلم، دوفصلنامه علمی تأملات فلسفی، شماره ۲۲۷، صفحه ۳۳۵ تا ۳۵۱.

هالیول، استیون (۱۳۸۸)، پژوهشی درباره‌ی فن شعر ارسطو، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: انتشارات مینوی خرد.

Aristotle. (1991), *Eudemean Ethics*, Translated by: Joseph Solomon, Jonathan Barns (Ed.), The Complete Works of Aristotle, Princeton: Princeton University Press, Forth Edition.

Aristotle. (1991), *Nicomachean Ethics*, Translated by: William David Ross, Jonathan Barns (Ed.), The Complete Works of Aristotle, Princeton: Princeton University Press, Forth Edition.

Aristotle. (1991), *Poetics*. Translated by: Ingram Bywater, Jonathan Barns (Ed.), The Complete Works of Aristotle, Princeton: Princeton University Press, Forth Edition.

Aristotle. (1991), *Rhetorics*. Translated by: William Rhys Roberts, in Jonathan Barns (Ed.), The Complete Works of Aristotle, Princeton: Princeton University Press, Forth Edition.

Halliwel, Stephen. (2009), *Aristotle's Poetics*, London: Gerald Dockworth & Co. Ltd, Third edition.

در حیطه این موضوع نیز از نظر ارسطو بر مبنای بافت و زمینه است که می‌توان قاطعانه نظر داد که چنین دوستی‌ای رخ داده یا نه؛ در حالی که در فیلم همه می‌دانند بافت و زمینه مخاطب را به این قطعیت نمی‌رساند که شباهت در عین برتری میان شفقت‌کننده و شفقت‌شونده در دوستی واقعاً برقرار شده است. بنا بر این نمی‌توان در مورد برقراری حد وسط اخلاقی میان عواطف خودخواهی و دیگرخواهی در دوستی به قطعیت رسید. به بیان دیگر در فیلم همه می‌دانند نه تنها بافت و زمینه، قضاوت اخلاقی در مورد دوستی را به مرحله روشنی و وضوح نمی‌رساند بلکه آن را به شدت پیچیده، مبهم و غیرممکن نیز می‌سازد.

۳. از نظر ارسطو سعادت تنها از طریق کنش‌های انسانی به دست می‌آید که انسان‌ها به صورت آگاهانه و آزادانه انجام می‌دهند و نه اعمالی که نتیجه سلب خیری بیرونی از آنهاست و در نتیجه ردپای نوعی اجبار و اضطراب در آنها مشاهده می‌شود. در بخش‌های مهمی از فیلم همه می‌دانند شخصیت‌هایی که به دیگری نیکی دوستانه کرده‌اند، ادعا می‌کنند که آن نیکی‌ها را از روی اختیار، آزادانه و آگاهانه به انجام رسانده‌اند؛ بنا بر این حق دوستی فضیلت‌مندانه فی‌نفسه را در قبال دوست خود به جای آورده‌اند. اما شخصیت‌هایی که ظاهراً به آنها نیکی دوستانه شده، ادعا می‌کنند که آن نیکی نه از سر اختیار، بلکه از سر اجبار و اضطرابی انجام شده که ناشی از سلب خیر بیرونی از سوی نیکی‌کننده بوده که این دوستی را در زمره یک دوستی فضیلت‌مندانه قرار نمی‌دهد. در اینجا نیز در فیلم همه می‌دانند بافت و زمینه عمل موجب می‌شود عدم قطعیت در این مورد به وجود آید؛ یعنی روایت‌های مختلفی از یک موضوع، موجب می‌شوند بافت‌ها و زمینه‌های مختلف، مخالف و متعارضی برای یک عمل بیان شوند که هیچ‌یک کاملاً درست یا کاملاً نادرست نیستند. در نتیجه بافت و زمینه عمل موجب می‌شود که مرز بین اینکه دوستی میان شخصیت‌ها دوستی آزادانه و آگاهانه فضیلت‌مندانه باشد یا دوستی از سر اجبار ناشی از سلب خیر بیرونی، مخدوش می‌شود و تعیین قطعی نوع دوستی از این منظر را نیز پیچیده و ناممکن می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. Aristotle, 1991: 7.

3. Mathew Abbott

4. Roland Barthes

5. Studium

6. Punctum

7. The Philosophy of Stanley Kubrick

8. Jerald J. Abrams

9. Steven M. Sanders

10. The general good

11. good

12. chief good

13. (Aristotle, 1991: 2, 3)

14. good in itself

15. Excelence

16. (Aristotle, 1991: 9)

17. Possession

18. External Goods

19. milon

20. (Aristotle, 1991: 24).

21. excess

22. deficiency

23. (Aristotle, 1991: 25)

24. (Aristotle, 1991: 71)



استناد: باوندیان، علیرضا. (۱۴۰۱). حکمت خاک در عرفان هنری خیام نیشابوری. رهپویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۸۹-۸۱.

https://rph.soore.ac.ir/article_697035.html



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

حکمت خاک در عرفان هنری خیام



علیرضا باوندیان^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۴/۵ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲ □ صفحه ۸۷-۷۹

Doi: 10.22034/RPH.2022.697035

چکیده

در عرفان هنری حکیم خیام نیشابوری - که تجربه‌های هنرمندانه او در فروغ آموزه‌های عرفانی است - گاه با واژه‌های پرسامدی روبه‌رو می‌شویم که به نظر می‌رسد گونه‌ای تذکار باشد. از جمله این واژگان خاک، گل، کوزه، کوزه‌گری و مواردی از این دست است که تبیین آن می‌تواند به وسعت فهم ما از بُن مایه‌های ارزشی هنر ایرانی اسلامی منجر شود. خیام؛ پیش و بیش از همه اهل حکمت است و شاعری او در ذیل اتصاف او به حکمت معنی می‌یابد. لذا به نظر می‌رسد که او شعر را بیانی مخیل و تبیینی می‌داند و مرکبی برای مقصدی خاص برمی‌شمارد. اما آنچه او انجام می‌دهد محصول اراده‌ای هنرمندانه در قالب رباعی - به عنوان ظرفیتی برای بیان موجز، مستحکم و کامل است. او از ظرفیت‌های نمادین خاک و کوزه برای نهاده‌سازی مقصد حکمی خود نهایت استفاده را می‌کند. این مقاله بانگاهی پساساختارگرایانه، به روش مطالعات توصیفی تحلیلی و با هدف تبیین عرفانی نمادهایی چون خاک و کوزه در اشعار وی به رشته تحریر درآمده و نگارنده کوشیده تا با رویکردی کیفی به گردآوری شواهد مکتوب آن بپردازد.

کلیدواژه‌ها: خاک، عرفان هنری، خیام، جهان.

۱. استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.

مقدمه

در مورد عرفان بسیار شنیده و خوانده‌ایم از جمله این که «هدف از مکتب عرفان، این است که گستره نگاه انسان به هستی را از هبوط عالم خاک به اوج عرش الهی که منشأ تابش انوار لطف اوست، رساند» (سام‌پور، ۱۳۷۸). در هر حوزه علمی (به مفهوم اصیل لفظ) اصطلاحاتی وجود دارد که برای نیل به ژرفایی آن، باید آن را در ذیل همان بافتار دید و کاوید. بی‌شک عرفان - به مثابه معرفت قلبی ملّتم به وحی - از این قاعده مستثنی نیست. از جمله این اصطلاحات «غنیمت شماردن اکنون»^۱ است؛ و آن عبارت است از گونه‌ای زیستن که آدمی به جای آسیب رساندن به دقایق عمر به پاسداری از آن بپردازد و از نیرومندی ذاتی لحظه‌ها بیشترین فایده ممکن را کسب کند. در هنر و ادبیات اروپایی این «خوشباشی» از ساختاری غنایی^۲ برخوردار است و همچون قصیده‌های هوراس^۳ می‌کوشد تا پرده از رخساره اندوه بردارد و انسان را در «آنیت» خود به جریان اندازد. در ادبیات زاهدانه مسیحیت هم به دم غنیمت شماردن به دفعات اشاره و از آن به عنوان امکانی برای تقویت و تعالی حیات معنوی نام برده شده است. یکی از کسانی که به گونه‌ای هنرمندانه اندیشه «اغتنام فرصت» را به عنوان پویایی هنرمندانه در «حیات طیبیه انسانی» مطرح کرد و بر آن پای فشرده حکیم عمر خیام نیشابوری است. اغتنام فرصت به احترام و اقتداء به حکمت زندگی بازمی‌گردد. (ر.ک: شجاعی، ۱۳۷۹) و مایه خرسندی است. خرسندی خاطر به نوع تلقی انسان و شیوه قرائت او از زندگی بازمی‌گردد. هرچه نگاه انسان به زندگی عمیق‌تر و از ساز و کارهای عقلانی بیشتری برخوردار باشد (ژرفایی خرسندی) او هم به مراتب بیشتر خواهد شد.^۴ خرسندی خاطر از جمله موارد و مضامینی است که انسان در نحلّه‌های مختلف به آن پرداخته است. معمولاً انسان‌ها (بما هو انسان) در هنگامه بروز بحران به سه گروه عمده تقسیم می‌شوند: گروهی در برابر بحران تسلیم می‌شوند و همه اراده فعال خود را وا می‌نهند. خاصه زمانی که احساس کنند که برای آن بحران پدید آمده برهانی ندارند. این گروه از افراد از مسیر واگذاری همه قوای ارادی خود به آن بحران به «خود اقناعی» می‌رسند و از «لذت تسلیم» مشعوف می‌شوند. آنها اعتقاد دارند که در کف «شیر نر خونخواه»، گریزی جز تسلیم متصور نیست. اندیشمندان رواقی در یونان باستان این گونه بودند (ر.ک: زالتسگیر، ۱۳۹۹) و خود را زمانی برخوردار از مواهب زندگی آسوده می‌دانستند که به آنچه هست بی‌کم و کاست و بی‌پرسش و پویش تن بسپارند و از هر جهت با «آنچه هست» (طبیعت) هماهنگ شوند.^۵ اما تسلیم در عرفان ایرانی اسلامی از سر انفعال و ناچاری نیست. زیرا در این وادی «از میدان ولایت عشق و محبت میدان تسلیم زاید، قوله تعالی: و سلموا تسلیمًا»^۶ تسلیم؛ یعنی خویشستن به حق سپردن (انصاریان، ۱۳۶۲: ۱۲۹). بسیاری از عارفان هم از مفهوم «رضا» همین معنی را مراد

داشته‌اند.^۸ گروهی دیگر در برابر بروز بحران - بیشتر - میل به گریز دارند. کلیون (هوادران اخلاق کلی) از جمله پیروان این رویکرد بودند (پایکین و استرول، ۱۳۶۹: ۹) اما گروه دیگر عقیده دارند که آدمی در هر شرایط باید جانب منافع خود را بگیرد و اگر زمانه با او نمی‌سازد در اندیشه تغییر اوضاع به سود تغییر احوال خود باشد:

گفتند جهان ما آیا به تو می‌سازد؟ گفتم که نمی‌سازد؛ گفتند که برهم زن (اقبال لاهوری، زبور عجم، بخش ۷۵)

غور در عرفان هنری خیام نیشابوری می‌تواند افق‌های نوینی از مراتب خرسندی خاطر عارفان هنرمند و هنرمندان عارف را تبیین کند و مضامین مکتوم بسیاری را در نسبت میان عرفان و هنر این سرزمین بگشاید.

لذا مهم‌ترین سئوالات این تحقیق عبارتند از:

چه جاذبه‌های انگیزشی و نمادین خاصی در عنصر خاک و کوزه از منظر نگاه حکمی - هنری خیام وجود دارد؟
چه پیام ضمنی و مستتری در باطن رباعیات خیام برای جامعه هنری امروز ایران وجود دارد؟

ادبیات تحقیق

عمر خیام، حکیم، ریاضیدان، فیلسوف و شاعر اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری و همزمان با سلجوقیان است. خیام با ملک‌شاه و سلطان سنجر معاصر بوده است (براون، ۱۳۶۱: ۵۸). خیام در زمانه خود در میان همگان و همگنان به برخورداری از دانش وافر شهره بود. ناگفته نماند که آحاد مردم او را بیشتر به تأملات دقیق علمی و حکمی‌اش می‌شناختند تا اندیشه‌های هنری و خلاقیت‌های ذوقی. در بیشتر پژوهش‌هایی هم که در پیوند با منش و روش خیام نگاشته شده - از قضا - به همین وجه تأکید شده است. با وجود فراوانی پژوهش درباره خیام و رباعیات او، هنوز بسیاری از پرسش‌های بی‌پاسخ یا شبهه‌های حل نشده در این زمینه باقی است. «گاهی رباعیات»^۹ مبنای شناخت خیام بوده است و گاهی خیام (خیام فیلسوف و عالم) اساس گزینش رباعیات قرار گرفته است» (تقوی، ۱۳۸۴: ۲۷).

خیام با «ابوالمظفر اسفزاری» و «نجیب واسطی» - و البته حمایت‌های بیدریغ ملک‌شاه - «رصد خانه شاهی» را در سال ۴۷۱ هجری بنا کرد. خیام بر فلسفه مشاء بسیار چیره بود و به کارایی عقلانیت در گشودن گره‌های فکری و دشواری‌های ذهنی انسان بسیار اعتقاد داشت. علی بن زید بیهقی - صاحب کتاب تّمّه صون/الحکمه^{۱۰} - که خیام را در جوانی دیدار کرده است می‌نویسد که حجت الحق خیام ثالثی ابوعلی سینا در حکمت بود (ر.ک: صفا، ۱۳۶۲). خیام - برغم سرآمدی فراوانش در علوم عقلی و تأملات ارزنده‌ای که بر «رساله شفا»^{۱۱} ابن سینا داشت - بسیار متعبد و در برابر خداوند فروتن بود؛ چنان‌که «در حال سجده

از علاقه خود به رباعیات سخن گفته‌اند. مک کارتی درباره خیام می‌گفت: «بر فراز سر عمر خیام هاله‌ای از عرفان می‌درخشد». همچنین انجمن‌های گوناگونی با عنوان خیام در سرزمین‌های اروپایی پدید آمد. در سال ۱۹۰۷ میلادی وصیت‌نامه خیام به چاپ رسید و سی. الکساندر در مقدمه آن نوشت: «در اینجا عمر خیام با شکوه تمام از پس سیمای واقعی خود به عنوان یک ستاره‌شناس، شاعر، فیلسوف و مردی مقدس نمایان می‌شود.» (تمیم داری، ۸۶: ۵۲) همچنین نباید ترجمه‌ها و شروح رباعیات خیام در زبان عربی نادیده گرفته شود (ر.ک، محسنی‌نیا، ۱۳۸۹: ۱). مانند حضور اندیشه‌های خیام، به عنوان یکی از مفاهیم پثر بسامد، در شعر عبدالوهاب البیاتی شاعر برجسته عراقی (حیدری، ۱۳۹۲: ۵۷).

برخی از محققان معتقدند که پنج رویکرد عمده در خیام‌شناسی وجود دارد، «رویکردی که صادق هدایت آغازگر آن بود؛ رویکردی که با محمد علی فروغی و قاسم غنی شروع شد؛ رویکردی که با اثر صدیقی نخجوانی زیر عنوان خیام‌پنداری آغاز شد؛ رویکردی که با عباسعلی کیوان قزوینی در ایران پدید آمد؛ رویکردی که ف. دوبلوی فرانسوی آن را زیر عنوان -چهره‌ای داستانی از خیام- ارائه داد» (حسام‌پور، حسینی، ۱۳۸۸: ۱۸۳).

وجاهت‌های معنایی خاک

در حوزه عرفان هنری، عظمت خاک در این است که پیوسته در حال تغییر و نمو است. خاک؛ دمی باز نمی‌ایستد. خاک، فرش از همه سو گسترده‌ای است که انسان همواره بر آن به سر می‌برد و همه تکاپوهای خود را بر بستر آن خلق می‌کند. پس خاک، همستگی مشفقانه‌ای با انسان و «سفر مسلم انسان» دارد^{۱۲}. انسان از همان آغاز تولد، بر خاک چشم می‌گشاید و در هنگامه مرگ نیز به خاک سپارده می‌شود. مفهوم «سپارده شدن» شاید گونه‌ای تعبیر از شعور پنهان عنصر خاک باشد. چراکه «خاک به همان اندازه که پرورنده است پوشاننده هم هست. خاک، همواره از قداست برخوردار است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۱). هر چند که گفته‌اند «قداست زمین و طبیعت به خاطر وجود انسان است» (احمدی دیسفانی، ۱۳۸۵: ۹). باین همه انسان بدون خاک، وجاهت معنایی ندارد.

هنر ایرانی که متصف به صفات خاک است افزون بر معرفی اقلیم طبیعی ایران، به اقلیم معنایی خاصی هم دلالت دارد. خداوند انسان را از خاک آفرید^{۱۳}. اشارت قرآن به پیدایش موجودی شعورمند و صاحب اراده از گلی خشکیده (چون انسان)، شایان تأمل است. اشارات لطیفی هم که خیام به خاک گل کوزه گران دارد به نوعی از بضاعت‌های معنایی خاک برآمده است. کالبد کوزه نیز مانند کالبد انسان از خاک برتراویده و دوباره به همان موعد و میعاد «باز می‌گردد» (نه‌این‌که «بر می‌گردد»). عارفان؛ همواره انسان را از خاک شماره‌ده و چون خاک بر باد دانسته‌اند. آنها این ناپایداری الزامی انسان را با

می‌گفت: خدایا بدان که من تو را چندان که می‌سرم بود شناختم. پس مرا بیامرز» (براون: ۱۳۶۱: ۳۷۶). از اسناد و شواهد تاریخی این گونه برمی‌آید که خیام با ظاهراندیشان و ریاکاران زمان خود روابط خوبی نداشته و از کسانی که به قول حافظ «چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند» بیزاری می‌جسته است.

البته در مجاورت تمجیدهایی که از مراتب علمی خیام شده گروهی هم -مانند «نجم‌الدین رازی» در کتاب مرصاد العباد- او را به باد ملامت گرفته‌اند. زیرا نوعاً بر این باور بوده‌اند که خیام تردید فکری در خصوص آفرینش داشته و به چرایی «آمدن و رفتن انسان به این عالم» مشکوک بوده است. به عنوان مثال آنجا که می‌سراید:

در دایره‌ای کامدن و رفتن ماست آن را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می‌نزد دمی در این معنی راست کاین آمدن از کجا و این رفتن به کجاست
دارنده چو ترکیب طبایع آراست از بهر چه افکندش اندر کم و کاست؟
گر نیک آمد، شکستن از بهر چه بود؟ ورنیک نیامد این صور، عیب که راست؟

برخی هم عقیده دارند که «تفکر و جهان بینی خیام بر پایه ایمان به قضا و قدر و مقدر بودن همه چیز از پیش و عدم توانایی بشر از درک اسرار خلقت و مسائل مربوط به آفرینش، استوار است» (خوشحال طول‌زده‌ی، حلبی، ۱۳۹۹: ۱۷۷). برخی هم به ضرس قاطع اظهار داشته‌اند که خیام نیشابوری شاعر با خیام نیشابوری حکیم و ریاضیدان فرق داشته‌اند و کژتابی‌های تفسیری که در این خصوص ایجاد شده همه و همه ناشی از این امر است. اینان اظهار می‌دارند که «روان پاک دانشمند نیشابوری از رباعیات ننگینی که به نام وی معروف گردیده است بیزار می‌باشد و این اندیشه‌های پست هیچ گونه سازشی با جایگاه والای او ندارد» (ر.ک: صدیقی نخجوانی، ۱۳۴۷).

به هر تقدیر خیام به دلیل احاطه علمی به علوم عقلی و بهره‌مندی از اندیشه ورزی حکمی نه تنها تأثیر گذار که بسی تأثیر پذیر هم بوده است. او به سیاق اندیشه ورزان خراسانی، پویش‌های پایدار و پایداری‌های پویشی بسیاری در حوزه‌های مختلف حکمت و ادب و هنر داشته و لحظه‌ای از ممارست‌ها و مداومت‌های ذهنی و ذوقی فارغ نبوده است. بسیاری از خیام پژوهان توانمند از این مهم به دفعات و با شفافیت سخن رانده‌اند. مثلاً فیتز جرال^{۱۴} در بلند آوازه نمودن خیام و رباعیات او بسیار کوشید. برخی دیگر از پژوهشگران در خصوص «صیت و وصولت برون مرزی خیام» بروشنی اظهار داشته‌اند که «مکتب خیام و اشعار دیگر شاعران فارسی مکتب رمانتیسزم را واداد.» (تمیم داری، ۸۶: ۵۲) نه تنها اروپاییان بلکه سایر هنرمندان و اندیشمندان جهان -به تبع اروپاییان- با نظام ذهنی و ذوقی خیام آشنایی گسترده‌ای یافتند و تأثیر پذیری ژرف خود را بیان داشتند. «کسانی همچون لانگ فلو، لاول و ملویل -آشکارا-

همواره فروتن بوده و اهل پیوستن. «آتش، سبب فرقت است و خاک، سبب وصلت... خاک چون تر شود نقش پذیرد. اما آتش چون بالا گیرد همه نقش‌ها بسوزد» (رشیدالدین میبدی ۸/۳۷۴).

خاک در عرفان هنری خیام، نماد وصل است و نه فصل. وصال در بستر فروتنی محقق می‌شود. انسان در معرفت وصال خود به جانب حضرت حق باید- چون خاک- افتادگی پیشه کند؛ اگر طالب فیض باشد. رجوع به خصلت خاک در هنگامه تجلی معشوق از الزامات رفتاری عاشق بوده است.^{۱۸} خاک و خاکساری همواره در مجاورت مفهومی یکدیگر به سر برده‌اند «فتیان و جوانمردان که حضرت علی^(ع) را مجلای کامل فروتنی و مظهر صفات حضرت حق می‌دانند، خاکساری را به نشانه تواضع و پیروی از آن امام همام شعار خود قرار داده‌اند» (خسروانی شریعتی، ۵۴۱۳۷۲). لذا سالکان طریق اعتقاد داشتند که «تنها راه سعادت، بازگشت به حضرت دوست و خالق خویش است و برای رسیدن به آن راهی نمی‌یابد جز بازگشت به خاک و یا خاک شدن» (میراسکندری، ۱۳۸۷: ۲۸).

صبا، خاک وجود ما بدان عالی جناب انداز

بود کان شاه خویان را نظر بر منظر اندازیم

(دیوان حافظ شیرازی)

حافظ؛ آنجا که داستان آفرینش آدم را (به عنوان مهم‌ترین ماجراهای هستی) طرح می‌کند^{۱۹} عقیده دارد که «عشق، خاصیت موجودات خاکی است» (همان، ۱۳۸۷: ۲۹). البته -در اصل- آموزه‌های قرآنی؛ مرجع بسیاری از ارادت‌مندی‌های ذهنی و ذوقی شاعران ما به خاک است. «بی دلیل نیست که در بسیاری از ابیات به خاک آفرینش اشاره می‌شود، چرا که با ماجرای آفرینش است که چرخ هستی به گردشی معنادار می‌افتد» (همان، ۱۳۸۷: ۳۹). نجم‌الدین رازی در کتاب *مرصاد العباد*^{۲۰} می‌نویسد: جمله ملاء اعلیٰ کروی و روحانی متعجب وار می‌نگریستند که حضرت جلت به خداوندی خویش در آب و گل آدم چهل شبانه روز تصرف می‌کرد. گل آدم را در تخمیر انداخته که خلق الانسان من صلصال کالفخار. «خدا» انسان را از گل خشکیده سفال مانند آفرید و در هر ذره‌ای از آن گل، دلی تعبیه می‌کرد (ر.ک: رازی، ۱۳۹۹). همچنین نظامی گنجوی در بخش پانزدهم از مثنوی لیلی و معجون (زاری کردن معجون در عشق لیلی) و در زمانی که شتابان و گریان سراغ تربت لیلی را از کودک خاموش ایستاده بر سر راه می‌پرسد او این چنین پاسخ می‌دهد:

برو در این بیابان جست‌وجو کن زهر خاکی کفی بردار و بوکن

زهر خاکی که بوی عشق برخاست یقین دان تربت لیلی همان جاست

(نظامی گنجوی. خمسه. بخش ۱۵)

زمین‌شناس شهیر، گلینکا^{۲۱}، عقیده دارد که خاک؛ متأثر از

زبان انتقالی و تبیینی هنر بازگفته‌اند. ایرانیان همواره از سویدای دل به خاک نظر کرده‌اند و خیام نیز گویی «مطالبات ذوقی» جامعه‌اش را با «مطالبات حکمی» خود پیوند داده است. تا به آنجا که در یک نگاه کلی می‌توان گفت تمهیدات و تدبیرهای هنرمندانه او خاک را برکشیده و از «بی بهایی صوری» به «بهاء مندی سمایی» رسانده است. خاک؛ هرچند ناپایدار است اما هرگز کم‌بها نیست.^{۲۲} چندان که گفته‌اند «تصور شیطان از برتری آتش و بی‌بهایی خاک او را به استکبار و تمرد از فرمان الهی کشاند» (خسروانی شریعتی، ۱۳۷۲: ۴۷).

رباعیات^{۲۳} خیام با واسطه کوزه و خاک کوزه گران و کارگاه کوزه گری ما را به سوی دیدار دوباره خاک دعوت می‌کند. خاک در طبیعت است و طبیعت^{۲۴} در عرفان همان عرصه عبرت اندوزی است. «طبیعت، تبصره است. عامل بصیرت و بینایی است» (معتمدی: ۱۳۶۸: ۱۶۳). اولین بارقه‌های تدبر و تأمل انسانی در طبیعت انجام گرفت. طبیعت برای انسان معلم و مقیاس و مدل است. ترجمان نظم فی نفس کیهان. «فضای طبیعت از الگوهای عینی بهره می‌جوید و دارای نظم پیچیده تری نسبت به طبیعت مصنوع است» (مدنی‌پور، ۱۳۷۹: ۵۱). اما طبیعت با این همه؛ «ساختار انسان گونه» دارد و آکنده از گونه‌های مختلف خاک با قابلیت‌های مختلف است. در آموزه‌های عرفانی بر این مسئله تأکید شده که «جسم، از طبیعت خاکی است و نفس، سرشتی ملکوتی و الهی دارد. انسان؛ به این زمین آمده و باز، بازخواهد گشت، اما برای پرورش روح نیاز به جسم دارد» (احمدی دیسفانی، ۱۳۸۵: ۳). در این نگره است که نماد خاک، به عنوان سازگارترین عنصر با انسان و زمین (همچون مادر) پای به میدان می‌نهد. «مادری زمین و توانایی پایان ناپذیرش در بردادن و بازگرفتن است (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۴۵). مادر، همه‌جا هست و اندیشه مادرانه در وجود هر موجودی متصور است. برای همین است که نماد خاک در همه فرهنگ‌های بومی جهان حضور دارد. حتی نقل است که در برخی از فرهنگ‌ها «همچنان که نوزاد را بی‌درنگ پس از زایش بر خاک می‌نهند - تا مادر حقیقی‌اش به وی مشروعیت بخشد و کودک به حمایت مادر اولیه درآید - کودکان و بزرگسالان بیمار را نیز بر خاک می‌خوابانند... این عمل به منزله زایشی نو است» (قوی پنجه، ۱۳۸۸: ۱۰۸). مولوی در مثنوی معنوی خود - دفتر پنجم - چنین می‌نگارد که «خداوند در ابتدای خلقت، جبرئیل را برای برگرفتن مثنی خاک به زمین می‌فرستد. خاک آنقدر لابه می‌کند که دل جبرئیل به رقت می‌آید و از کندن مثنی خاک از زمین امتناع می‌کند و به نزد خداوند بازمی‌گردد» (سروش، ۱۳۲: ۱۳۸۴). در ایران گوناگونی نگاه به خاک بیش از نقاط دیگر بوده است. به عنوان مثال «در دیوان حافظ صد و چهل مورد به واژه خاک اشاره شده است» (میراسکندری، ۲۷۱۳۸۷). سخنوران ایران همواره با عظمت و اقتدار از خاک نام برده‌اند^{۲۵}. در نمادشناسی هنر ایران، برخلاف آتش که سرکش بوده است و اهل گسستن، خاک

جدول ۱. عناصر مشترک عرفان و هنر. (منبع: نگارنده)

ردیف	قابلیت‌ها	ثمرات
۱	معرفت حضوری (وصالی)	گرایش به شناخت پدیده‌ها از مسیر اتحاد انسی با آنها
۲	بینش تسبیحی	شناور شناختن همه پدیده‌ها در مراتب ذکرالهی همچون نماد اصالت وجودی
۳	بینش آیه ای	نگاه نمادین به انسان و اشیاء و امور
۴	غنیمت شمردن فرصت‌ها	کسب توفیق در ارتباط مؤثر با هستی و جامعه انسانی
۵	معنویت خواهی	رسیدن به زیبایی‌های معقول

هنوز هم سفال‌های روزگاران کهن در میان ما به زندگی خود ادامه می‌دهند و بخشی از «واقعیت‌های زیسته» ما هستند. «وقتی که آتش کشف شد^{۲۳} و انسان آموخت که ظرف‌های خود را سخت و بادوام بسازد، و وقتی چرخ اختراع شد و سفالگر توانست وزن (ریتم) و حرکت فرارونده را به تصویری که از صورت داشت علاوه کند، آن وقت همه ضروریات سفالگری - که انتزاعی‌ترین هنرهاست - فراهم شد» (رید، ۱۳۵۳: ۲۳). به کارگرفتن سفال از باستانی تاریخ ادوار تمدن انسانی معمول و متداول بوده است؛ شاید این امر به دودلیل بوده باشد؛ نخست آن که تهیه گل بسیار آسان و فناوری آن (استفاده از چرخ کوزه گری) بسیار ساده بوده است. «سفال و هنر سفال گری در ایران پیشینه زیادی دارد و بخشی از تاریخ درخشان ایران را نمایان می‌سازد» (شادلو، چیت‌سازیان، ۱۳۹۰: ۴۵). اگرچه سفالگری همواره در مسیر و معرض تحولات گوناگونی قرار داشته اما هویت خود را حفظ کرده است. سفالگری در شمار و عداد پویش خلاقه بشری و پاره جدانشدنی زندگی همه روزه انسان‌ها - در بستر تاریخ - بوده است؛ لذا از نظر پژوهش‌های هنری و باستان‌شناختی، جلوه گاه نیات و رفتارهای فرهنگی و تمدنی انسان محسوب می‌شود. «سفال به عنوان مهم‌ترین و فراوان‌ترین داده فرهنگی در بسیاری از محوطه‌های باستانی از اهمیت بالایی در مطالعات باستان‌شناسی برخوردار است، به گونه‌ای که بسیاری از دوره‌بندی‌های زمانی بر مبنای مطالعات مقایسه‌ای سفالی انجام شده است» (باغ شیخی و دیگران، ۱۳۹۸: ۸۷). سفال؛ سند اثبات هویت فرهنگی ملت‌هاست و در بسیاری موارد توانسته است «حقانیت تمدنی» یک قوم و یک سرزمین را جلوه‌گر سازد. «سفال را می‌توان از منظرهای مختلفی مورد بررسی قرار داد و ویژگی‌های ظاهری نظیر فرم، شکل، رنگ، تزیینات از یک سو و تکنولوژی تولید سفال از سوی دیگر با گذر زمان متحول شده است» (صالحی نظامی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۴۷). نه تنها فرم ظروف سفالی بلکه نقوشی هم که بر جداره آنها ایجاد می‌شده خود نشان از مؤلفه‌های فرهنگی جوامع دارد. «از جمله مسائل مهم در مورد فرم سفال در فرهنگ‌های

عوامل مادری است. «زمین؛ جایگاه و گهواره خاک است؛ زمین و خاک مکانی برای زندگی و انرژی است (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۱). خاک؛ بامشارکت آفتاب و آب، ناب‌ترین عنصر (خشت) را به سرنوشت سکونت‌ی انسان هدیه می‌دهد. به تعبیری می‌توان گفت که اگرچه خاک و آب - فی نفسه - باهم نمی‌سازند اما با وساطت فرایند اندیشیده‌شده‌ای موسوم به «ترکیب‌گری»، این سازگاری محقق می‌شود. زمین با همه عظمتی که دارد بی‌خاک، فاقد موجودیت است. «خاک، هیچ آرامش نمی‌شناسد» (الیاده، ۱۳۷۲: ۲۴۹). اولین تمدن‌ها - و لاجرم اولین شهرها - برای دوام دم خود به مساعدت خاک نیاز داشتند. گفته‌اند که تمدن بین النهرین - ده‌هزار سال پیش - نخستین تمدن تاریخ بشر بوده است. در این سرزمین شهرهایی چون اور، کیش و لاگاش ساخته شدند که همه از خشت خام بودند. مردم این تمدن‌ها نخستین خاطره‌های خود را بر الواح گلی می‌نگاشتند و از گل برای تجسم مفاهیم و تلقی‌های ذهنی خود استفاده می‌کردند. معماری در بسترسازی تمدن از طریق گسترش دامنه استقرار انسان سهم فراوانی داشته است. نه تنها اعتلای ظرفیت‌های ساختاری بلکه «ظرفیت‌های زیباشناختی» بنا نیز - به نوعی - مرهون و مدیون شناخت و «حُسن بهره‌وری» از خاک بوده است. خاک و خاکساری همواره در مجاورت مفهومی یکدیگر به سر برده‌اند. خاک؛ از آن زمان که با آب - به تناسب - آمیخت و گل را به «سامانه‌های خلاقیتی» انسان هدیه داد. گونه‌های مختلف سفال که امروزه از آن به عنوان مهم‌ترین اسناد باستان‌شناسان در شناسایی نوع و قدمت تمدن‌ها استفاده می‌شود خود نشان از «توقع تربیت یافته» انسان از عنصر خاک دارد^{۲۴}.

کوزه در کوره نقد

سفالگری، مدیون خاک است. این هنر را می‌توان «شانگارش» دانست؛ هنری که انسان را به تثبیت دنیای خیالی‌اش و داشت بی‌آن‌که او به وجود و الزامات این «جهان تصویرگر تصویرانگیز» شناخت داشته باشد؛ بسیار پیش از مالکیت و خط و ادبیات.

که بی اجازه ما می‌گذرد و «هرچه می‌خواهد دلش آن می‌کند».

زان پیش‌تر ای صنم که در رهگذری خاک من و تو کوزه کند کوزه‌گری
زان کوزه می‌که نیست در وی ضرری پُر کن قدحی بخور بمن ده دگری

اکنون که آمدن و رفتن ما به اختیارمان نیست پس «اکنون» را
غنیمت شماریم. «فراست فرآوری اکنون» را به کف آوریم و پیش
از آن که قدح عمرمان پُر شود قدحی بگیریم.

خیام؛ به جای ما - به قصدی - به کارگاه کوزه‌گری می‌رود تا
تجربه زیسته‌اش را با ما در میان بگذارد:

در کارگاه کوزه‌گری رفتم دوش دیدم دو هزار کوزه گویا و خموش
ناگاه یکی کوزه برآورد خروش کو کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه فروش

تتها یک کوزه است که در کارگاه کوزه‌گری از خود به در
می‌شود^{۲۴} و چیزی را فریاد می‌زند که شاید همه بدانند اما خود
را به تجاهل می‌زنند. این از خود به در شدن و خروش برآوردن در
برابر عادت‌های فرسوده خود و جاهتی عارفانه دارد. او پرسشی را
می‌پرسد که ذات مسئله دارد؛ یعنی از علم بر می‌خیزد نه از جهل.
«کوزه‌گر و کوزه‌خر و کوزه‌فروش کجایند؟» این تجاهل‌العارف
زیبا خود محمل هدایت فکری به جانب مبداء وجود است. شاید
کوزه‌گر، نماد اراده حق، کوزه‌خر، نماد انسان و کوزه‌فروش، نماد
ارکان هستی‌اند. کارگاه کوزه‌گری؛ نماد این جهان است و آن دو
هزار کوزه، نماد (انبوهی) انسان‌هاست. همان‌ها که از عناصر
طبیعت (آتش، هوا، خاک و آب) برآمده‌اند. انسان‌هایی که بر اثر
عبور شتابان زمان، نه اثری از آثارشان برجای می‌ماند و نه اثری
از کوزه‌فروشان که کاسبان امور محسوس و شکستنی هستند.
انسان همیشه شبیه همان است که عرضه می‌کند. کوزه‌فروشان هم
ناپایدارند. کوزه؛ در نگره خیام تداعی‌گر انسان است.

دی کوزه‌گری بدیدم اندر بازار بر پاره گلی لگد همی زد بسیار
و آن گل به زبان حال با او می‌گفت من همچو تو بوده‌ام مرا نیکودار

انسان به مانند کوزه است؛ هر چه در درون دارد به بیرونش
تراوش می‌کند. رفتارهای انسان برآمده از نظام ارزشی مستتر در
درون انسان است. اما کوزه هرگز به حال خود - پایدار و جاویدان -
نخواهد ماند. هر کوزه‌ای می‌شکند و با شکستن در اصل سرشت
بنیادین خود را آشکار می‌سازد. کوزه از جنس سفال است.
کوزه‌گر، کوزه را در همان دم که بدید آورد شکسته شدن را هم در
متن آن قرار داد. کوزه به مانند انسان مستعد شکستن است و به
این وسیله استعداد مستتر خود را برملا می‌سازد. انسان؛ به مانند
کوزه با شکستن نیست نمی‌شود بلکه به گونه دیگری به هستی خود
ادامه می‌دهد. دوباره خاک می‌شود، با خاک می‌شود، از آن بود

پیش از تاریخ، گرایش به تکرار یا تولید پیوسته یک یا چند فرم در
یک دوره باستان‌شناسی است» (اسکندری، آشوری، ۱۳۹۵: ۲۳).
سفال؛ به همان میزان که ساده به نظر می‌رسد از پیچیدگی بسیاری
برخوردار است. «سفالگری ساده‌ترین و در عین حال دشوارترین
هنر است. ساده از آن حیث که بدوی‌ترین و دشوار از آن جهت
که انتزاعی‌ترین هنر است» (رید، ۱۳۵۳: ۲۳). کشف معنی در
سفالینه‌ها چندان هم ساده نیست؛ که البته این امر به دیرینگی و لذا
«رازآمیزی» سفال باز می‌گردد. مثلاً دیرینگی سفالینه‌های مکشوف
در حاشیه کویر و نواحی مرکزی ایران - آن‌جا که تپه‌سیلک کاشان
نام دارد - به هزاره هشتم پیش از میلاد و آثار بر جای مانده از منطقه
جنوب دریای خزر (مارلیک)، غرب کوه‌های زاگرس، شمال غرب
آذربایجان و غیره به هزاره چهارم قبل از میلاد رجوع دارد. در دوران
اسلامی - سفال و سفالگری - به بیشترین رشد کمی و کیفی ممکن
نائل آمد؛ تا آنجا سفالینه‌های ایران حتی به عثمانی و هندوستان و
عراق و سوریه هم صادر می‌شد. سفالینه‌های ایران تا پیش از حمله
مغول - به عنوان هنری ناب - با ارزش‌ترین کالای تجاری ایران به
حساب می‌آمد. «در دوران پیش از اسلام سفال از جایگاه ویژه‌ای
برخوردار بود؛ در دوره اسلامی هم به‌ویژه، با ظهور سلسله سلجوقی
تحولی چشمگیر در تمامی عرصه‌های هنری و صنعتی از جمله
سفالگری پدید آمد» (نعمتی، ۱۳۹۸: ۳۰).

شاید بتوان گفت که پُرآوازه‌ترین دوره سفال در ایران مربوط
به دوران صفویه است؛ تا آنجا که شاه عباس در اصفهان دستور
گشایش انواع کارگاه‌های سفالگری و چینی‌سازی را می‌دهد.
«برنامه ریزی‌های کلان شاه عباس، در این برهه به نوعی به ایجاد
یک رنسانس در امر ساخت سفال انجامید» (محمدی‌فر، بلمکی،
۱۳۸۷: ۹۳) اما پس از صفویه این هنر به دلایل گوناگون - همچون
خودباختگی اندیشه هنری ایرانیان در برابر اندیشه فرنگستانی - و
همچنین «حیض خلاقیت» هنرمندان - و فروکاهش آن به
گونه‌ای صنعت متعارف و متداول - رو به انحطاط گذاشت.

بحث

خیام، توجه ما را به کارگاه کوزه‌گری جلب می‌کند. کارگاهی که
نماد زمان است: نابود کردن و احیا کردن. انسان به دنیا می‌آید و
از دنیا می‌رود. گلی شکفته می‌شود و همزمان گلی پرپر می‌شود.
پس زمان هم آباد می‌کند و هم خراب می‌سازد. عملکرد زمان را
می‌بینیم اما چرایی‌اش را نمی‌فهمیم.

کس ز آغاز و ز انجام جهان آگه نیست اول و آخر این کهنه کتاب افتاده ست

زمان از نظر خیام؛ آغاز ندارد. زیرا خود، آغاز است. زمان؛ برای
انسان همیشه پیچیده‌ترین و ترسناک‌ترین بوده است. پیچیده از آن
روی که به ذات آن اشراق و احاطه‌ای نداریم و ترسناک از آن حیث

شاید لزومی هم نداشته باشد که به کارگاه کوزه گری برویم. ما هر لحظه در کارگاه کوزه گری به سر می‌بریم. رفتن خیام به کارگاه کوزه گری، نماد اندیشیدن او به کارگاه بی‌پایان هستی است. هستی، یک واحد کار منتشر است. هرکس به معرفت آنسی - معرفت بی‌واسطه با هستی و خالق آن - دست یابد در همان لحظه به کارگاه کوزه گری وارد شده است. اما به همان اندازه که خود را می‌بیند (و می‌یابد) کوزه‌گر و کوزه‌فروش را نمی‌بیند. اصلاً زیبایی کارگاه هستی به این است که خود باشی و عاشقانه و مومنانه در پی مطلوب و وجدانی بگردی. در عرفان هنری خیام اگر مطلوب نباشد؛ درد نیست. درد؛ همان طلب است و طلب اولین شرط ورود به کارگاه کوزه‌گری است.

هان ای کوزه‌گرا پیاپی اگر هشیاری تا چند کنی بر گل مردم خواری انگشت فریدون و کف کی خسرو بر چرخ نهاده‌ای چه می‌پنداری

با تدبیر در خاک می‌توان دریافت که میان ثبات فیض و تغییر و تبدیل مستفیض مغایرتی وجود ندارد، بدینسان که خلق و فیض ثابت است و مخلوق مدام در تغییر و تبدل است.

جامی است که عقل آفرین می‌زندش صد بوسه زمهر بر جبین می‌زندش این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش این کوزه‌چومن عاشق‌زاری بوده است در بند سرزلف نگاری بوده است این دسته که برگردن او می‌بینی دستی است که برگردن پاری بوده است

«اهل کشف می‌بینند که حق تعالی در هر نفس می‌کند و تجلی او مکرر نمی‌شود» (جنبدی، ۱۳۶۱: ۱۲۶) نکته این است که خلق جدید هم از جنس خلق است، معجوبان را اطلاع بر خلق جدید حاصل نمی‌شود، و می‌پندارند که همان خلق اول است که سالها باقی است، اگرچه عارفان در نظر اول این معنی را ادراک می‌کنند بی‌هیچ تکلفی» (خوارزمی، ۱۳۶۸: ۴۴۸). تمثیلی که در مورد خلق جدید در بسیاری از کتب دیده می‌شود این است که نور چراغ پیوسته در بقا و فناست و هر نفس وجود چراغ در تبدل و تجدد است در نظر سطحی، گمان می‌رود این فروش از آغاز تا پایان کلی است:

جهان لحظه‌به‌لحظه در خلغ و لبس است و وجودش آن به آن تجدید می‌شود. کهنه می‌رود و نو می‌آید و دوباره این نو کهنه می‌شود و وجود دیگری پدید می‌آید و فیض وجود از سوی حق پیاپی صادر می‌شود و هر لحظه معدوم و موجود می‌شود؛ پیوسته و بریده می‌گردد.

جامی است که عقل آفرین می‌زندش صد بوسه زمهر بر جبین می‌زندش خیام که خیمه‌های حکمت می‌دوخت در کوره غم فتاده ناگاه بسوخت مقرض اجل طناب عمرش ببرید فراش ازل به رایگانش بفروخت

قدیم پاک می‌شود، همراه باد به راه می‌افتد. حرکت می‌کند. حرکت در نظام فکری خیام نحوی از وجود است. ترک قوه است در پرتو حدوث تدریجی فعل. پس آن چه به هستی پای می‌گذارد هرگز روانه نیستی نمی‌شود. همه چیز در حرکت است «حرکت؛ وجودی است دارای سیلان و اتصال که سیلان و اتصالش به خودش مربوط است؛ چراکه اگر حرکت از سکون‌های متوالی به دست آمده بود، حرکت نبود، بلکه سکون بود» (طاهرزاده، ۱۳۸۵: ۶۴).

این خاک نمی‌تواند برای همیشه از آن همین کوزه باشد و بس:

بر کوزه گری پریر کردم گذری از خام همی نمود هر دم هنری من دیدم اگر ندید هر بی‌بصری خاک پدرم در کف هر کوزه گری

خاکی که ای بسا روزگاری، جام شاهانه بوده و امروز کوزه یک خماری شده است:

از کوزه‌گری کوزه خریدم باری آن کوزه سخن گفت زهر اسراری شاهی بودم که جام زرینم بود اکنون شده ام کوزه هر خماری

گلی که براو لگد می‌زنیم و ای بسا خوارش می‌شماریم و خویش را بر او برتر می‌شماریم روزگاری شاید اعتباری داشته است. جهان؛ محصول کناره‌هم نشستن پدیده‌ها نیست بلکه محصول تغییر مدام پدیده‌هاست. بر اساس دیدگاه ملاصدرا یا به گفته هراکلیتوس^{۲۵} - آن فیلسوف یونانی، ما نمی‌توانیم دو بار در یک رودخانه شنا کنیم. همه چیز در حال شدن (صیرورت) است (ر.ک: کیت؛ چمبرز، ۱۳۷۸). دائماً یکسان نباشد حال دوران: کسی که اکنون لگد می‌زند ای بسا روزی لگد بخورد.

دیدم به سر عمارتی مردی فرد کاولگ به لگدمی‌زد و خوارش می‌کرد وان گل به زبان حال با او می‌گفت ساکن، که چومن بسی لگدخواهی خورد

تحول را از دو دیدگاه فلسفه و روان‌شناسی می‌توان بررسی کرد: از منظر روان‌شناسی، همه انسان‌ها در حال تحول هستند. از دیدگاه حکمت، تحول و تغییر، معطوف به ظاهر انسان نیست؛ بلکه جوهره انسان نیز در حال تحول است. اموری که با هم ضد هستند، می‌توانند با یکدیگر جمع شوند؛ تغییرات صرفاً اموری ظاهری هستند که از راه حواس بر ما ظاهر می‌شوند و اصل واقعیت را نمی‌توان از راه حواس شناخت. اصل واقعیت که ثابت است تنها با تفکر عقلی شناخته می‌شود؛ زیرا عقل میت و اند پرده ظواهر را کنار زده و به آن امر باطنی و حقیقی هستی که بدون تغییر و جاودانه است، دست پیدا کند.

در کارگاه کوزه‌گری کردم رای بر پله چرخ دیدم استاد به پای می‌کرد دلیر کوزه را دسته و سر ساکن، که چومن بسی لگدخواهی خورد

نتیجه‌گیری

نماد، تصویری است که صورت مرئی آن در رباعیات خیام ظهور یافته و هدف وی تبیین ایده‌هایی است که نمی‌خواهد همگان از آن باخبر شوند و تنها همگنان - اهل راز - نیوشای آن گردند. یکی از عرصه‌های ظهور نماد در پهنه هنر، عرفان است و هنرمندان عارف و عارفان هنرمند در آثار خود از آن بهره‌اندوژی کرده‌اند. میزان تأویل‌پذیری نمادها و جایگاه اثر و مقام عرفانی شاعر از مهم‌ترین دغدغه‌های مطالعات بینامتنی هنراست. در عرفان هنری خیام گونه‌ای بینش و نگرش ماورایی را می‌بینیم که می‌کوشد تا از امور واقعی به واقعیت امور برسد. میان این دو مسافتی است که می‌توان آن را فضا نامید. بنا بر این فضا؛ بستر آفرینش است. پس فضا نه کالبد است و نه معنی. نه جسم است و نه جان. بلکه جسمی است که جان در او دمیده شده و یا جانی است که جامه جسمانیت به تن پوشانده است. عرفان هنری خیام به حکم آن که عرفان است می‌خواهد از منظر کشف و شهود به کنه و ذات اشیاء برسد و از متداول‌ترین اشیاء (کوزه) اشیاء و عناصر (خاک) عمیق‌ترین حکمت‌ها و معارف را برآورد؛ و به حکم هنر به آنها اقتضاء ذات دهد و آنها را به کنش مطابق خواست خود به تحرک وادارد. کوزه‌گر آن زمان که کوزه را پدیدآورد شکستن را نیز در سرشت کوزه گمارد. پس شکستن کوزه، امری موجب است. کوزه وقتی می‌شکند، از حیز انتفاع بیرون نشده و از بین نرفته است بلکه استعداد نهفته و سرشتی خود را بروز داده است. همچنین کوزه به مانند انسان، درون داشت‌های خود را - لامحاله - بروز می‌دهد و نمی‌تواند بیرون از درون خود باشد. کوزه نیز به مانند انسان ذات ترکیبی دارد. دو عنصر نامتجانس - آب و خاک - به قاعده‌ای مشخص با هم ترکیب شده‌اند و عنصر سومی را به وجود آورده‌اند. همان‌گونه که دو صفت نسیان و انس با هم آمیخته و انسان از آن میان پدید آمده است. لذا تضاد؛ دیالکتیک عرفان هنری خیام است که در عنصری متعارف همچون کوزه خود را بروز می‌دهد.

پیام جذابی که رباعیات خیام به پشتوانه عرفان هنری‌اش برای جامعه هنری امروز ایران دارد این است که در پرتو عرفان هنری متداول‌ترین اشیاء و عناصر ارزش - حداقل - یکبار اثر هنری شدن را دارد. لذا موضوعات در عالم هنر در پرتو مواضع هنرمند معنی می‌یابند. همچنین داده کاوی هنرمندانه اشعار خیام می‌تواند بر احساس تعلق هنرمندان و هنردوستان به هویت اصیل ما بیفزاید تا در بستر آن بتوان میراث گذشته را حسب اقتضانات معاصر بازسازی کرد.

پی‌نوشت‌ها

2. carpediem
3. lyric
4. odes

۵. «حکیم عمر خیام با وجود آن که مشایی است، به دفاع از اصالت ماهیت و

اعتباریت وجود پرداخته است. او اتصاف ماهیت به وصف وجود را به واسطه تعلق جعل به ماهیت می‌داند» (فارسانی و همکاران؛ ۹۷: ۴۵).

۶. البته پذیرش با تسلیم متفاوت است (ر.ک: رحمانی، ۱۳۸۶).
۷. «زندگی هماهنگ با طبیعت» شعار اصلی فلسفه رواقی است. همچنین این مفهوم پیوند میان طبیعت و اخلاق را در آراء رواقیان بخوبی نمایان می‌سازد. تحقیق در باب ریشه‌های این مفهوم در آراء رواقیان از «زنون کیتیومی» مؤسس مکتب رواقی تا «مارکوس اورلیوس» آخرین فیلسوف رواقی، از بسط یافتن گستره معانی «هماهنگی با طبیعت» حکایت دارد: ۱. طبیعت فردی، بمعنای هماهنگی با قوه عاقله؛ ۲. طبیعت کلی، بمعنای هماهنگی با تقدیر و اموری که در اختیار ما نیستند؛ ۳. طبیعت اجتماعی، بمعنای هماهنگی با اجتماع و قوانین اجتماعی.

۸. سوره احزاب/ آیه ۵۶.

۹. رضا به داده بده، وز جبین گره بگشای که بر من و تو در اختیار نگشادست

(حافظ شیرازی، غزلیات ۳۷)

۱۰. بسیاری از رباعیات منسوب به خیام در جای جای متون نظم فارسی به نام شاعران دیگر نیز ضبط شده‌است. این امر علاوه بر ایجاد تردید در مورد صحت انتساب رباعیات خیام، انتساب چنین رباعیاتی را به شاعران دیگر نیز دشوار سازد. اختلاف در انتساب رباعیات تا حدی است که گاه برای یک رباعی نام هفت شاعر در منابع مختلف درج شده است. (واحد، صادری، ۱۳۹۳: ۱۳۷)

۱۱. «تمه صوان الحکمه» ابوالحسن علی بن زید بیهقی (درگذشته ۵۶۵ ه.ق) شرح حال صد و یازده نفر از اندیشمندان و حکیمان ناحیه خراسان، ماوراءالنهر و پیرامون آن است؛ حکمایی که در متون دیگر یا از آنها یاد نشده و یا کمتر بدان‌ها پرداخته شده است. از این اثر تاکنون یک برگردان فارسی شناخته شده است که به قلم «ناصرالدین بن عمده الملک منتجب الدین منشی یزدی» است.

۱۲. تا کنون نسخه‌های دوزبانه، انگلیسی فارسی، فراوانی از رباعیات عمر خیام در ایران چاپ شده است. متأخرترین آنها به کوشش روشنگر بحرینی در مجموعه کتاب‌های دوزبانه انتشارات هرمس منتشر شده و به چاپ سوم (۱۳۹۳) هم رسیده است. وی برای تحقق این مهم از کتاب سرگذشت رباعیات اثر آ. ج. آربری، مستشرق معروف انگلیسی، یاری گرفته است. آربری در این کتاب چاپ اول رباعیات عمر خیام فیتزجرالد (۱۸۵۹) را که مشتمل بر هفتاد و پنج رباعی است در نظر گرفته و سعی کرده است تا معادل‌های فارسی ترجمه فیتزجرالد را پیدا کند. آربری این کار را بر اساس کتاب رباعیات عمر خیام اثر فیتزجرالد، و منابع اصلی فارسی آنها (۱۸۹۹) اثر ادوارد هرن الن ترتیب داده و بعضاً نکاتی نیز بر آن افزوده است.

۱۳. گر سفر از خاک نبودی هنر چرخ شب و روز نکردی سفر (نظامی گنجوی)

۱۴. خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ (سورة الرحمن، آیه ۱۴)

۱۵. «آندرویران در خصوص رابطه انسان با محیط، عقیده انسان‌گرایی اکتولوژیکی را بسط داده و معتقد است از آنجا که ما بخشی از طبیعت هستیم برای آنکه به انسان کاملی تبدیل شویم باید با آن تماس داشته باشیم» (مهدی‌نژاد و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۸).

۱۶. رباعی همواره ظرفیت ارزنده‌ای برای موجز و مفید گویی بوده است. «اصلی‌ترین محورهای فکری خیام در غالب سه گفتمان حیرت، حال‌اندیشی و ریاستی‌زی قرار می‌گیرند که هر یک در تقابل و نزاع با گفتمان‌های رقیب در عرصه اجتماع قرار دارند. در این رباعیات، خیام از گفتمان‌های حاکم در اجتماع خود غیریت‌سازی می‌کند و به کمک ابزارهایی نظیر واژه‌گزینی، تصویرسازی، تناقض‌نمایی و غیره از آنها ساخت‌شکنی می‌کند و در مقابل، گفتمان خود را برجسته می‌سازد و طی رقابت با گفتمان‌های مقابل، معنا و مفهوم مورد نظر خود را سازمان می‌بخشد» (شربعی، ۱۳۹۴: ۱).

۱۷. در تعریف طبیعت گفته‌اند که «طبیعت، ناظر به هر چیزی است که دست بشر در ایجاد آن دخالت نکرده باشد» (تقی‌زاده انصاری، ۱۳۷۶: ۱۰). برخی هم اظهار داشته‌اند که طبیعت، عبارت است از نیروی پراکنده در اجسام که هر موجودی می‌تواند توسط آن به کمال طبیعی خود برسد (صلیبی، ۱۳۶۶: ۴۴۲).

۱۸. به عنوان مثال وحید دستگردی این چنین می‌سراید:

۱۹. کاشکی خاک بودمی در راه

تا مگر سایه بر من افکندی

سعیدیا دور نیکنامی رفت

نوبت عاشقی است یک چندی

(سعیدی شیرازی، دیوان اشعار، غزلیات، غزل شماره ۵۳۸)

۲۰. فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی

بخواه جام و گلایی به خاک آدم ریز

پیااله بر کفتم بند تا سحرگه حشر

خوارزمی، تاج‌الدین حسین ابن حسن (۱۳۶۸)، شرح فصوص الحکم، تهران: انتشارات مولی.

رازی، نجم‌الدین ابوبکر عبدالله (۱۳۹۹)، *مرصادالعباد*، تهران: انتشارات فردوس. خوشحال طولاردهی، شراره؛ حلبی، علی اصغر (۱۳۹۹)، سیر تحول افکار خیامی از قرن چهارم تا هفتم در شعر فارسی، *مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار/دب)*، پیاپی ۵۱ (مرداد ۱۳۹۹)، صص ۱۷۷-۱۹۸.

خسروی فارسانی، محمد؛ امام جمعه، مهدی؛ ارشد ریاحی، علی (۱۳۹۷)، اصالت ماهیت و اعتباریت وجود از نگاه خیام (با تأکید بر قرائت سمنانی)، *فصلنامه اندیشه دینی*، پیاپی ۶۶ (بهار ۱۳۹۷)، صص ۴۵-۶۴.

سامپور، سیما (۱۳۷۸)، ارزشیابی میزان درک دانش‌آموزان از مفاهیم عرفانی کتابهای ادبیات فارسی دوره دبیرستان، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

سالزگی، جوناس (۱۳۹۹)، *رواقی‌گری: فلسفه زیستن خردمندانه*، ترجمه سینا بحیرایی، تهران: مهرگان خرد.

سروش، عبدالکریم (۱۳۸۴)، *قمار عاشقانه*، تهران: انتشارات مؤسسه فرهنگی صراط.

شجاعی، محمد (۱۳۷۹)، *بازگشت هستی، مقدمه و تدوین محمدرضا کاشف*، تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

شریعی، زینب (۱۳۹۴)، بررسی رباعیات خیام بر اساس نظریه تحلیل گفتمان لاکلاو و موف، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد.

شریفیان، مهدی (۱۳۸۴)، *نماد در اشعار سهراب سپهری، پژوهشنامه ادبیات و علوم انسانی*، پیاپی ۴۵-۴۶.

شهری، احمد (۱۳۸۴)، *جهان‌بینی حکیم عمر خیام نیشابوری*، تهران: انتشارات همراه.

صدرفراتی، محمدمهدی؛ گمینی، امیرمحمد (۱۴۰۰)، افلاک از کی صلب شدند؟ نگاهی به تاریخ تحول مفهوم فلک در تمدن اسلامی، *مجله فلسفه علم*، سال یازدهم، شماره ۲ (پیاپی ۲۲)، صص ۱۲۵-۱۵۷.

صدیقی نخجوانی، رضا (۱۳۴۷)، *خیام‌پنداری و پاسخ افکار قلندرانه او*، تهران: انتشارات محمدی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۲)، *تاریخ ادبیات ایران*، تهران: انتشارات فردوسی.

فیروزی، جواد؛ حقیقت، سمیه (۱۳۹۳)، اسطوره‌های آفرینش انسان در مصر و بین‌النهرین، *پژوهشنامه دیان*، سال هشتم شماره ۱ (پیاپی ۱۵)، صص ۵۳-۷۵. طاهرزاده، اصغر (۱۳۸۵)، *از برهان تا عرفان*، اصفهان: لب‌المیزان.

کیت، ویلیام؛ چمبرز، گاتری (۱۳۷۸)، *هراکلیتوس*، ترجمه مهدی قوام‌صفری، تهران: انتشارات فکر روز.

محسنی‌نیا، ناصر (۱۳۸۹)، *خیام‌پژوهی با تکیه بر جهان معاصر عرب*، مجله *متن‌شناسی ادب فارسی*، سال دوم شماره ۳ پیاپی ۷.

نیکویخت، ناصر؛ گاژا، رامون (۱۳۸۸)، بررسی اندیشه‌های خیام درباره زندگی و مرگ در سنت شعری کلاسیک‌های جهان، *دوفصلنامه علمی تاریخ ادبیات*، سال یکم شماره ۲، صص ۱۳۹-۱۶۰.

ویسی حصار، رحمان؛ توانگر، منوچهر؛ والی، رضایی (۱۳۹۲)، *پنج کلان‌الگوی استعاره‌ی در رباعیات اصیل خیام*، نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، پیاپی ۶، صص ۸۹-۱۰۴.

واحد، اسدالله؛ صادری، طه (۱۳۹۳)، بررسی یازده رباعی از خیام در میان رباعیات منسوب به حافظ با تکیه بر تاریخ‌نسخ و نکات سبکی و محتوایی، نشریه زبان و ادب فارسی، پیاپی ۲۲۹ (بهار و تابستان ۱۳۹۳)، صص ۱۳۷-۱۵۵.

به می ز دل بزم هول روز رستاخیز
(حافظ شیرازی. دیوان)

۲۱. نجم‌الدین رازی با نام کامل‌تر نجم‌الدین عبدالله بن محمد بن شاه‌اورالاسدی الرازی همچنین مشهور به نجم‌الدین دایه یا نجم‌رازی از چهره‌های اثرگذار و مطرح در تاریخ ایران و جهان اسلام است. پراهمیت‌ترین کتاب نجم‌رازی به نام «مرصادالعباد» به تصحیح محمدامین ریاحی است. با وجود کثرت تالیفات نجم‌رازی، مرصادالعباد مهم‌ترین اثر اوست. چرا که از نظر نثر و محتوا یکی از زیباترین و شورانگیزترین نوشته‌های عرفانی است که در نیمه نخست قرن هفتم هجری، درهنگامه هجوم مغول تألیف شده است. این اثر بقدری مهم و پرمایه است که عرفای قدر اول بعد از نجم‌رازی از جمله مولوی و حافظ همگی به نحوی متأثر از آن هستند.

22. K. D. Glinka (1867-1927)

۲۳. خاک با جنبه سبعلی تعریف می‌شود یعنی ارتفاع به‌علاوه مساحت؛ و رنگ‌های مختلفی می‌پذیرد که یکی از این تغییرات رنگی به ضخامت خاک بازمی‌گردد.

۲۴. برتراند راسل عقیده دارد که آتش؛ هنوز و همچنان مهم‌ترین کشف زندگی انسان است.

۲۵. از درآمدی و من از خود به در شدم

گفتی کز این جهان به جهان دگر شدم

گوشم به راه تا که خبر می‌دهد ز دوست

صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم

(سعدی شیرازی، دیوان اشعار، غزلیات، غزل شماره ۳۷۴)

۲۶. Herakleitos (۴۷۵-۵۳۵ ق.م)

فهرست منابع

آریان، حسین (۱۳۹۸)، تحلیل اسطوره خاک در اندیشه خیام نیشابوری، *فصلنامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، پیاپی ۴۲، صص ۲۷۵-۲۹۸.

اسماعیلی، محمدجواد؛ مشایخی، سینا (۱۳۹۵)، زندگی هماهنگ با طبیعت از نظر سه فیلسوف رواقی: سنکا، اپیکتتوس و مارکوس اورلیوس، *فصلنامه تاریخ فلسفه*، پیاپی ۲۵.

انصاریان، حسین (۱۳۶۲)، *عرفان اسلامی*، تهران: المهدی.

براون، ادوارد (۱۳۶۱)، *تاریخ ادبیات از فردوسی تا سعدی*، ترجمه و حواشی فتح‌الله بختیاری، تهران: انتشارات مروارید.

تقوی، محمد (۱۳۸۴)، رباعیات خیام، شعر یا فلسفه؟ *فصلنامه جستارهای نوین ادبی*، سال سی و هشتم شماره ۱ پیاپی ۱۴۸، صص ۲۷-۵۳.

تیم‌داری، احمد (۱۳۸۶)، مکتب رباعیات خیام، *فصلنامه متن‌پژوهی ادبی*، پیاپی ۳۳، ص ۵۲.

حسن‌لی، کاووس؛ سعید، حسام‌پور (۱۳۸۴)، *نشریه نشرپژوهی ادب فارسی*، شماره ۱۷.

حصاری‌پور، مدینه؛ کریمی‌نیا، محمدمهدی؛ انصاری مقدم، مجتبی (۱۴۰۰)، تبیین رابطه سرنوشت و اختیار انسان در زندگی از منظر آموزه‌های قرآنی، *ماهنامه دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی*، پیاپی ۴۵، صص ۱۵۳-۱۶۹.

حسام‌پور، سعید؛ حسنی، کاووس (۱۳۸۸)، رویکردهای پنج‌گانه در خیام‌شناسی، نشریه کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، پیاپی ۱۸ (بهار و تابستان ۱۳۸۸)، ص ۱۸۳.

حیدری، محمود؛ حمیدی بلدان، محمود؛ متحد، شیوا (۱۳۹۲)، چگونگی حضور خیام در شعر عبدالوهاب البیاتی با تأکید بر دو دفتر شعری «الذی یاتی ولا یاتی» و «الموت فی الحیاة»، *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، پیاپی ۱۰.

خزانه دارلو، محمدمعلی؛ یوسف‌پور، محمدکاظم؛ یاسری، حسین (۱۳۹۹)، رویکرد عرفانی و تعلیمی برون‌درون‌قصه‌ای مثنوی معنوی براساس نظریه تداعی، *فصلنامه عرفان اسلامی*، پیاپی ۶۵، (پاییز ۱۳۹۹)، صص ۲۵-۴۴.



استناد: مستشرق، محمدجعفر؛ و خلیلی، امیرحسین. (۱۴۰۱). بازخوانی «توت فرنگی های وحشی» (اثر اینگمار برگمان) با تأمل بر معرفت النفس حکمت صدرایی. رهیویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۹۱-۹۷.

https://rph.soore.ac.ir/article_697036.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می باشد و از آیین نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

بازخوانی توت فرنگی های وحشی (اثر اینگمار برگمان) با تأمل بر معرفت النفس حکمت صدرایی

محمدجعفر مستشرق^۱، امیرحسین خلیلی^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۸ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۳۰ □ صفحه ۹۵-۸۹

Doi: 10.22034/RPH.2022.697036



چکیده

فیلم *توت فرنگی های وحشی* ساخته اینگمار برگمان فیلمساز فقید سوئدی، یکی از مهم ترین فیلم های هنری تاریخ سینماست. این مقاله می کوشد تا با بررسی تمهیدات سینمایی این فیلم به معانی و مفاهیمی اشاره کند که ذیل بحث صدرالمتالهین در باب معرفت النفس بدان پرداخته شده است. مساله معرفت النفس، از قدیم الایام در بین حکما و متکلمان و در تمام ادیان مطرح بوده است و به عنوان کلید معرفت حق و آخرت شناخته می شود. در سنت فلسفی-دینی اسلامی، جان آدمی، مستعد دریافت حقایق علمی از مبادی عالیه است. ملاصدرا کوشید تا از قلمروی مفهومی وجود فراتر رفته و با تکیه بر ابعاد معرفت نفس بر عرصه حقیقت عینی وجود نزدیک شود. بررسی روایت و تصویرسازی های فیلم ابعاد وجودی و شناختی نفس انسانی را متبلور می کند. این مقاله نتیجه می گیرد که در زمینه شناخت حقیقت نفس نقاط اشتراک قابل تاملی مابین آراء ملاصدرا در حکمت صدرایی و فیلم *توت فرنگی های وحشی* وجود دارد.

کلیدواژه ها: معرفت النفس، حکمت متعالیه، اینگمار برگمن، *توت فرنگی های وحشی*.

۱. دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

Email: m.mostashreq@gmail.com

۲. کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: amirkhalili2612@gmail.com

مقدمه

بحث از حقیقت و هویت انسان جزو آن دسته از مباحثی است که از ابتدای تاریخ فلسفی مدون بشری مورد توجه و اعتنا بوده است. در یونان باستان، فلسفه و فیلسوفان عهده‌دار بحث از حقیقت انسان بودند و در دوره جدید علاوه بر فلسفه، شاخه‌های متنوعی از علوم مانند روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و انسان‌شناسی به بحث از ماهیت و ابعاد حقیقت انسان پرداخته‌اند. در فلسفه اسلامی نیز فیلسوفان مسلمان با اینکه هرگز محور مباحث فلسفی خود را انسان‌شناسی قرار ندادند اما عموماً در بخش طبیعیات - تا قبل از ملاصدرا - به بحث از حقیقت انسان پرداخته‌اند و با حضور تفکر صدرایی، بحث از حقیقت انسان، از بخش طبیعیات خارج می‌شود و در ذیل مباحث الهیات به معنای اخص و در بخش سفر نفس، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

نکته‌ای که می‌توان از آن به عنوان ابتکار ملاصدرا در معرفت‌شناسی یاد کرد، این است که وی راه‌های شناخت و معرفت را همسو قرار می‌دهد. او نه تنها برهان فیلسوف را با یافته‌های عارف سازگار نمی‌بیند، بلکه مقدمات برهان و ریاضت‌های عارف دو وسیله برای کشف یک حقیقت می‌انگارد و در برخی موارد، حضور هر دو وسیله را لازم می‌داند. از سویی دیگر، صدرا به تلازم بین شناخت عقلانی و شناخت وحیانی معتقد است. وی در جای جای کتاب‌هایش به این تلازم اشاره کرده و بر آن تأکید می‌کند. او می‌گوید: «حاشا که احکام شریعت حقه الهیه، با شناخت‌های یقینی و ضروری متعارض باشد و نابود باد فلسفه‌ای که قوانین آن با کتاب و سنت مطابق و هماهنگ نباشد» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸، ج: ۳۰۳).

پیشینه تحقیق

در سال‌های اخیر مقالات و کتاب‌هایی پیرامون فلسفه فیلم یا فلسفه سینما منتشر شده است. این آثار سعی داشته‌اند به پرسش‌های بنیادی در نسبت سینما و اندیشه پاسخ دهند. فیلم‌های اینگمار برگمان همواره مورد توجه فیلسوفان و علاقه‌مندان فیلم‌سوفی بوده است اما در ایران مطالعات زیادی درباره‌ی وی و اهمیت خوانش‌های فلسفی آثار او صورت نگرفته است. مسعود فراستی در کتاب *رؤیا-پناهگاه: اینگمار برگمان و سینمایش* (انتشارات ساقی، ۱۳۹۸) کوشش می‌کند نگاه سینمایی برگمان را با نحوه دریافت‌های شخصی برگمان از هویت انسانی و دیدگاه او نسبت به جهان هستی، خدا و مرگ توضیح دهد. *فانوس خیال* زندگی‌نامه خودنوشت برگمان (هرمس، ۱۳۹۲) ورافائل شارگل در کتاب *گفت و گویا برگمان* (نشر شورآفرین، ۱۳۹۳) تلاش می‌کنند به بررسی حالات و رویکردهای متفاوت و چندگانه او بپردازد و بر شماری از نظریه‌های شخصی و هنری وی متمرکز باشند. دیدگاه‌هایی که در طول سالیان طولانی

برخی از آنها تغییر کرده، و برخی دیگر هم‌چنان بدون تغییر مانده است. برخی از فیلم‌نامه‌های آثار او نیز به فارسی ترجمه شده‌اند. همچنین در سال‌های اخیر تلاش‌هایی برای همزیستی و تطبیق مفاهیم فلسفه اسلامی با ادبیات برخی از متفکرین غربی صورت گرفته است. کتاب *حدیث آروزمندی: بررسی آرای انسان‌شناسانه هیدگرو ملاصدرا* (سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۶) نشان می‌دهد که ملاصدرا و هیدگر بر اساس نوعی نسبت سنجی میان انسان و حقیقت وجود به تعریف انسان و شناخت حقیقت آدمی می‌پردازند. محمدرضا اسدی در این کتاب می‌گوید هیدگر با مبانی غیردینی به تبیین هویت و ساحت‌های وجودی انسان می‌پردازد و ملاصدرا با مبانی دینی و متافیزیکی به تعریف حقیقت انسان و مراتب وجودی او می‌پردازد و مشترکاً می‌گویند که انسان تنها موجودی در عالم است که ماهیت مشخصی ندارد و به تناسب عملکرد او در این عالم ماهیت او شکل می‌گیرد.

کتاب «صیروت در فلسفه ملاصدرا و هگل» (نشر کویر، ۱۳۸۴) توسط محمد منصور هاشمی و کریم مجتهدی به نگارش درآمده و در گستره فلسفه تطبیقی و طرح یکی از مسائل فلسفی، یعنی صیروت (becoming) در دو سنت فلسفی ایده آلیسم آلمانی و حکمت متعالیه ملاصدرا است. داود محمدیانی در کتاب *وجودشناسی تطبیقی هیدگرو ملاصدرا*^۱ تلاش مارتین هایدگر برای احیای وجودشناسی در دوران جدید را چون کوشش ملاصدرا برای فراتر رفتن قلمروی مفهومی وجود و نزدیک‌تر شدن آن به عرصه حقیقت عینی مهم و مشابه می‌داند. مهدی دهباشی نیز در کتاب *پروژه‌شناسی تطبیقی در هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی ملاصدرا و وایتهد* (نشر علم، ۱۳۸۶) کوشیده تا فلسفه پویشی ملاصدرا و وایتهد را تنها در دو مقوله هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی بررسی کند، تشابهات و تفاوت‌های آنها را نشان دهد و به گونه‌ای تطبیقی موضوعات فلسفه آن دورا تحلیل کند.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی تحلیلی و تطبیقی است. در آغاز به بیان رویکردهای حکمی فلسفی ملاصدرا درباره نفس انسان پرداخته می‌شود. سپس با تحلیل قوای نفس و ارتباط آن با عالم غیرمادی به فیلم *توت فرنگی‌های وحشی* ارجاع خواهیم داد. در نهایت این ارجاعات زمینه توضیح و بسط دیدگاه ملاصدرا را ایجاد می‌کند و از حیث رویکردهای تطبیقی، اشتراکات زبانی و مفهومی هر دو دیدگاه را آشکار می‌کند.

مبانی نظری

ملاصدرا با روش برهانی و عقلی و در کمال استفاده از معارف دینی و عرفان و طبیعیات قدیم، مبتنی بر اصالت وجود، تشکیک وجود،

بدن تنها در جهت استکمال نیست، بلکه نفس در اصل وجود خود به ماده نیازمند است. وابستگی نفس به بدن در اصل وجود و تشخیص است، ولی در بقا به آن وابستگی و نیازی ندارد، هرچند در استکمال نیز به بدن نیاز دارد؛ زیرا نفس در آغاز دارای کمال و فعلیتی برای ماده می‌باشد، و خود مادی است و به ماده نیازمند است، سپس در جریان حرکت جوهری به کمالات بالاتری دست می‌یابد، و بالاخره این حرکت ادامه می‌یابد تا اینکه به کمال و فعلیتی که برتر از امور مادی است می‌رسد (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸، ج ۸: ۳۲۷).

قوه خیال در خواب

یکی از مسائلی که در فلسفه ملاصدرا بدان اشاره می‌رود، شناخت نفس از طریق قوای آن و تمایزش از بدن است. قوه خیال که یکی از قوای نفس است که همواره در حال تحرک و جستار به سوی گذشته و آینده است و به دلیل عدم محدودیت‌های عالم ماده، دائماً در جریان‌های زمانی و مکانی به هر سو می‌رود و نفس، خود را در نقاط مختلف حاضر می‌بیند. نفس می‌تواند از زمان مادی و دنیایی رها شود و در خاطرات گذشته سیر کند. یکی از مصادیق حضور نفس در شرایط فوق زمان و مکان، زمان خواب دیدن و تجربه رؤیا، به خصوص رؤیای صادقه، است. در موضوع معرفت نفس اگر به دنبال تجربه واقعی باشیم، باید شرایطی را به وجود بیاوریم که نفس در آن شرایط، خالص از هر مانعی مورد تجربه قرار گیرد. اینجاست که عالمان به نفس ناطقه تجربه انسان در خواب را پیش می‌کشند، زیرا در آن حالت نفس انسان بدون بدن در صحنه است. در خواب مانند مرگ، شرایطی وجود دارد که انسان بدون بدن با خودش روبه‌رو است و می‌تواند خود را به خوبی تجربه کند و در نتیجه متوجه می‌شود خود او بدون همراه داشتن تن، باز خود اوست. در عین اینکه جسم ما، در رختخواب فاقد هر نوع تحرکی است، نفس خود را در مکان‌ها و زمان‌هایی حاضر می‌بیند.

در توت‌فرنگی‌های وحشی، رؤیاهای ایزاک نقش مهمی در دریافت ما از مفاهیم فیلم دارد. ایزاک در ابتدا مرگ خود را می‌بیند (تصویر ۱) و دیگری در میانه فیلم، جایی است که وی، خود را



تصویر ۱. فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی (دقیقه ۴۰: ۷ فیلم)

حرکت جوهری، جسمانیة الحدوث و روحانیة البقاء بودن نفس و اتحاد عاقل و معقول، به شناسایی انسان می‌پردازد و ضمن آنکه تأمل در حقیقت وجود را بهترین راه شناخت وجود می‌داند اما معرفت نفس را پس از تأمل در حقیقت وجود، شریف‌ترین راه شناخت وجود یا همان حق تعالی می‌داند. وی در مقدمه اسفار غایت تفکر فلسفی را استکمال نفس آدمی از طریق شناخت حقایق موجودات می‌داند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۲۰). صدرا معرفت نفس را ام‌الحکمه و مادر حکمت می‌داند چراکه «تا آدمی به نفس خود واقف نباشد چگونه می‌تواند مدعی شناخت شیئی از اشیاء شود تا چه رسد به شناخت خدای سبحان». (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۶) وی از دو جهت به تعریف نفس می‌پردازد. «یک جهت آن است که به نفس از حیث کارکردش که ارتباط با بدن و تصرف در آن است و جهت دیگر توجه به ذات نفس به عنوان مبدء فاعلی و قطع نظر از اضافه نفسیه برای تدبیر بدن می‌باشد» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸، ج ۸: ۱۰). وی نفس انسان را از حیث ذات به دلیل بساطت ذاتی‌اش قابل شناسایی نمی‌داند اما از حیث افعال و انفعالاتش و به لحاظ کارکردش و تعلق آن به بدن، قابل تعریف و شناسایی است و بر وجود او نیز به این اعتبار می‌توان برهان، اقامه کرد (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸، ج ۸: ۶).

صدرا، علم انسان به خودش و نیز علم او بر صفات و افعال خود را از جنس علوم حضوری می‌داند که در آن مابین عالم و معلوم واسطه‌ای نیست و خود معلوم - نه صورتش - در نزد عالم حاضر می‌شود. هر انسانی درکی از خویش‌تر دارد و خود را ممتاز از سایر موجودات می‌شناسد. هر کس بالضروره تشخیص می‌دهد که من هستم. تنها چیزی که احتیاج به استدلال دارد این است که خود یا من که وجودش بدیهی است حقیقتش چیست؟ و دارای چه خصوصیتی است؟ (سهرابی فر، ۱۳۸۵: ۶۷)

نفس و حقیقت بشری

ملاصدرا معتقد است، در انسان قوه‌ای روحانی وجود دارد که صورت ماهیت کلیه هر چیزی را از ماده و عوارض آن مجرد می‌کند. وی نام این قوه را قوه عاقله یا نفس ناطقه می‌گذارد. برخی از براهین وی، صرفاً بر تجرد نفس از بدن محسوس و عوارض آن دلالت دارند و برخی دیگر بیانگر این مطلب هستند که نفس آدمی می‌تواند به مرتبه‌ای برسد که هم از عالم حس و هم از عالم خیال و مثال، مجرد شود و به تجرد عقلی برسد و این تجرد مخصوص انسان عارف است و این در حالی است که تجرد نفس بسیاری از مردم صرفاً در حد تجرد از بدن محسوس است (صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۱: ۳۰۳).

وی معتقد است نفس، جسمانیة الحدوث و روحانیة البقاء است. یعنی نفس پیش از بدن وجود ندارد بلکه بعد از بدن تکوین می‌یابد اما نهایتاً در ادامه حیات خود فارغ از این بدن جسمانی به بقای خود ادامه می‌دهد. صدرالمتألهین همچنان اعتقاد دارد که نیاز نفس به

در خود دارد. نمونه اش هماهنگی چهره مردی است که به اتفاق همسرش با اتومبیل ایزاک تصادف می کند (تصویر ۴) و در رؤیای ایزاک به عنوان ممتحن دیده می شود. (تصویر ۳) همین هماهنگی در فرم صوری تقارن های فیلم قابل مشاهده است. تقارن سارا و ماریانه یا تقارن نام و چهره سارا با دختری که ایزاک را در بخشی از سفر همراهی می کند و همینطور تقارن دو جوانی که دختر را همراهی می کنند یا تقارن ایزاک جوان و ایوالد؛ بطوریکه ایوالد هم مانند پدرش به ماریانه بی اعتناست و ماریانه در واقع با شبیه دانستن پدر و پسر، تنفرش از همسر را به پدر منتقل می کند.

به اعتقاد ملاصدرا نفس فقط چیزهایی را ادراک می کند که بدن و قوای موجود در آن از آن چیز متأثر شوند (مانند خانه ییلاقی و خاطراتی که ایزاک از آن دارد) و معنی ادراک حقیقتا این است که نفس به نیروی خلاقه خویش صورتی شبیه به صورت موجود در قوه باصره یا در هر قوه دیگر در ذات خویش خلق کند و این صورت، مناسب ادراک نفس است و محسوس حقیقی نفس آن صورتی است که نفس خلق کرده و اینطور نیست که شیئی خارجی آن صورت را ایجاد کرده بلکه عاملی می شود تا نفس، صورت موجود در خودش را در خودش ایجاد کند. چون نفس صورتی مطابق صورت خارجی ابداع خلق می کند و ادراک هر موجود در جهت معین و وضع و موقعیت معین ممکن است، پس یک ادراک واحد است که هم باعث ادراک وجود شیئی و هم ادراک وضع و جهت مخصوص آن می شود (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۳۱۰).

از طرفی رؤیای صادقه تجربه ای است که در آن انسان تجربه رویارویی با حوادثی را کسب می کند که در آینده آنها را در بیداری و عالم واقع تجربه می کند. رؤیای صادقه تجربه حضور در صحنه هایی واقعی است که در آینده واقع می شود. بدین معنی که نفس انسان بدون بدن و بدون محدودیت های زمانی-مکانی آن، اتفاقات آینده را رؤیت کند و چون این اتفاقات واقعی هستند آن رارؤیای صادقه می نامند.

خوابی که ایزاک، در ابتدای فیلم می بیند، می تواند مصداقی برای رؤیای صادقه باشد. رؤیایی که در آن از نزدیکی مرگ به او

در صحنه رویارویی همسر متوفی اش با مردی غریبه و همچنین خودش را در اتفاقی برای پاسخ گویی به سوالات پزشکی حاضر می بیند (Livingston, 2009: 147).

ایزاک در عالم خواب، همسرش را با مرد غریبه ای می بیند و دیدن این صحنه برای او سنگین و تلخ است. (تصویر ۲) این ملاقات، در گذشته و به دور از چشم او رخ داده و نفس ایزاک اکنون آن را درک می کند. نفس به علت تجردش، محدودیت های زمان مندی و مکان مندی عالم ماده را ندارد بنا بر این طبیعی است که با سیر در گذشته بتواند وقایع پیشین را مرور کند. گذشته برای نفس حاضر است و او با برشی از گذشته روبه رو می شود؛

کیفیت درک صور اخروی نکته مهم دیگری است که در رؤیای ایزاک وجود دارد. در مکانی نامشخص از او سوالاتی پرسیده می شود. (تصویر ۳) ایزاک که پزشکی باتجربه است از پاسخگویی به سوالات ساده و تشخیص علائم بیماری عاجز می ماند. ایزاک نافع نبودن دانش اش را درک می کند. این صحنه حاوی نکته ایست که در کل فیلمنامه محوریت دارد. ایزاک پزشکی است که به پایان عمرش - که آن را عمر تلف شده می نامد - نزدیک می شود. علمی که او سالها برای بدست آوردنش ریاضت کشیده آن چیزی نیست که طریق سعادت را به او نشان دهد و به استكمال نفس منتهی کند.

نفس پس از مواجه با صور اخروی و معقولات عالم پس از مرگ مطلبی را به او گوشزد می کند. صدرا در اصل ششم مفتاح هجدهم تأکید می کند: خداوند نفس را به گونه ای آفریده که قادر است حقایق را در ذات خود تصویر نموده و صورت های غایب از حواس را در عالم خود، بدون مشارکت ماده، انشا و ایجاد نماید و این همان مفهومی است که ابن عربی آن را همت می داند (بلخاری، ۱۳۸۸: ۳۲۴).

البته این صور اخروی با صورت های مأنوس در این عالم مادی تجسم می یابند و این به خاطر آنست که نفوس به دلیل عدم رشد کامل، آمیخته با وهم و دخالت های قوه خیال است. به عبارت دیگر اگر قوه خیال تحت تأثیر شدید عالم خارج باشد، صورت های مرتبط با عالم خارج در رؤیا دخالت می کند و صورت رؤیاهای انسان متناسب با صورت هایی می شود که از عالم خارج



تصویر ۴. فیلم توت فرنگی های وحشی (دقیقه ۳۷:۲۵)



تصویر ۳. فیلم توت فرنگی های وحشی (دقیقه ۶۱:۳۲ فیلم)



تصویر ۲. فیلم توت فرنگی های وحشی (دقیقه ۲۱:۵۰ فیلم)

را بروز می‌دهند و دیگر فرقی بین صور متخلیه و موجودات خارجی نمی‌ماند - یعنی صور متخلیه عین صور خارجی به خارج با شدتی بیشتر حضور می‌یابند (طاهرزاده، ۱۳۷۰: ۱۲۶).

ایزاک رویه‌روی خانه‌ای که در گذشته در آن روزگار گذرانده و خاطرات تلخ و شیرین‌اش را همچنان در حافظه دارد، می‌ایستد. (تصویر ۷) قوه خیال او، به سیاق همان دوران گذشته، آدم‌ها و مکان‌ها را به شکل عینی متجسم می‌کند. خیال ایزاک آن مکان و زمان را می‌سازد و نفس او خود را در آنجا حاضر می‌بیند. این کار علاوه بر اینکه نگاه بیننده را به شخصیت پروفیسور بورگ عمیق‌تر می‌کند، مبین قدرت نفس در آفریدن مکان‌ها و زمان‌های دیگر است. این مساله در فلسفه و روانشناسی نیز همواره مورد توجه بوده و در معرض آرا و نظرات گوناگون قرار گرفته است. تعبیر صدرالمتالهین از این عالم این گونه است که عالم مثال در ذاتش از عالم دنیا و احساس جداست اما در عین حال به آن تعلق دارد. می‌توان جهان مثال را این طور توضیح داد که این جهان از لحاظ محسوس بودن، مقدار و شکل داشتن شبیه عالم مادی است، اما خواص دیگر ماده همچون تغییر یافتن، زمان دار بودن و مکان دار بودن را ندارد و از این جهت شبیه عالم عقل است.

از آنجا که این عالم، شباهت زیادی به قوه تخیل انسان دارد، خیال منفصل نام گرفته و در مقابل، خیال انسان، خیال متصل نامگذاری شده است. مراد از خیال متصل همان قوه ایست که صور محسوسات انسانی در آن بایگانی می‌شود و گاه ذهن از آن صورت‌ها، صورت‌هایی تازه می‌سازد که باز این قوه صورت‌های جدید را در خود نگاه می‌دارد. انسان بعد از سپری کردن مقداری از دوران کودکی، به مرتبه‌ای از مراتب شکل‌گیری نفس می‌رسد که می‌تواند وارد عالم خیال شود و صورت‌های حسی بدون ماده از او صادر شود. این صورت‌ها که در عالم احساس به گونه‌ای توسط جسم و ماده حفظ می‌شدند، در این مرحله توسط نفس حفظ می‌شوند.

مرگ

قابلیت طرح و تفصیل بحث مرگ و انواع آن در اندیشه ملاصدرا جای

خبر می‌دهد. در کابوس او بی‌زمانی و بی‌مکانی را که مختص عالم غیرمادی (برزخ و قیامت) است به تصویر کشیده می‌شود و به نحوی در عالم پس از مرگ حاضر است. ساعت‌ها در خواب اوفالده عقربه‌اند، (تصویر ۵) بنابر این زمانی وجود ندارد و درکی از زمان مادی که نمادش ساعت است وجود ندارد. همان ساعت را که در خواب دیده بعد از مادرش که در آستانه مرگ است، هدیه می‌گیرد و آنچه در عالم خواب دیده در بیداری نیز با آن رویه‌رو می‌شود. نورپردازی و فیلمبرداری این صحنه نیز با درک ما از عالم واقع متفاوت است که در راستای بی‌مکانی عالم پس از مرگ عمل می‌کند. برخی از رؤیاها به دلیل ارتباط با مبانی غیبی امور می‌توانند تذکردهنده باشند. این نوع رؤیاها به عنوان تذکری معنوی برای انسان قلمداد می‌شوند که در قالب صورت‌های مانوس تجلی پیدا می‌کنند. البته چون رؤیاها صورت‌هایی در موطن خیال آدمی هستند که با نزدیکی نفس ناطقه به عالم عقل در خیال متجلی شده‌اند بنابر این با وهمیات و آرزوهای انسانی ترکیب می‌شوند و به همین دلیل است که نمی‌توان به رؤیا اعتماد کامل داشت.

صورت‌سازی قوه خیال

حقیقت آن است که نفس رؤیا به خاطر نفی نقش جسم از اهمیت خاصی در معرفت نفس برخوردارست. اشتغال نفس به تدبیر بدن یکی از عواملی است که قهراً موجب غفلت و تخدیر او در این عالم است و همین باعث می‌شود تا آفات و آلامی را که نتایج اعمال اوست به خوبی ادراک نکند. هنگام مرگ که پرده طبیعت برداشته می‌شود ناگاه چشم نفس به تبعات اعمال خویش می‌افتد و به تناسب نوع و کیفیت آنها، عقوبت می‌بیند. چون نفس انسانی از سنخ ملکوت و نشئه قدرت است و توانایی قدرت اختراع صور را داراست. مادامی که نفس، متعلق به این بدن مرکب از اضداد و محتاج به جلب منافع و دفع ضرر است و همچنین مشغله تدبیر بدن را هم به عهده دارد، این صور، صوری ضعیف الوجود و ناقص‌اند و آثاری مطلوب از آنها نتیجه نمی‌شود. این صور در نفس ثابت و مستقر نیستند، و حالات مختلف بدن و جمع کردن همت و عزل قوای بدنی آثار مطلوب خود



تصویر ۷. فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی (دقیقه ۱۹:۵۲ فیلم)



تصویر ۶. فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی (دقیقه ۵۰:۳۴ فیلم)



تصویر ۵. فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی (دقیقه ۴:۵۶ فیلم)

کودکی و داستان تنهایی‌های او از خلاقانه‌ترین تصویرسازی‌های این ترس است. ساعت بدون عقربه‌ای که مادر به ایزاک نشان می‌دهد ترس او را تشدید می‌کند و در ادامه رؤیای طولانی او در اتوموبیل ترس را پررنگ‌تر و اثرگذارتر جلوه می‌دهد.

تصاویر رؤیایگونه در ابتدای فیلم مضمونی دوگانه دارد. پیرمرد به نوشتن دفترچه خاطراتش مشغول است و رؤیایی را به یاد می‌آورد که در آن از زیر یک چشم مصنوعی بزرگ در مطب چشم پزشک عبور می‌کند و این ممکن است به آن معنی باشد که او دید صحیح و روشنی ندارد. (تصویر ۸) عقربه‌های ساعت روی تابلوی چشم پزشکی افتاده‌اند و ساعت جیبی او نشان می‌دهد که وقش به پایان رسیده است. او تنهاست، همان‌طور که همه انسان‌ها در پایان تنها هستند. چرخ اتومبیلی که حامل جنازه است به سوی او می‌آید. چرخ به دیوار برخورد می‌کند و درهم خرد می‌شود. به این معنی که چرخ زمان برای او متوقف شده است. تابوتی در پیاده رو می‌افتد و جسد که نمودگار اوست، گریبانش را می‌گیرد تا او را به مرگ بسپارد. بزرگ بر شانه غریبه‌ای دست می‌گذارد و می‌فهمد غریبه طیفی از مرگ است که زیر دستانش از بین می‌رود (تصویر ۹). در این صحنه‌ها، برگمان به ساخت سطوحی چندپراخته است؛ زمان واقعی، رؤیایی غریب، مواجهه مردی با مرگ و جاودانگی (فراسی، ۱۳۹۰: ۱۶۳). ملاصدرا، مرگ را به شکل طبیعی یکی از مراحل زندگی می‌داند و نه تنها آن راسخت و ناخوشایند و غیر طبیعی نمی‌داند بلکه برای تکامل نفس و رسیدن به جایگاه مناسب و رفیع‌تر نفس، آن را امری لازم و حتمی و طبیعی می‌پندارد. آنچه به زعم صدرا باعث می‌شود برخی مرگ را ناخوشایند و نامطلوب بپندارند کیفیت زندگی و نوع رابطه ممات با حیات است. به هر میزان در طی حیات دنیوی به نفس و جنبه تجردگونی آن و ارتباطش با عوالم غیر مادی وجود توجه داشته باشد به همان میزان مرگ ملموس‌تر و قابل‌پذیرش‌تر است. به تعبیر دیگر صدرا می‌گوید: «اکثر مردم هر چند اقرار به تجرد نفس دارند ولی از وجود و کیفیت و درجات و منازل آن غافلند، ولی هر کس، اولاً حقیقت نفس و ماهیت و کیفیت تعلق آن را به بدن بشناسد، و ثانیاً از ارتفاع و اشتداد تدریجی او آگاه باشد، و سیر آن را از عقل به سوی حق دریابد، او در حقیقت عارفی است ربانی،

تامل فراوانی دارد، لکن به دلیل اختصار باید از پرداختن به این موضوع در حد ضرورت این پژوهش استفاده کنیم. نکته کلی براساس نظر صدرايي در این باب اینچنین است که طبق نظر ملاصدرا، مرگ، انصراف نفس از بدن به مثابه ابزار است. همه انواع مرگ (طبیعی و غیر طبیعی) در انصراف نفس از بدن اشتراک دارند. بطوریکه می‌فرماید: «طلب مرگ به صورت طبیعی، حق هر نفسی است - اعم از نفوس بشری و غیره - زیرا نفس ما مانند صنعت گر است و بدن‌ها و جسد‌ها مانند دکان‌ها و اعضاء و قوا مانند آلات و ادوات، صنعت گر جهت هدفی خاص تلاش می‌کند و چون به مقصد خود رسید مغازه را ترک می‌کند و آلات و ادوات را رها می‌نماید و نفوس نیز چون به مطلوب خود رسیدند از آنچه در آن بودند خارج می‌شوند و چون از قوه به فعل گراییدند به ذات خود مشغول می‌شوند و در آن صورت بدن آنها در مسیر رسیدن به منازل و معادنی که در درون دارند، و بال آنها خواهد بود» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۶۸). پس طبق نظر ملاصدرا آنچه باعث مرگ می‌شود کسب استقلال نفس از بدن است و بالتبع تدبیر بدن به وسیله نفس کمتر می‌شود و لاغری بدن در زمان وقوف تا پیری همانا تحول ذاتی و نزدیک شدن او به نشئه اخروی است. در این حالت هرچه نفس در درجات ادراک قوی‌تر و به حضرت عقل نزدیک‌تر شود ضعف در آن بدن بیشتر می‌شود.

پیری ایزاک بزرگ، او را به طور طبیعی در موقعیت مرگ قرار می‌دهد. این پیری یعنی نفس به سوی استكمال می‌رود و کم کم درمی‌یابد که این بدن و دنیای مادی نمی‌تواند در مسیر استكمال بیش از این او را باری کند. به همین دلیل رفته رفته توجهش از بدن کم می‌شود و سلول‌های جوان بدن به فرتوتی و پیری می‌گراید و نشئه مرگ حاصل می‌شود.

نکته دیگری که این حالت را تشدید می‌کند بعد روانی مرگ است. تنهایی انسان مدرن در زندگی مدرن و تک ماندگی او با مرگ، محدود پیوسته‌ای دارد. ترس از مرگ بین همه آدم‌ها مشترک است و در دوران پیری تشدید می‌شود. همان‌طور که ایوالد با پدرش بیگانه است رابطه ایزاک و مادرش نیز رابطه‌ای سرد و ناصمیمی است. ملاقات با مادری که هنوز زنده و قوی است و نقل خاطرات



تصویر ۹. فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی (دقیقه ۶:۰۳ فیلم)



تصویر ۸. فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی (دقیقه ۴:۱۵ فیلم)

نفی کند. پس اگر انسان، طوری زندگی کند که به مقصد مورد توجه جانش نرسد، احساس بیهودگی می‌کند و لذا زندگیش را مانند ایزاک زیر سؤال می‌برد. او که در ابتدای فیلم خود را به عنوان یک عشق دانش معرفی می‌کند و در ادامه جایزه دستاوردهای علمی‌اش در سالیان دراز را به دکترای حماقت تشبیه می‌کند و زندگی و عمرش را در طول سفر مرور کرده، حال به شکل جدی با این سوال مطرح است که حقیقت وجودی او چیست و چرا آن را آنگونه که باید نمی‌شناسد؟

پی‌نوشت

۱. نشر مؤسسه بوستان کتاب، ۱۳۸۸.

فهرست منابع

- برگمن، اینگمار (۱۳۸۵)، *فانوس خیال*، ترجمه مهوش تابش، مسعود فراستی، تهران: هرمس.
- بلخاری، حسن (۱۳۸۸)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: انتشارات سوره مهر.
- سهرابی فر، محمد تقی (۱۳۸۵)، *عقل و عشق: مروری بر زندگی و اندیشه ملاصدرا و شیرازی*، تهران: کانون اندیشه جوان.
- دهباشی، مهدی (۱۳۸۶)، *پژوهشی تطبیقی در هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی ملاصدرا و وایتهد*، تهران: نشر علم.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۷۸)، *اسفار اربعه*، جلد اول، ترجمه محمد خواجه‌ای، تهران: مولی.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۷۸)، *اسفار اربعه*، جلد هشتم، ترجمه محمد خواجه‌ای، تهران: مولی.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۶۲)، *المبدأ و المعاد*، ترجمه سید جلال‌الدین آشتیانی، تهران: نشر دانشگاهی.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۹۱)، *الشواهد الربوبیه*، ترجمه سید مصطفی محقق داماد، تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.
- طاهرزاده، اصغر (۱۳۷۰)، *معرفت النفس و الحشر* (چاپ دوم)، اصفهان: نشر جنگل.
- طاهرزاده، اصغر (۱۳۸۷)، *از برهان تا عرفان* (چاپ دوم)، اصفهان: نشر لب‌المیزان.
- طاهرزاده، اصغر (۱۳۸۹)، *آشتی با خدا از طریق آشتی با خود راستین* (چاپ اول)، اصفهان: نشر لب‌المیزان.
- طاهرزاده، اصغر (۱۳۹۰)، *خویش‌شن پنهان* (چاپ اول)، اصفهان: نشر فراستی، مسعود (۱۳۹۰)، *رؤیا - پناهگاه: اینگمار برگمان و سینمایش*، تهران: نشر ساقی.
- مجتهدی، کریم؛ هاشمی، محمدمنصور (۱۳۸۴)، *صیوررت در فلسفه ملاصدرا و هگل*، تهران: نشر کویر.
- محمدیانی، داود (۱۳۸۸)، *وجودشناسی تطبیقی هیدگرو و ملاصدرا*، تهران: نشر مؤسسه بوستان کتاب.

Livingston, Paisley (2009), *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*. Oxford University Press Inc, New York.

و کسی که به این مراتب جاهل باشد به حقیقت معاد جاهل خواهد بود، و به خالق خود جاهل‌تر است» (طاهرزاده، ۱۳۷۰: ۱۳۰).

نتیجه‌گیری

آنچه بین نظر ملاصدرا و فیلم برگمان اشتراک دارد اینست که هر دو بر علم حضوری و توجه به بدیهیات اشاره می‌نمایند. ایزاک بورگ حال که موسم پیری و مرگ‌اش فرا رسیده، در سفر به شهری دوردست با گذشته‌اش روبه‌رو می‌شود و خود را در آینه وجود خود می‌بیند و از این دریچه با خود حقیقت‌اش روبه‌رو می‌شود. این رویارویی او را به سردرگمی و ترس دچار می‌کند و به ورطه جستار در عملکردش و ارزش‌گذاری و قضاوت درباره آنها کشانده است. این ناآرامی درونی به مدد معرفت به نفس است.

آنچه در پایان این بحث به عنوان نتیجه می‌توان ارائه کرد حصول سعادت حقیقی همان طور که ایزاک درمی‌یابد تا در این عالم هستیم محقق می‌شود. در ابتدای فیلم رؤیای مرگ این مطلب را با صراحت بیشتری بیان می‌کند. آنجائی که ایزاک درون تابوت دست ایزاک زنده را می‌گیرد و به نوعی از او برای نجاتش استمداد می‌کند. ایزاک درون تابوت مویید این بیان است که پس از مرگ جایی برای اختیار نیست و انسان باید در حیطه اعمالی که با اراده و اختیار خویش در این عالم انجام داده غور کند. این فیلم با توجه ویژه به مرگ و نشانه‌های آن بیش از پیش به مفهوم زندگی می‌پردازد. ایزاک با عزل نظر طبیعی از جسمانیت به مفهوم زندگی و بازشناخت آن می‌رسد و به حقایقی درباره زندگی و حیات دست می‌یابد که پیش‌تر بدان توجه نداشته است.

کمال نفس و سعادت او و به حسب اینکه دارای بدن است و مقیم این عالم است به حصول عدالت است و در افعالی که انجام می‌دهد، و آن عدالت عبارتست از تعادل بین اخلاق متضاد، مثل غضب کردن و غضب نکردن و خواستن و نخواستن. زیرا که بدن از آنها متأثر است و تعادل بین این صفات نه به معنی خالص شدن از این صفات است. طوری که از آنها منفعل نبود و بر عکس بر آنها حکومت کرد و آنها را به خدمت درآورد. ارتقای نفس و بالندگی آن در منظر ملاصدرا نیازمند ریاضت‌های نفس است. اما در توت‌فرنگی‌های وحشی ریاضت‌ها، مقرراتی است که پسندیده یک مرد اهل علم است. بورگ همان مرد اهل علمی است که انسانیتش را قربانی علم می‌کند و به انسان‌ها چون نمونه‌های زیر میکروسکوپ می‌نگرد. سابقا بورگ به دنبال پیشرفت علمی بوده و حال که به گذشته‌اش می‌نگرد، آن را شکستی تلخ می‌یابد.

در رؤیای ایزاک صحنه‌ای وجود دارد که در آن ممتحن از وی سولات پزشکی می‌پرسد و او از جواب دادن ناتوان است. این صحنه تداعی‌کننده پرسش‌های قیامتی است. در روایت آمده است که خود سؤال در روز قیامت، یک نحوه عذاب است. اما هر سؤالی عذاب نیست. سؤالی عذاب و آزاردهنده است که حاصل زندگی انسان را



استاد: رفیعی‌راد، رضا. (۱۴۰۱). اشکال حضور زبان و ادب فارسی در فرآیند تولید نگاره‌ها در نقاشی ایرانی. رهیویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۹۹-۱۰۵.

https://rph.soore.ac.ir/article_697027.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

اشکال حضور زبان و ادب فارسی در فرآیند تولید نگاره‌ها در نقاشی ایرانی

رضا رفیعی‌راد^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۹ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۱۱ صفحه ۹۷-۱۰۳

Doi: 10.22034/RPH.2022.697027



چکیده

قابلیت‌های تصویری و نمایشی زبان و ادب فارسی، چنان است که دست‌مایه بسیاری از هنرهای کاربردی و میراث تجسمی و بصری ایران قرار گرفته و فاصله گرفتن نقاشی معاصر ایران از آن، با توجه به تاریخ طولانی پیوند این دو مدیوم، موضوعی قابل تأمل است. حضور زبان و ادب فارسی در نگارگری، عموماً به برگردان تصویری متن ادبی توسط نگاره، تقلیل داده شده و این حضور، در کل فرآیند تولید یک نگاره نادیده گرفته می‌شود. اما در حقیقت، برای درک حضور زبان و ادب فارسی در نقاشی ایرانی، باید این حضور را در سراسر فرآیند تولید نقاشی ایرانی جست‌وجو کرد. این مقاله از نوع کیفی و با روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از روش تحلیل محتوای ریتسرت انجام شده است. در ابتدا اجزای سه‌گانه فرآیند تولید نگاره، یعنی جزء اول: «نگارگر، نگارگران و شاگردانشان»، جزء دوم: «نگاره به عنوان محصول» و جزء سوم: «عمل فنی نگارگر بر روی نگاره»، شناسایی و تفکیک و سپس حضور زبان و ادبیات فارسی را در آنها مورد بررسی قرار داده است. در پاسخ به این سؤال که زبان و ادب فارسی در نقاشی ایرانی، به چه اشکالی در فرآیند تولید نگاره در نقاشی ایرانی حضور یافته است؟ یافته‌ها نشان داد که پیوند میان زبان و ادبیات فارسی و نگارگری را به شکل صور سه‌گانه وحدت ذهن نگارگر و نویسنده متن ادبی، ادبیات به عنوان واسطه میان نگارگر و آشنایی با مبانی دینی، سنتی و بنیان‌های مذهب اسلامی، ارتباط درونی متن و تصویر، نگاره به مثابه بازنمایی امر ظاهری و باطنی در ادبیات و عرفان، تهیه مضمون از ادب غنایی و حماسی، القای احساسات و جنبه‌های روان‌شناسانه از طریق نشانه‌ها و کارکرد اسلوب کنایی می‌توان مشاهده کرد. نتایج پژوهش حاضر و اهمیت حضور زبان و ادب فارسی در تمامی مراحل تولید نقاشی ایرانی، می‌تواند راهگشای نقاشی معاصر ایران که از ادبیات و زبان فارسی، دور افتاده است، قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: نقاشی ایرانی، پیوند نقاشی با زبان و ادبیات فارسی، فرآیند تولید نقاشی، مصورسازی، صور خیال.

۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صنعتی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

مقدمه

مصادیق زیادی درباره قابلیت‌های تصویری و نمایشی زبان و ادب فارسی، وجود دارد. ادیبان و شاعران بسیاری، جهت تصویرسازی به وسیله ماده کلمه در این زبان، تصاویری بدیع از طبیعت، روابط انسان و اجتماع آفریده‌اند. نقاشان ایرانی نیز به تصویرسازی از شعر و نثر پرداخته و نگاره‌هایی منحصر به فرد و شاخص را خلق کرده‌اند. مطالعات درباره پیوند نگارگری و ادبیات و زبان فارسی، در یک رویکرد تاریخی پیوسته، نقاشی‌های مانی را نمونه‌ای قدیمی از تصویرسازی که در آن، نقاشی در خدمت موضوع و متن قرار گرفته و بعدها در نگارگری ایرانی جلوه یافته (پوپ، ۱۳۹۵) و مهم‌ترین کارکرد آن، تاپیش از عصر صفوی، «کمک‌کردن به عمق و بعد معنایی اثر ادبی و تجلی آنها از حوزه خیال به روی کاغذ» (سیوری، ۱۳۸۰: ۱۲۸-۱۲۹) است، معرفی می‌نماید. روند پیوستگی متن و نقاشی ایرانی را بعد از قرن دوم هجری قمری، در کتاب‌نگاری عربی در بغداد و رواج تصویرگری، در کتب علمی، تاریخی و سپس داستانی (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۴) با موضوعات قصه‌ها و روایات عامیانه سغدی (Azarpay, 1981: 179-180) دانسته، اما قدیمی‌ترین اثر کامل در پیوند شعر و نقاشی، نسخه مصور ورقه و گلشاه است (پاکباز، ۱۳۷۹). به‌طور کلی، در مبانی نظری دو قلم، دو نوع قلم در ساحت الهی وحدت یافته (آزند، ۱۳۹۳) و «با مشارکت قلم نباتی (قلم نی) و قلم حیوانی (قلم مو) در نقش‌بندی کارخانه قضا و قدر، نگاره خلق گردیده» (قمی، ۱۳۵۹: ۱۲۸) و از این طریق، کلام و تصویر شانه‌به‌شانه هم پیش می‌روند (لیمن، ۱۳۹۱). بنابراین پژوهش‌هایی که حضور زبان و ادبیات فارسی را در نقاشی ایرانی مد نظر قرار داده‌اند با نوعی رویکرد تقلیل یافته، این حضور را، صرفاً به بازنمایی تصویری متن ادبی در نگاره، خلاصه کرده‌اند. در این نوع رویکرد، تنها داده‌های پژوهش، متن ادبی و نگاره تصویرسازی شده از روی آن، در نظر گرفته شده و مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند و حضور زبان و ادبیات فارسی در تمام فرآیند تولید نگاره نادیده انگاشته می‌شود. در نتیجه، در این نگاه تقلیلی، اشکال دیگر حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، حذف می‌گردد. به عنوان مثال: در برخی نگاره‌ها مانند نگاره کابوس ضحاک در شاهنامه شاه‌طهماسبی، نقاش، برای نشان دادن شگفتی کاخ‌نشینان که در شعر بیان شده، کنایه «بنان مزیدن» و یا «انگشت به دهان بردن» را بدون این که در متن شعر بیان شده باشد، به عنوان یک عمل فنی، از ساحت زبان فارسی به ساحت نقاشی ایرانی وارد می‌کند (رفیعی‌راد، محمدزاده، شمیلی، ۱۳۹۹)، در نگاه تقلیل یافته نادیده گرفته شده و برای تبیین و تحلیل حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، صرفاً به ارتباط ابژه‌های تصویری در درون نگاره با متن شعر، بسنده شده‌است. هدف پژوهش حاضر، شناخت و تفکیک

حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی در کل فرآیند خط تولید نگاره در نقاشی ایرانی است. بنابراین، سؤال این است که زبان و ادب فارسی در نقاشی ایرانی، به چه اشکالی در فرآیند تولید نگاره در نقاشی ایرانی حضور یافته است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر، از نوع کیفی است که با روش تحلیل محتوا و با بهره‌گیری از شیوه تحلیلی ریسترت^۱ که در سال ۱۹۷۲ ارائه شده و با استفاده از منابع آرشیوی، کتابخانه‌ای و اینترنتی به انجام رسیده‌است. روش تحلیل محتوا، «فرایندی برای دیدن متن، درک مناسب از اطلاعات ظاهراً بی‌ارتباط، تحلیل اطلاعات کیفی، مشاهده نظام‌مند و تبدیل داده‌های کیفی به کمی می‌باشد» (Boyatzis, 1998: 4). هدف او از ارائه این مدل، تحلیل محتوای متون براساس: «روش قانون‌مند، علمی و دارای اعتبار» (Bos & Tarnai, 1999: 661) بود. مطابق تعریف، «محتوا، مضمون، موضوع، نقش‌مایه، عبارت‌است از: «کارمایه هنرمند، اشیاء، جانداران، رویدادها، و موقعیت‌هایی که او برای کار خود برمی‌گزیند که ممکن است عینی و واقعی باشد، یا ذهنی و تصویری» (پاکباز، ۱۳۸۷: ۵۵۰). محتوا از نظر ماهیت، به سه شیوه توصیفی (آنچه در متن آمده، همان‌گونه توصیف می‌شود)، تفسیری (آنچه در متن آمده، تعبیر و تفسیر می‌شود) و رابطه‌ای (نوع رابطه در متن را بیان می‌کند) تشریح می‌شود» (King & Horrocks, 2010). در پژوهش حاضر، تحلیل محتوا، ماهیت تفسیری داشته و براساس مدل مذکور، با مرحله تئوری یعنی شکل‌گیری طرح اولیه، سؤالات و منابع مورد تحلیل آغاز شده و فرآیند تولید در نگارگری و مجموعه نگاره‌های مکاتب مختلف ایرانی تا عصر صفوی مورد بررسی قرار می‌گیرند. سپس در مرحله ایجاد گروه‌ها، گروه‌ها و واحدهای تحلیل به صورت «نگارگر» (یا نگارگران و شاگردانشان که عمل نقاشانه را بر روی نگاره انجام می‌دادند)، «نگاره به عنوان محصول فعالیت‌های هنری و فنی» و «مجموعه اعمال فنی و هنری که نگارگر بر روی نگاره اعمال می‌کرد»، تفکیک خواهند شد. سپس در مرحله ارزیابی داده‌ها، به انجام تحلیل‌های مناسب با پژوهش پرداخته، حضور ادبیات در ارتباط با هر یک از سه گروه در نگارگری مورد تحقیق قرار خواهند گرفت. در انتها در مرحله تفسیر نتایج، نتیجه‌گیری بر اساس مسئله پژوهش انجام و به پرسش پژوهش، پاسخ داده شده است.

پیشینه پژوهش

پیوند میان ادبیات و نگارگری به صورت‌های مختلفی در پژوهش‌ها مطرح شده است. در برخی از آن‌ها، نگاره‌های منتخب، محملی برای نشان دادن این پیوند است. مانند مقاله با عنوان «پیوند ادبیات

پژوهش‌های دیگری به جست‌وجوی پیوندهای پنهان و عمیق میان ادبیات و فارسی از دریچه طراحی فیگور و پیکره می‌پردازند؛ مانند پژوهش با عنوان «نقاشی ایرانی: پنجره‌ای بصری به زبانی بی‌جنسیت» در سال ۲۰۱۳ که در جست‌وجوی رابطه‌ای میان زبان فارسی و طراحی پیکره‌های زن و مرد در نگارگری کلاسیک ایرانی، نشان می‌دهد که اساساً بی‌جنسیت‌بودن شاکلهٔ زبان فارسی، موجب شباهت‌های فیگورهای زن و مرد در نگارگری ایرانی گردیده است (Khatami, 2013).

پژوهش‌های دیگری نیز وجود دارند که ارتباط میان ادبیات و نگارگری را از طریق نمادگرایی پی گرفته‌اند. مانند پژوهش با عنوان «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران» که نمادگرایی در نگارگری را از طریق بهره‌گرفتن از بستر ارزشمند شعر و ادب فارسی و همچنین مفاهیم عمیق حکمت ایرانی و عرفان اسلامی دانسته و معتقد است که: «نگارگری نه در پی بازنمایی طبیعت ملموس، بلکه به فرآینمایی جلوه‌های نمادین می‌پردازد» (کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۴). یا مقاله با عنوان «مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرود ادبیات و نگارگری ایرانی» که نشان می‌دهد میان نماد سرود و اشعار و نگارگری‌ها، «رابطهٔ بینامتنیت وجود دارد و رابطهٔ بینامتنی بیش‌متنیت همانگونه و بیش‌متنیت دگرگونگی افزایش و جانشینی نیز مشاهده می‌شود» (زند و سفیری، ۱۳۹۵: ۸۶). همچنین مقاله با عنوان «پژواک حادثهٔ روایت متن ادبی در تصویر درخت در نگارگری مکتب هرات» در سال ۱۳۹۹، به نقش نگارگر در تعمق بخشیدن به روایت حادثه ادبی، اشاره کرده و علاوه بر کارکرد «نمادین»، «تزیین‌گرا»ی درخت در نگارگری هرات، مواردی از بازنمایی درخت را نشان می‌دهد که در آن، درخت، در یک کنش تصویری، انعکاس حادثه روایت را نیز بر عهده دارد (رفیعی راد، ۱۳۹۹) همچنین مقاله با عنوان «گونه‌شناسی روابط بین متنی و بیش‌متنی در شعر و نقاشی ایرانی» در سال ۱۳۸۸، به رابطه بیناشناختی، میان زبان و ادبیات فارسی و نگاره‌ها، و تقدم متن نخست (شعر) بر متن دوم (متن هنری) اشاره خلق کتاب‌ها را بر این اساس تشریح می‌نماید (کنگرانی و نامورمطلق، ۱۳۸۸).

همان‌طور که گفته شد، به طور کلی، پژوهش‌های متعددی در زمینهٔ پیوند زبان و ادبیات فارسی، به انجام رسیده است که برای نشان دادن این پیوند، صرفاً به نگاره و متن ادبی، استناد می‌کنند؛ حال آنکه پژوهش حاضر برای تبیین این پیوند عمیق و گسترده، کل فرآیند تولید نگاره را مورد توجه قرار می‌دهد.

پیوند نقاشی با زبان و ادبیات

بیش از هر چیز، باید توجه داشت که ارتباط میان زبان‌ها و ادبیات و نقاشی، محدود به نقاشی ایرانی نیست و نمی‌توان آن را امری

و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی» در سال ۱۳۹۷، که نشان می‌دهد: متن ادبی پس از انتقال به یک میدان دلالت‌گرا (نگارگری)، ناگزیر بخشی از عناصر شکل‌دهندهٔ خود را از دست داده و یا این عناصر با شکل و شمایل متفاوتی ظاهر می‌شوند که این امر دلالت بر خصوصیت زمان‌مندی ادبیات و مکان‌مندی نگارگری دارد. همچنین می‌توان قواعد ادبیات را به نگارگری تسری داد (آلبوغیش و دیگران، ۱۳۹۷). در پژوهش دیگر با عنوان «نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون» در سال ۱۳۸۸، ابتدا در نگاهی کلی، ارتباط متقابل ادبیات و نقاشی در سنت هنری ایران مطرح می‌شود که بر رابطهٔ متن و تصویر تقلیل یافته است. سپس با تطبیق متن و تصویر در نگاره‌های لیلی و مجنون، می‌کوشد وجوه معنایی نهفته در این آثار را کشف و برخی از خطاهای پژوهشگران غربی را در تفسیر تصاویر که به سبب عدم دست‌یابی کامل محققان غربی به متن داستان و ناآگاهی آنان از محتوای عرفانی آن است، تصحیح نماید (محمدی وکیل، ۱۳۸۸).

برخی دیگر از پژوهش‌ها، در عین پرداختن به پیوند ادبیات و نگارگری، به گسست‌هایی که در برخی از اجزاء نگارهٔ تصویرسازی شده از متن ادبی وجود دارد، اشاره کرده‌اند. مانند مقاله با عنوان «چرخش گفتمانی روایتی ادبی پس از گذار به ساحت نقاشی» در سال ۱۳۹۸، که تفاوت لحن دو روایت ادبی و روایت نقاشی، گسترش بخشیدن به پردازش‌های توصیفی شخصیت‌ها در میدان نگارگرانه و کاستن از کارکرد استعاری را، بازنمونی از واگرایی دانسته که در انتقال معنا از ادبیات به نقاشی رخ داده است. همچنین این پژوهش معتقد است که: «در سطح ژرف‌ساختی، نگارهٔ سلطان محمد از سلطان سنجر و پیرزن، در چرخشی گفتمانی ضمن گسست از کارکرد غایی روایت نظامی، به ترویج امر سیاسی به جای امر اخلاقی پرداخته است» (آلبوغیش و همکار، ۱۳۹۸: ۳۷).

پژوهش‌های دیگری نیز اشتراک درونی و عمیق میان ادبیات و نگارگری را در ارتباط با اشتراک صور خیال جست‌وجو می‌کنند؛ مانند مقاله با عنوان «مطالعهٔ بین‌رشته‌ای نقش صورخیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایهٔ استعاره» که نشان می‌دهد «استعاره در شعر فارسی در قالب واژگان و جملات به صورت صریح و غیرصریح تداعی معنا نموده و این امکانات از طریق شعر به نگارگری منتقل شده و هویت بصری جدیدی برای بیان مضامین، ارائه شده است» (رجبی و فهیمی‌فر، ۱۴۰۰). پژوهش با عنوان «اسلوب کنایی و اشکال کاربر است آن در نقاشی ایرانی»، نوشتهٔ رضا رفیعی راد و همکاران، در سال (۱۳۹۹) نیز به بررسی کارکرد کنایه در فرآیند تولید نگاره می‌پردازد.

داستان یوسف و زلیخا است (شایسته‌فر و زارعی، ۱۳۹۴). روئین پاکباز، ویژگی‌های نگارگری را به پنج دسته «بینشی»، «مضمونی»، «ساختاری»، «کارکردی» و «فنی» تقسیم کرده‌است، که در سه مورد بینشی، مضمونی و ساختاری، می‌توان ارتباط میان نگارگری و ادبیات فارسی را مشاهده کرد. اما آنچه به شخص نگارگر در این زمینه ارتباط می‌یابد، در قالب «ویژگی بینشی» قابل شرح است. بر اساس این ویژگی، نگارگر ایرانی ممکن بود خود عارف و صوفی بوده و یا اینکه زمینه فکری او از طریق ادبیات فارسی با مبانی دینی، سنتی و بنیان‌های مذهبی اسلامی پیوند می‌خورده است. همچنین ذهن نگارگر در هنگام تصویرگری متن ادبی، با ذهن شاعر، یگانه بود (پاکباز، ۱۳۸۷). مقدم اشرفی نیز معتقد است که «هنرور و سخنور مسلمان هر دو بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، اثر هنری و ادبی را آفریده‌اند به نحوی که از درون زیبایی‌های محسوس، به عالم ملکوت نگرسته و قلمرو زیبایی با جهان معنی در هنر آنان قرین بوده است» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱).

گراپر نیز موضوعی را تحت عنوان «محدودیت خوشنویسانه نقاش» بیان می‌کند که به تأثیر آموزش رسم الخط زبان فارسی بر نقاشی ایرانی مربوط می‌شود. به این معنا که نقاشان تا قبل از دوره صفوی، به روش سختگیرانه خوشنویسی، هم از لحاظ روانی و هم از لحاظ فنی، شرطی می‌شدند. او معتقد است که دقت در طراحی، وضوح در خطوط کناره‌نما و رنگ‌های زنده و مجزا به خاطر شرطی شدن نقاش، به خوشنویسی بوده باشد (گراپر، ۱۳۹۰).

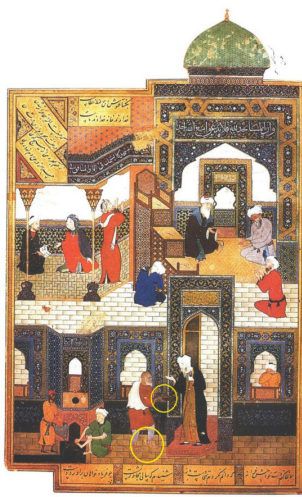
منحصربه‌فرد تلقی کرد. چراکه در تاریخ نقاشی جهان، سه شکل از پیوند میان نقاشی و زبان، قابل تفکیک است. در شکل اول، نقاشی در ساحت تصویرسازی مذهبی، ادبی و تصویرسازی علمی چه به صورت کتاب و یا نقاشی‌های دیواری، در خدمت داستان‌گویی و بیان ایدئولوژی‌های حاکم بوده‌است. شکل دوم، دستیابی به زبان اختصاصی در هنر بود که از طریق کنش اندیشه انتقادی بار دمدیوم‌های دیگر، باعث خلوص و استقلال هنر گردید (Greenberg, 1961). سابقه این شکل از رابطه در کشور ما به ضیاءپور^۲ و نیز هنرمندانی مانند تاتولی که به نحوی به اختلاط سقاخانه و پاپ‌آرت گرایش داشتند (تاتولی، ۱۳۸۴)، می‌رسد. اما شکل سوم از رابطه میان هنر و زبان را، دادانیست‌ها^۳ و سپس کانسپچوالیست‌ها^۴ ارائه دادند (آرچر، ۱۳۸۹). بنابر آنچه گفته شد، پیوند زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، با اولین شکل از رابطه که پیش‌تر گفته شد، مطابقت دارد.

واحدهای تحلیلی سه‌گانه حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی

در این مرحله از تحلیل محتوای تفسیری، گروه‌بندی و واحدهای تحلیل حضور ادبیات و زبان فارسی در نگارگری به صورت سه گروه «نگارگر»، «نگاره» و «عمل فنی» تفکیک شد. حضور زبان و ادب فارسی در تفکر نگارگر: نباید نگارگر را یک ذهن بی‌طرف نسبت به متن ادبی تصور نمود؛ چنان‌که تأثیرپذیری نگارگر با یک مشرب عرفانی، اساس تصویرسازی از یک داستان، مانند



اهدای کتاب‌های تاریخ چین به اولجایتو، مجمع التواریخ حافظ ابرو، مکتب هرات، حدود ۸۳۰ ه.ق.، British Museum، لندن (کتابی، ۱۳۸۹: ۵۷).



راندن سائل از در مسجد، از نسخه بوستان سعدی، ۸۹۳ ه.ق.، کتابخانه ملی قاهره (گراپر، ۱۳۹۰: ۱۵۴).



سلطان محمد، سلطان سنجر و پیرزن، ۹۴۶-۹۵۰ ه.ق.، کتابخانه بریتانیا (کتابی، ۱۳۸۹: ۸۱).

رنگ‌ها، در کار نگارگری، حاصل می‌گردد. به این ترتیب، «نقاشان رفته‌رفته، فهرستی را از تصاویر قراردادی، براساس مضامین حماسی و غنایی، ابداع کردند» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱). از دیگر موارد حضور زبان و ادبیات فارسی در عمل فنی نگارگری، استفاده نگارگر از کنایه ادبی در تصویرسازی است. این نمایش اسلوب کنایی، از جمله کار ماده‌های مهم مصورسازی نقاش ایرانی بوده که در قالب عمل فنی، به دو طریق بر نگاره اعمال می‌شد. نقاش در طریقه اول، همان کنایه‌هایی که شاعر یا نویسنده در متن ادبی به کار برده بود، مورد استفاده قرار داده و عیناً مصور می‌نمود. در طریقه دوم، نقاش، برای غنا بخشیدن به تصویرسازی متن، بر اساس توانمندی و سطح اطلاعات خود از گنجینه عظیم ادبیات فارسی و قابلیت‌های بیانی اسلوب کنایی، کنایاتی را که متناسب با متن ادبی بود، انتخاب کرده و در نگاره جاگذاری می‌کرد؛ چنان‌که در برخی نگاره‌ها، مانند سلطان سنجر و پیرزن اثر سلطان محمد، سلطان سنجر و پیرزن، اثر بهزاد، نگاره کابوس ضحاک، اثر میر مصور، نگاره راندن سائل از در مسجد، از نسخه بوستان سعدی، نگاره تشییع، منسوب به بهزاد و یا اهدای کتاب‌های تاریخ چین به اولجایتو - که برخی از آنها در «تصویر ۱» نشان داده شده‌است - و بسیاری دیگر می‌توان ملاحظه کرد که: «چتردار بودن» و «سایه گسترده» برای پادشاه را که «کنایه از صفت» و «دست به دامان شدن» پیرزن، «انگشت به دهان بردن» اهالی قصر و «سینه چاک کردن» پسر را که «کنایه از فعل» و «دستاربندان» که «کنایه از موصوف» هستند، جهت غنای تصویری نگاره به کار برده شده‌است (رفیعی‌راد، محمد زاده، شمیلی: ۱۳۹۹). بنابر آنچه گفته شد، بر پایه سه جزء اصلی شامل نگارگر، نگاره و عمل فنی، اشکال حضور زبان و ادب فارسی در نقاشی ایرانی را می‌توان مطابق «جدول ۱» نشان داد.

نتیجه‌گیری

زبان و ادبیات فارسی ظرفیت‌های تصویری و تجسمی بسیار غنی‌ای دارد و در تاریخ هنر ایران نیز دستمایه بسیاری از مهم‌ترین میراث تصویری ایران یعنی نقاشی ایرانی قرار گرفته‌است. تا پیش از عصر صفوی و استقلال نقاشی ایرانی از متن ادبی، خط تولید نقاشی ایرانی به مصورسازی از متن‌های علمی، تاریخی و داستانی و ادبی و نیز گاه مذهبی، معطوف بوده‌است. پژوهش‌هایی که سعی در بیان حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی را داشته‌اند، این حضور در نگاره را، صرفاً به بازنمایی تصویری متن ادبی در نگاره‌ها، تقلیل داده‌اند. چه بسا ارتباطی که شخص نگارگر با عرفان از طریق ادبیات داشته، در نگاره تجلی یافته، ولی در این نوع نگاه تقلیل‌یافته، به حساب نیامده و صرفاً به تناظر ابژه‌های تصویری درون نگاره اکتفا شده‌است.

همچنین باید توجه داشت که اگرچه نگارگر، موضوع خود را از ادبیات اخذ می‌کرد؛ اما با این حال، کار نگارگر را نمی‌توان دقیقاً از نوع نقاشی روایی محض دانست، زیرا او از شرح وقایع مطابق متن، خودداری می‌کرد و با مهارت‌های نقاشانه‌ای که داشت، جوهر و عصاره مضمونی را شناسایی و آن را به تصویر می‌کشید (پاکباز، ۱۳۸۷).

- حضور زبان و ادبیات فارسی در نگاره: تصویرسازی متن ادبی و نیز وجود حروف و متون فارسی به شکل خوشنویسی در نگاره، نشان از حضور مستقیم زبان و ادبیات فارسی در نگارگری دارد. همچنین به عنوانی یکی از «ویژگی‌های ساختاری»، یک اصل مهم در نظام زیباشناختی نگارگری ایرانی، اصل ارتباط درونی تصویر و متن است، که به وسیله خط صورت می‌گیرد. خط به عنوان بنیان و اساس نوشتار، سطوح رنگی را از هم جدا می‌کند و رابطه موزون و منسجم میان نوشته‌ها و تصویر برقرار می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۷). از دیگر مصادیق حضور زبان و ادبیات فارسی در نگاره، این است که اساساً نگارگری ایرانی «در ذات خود، بازنمایی تضاد میان امر بیرونی یعنی ظاهر و امر درونی، یعنی باطن در ادبیات و عرفان است» (گراپر، ۱۳۹۰: ۱۸۵).

- حضور زبان و ادبیات فارسی در عمل فنی نگارگری: عمل فنی، مجموعه اقداماتی است که یک نگارگر از مرحله ایده تا اجرا، بر روی نگاره پیاده‌سازی می‌کند. حضور زبان و ادبیات فارسی در این مرحله از تولید نیز، قابل تأمل است. چنان‌که نگارگر، کارمایه (مضمون اساطیری یا تاریخ کهن) خود را عمدتاً از منظومه‌های حماسی و غنایی برگرفته و معادل‌های تصویری زبان استعاری شعر شاعر شناسایی و به کار گرفته می‌شد (پاکباز، ۱۳۸۷). از دیگر مصادیق حضور زبان و ادبیات فارسی در عمل فنی نگارگری، می‌توان به نشانه‌هایی در نگارگری اشاره کرد که برای درک احساسات و دیگر جنبه‌های روانشناسانه حکایات یا شخصیت‌ها به شکلی غیر مستقیم تصویر شده‌اند و برای فهم آنها باید به متن ادبی رجوع کرد (گراپر، ۱۳۹۰).

همچنین برخی معتقدند که «قوانین ادبی، در شمایل‌سازی و بیان مختصات جدایی‌ناپذیر قهرمانان، انعکاس می‌یابد و نقاشی، هیچ‌گونه تعریف و تصور دقیقی از سیمای ظاهری افراد ارائه نمی‌دهد» (پولیاکووا و رحیمو، ۱۳۸۱: ۱۱۰). در همین رابطه، پژوهش‌های دیگر، نشان می‌دهند که علت این امر و شباهت‌های فیگورهای زن و مرد در نگارگری، بی‌جنسیت‌بودن شاکله زبان فارسی است (Khatami, 2013).

مقدم اشرفی، فعالیت نگارگران و شاعران فارسی‌گوی را به یکدیگر وابسته می‌داند. چنان‌که فضا سازی مورد انتظار برای متن ادبی، به واسطه غیر حقیقی سازی مناظر صورت می‌گیرد که خود به وسیله بازی با اشکال و قوالب صوری، انتخاب رنگ‌ها و درخشش

تهیه فهرست از نقش‌مایه‌های قراردادی و نیز کاربست اسلوب کتابی به عنوان شگرد تصویرسازی نقاشانه، جهت غنا بخشیدن به تصویر می‌پردازد. همچنین از نشانه‌هایی که به متن ارجاع داشتند، به القای جنبه‌های روان‌شناختی بهره می‌برد.

چنان‌که ملاحظه شد، سرشت جدایی‌ناپذیر تاریخ نقاشی ایرانیان با ادبیات فارسی، صرفاً به تطابق نگاره و متن منحصر نمی‌شود؛ بلکه زبان و ادبیات فارسی، در سراسر فرآیند خلق و آفرینش نگاره‌ها، حضور داشته و در صورت و محتوای آثار نقاشی اثرگذار است. توجه به این پیوند دیرپای و روزآمد کردن آن در نقاشی معاصر ایران، که اکنون از گنجینه ادبیات و زبان فارسی، فاصله گرفته و حتی گسسته است، یکی از راه‌کارهایی است که می‌تواند موجب گشایش بن‌بست‌های کنونی و ارائه شیوه‌های نوین و نوآورانه در این زمینه باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Jürgen Ritsert

۲. ضیاءپور، در بیانیه مکتب کامل، در نه بند تعریفی، حصول به نقاشی ناب را صرفاً مثکی بر فرم و عوامل فنی و درونی مدیوم نقاشی (ضیاءپور، ۱۳۲۷) می‌داند. ن.ک: مقاله «لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پرمیتیو تا سوررئالیسم»، نوشته جلیل ضیاءپور در نشریه کویر.

۳. در این زمینه می‌توان به نقاشی خیانت تصاویر اثر رنه ماگريت که برای ساختار در تاریخ نقاشی چالشی بی‌پایان بوده و «نشان‌دهنده بی‌نهایت بودن رابطه میان زبان و نقاشی» (Mitchelle, 1994: 68) و «برزخ نقاش در بیان دروغ و حقیقت» (فوکو، ۱۳۹۲: ۲۲) بوده اشاره کرد که در آن «افزایش دقت در فرم، سبب افزایش شکاف میان تصویر و گزاره نوشتار» (آدامز، ۱۳۸۷: ۱۱) می‌شود.

۴. در هنر مفهومی نیز، آثار گروه هنر و زبان، تغییر مفهوم هنر به عنوان بازنگری در چپستی هنر (آرچر، ۱۳۸۹) و کارکرد عبارات کلامی در آثار جنی هولتز و باربارا کروگر، جسپر جانز و دیگران (سمیع آذر، ۱۳۹۳) برخی از مصداق‌های این شکل از رابطه زبان و ادبیات در هنر هستند.

فهرست منابع

- آدامز، لوری (۱۳۸۷)، *روشن‌شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، چاپ چهارم، تهران: نشر نظر.
- آرچر، مایکل (۱۳۸۹)، *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمه کنایون یوسفی، حرفه هنرمند، تهران.
- آزبورن، پیت (۱۳۸۳)، *هنر مفهومی*، ترجمه نغمه رحمانی، تهران: مرکب هنر.
- آزوند، یعقوب (۱۳۹۳)، *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، تهران: نشر پیکره.
- آلبوغبیش عبدالله؛ آشتیانی عراقی، نرگس (۱۳۹۷)، *پیوند ادبیات و نگارگری؛ خوانش تطبیقی لیلی و مجنون جامی و نگاره‌ای از مظفرعلی، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دوره ۶ شماره یک، ص ۵۸-۳۱.
- آلبوغبیش، عبدالله؛ آشتیانی عراقی، نرگس (۱۳۹۸)، *چرخش گفتمانی روایتی ادبی پس از گذار به ساحت نقاشی. پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*، دوره هشتم، شماره دوم، ص ۳۷-۵۶.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایرانی، از دیرباز تا امروز*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات زرین و سمین.
- پوپ، آبهام (۱۳۹۵)، *شاهکارهای هنر ایران*، تهران: شرکت انتشارات علمی

بنابراین، برای نشان‌دادن حضور زبان و ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی، باید کل فرآیند تولید نگاره‌ها را مورد نظر قرار داده و این حضور را در هر یک از مراحل این خط تولید تبیین کرد. در خط تولید نگاره‌ها در کتابخانه‌ها، سه جزء قابل تفکیک است: جزء اول، نگارگر، شاگردانشان هستند که عمل نقاشانه را بر روی نگاره انجام می‌دادند؛ جزء دوم، محصول فعالیت‌های هنری و فنی آنها بر روی سطح اثرپذیر، یعنی نگاره؛ و جزء سوم نیز کلیه اعمال فنی و هنری که نگارگر و شاگردان بر روی نگاره اعمال می‌کردند. در پاسخ به این سؤال که اشکال حضور ادبیات فارسی در نقاشی ایرانی چگونه است، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که زبان و ادبیات فارسی در تمامی فرآیند تولید نگاره در نقاشی ایرانی حضور داشته است؛ چنان‌که ادبیات به عنوان واسطه‌ای برای درک نگارگر از عرفان عمل می‌کرده و برای تصویرسازی از متن ادبی، ادراک ذهنی نقاش و نویسنده متن ادبی، دارای یگانگی بوده است. همچنین زبان و ادبیات فارسی در شکل محدودیت خوشنویسانه، که بر نوشتار در زبان و ادبیات فارسی حاکم بود، ذهن برخی نگارگران را شرطی می‌کرد. وجود حروف و متون فارسی به شکل خوشنویسی در نگاره، اصل ارتباط درونی تصویر و متن و بازنمایی تضاد میان امر بیرونی (ظاهر) و امر درونی (باطن) در ادبیات و عرفان نیز در ساحت صوری نگاره مصداق بارزی از حضور زبان و ادبیات فارسی در نگاره است. نگارگر در طی عمل فنی، به یافتن معادل تصویری زبان استعاره ادبیات و

جدول ۱. صور سه‌گانه حضور ادبیات فارسی در نگارگری بر اساس واحدهای تحلیل نگارگر، نگاره و عمل فنی. (منبع: نگارنده)

گروه‌ها	اشکال حضور زبان و ادبیات فارسی در نگارگری
نگارگر	- دانش عرفانی و آشنایی با مبانی دینی، سنتی و بنیان‌های مذاهب اسلامی نگارگر به واسطه ارتباط با ادبیات؛ - یگانگی ذهن نقاش و نویسنده متن ادبی (شعر)؛ - شرطی شدن نگارگر به محدودیت خوشنویسانه.
نگاره	- وجود حروف و متون فارسی به شکل خوشنویسی در نگاره؛ - اصل ارتباط درونی تصویر و متن؛ - بازنمایی تضاد میان امر بیرونی (ظاهر) و امر درونی (باطن) در ادبیات.
عمل فنی	- اخذ مضمون نگاره از منظومه‌های غنایی و حماسی؛ - یافتن معادل تصویری زبان استعاره و تهیه فهرست از نقش‌مایه‌های قراردادی؛ - القای غیرمستقیم احساسات و جنبه‌های روانشناسانه توسط نشانه‌هایی با ارجاع به متن ادبی؛ - کاربست اسلوب کتابی.

بیش‌متنی در شعر و نقاشی ایرانی، فصلنامه نگره، شماره ۷، ص ۵-۷
 کفشچیان مقدم، اصغر؛ یاحقی، مریم. (۱۳۹۰)، بررسی عناصر نمادین در
 نگارگری ایران. *باغ نظر*، ۸ (۱۹)، ص ۶۵-۷۶.
 گرابر، الگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمه مهرداد وحدتی
 دانشمند، چاپ دوم، تهران: ترجمه و نشر آثار هنری متن.
 لیمن، اولیور (۱۳۹۱)، *درآمدی بر زیباشناسی اسلامی*، ترجمه محمدرضا
 ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
 محمدی وکیل، مینا (۱۳۸۸)، نقد معناشناختی در مطالعه تطبیقی ادبیات و
 نقاشی با تکیه بر داستان لیلی و مجنون، جلوه هنر، شماره ۲، ص ۲۵-۳۹.
 مقدم اشرفی، م (۱۳۶۷)، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران: از سده ششم تا
 یازدهم هجری قمری، ترجمه رویین پاکباز، تهران: نگاه.
 وزیری، علینقی (۱۳۴۰)، *تاریخ هنرهای مصور*، تهران: چاپخانه دانشگاه.

Azarpay, Guitty (1981), *Sogdian painting Painting, The Pictorial Epic in Oriental Art*, with Contribution by A.M. Belenitski, B.I. Mmarshak, J, Dresden, University of California Press Berkeley, London.

Bos, Wilfried; Tarnai, Christian (1999), "Content analysis, in empirical social research". *International Journal of Educational Research*, 31 (8), 659-671.

Boyatzis, R. E. (1998), *Transforming qualitative information: thematic a and code development*, 1st Edition, CA: SAGE Publications.

Khatami, Najme (2013), "Persian Painting: A Visual Window into a Genderless Language", *Pakistan Journal of Women's Studies*. Vol. 20 Issue 1, p73-86. 14p.

King, N. & Horrocks, C (2010), *Interviews in qualitative research*, London: Sage.

Greenberg. clement, (1961), *Modernist painting*", *Arts Year-book 4*, (unrevised) Mitchell, W.J.T (1994) *Picturr Theory*, Chicago: Cf Publication.

و فرهنگي.
 پولیاکووا، ی.آ؛ رحیموا، ابراهیموا (۱۳۸۱)، *نقاشی و ادبیات ایرانی*. ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
 تناولی، پرویز (۱۳۸۴)، آتلیه، تهران: نشر بن‌گاه.

رجبی، زینب؛ فهیمی فر، اصغر (۱۴۰۰)، مطالعه بین‌رشته‌ای نقش صورخیال در ادبیات و نگارگری ایران با تأکید بر آرایه استعاره. *فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، دوره سیزدهم، شماره دوم، ص ۸۹-۱۱۹.

رفیعی‌راد، رضا؛ محمدزاده، مهدی؛ شمیلی، فرنوش (۱۳۹۹)، اسلوب کنایی و اشکال کاربست آن در نقاشی ایرانی. *پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی*، دوره سوم، شماره چهارم، ص ۷۴-۸۵.

رفیعی‌راد، رضا (۱۳۹۹)، پژواک حادثه روایت متن ادبی در تصویر درخت در نگارگری مکتب هرات، پیکره، ۹ (۲۱)، ص ۲۵-۳۶.

زندى، نیلوفر؛ سفیری، فاطمه (۱۳۹۵)، مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی، فصلنامه نگره، دوره یازدهم، شماره چهارم، ص ۸۶-۹۹.

سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۳)، *انقلاب مفهومی، تاریخ هنر معاصر جهان*، تهران: نشر نظر.

سیوری، راجر (۱۳۸۰)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.

ضیاءپور، جلیل (۱۳۲۷)، لغو نظریه‌های مکاتب گذشته و معاصر از پریمیتو تا سوررآلیسم، نشریه کویر، ص ۱-۱۵.

فوکو، میشل (۱۳۹۲)، *این یک چپ نیست*، ترجمه مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.

قمی، قاضی احمد (۱۳۵۹)، *گلستان هنر*، مصحح احمد سهیلی خوانساری، تهران: کتابفروشی منوچهری.

کنبای، شیلا (۱۳۸۹)، *نگارگری ایرانی*، ترجمه مهناز شایسته فر، چاپ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

کنگرانی، منیژه، نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۸)، گونه‌شناسی روابط بین متنی و



استناد: غلامی هوجقان، سعیده. (۱۴۰۱). بررسی مسخ از دیدگاه ملاصدرا در فیلم کوتاه «حیوان». رهیویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۱۰۷-۱۲۰.
https://rph.soore.ac.ir/article_697037.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpoooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

بررسی مسخ از دیدگاه ملاصدرا در فیلم کوتاه حیوان

سعیده غلامی هوجقان^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۲/۱۹ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۱۹ □ صفحه ۱۱۸-۱۰۵

Doi: 10.22034/RPH.2022.697037



چکیده

مفهوم مسخ در مباحث نظری و هنری متعددی بروز یافته است. مسأله اصلی مقاله حاضر این است که بتواند حتی‌المقدور با یافتن مصادیق مسخ روحی-جسمی در شخصیت اصلی فیلم «حیوان» و تطابق آنها با آراء ملاصدرا، قهرمان فیلم را تمثیلی از مسخ‌شدگان روحی-جسمی معرفی کند. پرسش اصلی که مقاله حول محور آن می‌شود این است که قهرمان حیوان چه اندازه مصادیق مسخ روحی-جسمی مد نظر ملاصدرا را بازتاب داده است؟ این پژوهش توصیفی-تحلیلی از نوع بنیادی بوده و در راستای مطالعات نظری در حوزه فلسفه اسلامی است. هدف کلی معرفی قهرمان فیلم حیوان به عنوان انسانی ممسوخ است. یافته‌ها حاکی از آن است که نفس مرد به واسطه تجربه ترس، غضب و شکست‌های فراوان در راه هدفش و انجام مصرائه خواهش نفسانی‌اش (گذر از مرز) ابتدا دچار تنزل در حد نفس حیوانی شده و در مرتبه دوم مسخ بدنی خود را با کشتن یک قوچ و استفاده از پوست و اعضای بدن او عملی می‌سازد. قهرمان فیلم به دلیل صرف کردن تمام وقت و عمر خویش در مسئله فرار از مرز، از تمام راه‌هایی که سبب تقویت بُعد انسانی و تحقق صفات و فضایل ملکوتی در انسان می‌شود به دور مانده و بیشتر میان سه نفس بهیمی، سبعی و شیطانی سرگردان است. همچنین قهرمان فیلم در جهاد با نیروهای غضبی، شهوی و بهیمی نفس که زمینه تکامل وجودی نفس را فراهم می‌کند توفیقی به دست نیاورده است و به دلیل سرپیچی از قوانین و ارتکاب بزه و خطا به تدریج گرفتار مسخ شده و در نهایت با عذاب مسخ دنیا را ترک می‌کند.

کلیدواژه‌ها: حکمت متعالیه، ملاصدرا، مسخ، نفس انسان، بدن، فیلم حیوان.

۱. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده سینما-تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مقدمه

مقوله مسخ^۱ و مراتب وقوع آن از سوی بسیاری از ادیان، فیلسوفان و مکاتب به شکلی گسترده مطرح شده است. همچنین در دین اسلام نیز پرداختن به مسخ از قرآن کریم آغاز و در افکار و آراء فیلسوفان مسلمانی همچون ملاصدرا وجود دارد. در اغلب موارد تبیین مسخ، معرفی و شناساندن آن در گرو فهم تفاوت آن با تناسخ قرار می‌گیرد. خصوصاً ملاصدرا تلاش‌های بسیاری در این زمینه داشته است. تناسخ که در طول تاریخ همواره پیروانی داشته، از اصول آئین هندو به شمار می‌رود. باید به این نکته توجه داشت «چنانچه نفوس بشری به صورت همگانی و همیشگی راه تناسخ را بپیمایند، دیگر مجالی برای معاد نخواهد بود. در حالیکه با توجه به دلایل عقلی و نقلی، معاد اعتقاد به آن ضروری است و در حقیقت باید گفت که قائلان به تناسخ چون نتوانسته‌اند معاد را به صورت صحیح آن تصویر کنند، تناسخ را جایگزین آن کرده‌اند» (سبحانی، ۱۳۷۶: ۱۹۳). اقوام گوناگونی تناسخ را یک امر یقینی می‌شناسند. با وجود کثرت عقایدی که در ثابت کردن امکان وقوع تناسخ و مسخ وجود دارد، ملاصدرا طلایه‌دار مسخ روحی-جسمی بوده و این نوع مسخ را ممکن و شدنی می‌نامد. از جمله اسنادی که وقوع مسخ را ممکن و شدنی می‌نامد داستان (قوم سبت) است که بر اثر خطاکاری و سرپیچی از فرمان الهی به عذاب مسخ گرفتار می‌شوند تا عقوبت این بزهکاری و تخطی از فرمان الهی را تجربه کنند. مسأله اصلی مقاله حاضر این است که بتواند حتی المقدور با یافتن مصادیق مسخ روحی-جسمی در شخصیت اصلی و تطابق آنها با آراء ملاصدرا، قهرمان فیلم حیوان را تمثیلی از مسخ‌شدگان روحی-جسمی معرفی کند. البته بایسته است بگوئیم نوع گناه و نافرمانی که قوم سبت و امثالهم مرتکب شده‌اند برابر با خطاکاری قهرمان فیلم حیوان نیست و او صد درصد نمی‌تواند نماینده گروه مسخ‌شدگانی که در قرآن آمده‌اند، باشد. این مقاله تنها تلاشی است که در مسیر تبیین مراحل مسخ روحی-جسمی، دو هدف را دنبال خواهد کرد: نخست تبیین هدف و خطای شخصی که منجر به تغییرات در نفس و ظاهر قهرمان شده‌اند و دوم تبیین کیفیت تحقق مسخ تربیتی در قهرمان. در همین مسیر به این دو پرسش پاسخ می‌دهیم که قهرمان فیلم، بیشتر در کدام یک از چهار قوای نفس خود توقف دارد؟ و دوم اینکه تأثیر نفس قهرمان و رابطه نفس و بدن وی در وقوع مسخ متصل چگونه توجیه می‌شود؟

فیلم کوتاه حیوان جوایز متعدد جهانی و ملی از جمله جایزه سینه فونداسیون فستیوال کن و سیمرغ بلورین سی و هشتمین جشنواره فجر را از آن خود کرده است. این فیلم کوتاه محصول سال ۱۳۹۶ بوده و در دسته فیلم‌های تجربی قرار می‌گیرد. حیوان ساخته بهرام و بهمن ارک برادران دوقلو است؛ فیلمی بی‌دیالوگ و بدون مکان و جغرافیای معلوم. قهرمان فیلم قصد عبور غیرقانونی از یک مرز را دارد؛ این مسئله، به لحاظ روحی تأثیر عمیقی بر زندگی

روزانه قهرمان گذاشته و تمام زندگانی او متأثر از موضوع فرار شده است. به حدی که طولی نمی‌کشد تأثیرات روحی، جسم قهرمان را به کلی تحت سیطره خود درآورده و وی را درگیر مسخ روحی-جسمی می‌سازد. قهرمان بدون در نظر گرفتن خطرات و همچنین با تحمل ترس و مشقت مراتب فرار و گذر از مرز را برای خویش مهیا می‌سازد. قهرمان فیلم که چندبار در حین فرار توسط مأموران مرز دیده شده و به خاطر ارزشی که برای هدفش قائل است، با کشتن یک قوچ و استفاده از سر، پوست و همچنین تقلید رفتارهای حیوان تبدیل به قوچی می‌شود که به خیال خود فرار راحتی را تجربه خواهد کرد. مرد با دیدن فیلم‌هایی درباره رفتار قوچ‌ها سعی در تقلید غذا خوردن، راه رفتن و دویدن آنها می‌کند و سرانجام در هیئت یک قوچ از مرز می‌گریزد. از این به بعد است که دیگر هیئت انسانی قهرمان کاملاً پنهان شده-اما از بین نرفته- و او با خوردن علف آن هم در زیر نور نورافکن مرز، با طیب خاطر به فرار پرداخته و انسان-قوچ‌شدگی‌اش را اعلام می‌کند. به این ترتیب وی با انتخابی شخصی، و تحت تأثیر امیال درونی و روحی، ظاهر انسانی را رها کرده و در ظاهر حیوانی ورود می‌کند. قهرمان فیلم که اکنون دیگر یک قوچ دیده می‌شود، با تصور اینکه آزاد و رها شده در جنگل شروع به دویدن می‌کند. اما وی این نکته را پیش‌بینی نکرده بود که ممکن است شکارچی‌ان وی را به عنوان قوچ شکار کنند. تماشا کردن و البته ورود آثار سینماگران نوآور و تجربی، با تصاویر بدیع و موضوعات خلاقانه آنها به ساحت پژوهش‌های علمی مکتوب از اهمیت زیادی برخوردار بوده و بر همین اساس ضرورت دارد که با توجه به آثاری از این دست، فرصت نقد، تحلیل و معرفی کردن این آثار را از رهگذر مطالعات رویکردی و فرمالیستی در جامعه علمی مهیا سازیم تا مطالعات بیشتر و متنوعی بر روی این دست از فیلم‌های تجربی صورت پذیرد.

پیشینه پژوهش

تاکنون مقالات و کتب بسیاری در حیطه علم النفس و چگونگی مفارقت نفس از بدن در قالب (تناسخ و مسخ) به ثمر رسیده است. اما در این میان با پژوهشی که درباره موضوع مقاله حاضر، یعنی بررسی مسخ در فیلم کوتاه حیوان باشد مواجه نشده‌ایم. با جست‌وجو در پایگاه‌های علمی اینگونه مسجل شد که فیلم کوتاه حیوان جز در قالب چند نقد که در تارنماهای مختلفی منتشر شده‌اند، تاکنون دستمایه هیچ پژوهش علمی نبوده است که بتوان از آن به عنوان پشتوانه و پیشینه مطالعاتی این تحقیق یاد کرد. به همین مناسبت، این اولین پژوهش علمی خواهد بود که درباره فیلم کوتاه حیوان به عمل آمده است.

روش پژوهش

این پژوهش توصیفی-تحلیلی از نوع بنیادی بوده و در راستای

اشتداد و تضعف است، وجود پذیرای حرکت نیز خواهد بود.» (بوذری‌نژاد، ۱۳۸۷: ۳۵ و ۳۶). مطابق با اصل حرکت جوهری، نفس محصول حرکت جوهری صورت نوعیه بدن است که در پیدایش نیازمند زمینه مادی بوده، ولی در بقا از زمینه مادی استقلال دارد (میراحمدی و نقد علیان، ۱۳۹۹: ۹۴).

مسخ در لغت

در لغت‌نامه دهخدا ذیل واژه مسخ چنین آمده: «صورت برگردانیدن و بدتر کردن. از آن جمله است مسخه الله قرداً. تبدیل کردن صورت کسی به صورتی زشت‌تر. از صورت مردمی برگردانیدن.» علی بن محمد جرجانی در «التعریفات» مسخ را تحول صورت به آنچه از آن زشت‌تر است معرفی می‌کند: «تحويل صورة الى ما هو أقبح منها» (جرجانی، ۱۳۷۰: ۹۳). جبران مسعود چنین آورده «مسخ در لغت عبارت است از آنکه انسانی صورتش دگرگون و زشت شود و به اصطلاح به معنای اعتقاد به انتقال روح از بدن انسانی به بدن حیوانی است که اوصافش با آن مناسبت دارد.» نیز محمد بن مکرم ابن منظور در «لسان العرب» جلد سوم گفته است: «المسَخُ: تحويل صورة إلى صورة أقبح منها» (ابن منظور، ۱۳۷۵، ج ۳: ۵۵).

دیدگاه‌های مطرح در مسخ

با رجوع به قرآن کریم در سوره‌های یس آیه ۶۷، مانده آیه ۶۰، اعراف آیه ۱۶۶ و ۱۶۳، نساء آیه ۴۷ و ۱۵۴ و بقره آیه ۶۵ با جلوه‌های تحقق مسخ در انسان مواجه می‌شویم. قرآن کریم درباره گروهی از انسان‌ها، وقایع و حقایق را بیان فرموده که حاکی از تغییر ماهیت و تبدل انسان به حیوان است و به بیانی دیگر درحال بازگویی جلوه‌هایی از مسخ است. از این آیات چنین می‌توان نتیجه گرفت که مسخ این دسته از انسان‌ها در گرو رویکرد و عملکرد آن گروه خاص بوده است. مولانا این واقعه را به شکلی موجز در این شعر بیان داشته است:

نقض میثاق و شکست توبه‌ها موجب لعنت شود در انتها
نقض توبه و عهد آن اصحاب سبت موجب مسخ آمد و اهلاك و مقت
پس خدا آن قوم را بوزینه کرد چون که عهد حق شکستند از نبرد
(مثنوی، دفتر پنجم، بخش ۱۰۹)

همچنین روایاتی نیز در باب محشور شدن انسان‌ها به شکلی غیر از شکل دنیوی‌شان وجود دارد که از جمله آنها سخن پیامبر است که فرموده‌اند: متکبران در روز قیامت به صورت موجودات ریز و کوچکی محشور می‌شوند (مجلسی، ۱۳۷۷، ج ۷، ۵۰ به نقل از ریاحی و صباغان، ۱۳۹۱: ۷).

مطالعات نظری در حوزه فلسفه اسلامی است. اطلاعات و داده‌های لازم از طریق اسناد کتابخانه‌ای و مقالات علمی به دست آمده است. نخست مباحث نظری مطرح شده و سپس فیلم کوتاه حیوان بر اساس چارچوب نظری پژوهش تحلیل خواهد شد.

بحث و بررسی

صدرالمتألهین در زمره فیلسوفان حکمت متعالیه قرار دارد. جهانی که وی ترسیم می‌کند صرف وجود است و از عالی‌ترین مرتبه وجود یعنی خداوند تا به هیولا نزول می‌یابد (بوذری‌نژاد، ۱۳۸۷: ۳۵ و ۳۶). ملاصدرا با نظریه حرکت برای اولین بار در تاریخ فلسفه، ایده جواهر متغیر (حرکت جوهری) را مطرح می‌کند (آچیک گنج، بی تا: ۹). وی «بر اساس مبانی خاصی مانند اصالت وجود، تشکیک وجود، حرکت جوهری، حدوث جسمانی نفس و تقسیم عوالم هستی به عالم ماده، عالم برزخ و عالم عقول» فناپذیری نفس انسانی را ثابت می‌کند (فراهانی، صادقی و قنبری، ۱۳۹۶: ۴۳). نفس در آغاز حدوثش صورتی مادی بوده و در اثر حرکت جوهری استکمالی، به تدریج به درجات مختلف تجرد مثالی تا تجرد عقلی نائل می‌شود که از این روند به حدوث جسمانی نفس تعبیر می‌شود (صدرالدین شیرازی، ۱۴۱۰ ق، ج ۸: ۳۹۳ به نقل از رحیم‌پور، ۱۳۹۳: ۳۳). ملاصدرا بر اساس قوای نفس، چهار منزل را برای انسان متصور می‌شود: ۱. نفس بهیمی که از آثار آن به شهوت، شرارت و حرص می‌توان اشاره کرد. ۲. نفس سبعی که حسد، عداوت و بغض از آثار آن است. ۳. نفس شیطانی که آثاری همچون مکر، خدعه، حیله و تکبر را به همراه دارد و ۴. نفس ملکی که از آثار آن به علم، تنزیه و طهارت می‌توان اشاره داشت. «جهاد با نیروهای غضبی و شهوی و بهیمی نفس زمینه تکامل وجودی نفس را فراهم می‌کند و سبب تقویت بُعد انسانی و تحقق صفات و فضایل ملکوتی در انسان می‌شود» (گرجیان، اسماعیلی، ۱۳۹۵: ۴۵).

گفتنی است برای راه‌یابی به مرتبه کمال انسانی بایستی از مراتب عقل عملی عبور کرد. «از نظر ملاصدرا استکمال نفس در مرتبه عملی این است که میان سه قوه علم (قوه تشخیص مصالح و مفاسد در امور دنیوی) غضب (قوه دفع امور زیانبخش)، و شهوت (قوه جلب امور سودمند) اعتدال ایجاد کند و تا زمانی که هریک از این قوای حیوانی در حالت افراط یا تفریط قرار داشته باشد، نفس انسان مقهور این قواست و با ایجاد اعتدال می‌تواند زمینه استکمال عقل عملی خود را فراهم سازد» (ملاصدرا، ۱۳۶۶، ج ۶: ۲۸۴ و ۲۸۳، به نقل از خادمی، صلواتی و پوراکبر، ۱۳۹۸: ۳۷).

اما چگونه می‌توان حرکت جوهری را تفسیر کرد؟ «آنچه تحقق دارد وجود است و تشخیص اشیاء نیز به وجود می‌باشد. از طرفی وجود شدت و ضعف دارد. حال که دانستیم وجود پذیرای

چنان‌که در مسخ این دگرگونی و تغییر شکل جسمی رایج است (سبحانی، ۱۳۷۶: ۱۹۵).

از نگاه ملاصدرا مسخ، «فرایند اثربخشی و تجلی نیات، کنش و واکنش و رفتارهای انسان است که دارای مراتب و مراحل متعدد است. مسخ بنا بر این نگاه امری طبیعی است که ریشه در ویژگی‌های نفسانی و ملکاتی دارد که انسان در مسیر حیات خود آن را کسب می‌کند.» در مقوله مسخ مفاهیمی از جمله انتقال یا جابه‌جایی و اعدام و احداث مطرح نبوده و این روح انسان است که در مسیر تکامل خود در صورت منحرف شدن از مسیر انسانی، مبدل به روح و نفسی پست و حیوانی می‌شود. «بنا بر دیدگاه حرکت جوهری، روح پس از آفرینش خود، با توجه به پیوند آن با جسم و ماده در مسیر رشدیابی، به سبب تکرار و اصرار بر یک گونه و نوع خاصی از اعمال، شاکله‌ای همسو با آن می‌یابد» (شاکر و قیوم‌زاده، ۱۳۹۲: ۷۳).

مسخ روحی - جسمی

گروهی مانند ملاصدرا و فخر رازی قائل به تحقق مسخ در هر دو ساحت انسان و ترتیبی بودن این مسئله، یعنی نخست وقوع مسخ باطن و به تبع آن تحقق مسخ ظاهر می‌باشند. ملاصدرا در مبحث مسخ روحی-جسمی که از سردمداران آن است، مسخ را به منفصل و متصل تقسیم نموده و بین این دو گونه تفاوت قائل شده است که از این بین، وقوع مسخ متصل را امری شدنی می‌شمرد. «علت امکان نوع دوم این است که بدن‌ها تابع نفوس اند و شکل‌ها و صورت‌ها از مبدا به واسطه نفوس بر بدن‌ها متجلی می‌شوند، به همین جهت زمانی که نفس به واسطه شهوت، غضب، ترس، شادی و مانند آن تغییر کند بدن نیز تغییر می‌کند. بر اساس همین تابعیت است که ما تغییرات بدن را هنگام تغییرات نفوس مشاهده می‌کنیم. بنابر این دور از واقعیت نیست بعضی نفوس به درجه‌ای از پستی و اصرار بر آن برسند که بدن را تحت تأثیر خود قرار دهند، به گونه‌ای که بدن هم شکل و متناسب با آن خلق درآید. در نتیجه، ظاهر به تبع باطن نیز به نحو اتصال، دچار مسخ شود» (صدرالمتألهین، ۱۳۶۶، ج ۳: ۴۷۲). در واقع «مسخ باطن و انقلاب صورت ظاهر در همین عالم، یعنی در طی حیات دنیوی که در آیه شریفه و جعل منهم القرده و الخنازیر» نیز متبلور شده است، رخ می‌دهد (ملاصدرا به نقل از رحیم‌پور، ۱۳۹۳: ۳۳). چنین دگرگونی در گروهی از انسان‌ها که نیرو و قوای شهوی و غضبی یا شیطانی بر نفسشان تسلط و چیرگی یابد وقوع یافته و آنها را به حیواناتی تبدیل می‌کند. ملاصدرا ابراز می‌کند که این امر در امت موسی بسیار بوده و قابل وقوع است.

بررسی اینکه تحول مسخ‌شدگان در ساحت روح یا جسم یا هر دو ساحت روح و جسم بوده است، سبب ظهور اختلاف در آرا شده است. دیدگاه‌های مطرح درباره مسخ را به سه گروه اصلی می‌توان تقسیم کرد: مسخ ظاهری، مسخ نفس، مسخ ظاهر و باطن انسان. این تقسیم‌بندی بر معیار کیفیت تحقق مسخ استوار است (شاکر و قیوم‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۷). «مسخ، با تناسخ متفاوت است. تناسخ به معنای آن است که روح پس از جدایی از بدن، به بدنی دیگر تعلق پیدا کند، ولی در مسخ، روح از بدن جدا نمی‌شود؛ بلکه تنها شکل و صورت بدن تغییر می‌کند و به حیوان تبدیل می‌شود» (سبحانی، ۱۳۷۶: ۱۹۵).

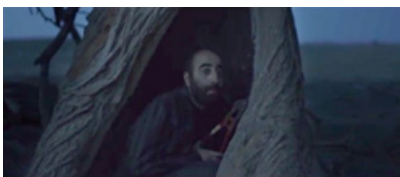
جبران مسعود ذیل واژه تناسخ^۱ چنین آورده است: «ت الأرواح: انتقلت من أجسامها إلى أجسام أخرى بعد الموت كما يقول بعض المذاهب» (مسعود، ۱۹۹۲: ۲۴۴). ابن سینا معتقد است «همانطور که بدن انسان بر حسب خلق و خوی خاص انسان متولد می‌شود، روح انسانی نیز با آن متولد می‌شود ... و برای روحی که خارج می‌شود، بازگشت و وارد شدن به بدن دیگر جایز نیست» (ابن سینا، بی‌تا: ۱۰۸).

فلاسفه حکمت متعالیه و از جمله ملاصدرا نیز، با برهان و ادله تناسخ را امری محال و سست می‌دانند؛ بدین معنا که محال است نفس یک انسان پس از فوت او به بدن موجودی دیگر (مثلاً یک نوع از حیوان) انتقال بیابد و منجر به تبدیل شدن انسانی به حیوانی شود (ریاحی و صباغان، ۱۳۹۱: ۴). ملاصدرا در تعریف تناسخ و تفاوت آن با مقوله‌های مشابه آورده است «هنگامی که نفس از بدن جدا شود، اگر به بدن انسان دیگری تعلق گیرد به آن «نسخ» گویند و اگر به بدن حیوانی تعلق گیرد به آن «مسخ» و در صورتی که به جسم چنانچه به جسم نباتی تعلق گیرد به آن «فسخ» و زمانی که نفس به جسم جمادی منتقل شود از آن به «رسخ» یاد می‌شود» (کریمی، ۱۳۹۰: ۳۸۱).

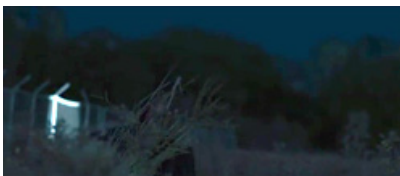
ملاصدرا با تقسیم تناسخ به مُلکی و ملکوتی در تعریف تناسخ مُلکی می‌نویسد: «انتقال النفس من بدن عنصری او طبیعی الی بدن آخر منفصل عن الاول» (صدرالدین شیرازی، ۱۴۰۱: ۷-۹ به نقل از بطحایی، ۱۳۹۳: ۲۷). وجه اول یعنی تناسخ مُلکی باطل است. در چنین مسخی، نفس از بدن انسان به بدن حیوان دیگر منتقل می‌شود بدون تحول صورت. وجه دوم مختص تناسخ ملکوتی است که در این نوع تناسخ تحول شخص واحد از صورتی به صورت حیوان دیگر است نه اعدام بدنی و ایجاد بدن دیگر که محال باشد. بنابر این، چنین تناسخی در اصل، تغییر صورت مادی با بقای حقیقت انسانی مسخ‌شدگان است که به شهادت آیات و روایات، گروهی از بنی اسرائیل به آن مبتلا شدند و به صورت بوزینه درآمدند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۶، ج ۳: ۴۷۲). در واقع در تناسخ اثری از دگرگونی شکل بدن نبوده

در سر می‌پروراند (تصویر ۲).

قهرمان فیلم حیوان از این دقیقه به بعد، از خود بیگانه شده و از حقیقت خود به صورتی موقتی فاصله می‌گیرد. «در حقیقت



الف



ب



پ

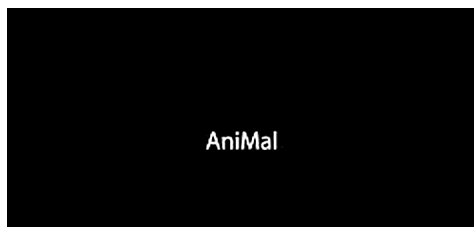


ت



ث

تصویر ۱. نماهایی از فیلم.



تصویر ۲. نمایی از فیلم.

مصادیق مسخ روحی - جسمی در قهرمان حیوان

از جمله گذرگاه‌هایی که فلاسفه در آن توقف می‌کنند چگونگی رابطه نفس با بدن است. ملاصدرا نفس را ثابت ندانسته بلکه «در حال حرکت و تکامل تصویر می‌کند.» این موضوع از آنجایی نشئت می‌گیرد که ملاصدرا معتقد به حرکت جوهری بوده و از همین بابت «نحوه تعلق نفس و بدن نیز ثابت نیست» (یکه زارع، کاملان و پروانه، ۱۳۹۱: ۱۳۵).

برادران ارک در فیلم حیوان، شخصیت فیلم را از ابتدا تا انتها همچون فردی معرفی می‌کنند که بر هدفش پافشاری کرده و در راه رسیدن به آن پس از گذار از مراحل سخت و طاقت‌فرسا دگرگون می‌شود. از آنجا که ملاصدرا به مسخ تریبی قائل بوده و ابتدا مسخ را در نفس/روح و سپس در جسم محقق می‌داند، به همین دلیل مراتب تحقق مسخ روحی-جسمی را با شات‌هایی از فیلم بررسی کرده و مصادیق را معرفی می‌کنیم.

در چهار صحنه ابتدایی فیلم، با روندی که شخصیت چندوقتی است با آن دست و پنجه نرم می‌کند تا فرارش به آن سوی مرزها مهیا شود آشنا می‌شویم. مردی با یک سیم چین بزرگ و قوی، در شکم درختی پنهان شده و در حال تجربه ترس و دلهره‌ای است که مدت زیادی (سال‌ها، ماه‌ها و روزها) است آن را تحمل می‌کند. وی در این راستا شاخه‌هایی نازک از درختان به کمر و پشتش بسته تا استتار کرده تا به رنگ طبیعت دربیاید. بستن شاخه‌ها خود بیانگر این است که وی مدت‌های مدیدی است فرار از مرز را امتحان می‌کند و هر بار برای دفعه بعد فکر و نقشه‌ای تازه اجرا می‌کند؛ ولی موفق نمی‌شود. این بار با بستن شاخه‌ها می‌خواهد وجودش را از گزند نور نورافکن‌ها رها سازد اما شاخه‌ها هم نتوانستند وی را نجات بدهند و او بر اثر شلیک در حال افتادن به زمین است. در تصویر مشخص است که او از ناحیه کمر مورد اصابت تیر قرار گرفته است (تصویر ۱).

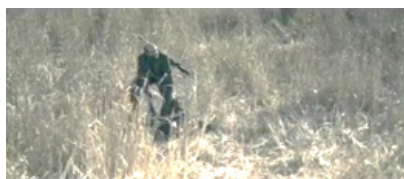
با پایان گرفتن آن شب، اتفاقی بسیار مهم و اساسی در تدوین فیلم رخ می‌دهد که یادآوری آن مهم و پرمعنا می‌کند. در دقیقه ۱:۲۵ ما با صحنه‌ای سیاه (تصویر ۲) که واژه «Animal» بر روی آن نقش بسته مواجه می‌شویم. علی‌رغم آنکه در این پژوهش فیلم با استفاده از یک نظریه - که در دنیای خارج فیلم - قرار دارد تحلیل شده، اما اکنون باید به این نکته فرمالیستی اشاره داشت. با تکیه به این شات، که جزو مطالعات درونی فیلم قرار می‌گیرد می‌توان این مسئله را آشکار ساخت که قهرمان فیلم از این به بعد دیگر آن مردی که در چند صحنه ابتدایی دیده‌ایم نبوده و تغییرات ظاهری خواهد داشت. به عبارتی مرد، حیوان و مسخ خواهد شد. اما نکته مهم این است که مرد تنها لباس قوچ را به تن می‌کند اما در اصل هویت پیشین خود را کاملاً داراست. آدمی است که نه فکرش و نه راهش تغییر نکرده؛ بلکه انسان - قوچی است که فکر فرار از مرز را

در نقطه میانی صحنه جای گرفته است. «قرآن اصطلاح مختال یعنی خیال‌زده را برای چنین افرادی به کار می‌برد؛ یعنی کسی که دستخوش خیالات شده و خیالش او را در نظرش شخصی بسیار بزرگ جلوه می‌دهد و بر مبنای تفکرات صدرایی، کسی است که خیالش تابع قوای شهوی و غضبی است و از عقل فرمان نمی‌برد.» (خادمی، صلواتی و پوراکبر، ۱۳۹۸: ۴۱). ملاصدرا بر اساس حرکت جوهری و تشکیک در وجود معتقد است: «انسان یک هویت ثابت نیست... بلکه یک موجود سیال ذومراتبی است که ترقی به کمال و تنزل او به مرحله حیوانی، برای او شدنی است و از آن رو که ابدان تابع نفوس‌اند، شدنی است که اوصاف حیوانی در

فرد بر اثر عوامل مختلفی در لذت‌های زودگذر، خود برین حقیقی را فراموش می‌کند. به عبارت دیگر در این‌گونه انسان‌ها، نفس در مرتبه حیوانی... است... و انسان‌ها بنابر اختیار خود هر کدام از این مراتب را فعلیت می‌بخشند» (ماهینی، کیاشمشکی، خسروپناه و حاجی ابراهیم، ۱۳۹۴: ۳۱). با توجه به نقشه‌ای که در دیوار خانه‌اش دارد (تصویر ۳)، شهوت عبور از مرز به دغدغه‌ای مهم و بدون جایگزین تبدیل شده است و مرد برای دستیابی به آن دست به کارهایی پرخطر می‌زند. وی با وجود اینکه از خطرات این فرار غیرقانونی مطلع است اما استمرار و مداومت در فرار را از یاد نبرده و با تمام وجود در این راه تلاش می‌کند.

در ادامه مرد با توسل به راهی تازه، قوچی را شکار کرده و کشان کشان تا خانه‌اش می‌برد. بیننده در ابتدا نمی‌تواند بفهمد که قصد مرد از شکار قوچ چیست؟ اما با جلو رفتن فیلم آشکار می‌شود که مرد تصمیم دارد دست از انسان بودن خود کشیده و با ظاهر و صورت یک حیوان (قوچ) در راه رسیدن به آرزویش گام بردارد. این فرار آنقدر برای قهرمان تعیین کننده است که دست از کار نکشیده و با وجود اصابت تیر نیز همچنان به کارش ادامه می‌دهد و روح و جسمش هم زمان درگیر این مسئله می‌شود. «نفس انسان... تنها در اثر موانعی چون رذایل، لذایذ، تعلقات، شهوات و وسوس... [مسخ] می‌شود (ماهینی و دیگران، ۱۳۹۴: ۴۲). مرد در حمام در حال قطعه قطعه کردن قوچ بوده و اعضای بدن او را از هم جدا می‌کند. سر قوچ به عنوان عضوی مهم برای مرد تلقی می‌شود. وی از طریق سر قوچ، نگاه او را به جهان از آن خود می‌کند. مرد در تصویر (۴. پ) به سر قوچ یعنی به خود جدیدش زل زده و در حال شناختن خویش است. سپس وی خود را در آینه می‌نگرد. نگاه در آینه به عنوان تلنگری برای مرد تلقی می‌شود. گویا مرد می‌فهمد تا قوچ شدن باید کمی بیشتر تلاش کند (تصویر ۴).

اکنون (تصویر ۵) به جای مرد یک قوچ بر صندلی نشسته است. ما در اینجا با دگرگونی باطنی به گونه‌ای که منجر به تحول و انقلاب در صورت شود رو به رو هستیم و در واقع صورت و ظاهر سازگار با باطن شده است. از طرف دیگر با توجه به زبان بدن مرد، می‌توان گفت که وی مانند کسی است که بر تخت سلطنت جلوس کرده باشد. به لحاظ مکان جایگیری نیز وی دقیقاً



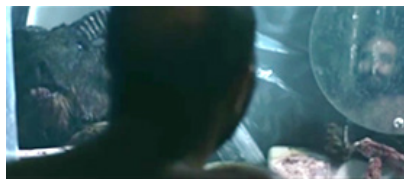
الف



ب

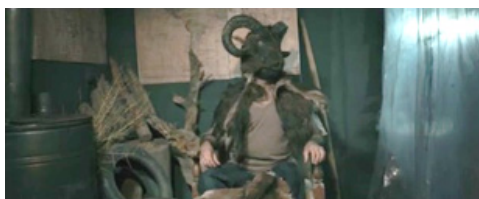


پ



ت

تصویر ۴. نماهایی از فیلم.



تصویر ۵. نمایی از فیلم.



تصویر ۳. نمایی از فیلم.

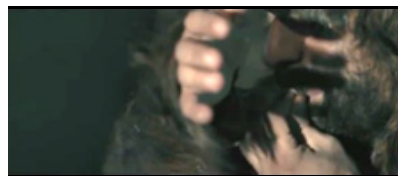
پس از اینکه مرد با تمام وجود/ نفس به باور قوچ‌شدگی می‌رسد اکنون نوبت آن است که جسم و ظاهرش را نیز مطابق با نفس سازد. انسان موجودی است پیچیده «که یکی از ویژگی‌های او حرکت و تحول دائم می‌باشد و جایگاه او در عالم هستی از اسفل سافلین تا اعلیٰ علین تحقیق‌پذیر است. هرچه فاصله انسان از خود واقعی‌اش بیشتر شود، میزان ... [مسخ] بیشتر خواهد بود (ماهینی و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۳). در واقع مرد کم‌کم درگیر مراتب مسخ روحی- جسمی می‌شود و با تماشای فیلم مستند از قوچ‌ها و یادگیری طرز رفتار آنها خود را برای شب فرار آماده می‌کند. گویی در حال انجام آیین قوچ شدن است. پوستین را بر دستان و بدن می‌پوشاند و در حال اخت گرفتن با ظاهر جدیدش است. وی در یک سیر نزولی انسان بودن خویش را پوشیده داشته و حیوانیتش برجسته و بارز می‌شود. گفتنی است که انسانیت انسان مسخ شده، باطل و منعدم نشده و او انسان-قوچ است. چنین مسخی همراه با حفظ معرفت و ادراک هویت انسانی است (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۵۸: ۱۱۴؛ آشتیانی، ۱۳۸۱: ۱۹؛ جوادی آملی، ۱۳۸۹، ج ۵: ۱۲۲ به نقل از میراحمدی و نقدعلیان ۱۳۹۹: ۹۷). در «تصویر ۶» مراحل مسخ جسمی را در قهرمان داستان می‌بینیم.

قهرمان فیلم در «تصویر ۷»، با فراموش کردن ظاهر انسانی و نه هویت خود، به گونه‌ای از ظاهر انسانی‌اش افول کرده و قوچی در جای او نشسته و حاکم جهان داستان خواهد بود. انسان قوچ در اتاق تمرین چگونه حرکت کردن می‌کند. «وقتی در یکی از کارها تمرین فراوان نماید، خاصیت این عمل در او رسوخ پیدا می‌کند، به طوری که دیگر مشکل تواند از آن حالت به در آمده و حالتی دیگر گیرد» (میرهادی، ۱۳۹۷: ۳۷). سقوط از مرتبه انسانی «به مسخ انسان‌ها و دوری از خود می‌انجامد که نام دیگر آن «دیگر

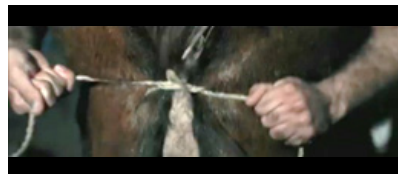
برخی نفوس، به گونه‌ای نفوذ کند که موجب تغییر بدن آنها شود؛ به گونه‌ای که ابدان با آن اوصاف سنخیت داشته باشند؛ پس اگر در دنیا مسخ ظاهر واقع شود، این تغییر تابع مسخ باطن است و مسخ ظاهر در همان بدن قبلی است (ملاصدرا، ۱۳۶۶: ۲۷۲ و ۲۷۳ به نقل از بطحایی، ۱۳۹۳: ۳۰). «بنابر این انسان‌های از خود بیگانه و [ممسوخ]، همواره حیوانیت را جای خود واقعی خویش می‌نشانند و چون حیوانیت به جای انسانیت نشسته، چنین پنداشته می‌شود که هر چه هست، همین جسم و تنعمات مادی است؛ پس انسان چیزی نیست جز همین جسم مادی و غرایز حیوانی و جهان وی نیز چیزی جز جهان مادی نیست (ماهینی و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۷ و ۳۸).



الف



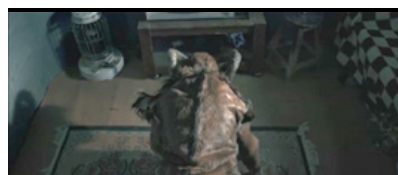
ب



پ



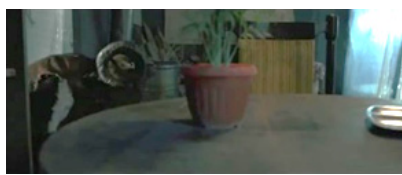
ت



ث



الف



ب

تصویر ۷. نماهایی از فیلم.

تصویر ۶. نماهایی از فیلم.

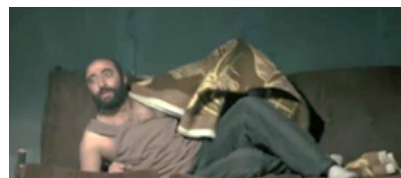
ظاهر انسانی شخص، تغییر نمی‌کند (جوادی آملی، بی‌تا، ج: ۵؛ بند ۳۰۵).

علامه طباطبایی معتقد است صورت انسانی، افعال و در پی آن احوالی دارد که با استمرار و تراکم آن احوال به تدریج صورت خاص و جدیدی برای او پیدا خواهد شد. «اگر انسانی را فرض کنیم که صورت ظاهری انسانی او به صورت نوعی دیگر از انواع حیوانات از قبیل میمون و خوک، مبدل شده باشد که صورت حیوانیت روی صورت انسانی‌اش نقش بسته، اما نفس ناطقه او نفس انسانی است، چنین کسی انسانی است خوک و یا انسانی است میمون، نه اینکه به کلی انسانیتش باطل گشته و صورت خوکی و میمونی به جای صورت انسانی‌اش نقش بسته باشد. اگر انسان در اثر تکرار عمل، صورتی از صور ملکات را کسب کند، نفسش به آن صورت متصور می‌شود و هیچ دلیلی نداریم بر محال بودن. پس همانطور که گفتیم انسان مسخ شده، انسان است که مسخ گردیده نه اینکه مسخ‌شده‌ای فاقد انسانیت باشد» (طباطبایی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۳۱۲).

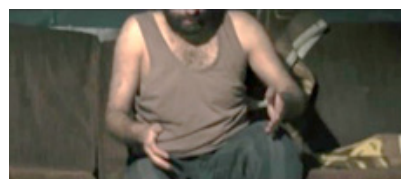
بنابر این قهرمان فیلم، انسانی است در کسوت قوچ و نه یک قوچ فاقد انسانیت. قهرمان فیلم به صورتی ارادی و اختیاری راهش را انتخاب کرده است. تمام لحظات زندگی وی (خواب، رؤیا، بیداری) به این می‌گذرد که چگونه به هدفش نزدیک‌تر شده و در نهایت برسد. گویی چیزی جز فرار از مرز و گذشتن از موانع برای او معنا ندارد. در «تصویر ۸. الف» قهرمان از خوابی و شاید رؤیایی وحشتناک بیدار می‌شود. فوراً به دست‌هایش (تصویر ۸. ب) نگاه می‌کند. چراکه در خواب (تصویر ۸. پ) مشخص شده است که هنوز دست‌های وی صورتی انسانی داشته و جسم او کاملاً به هیبت قوچ در نیامده است. وی تصمیم می‌گیرد با استفاده از حقیقتی که روح وی در خواب به آن رسیده، تلاش بیشتری کرده و جسمش را تا جای ممکن به قوچ نزدیک سازد. به همین خاطر به سراغ یخچال رفته و دست قوچ را برداشته و آن را الگو و مدلی برای دست خودش قرار می‌دهد (تصاویر ۸. ت، ث، و ج). «رابطه رؤیا با روح انسان نوعی از رابطه علم با عالم است یعنی آنچه را انسان در خواب می‌بیند نوعی از ادراک است که در حال خواب نصیب انسان شده است. گرچه شرایط و عوامل مختلف و متعدد در کیفیت پدید آمدن این علم و ادراک برای انسان دخالت دارد و قوه متخیله، که وظیفه صورت‌سازی ادراکات انسان را چه در خواب و چه در بیداری به عهده دارد تأثیرات گوناگون و متعدد بر رؤیاهای انسان می‌گذارد، اما در مجموع چون رؤیا نوعی از ادراک و علم است و ادراک توسط روح و قوای آن انجام می‌شود، پس اولاً: رؤیا با روح ارتباط دارد. ثانیاً: رابطه آن دو رابطه علم و عالم است» (طباطبایی، ج ۱، ۱۳۶۷: ۲۶۹).

در این تصاویر تبعیت جسم از نفس کاملاً هویدا می‌شود.

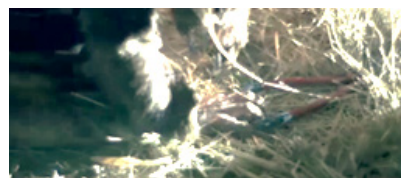
خود پنداری» می‌باشد. به عبارت دیگر در حالت از خودبیگانگی، انسان به جای خود اصیل، خود حیوانی را جایگزین ساخته، بیگانه (غیر) را بر حریم جان و خود واقعی می‌نشانند و در نتیجه از خود بیگانه می‌شود» (ماهینی و دیگران، ۱۳۹۴: ۳۰). ظاهر انسانی قهرمان با مسخ شدن پنهان شده و قوچی را به جای خود می‌نشانند. عالمان مسلمان عقیده دارند حقیقت انسانی با تغییر در



الف



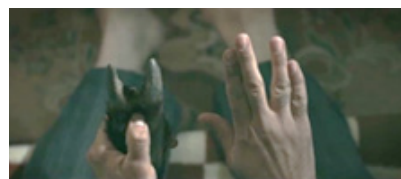
ب



پ



ت



ث



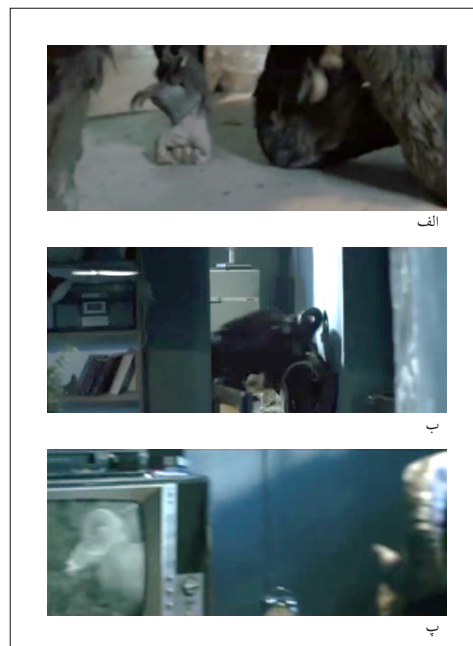
ج

تصویر ۸. نماهایی از فیلم.

خیر، مرد در هر فرصتی که فراهم شود (یا در خواب و یا در تخیل و بیداری) به موضوع فرار می‌پردازد. «روانشناسان نیز بر این نکته تأکید می‌کنند که رویاها انعکاس مناظر بسیار متفاوت و متغیری از شخصیت انسانی، تجربه وی در زندگی، خواسته‌ها و تمایلات و فعالیت‌های روزانه وی هستند» (شایسته، علمی سولا و شاهرودی، ۱۳۹۹: ۹۴). در تصاویر اینگونه می‌فهمیم که مرد در حال غذا خوردن پشت میزی نشسته است که ناگهان متوجه می‌شود پایش در ماده‌ای لجن‌مانند فرو رفته است. ناگهان به خود آمده و خود را در دشتی تصور می‌کند؛ اما چراغی که در اتاق بالای سرش بوده هنوز سرجایش مانده است. ظاهرش صد در صد به قوچ درآمده اما از آنجا که در دقایق و صحنه‌های قبل، دستانش به شکل شمش‌های قوچ نشده بود این بار با دقت بیشتری به دست‌ها (تصویر ۱۰، پ) و پاهایش (تصویر ۱۰، ت) نگاه کرده و کاملاً مطمئن می‌شود که قوچ شده است. ملاصدرا با توجه به مبانی فلسفی خویش «در رابطه نفس و جسم معتقد است که جسم حامل نفس نیست بلکه نفس حامل جسم است و آن را در جاده زندگی به همراه خود می‌برد، همان‌گونه که باد کشتی را می‌برد و نه کشتی، باد را» «متابعت شهوت و آرزوهای نفس و پیروی غرض‌های دنیا سبب و زمینه تبلور باطنی می‌شود. از این رو، نفس انسان‌های مسخ شده، با کسب اعمال و ملکات رذیله به نفس حیوانی تبدیل می‌شود و از آنجا که نفس، صورت واقعی هر شیء است، ذات و حقیقت چنین انسان‌هایی همان حیوانیت است» (شاکر و قیوم‌زاده، ۱۳۹۲: ۶۹ و ۷۱). پس از صحنه رویا، مرد را دوباره در حمام و مقابل آینه مشاهده می‌کنیم. به نظر می‌رسد که مراتب مسخ روحی-جسمی در مرد به صورتی موفقیت‌آمیز رخ داده و مرد با نگاه در آینه به این باور و یقین می‌رسد و از این به بعد است که نقشه فرار را پیاده‌سازی می‌کند و به علفزار در نزدیکی مرز می‌رود (تصویر ۱۰). از نگاه ملاصدرا مسخ، «فرایند اثربخشی و تجلی نیات، کنش و واکنش و رفتارهای انسان است که دارای مراتب و مراحل متعدد است. مسخ بنا بر این نگاه امری طبیعی است که ریشه در ویژگی‌های نفسانی و ملکاتی دارد که انسان در مسیر حیات خود آن را کسب می‌کند.» در مقوله مسخ مفاهیمی از جمله انتقال یا جابه‌جایی و اعدام و احداث مطرح نبوده و این روح انسان است که در مسیر تکامل خود در صورت منحرف شدن از مسیر انسانی، مبدل به روح و نفسی پست و حیوانی می‌شود. بر اساس حرکت جوهری، روح پس از آفرینش خود، با توجه به پیوند آن با جسم و ماده در مسیر رشدیابی، به سبب تکرار و اصرار بر یک گونه و نوع خاصی از اعمال، با بدن خود متحد و همسو می‌شود (طباطبایی، ۱۳۶۷: ج ۱: ۳۱۲ و شاکر و قیوم‌زاده، ۱۳۹۲: ۷۳). در «تصویر ۱۱. الف» مرد را می‌بینیم که آماده اجرای نقشه فرار است. در «تصویر ۱۱. پ» قوچی را می‌بینیم که در میانه

زمانی که نفس به واسطه شهوت، غضب، ترس، شادی و مانند آن تغییر کند بدن نیز تغییر می‌کند.» (میراحمدی و نقد علیان، ۱۳۹۹: ۱۰۰). شهوت و آرزوی فرار از مرز و لذت تجربه آن قدر در قهرمان وجود دارد که رویاهای وی نیز تسخیر شده‌اند. البته ناگفته نماند که قهرمان سوای داشتن شهوت و لذتی که در عبور از مرز می‌بیند، دچار ترس‌ها و اضطراب‌هایی هم هست که دیدن خواب‌هایی از این دست «تصویر ۸» در نتیجه سایه افکندن ترس بر افکار و اعمال اوست. بدین ترتیب است که وی از هیچ نقصی با اغماض عبور نکرده و دستانش را نیز به خاک گلدان آغشته کرده تا رنگ پوستش را بپوشاند. این حد از دقت در جزئیات و اصرار بر انجام این امور، جسم و ظاهر وی را لحظه‌به‌لحظه نزدیک و نزدیک‌تر به قوچ می‌کند و مراتب مسخ قهرمان به صورتی کامل طی می‌شود. «بنابر این دور از واقعیت نیست بعضی نفوس به درجه‌ای از پستی و اصرار بر آن برسند که بدن را تحت تأثیر خود قرار دهند، به گونه‌ای که بدن هم شکل و متناسب با آن خلق درآید. در نتیجه، ظاهر به تبع باطن نیز به نحو اتصال، دچار مسخ شود» (صدرالمآلهین، ۱۳۶۶، ج ۳: ۴۷۲). مرد با پوشیدن لباس قوچ و پس از تماشای فیلم زندگی قوچ‌ها، مانند قوچ‌ها خود را به دیوار می‌کوبد و به رو به رو حمله‌ور می‌شود (تصویر ۹).

«گاهی رویا بر اساس خیالات و بازی‌های نفسانی برای انسان پدید می‌آید» (طباطبایی، ۱۳۶۷، ج ۱۱، ۲۶) به دلیل فشارهای روانی ناشی از ترس فرار از مرز و اینکه آیا موفق خواهد شد یا



تصویر ۹. نماهایی از فیلم.

بررسی مسخ از دیدگاه ملاصدرا در فیلم کوتاه «حیوان» ■ سعیده غلامی هوجقان ■ صفحه ۱۱۸-۱۰۵



تصویر ۱۰. نماهایی از فیلم.

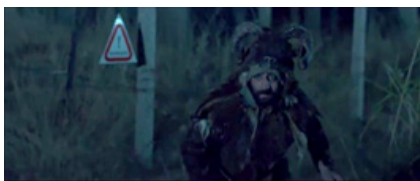


تصویر ۱۱. نماهایی از فیلم.

تصویر قرار دارد. هیچ اثری از نشانه‌ها و تظاهرات یک انسان پیدا نیست. انسان قوچ بر خلاف گذشته با افتادن نورهای متمرکز نورافکن بر روی بدن و محیطش، دست به فرار نمی‌زند و بلکه دقیقاً حس یک حیوان را به خود می‌گیرد که در حال زندگی طبیعی خود است (تصویر ۱۱. ب). از همین رو می‌توان گفت که قهرمان فیلم دستخوش مسخ شده است. وی علاوه بر حفظ بدن و نفس انسانی‌اش، شکل قوچ را نیز پذیرفته است. همانطور که آیت الله سبحانی عقیده دارد «در مسخ، روح از بدن جدا نمی‌شود، بلکه تنها شکل و صورت بدن تغییر می‌کند» (سبحانی، ۱۳۷۶: ۱۹۵). در «تصویر ۱۱. ت» قوچ زیر نور است. پس از آنکه صورتش کاملاً در زیر نور قرار می‌گیرد و انمود می‌سازد که در حال علف خوردن است. مأموران مرز پس از اینکه به تمام اندام و جسم مرد نور می‌اندازند با خیالی راحت از وی گذر می‌کنند. مرد-قوچ سرانجام از مرز می‌گریزد. (تصویر ۱۱)

اما سرنوشت کسی که مسخ می‌شود چیست؟

بر پایه روایات اسلامی انسان‌هایی که در قرآن از مسخشان سخن آمده است، تنها سه روز زنده ماندند و از آنان نسلی باقی نماند. «اینان قومی بودند که خداوند بر ایشان غضب کرد و مسخ شدند، سه روز زنده بودند و سپس هلاک شدند، و تولید نسل نیز نمودند» (شیخ صدوق، بی‌تا: ۹۸۰). در «تصویر ۱۲. الف» ورود مرد-قوچ به طرف دیگر مرز آشکار می‌شود. قوچ در طبیعت رها می‌شود و به گوزن‌ها و آهوها نگاه می‌کند و خود را هم طراز



الف



ب



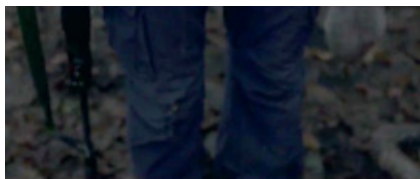
پ



ت



ث



ج



چ

آنها می‌پندارد؛ به طوری که هیچ‌یک از آنها فرار نکرده و احساس ناامنی ندارند. اما زمانی که وارد جنگل می‌شود، گویی از قانون جنگل چیزی نمی‌دانند. مرد این را نمی‌داند که آنقدر مسخ شده است که بتوان او را شکار کرد! و این امر محقق می‌شود.

شکارچی قوچی را شکار می‌کند و زمانی که بالای سر او می‌رسد تا او را حمل کند، با دست یک انسان که به شکل سم‌های یک قوچ درآمده مواجه می‌شود. ما در اینجا با تغییر صورت مادی با بقای حقیقت انسانی مواجه هستیم. چنین مسخی جایز است و دلیلی بر محال بودنش نیست، «پس اگر در دنیا مسخ ظاهر واقع شود، این تغییر تابع مسخ باطن است و مسخ ظاهر در همان بدن قبلی است» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۶: به نقل از بطحایی، ۱۳۹۳: ۳۱). دست مرد بدن قبلی و حقیقت وی را آشکار می‌سازد. همانگونه که در قرآن مسخ بعضی از اقوام و تبدیل شدن آنها به خنزیر و میمون و ... در جهت این بوده که آنها (یعنی تبهکاران) از این وضعیت دچار رنج و تعب شوند (سبحانی، ۱۳۷۶: ۱۹۵)، شکار شدن مرد-قوچ نیز به نوعی به همان رنج تعبیر می‌شود. چراکه وی بر اثر این مسخ، لذت زندگی را از خود گرفته و در عوض رنج شکار شدن را برای خویش فراهم کرد. در واقع شکار شدن و مرگ مصداقی از رنج‌هایی است که در انتظار مسخ‌شدگان است. ملاصدرا در تفسیر القرآن/الکریم درباره سرنوشت مسخ‌شدگان چنین می‌گوید: «و كانوا يتعاونون او بقوا ثلاثة أيام لم يأكلوا و لم يشربوا و لم يتناسلوا، فأهلكهم الله تعالى، و جاءت ريح فهبّت بهم، و ألقتهم في الماء، و لم يتناسلوا و ما مسخ الله أمة إلا أهلكها». مسلمانان بر این مسئله اجماع دارند که حیوانات امروزی از نسل آدم نیستند و افراد مسخ‌شده پس از سه روز مردند، بدون اینکه از دوران حیوان بودن آنها نسلی به وجود آید» (صدرالمآلهین، ۱۳۶۶، ج ۳، ص ۴۶۸). قهرمان فیلم حیوان نیز بدون اینکه خانواده‌ای تشکیل بدهد و صاحب فرزند شود، می‌میرد (تصاویر ۱۲. الف، ب، پ، ت، ث، ج، چ). «به تعبیر دیگر، نفس انسان تبهکار از مقام انسانی به مقام حیوانی تنزل نمی‌کند. چه، اگر چنین بود، انسانهای مسخ شده رنج و کیفر خویش را ادراک نمی‌کردند» (سبحانی، ۱۳۷۶: ۱۹۵). بدین ترتیب باید گفت که مرد پس از شکار شدن و اصابت تیر رنج مسخ را ادراک کرده و می‌میرد. با قید احتیاط می‌توان گفت که قهرمان فیلم حیوان، به مسخی موفق نائل آمده است؛ مرد آنقدر بر قصد و خواهش نفسش اصرار می‌ورزد تا سرانجام به سمت و سوی مرگ و عذاب هدایت می‌شود و آینده‌ای را که پس از فرار از مرز برای خویش متصور شده بود ناتمام می‌بیند. چراکه وی طعمه شکارچی شده و تاوان قوچ شدنش را می‌پردازد و همانند سایر مسخ‌شدگان زنده نمانده و نسلی نیز از او پدید نمی‌آید.

نتیجه‌گیری

دچار تنزل در حد نفس حیوانی شده و در مرتبه دوم مسخ بدنی خود را با کشتن یک قوچ عملی می‌سازد. عالمان مسلمان عقیده دارند هویت با تغییر در ظاهر انسانی، تغییر نمی‌کند. در فیلم نیز قهرمان علاوه بر اینکه وجهه انسانی‌اش باقی‌ست، کسوت قوچ را بر بدن خود می‌پوشاند و هر دو صورت را یکجا داراست. از این رو باید بر او عنوان انسان قوچ اطلاق شود. باید یادآور شد که با توجه به ارتباط رؤیا، خیال و خواب با نفس و شرایط آن، بدن قهرمان تا اندازه زیادی از نفس وی تبعیت داشته با کمی احتیاط می‌توان گفت که قهرمان فیلم حیوان، به مسخی موفق نائل آمده است؛ چراکه وی طعمه شکارچی شده و تاوان قوچ شدنش را می‌پردازد و همانند سایر مسخ‌شدگان زنده نمانده و نسلی نیز از او پدید نمی‌آید.

از نتایج مشخص این پژوهش، یکی این است که تدوین فیلم در دقیقه ۲۵:۱، و ظاهر شدن یک صحنه سیاه با عبارت لاتین حیوان، این مسئله را آشکار می‌سازد که قهرمان فیلم از این به بعد دیگر آن مردی که در چند صحنه ابتدایی دیده‌ایم نبوده و تغییرات ظاهری و نه هویتی خواهد داشت. به عبارتی مرد، حیوان و مسخ خواهد شد. در واقع این نوع از تدوین خبر از یک اتفاق بنیادین می‌دهد. نکته مهم این است که مرد تنها لباس قوچ را به تن می‌کند اما در اصل حقیقت انسانی‌اش را کاملاً داراست. آدمی است که نه فکرش و نه راهش تغییر نکرده؛ بلکه انسان-قوچی است که فکر فرار از مرز را در سر می‌پروراند. نتیجه مشخص دوم به دو صحنه‌ای برمی‌گردد که مرد خود را در آینه می‌بیند. در واقع آینه در اینجا حکم واسطه‌ای را دارد که از طریق آن مرد با روح/نفس خود مواجه شده و پیام روح/نفس را دریافت می‌کند. در صحنه اول آینه باعث می‌شود که شخص توجیه شود که هنوز آمادگی کامل را برای مسخ جسمانی نداشته و تا قوچ شدن باید بیشتر تلاش کند. بر همین اساس شکل دستانش را با سُم قوچ تطبیق داده و با خاک گلدان رنگ پوستش را تغییر می‌دهد. اما در دومین صحنه (در دقایق پایانی)، که قهرمان در آینه می‌نگرد روح او حامل این پیام است که مرد آماده پیاده‌سازی نقشه فرار باشد؛ روح، قوچ شدن/مسخ جسمانی را تأیید می‌کند. اینگونه است که بلافاصله پس از صحنه آینه، ما با صحنه حضور مرد در کسوت قوچ و در دل علفزار مواجه می‌شویم. و این می‌تواند به معنی تحقق مسخ روحی-جسمی باشد.

از جمله پیشنهادها برای پژوهش‌های آتی این است که توجه بیشتری را به سمت و سوی فیلم‌های تجربی نسل جوان نشان بدهیم و این موج فیلمسازی بسیار مستعد و دارای رویکرد، جریانی بدون نقد و مهجور باقی نماند. آن طور که پیداست سینمای ایران (فارغ از کم و کیف) در اذهان منتقدین و صاحب نظران جای خود را پیدا کرده و اسامی زیادی را به جامعه معرفی کرده است. اما در نگاهی نا برابر سینمای تجربی و جوان پسند را داریم که به نظر می‌رسد

چنان‌که پیش‌تر گفته آمد مسخ با تناسخ تفاوت دارد. در تناسخ، روح پس از جدایی از بدن خویش به جنین یا بدن دیگری تعلق می‌گیرد ولی در مسخ روح از بدن جدا نشده، حقیقت انسانی باقی می‌ماند و فقط شکل و صورت بدن تغییر می‌کند تا انسان خاطی متنبه شود. به عبارتی روشن‌تر برخلاف تغییر صورت انسان به حیوان، نفس انسان خاطی از مقام انسانی به مقام حیوانی تنزل پیدا نمی‌کند. دیدگاه‌های مطرح‌شده درباره مسخ را به سه گروه اصلی می‌توان تقسیم کرد: مسخ ظاهری، مسخ نفس و روحی، مسخ نفسی و جسمی انسان. در میان حکمای حکمت متعالیه، ملاصدرا قائل به وقوع مسخ ترتیبی است. وی ابتدا وقوع مسخ را در مرتبه روحی/نفسی انسان محقق دانسته و سپس به تبعیت جسم از روح و نفس اشاره دارد. بنا به عقیده صدرالمتألهین بدن‌ها تابع نفوس اند و به همین جهت زمانی که نفس به واسطه شهوت، غضب، ترس، شادی و امثالهم تغییر کند، بدن تغییر کرده و در نتیجه ظاهر نیز به تبع باطن به نحو اتصال دچار مسخ شود. هدف کلی پژوهش معرفی قهرمان فیلم حیوان به عنوان انسانی ممسوخ است. در همین مسیر، سرپیچی از قوانین و فرار از مرز به عنوان خطا و بزه قهرمان مشخص شد. در ادامه تغییراتی که نفس/روح قهرمان از این مسئله پذیرفته بود شفاف شد. مسئله فرار از مرز، به لحاظ روحی تأثیر عمیقی بر زندگی روزانه قهرمان گذاشته و تمام زندگانی او متأثر از موضوع فرار شده است. به حدی که طولی نمی‌کشد تأثیرات روحی، جسم قهرمان را به کلی تحت سیطره خود درآورده و وی را درگیر مسخی روحی-جسمی می‌سازد. با توجه به تحلیل‌هایی که از صحنه‌ها/شات‌های فیلم برآمد، قهرمان فیلم حیوان یک مدل و الگو و در واقع تمثیلی بسیار نزدیک برای مسخ روحی-جسمی شناخته و معرفی شد. برای رسیدن به پاسخ پرسش کلی که قهرمان حیوان چه اندازه مصادیق مسخ روحی-جسمی مد نظر ملاصدرا را بازتاب داده است؟ دو پرسش دیگر مطرح شد: نخست قهرمان فیلم، بیشتر در کدام یک از چهار قوای نفس خود توقف دارد؟ و دوم اینکه تأثیر نفس قهرمان و رابطه نفس و بدن وی در وقوع مسخ متصل چگونه توجیه می‌شود؟ باید گفت قهرمان فیلم به دلیل صرف کردن تمام وقت و عمر خویش در مسئله فرار از مرز، از تمام راه‌هایی که سبب تقویت بُعد انسانی و تحقق صفات و فضایل ملکوتی در انسان می‌شود به دور مانده و بیشتر میان سه نفس بهیمی، سبعی و شیطانی سرگردان است. همچنین قهرمان فیلم در جهاد با نیروهای غضبی و شهوی و بهیمی نفس که زمینه تکامل وجودی نفس را فراهم می‌کند توفیقی به دست نیاورده است. نفس قهرمان به دلیل عدم تعادل در سه قوای (علم، غضب و شهوت) و پدیدار شدن حالت افراط یا تقریب قرار مقهور این قوا شده است. نفسی مرد به واسطه تجربه ترس، غضب و شکست‌های فراوان در راه هدفش و انجام مصرائه خواهش نفسانی‌اش (گذر از مرز) ابتدا

فایل دیجیتال؛ بارگیری از سایت:

<http://www.aviny.com/quran/tasnim/jeld-5/fehrest-5.aspx>

خادمی، عین‌اله؛ صلواتی، عبدالله؛ پوراکبر، لیلا (۱۳۹۸)، تحلیل فلسفی معنای مرگ ارادی از دیدگاه ملاصدرا، فصلنامه/اندیشه دینی، دانشگاه شیراز، دوره ۱۹، شماره ۱، بهار، پایپ ۷۰، صص ۴۶-۲۷.

رحیم‌پور، فروغ (۱۳۹۳)، مقایسه مبانی و راه‌حل‌های ابن سینا و ملاصدرا برای نفی تناسخ، حکمت معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شماره سوم، پاییز، صص ۴۱-۲۵.

سبحانی، جعفر (۱۳۷۶)، منشور/امامیه، زبان فارسی، کتاب دیجیتالی، شماره دیجیتالی ۴۷۳۰، تهران: مؤسسه امام صادق؛ بارگیری از سایت:

https://www.ghbook.ir/index.php?name=منشورعقایدامامیه&option=com_dbook&task=readonline&book_id=4730&page=1&chkhask=18A0AD00E3&Itemid=218&lang=fa&tmpl=component

شاکر اشتیجه، محمدتقی؛ قیوم‌زاده، محمود (۱۳۹۲)، جستاری در چیستی و چگونگی مسخ انسان، دوفصلنامه علمی-پژوهشی/انسان‌پژوهی دینی، سال دهم، شماره ۲۹، بهار و تابستان، صص ۸۳-۱۰۷.

شاکر اشتیجه، محمدتقی؛ قیوم‌زاده، محمود (۱۳۹۲)، ملاصدرا و تبیین نواز مسئله مسخ، فلسفه دین، دوره ۱۰، شماره ۴، زمستان، صص ۶۱-۷۴.

شایسته، ریحانه؛ علمی سولا، محمداکرم؛ حسینی شاهرودی، سید مرتضی (۱۳۹۸)، تأویل روان‌شناسانه اندیشه ملاصدرا در مسئله خواب و بررسی مبانی فلسفی آن، فلسفه، سال ۴۷، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۸۷-۱۰۵.

شیخ صدوق، محمد بن علی بن بابویه (۱۳۷۳)، عیون اخبار الرضا علیه السلام، ترجمه: حمیدرضا مستفید، علی اکبر غفاری، جلد کلی، نوع کتاب دیجیتالی، زبان فارسی، شماره دیجیتالی ۹۳۴۲؛ برگرفته از سایت:

https://www.ghbook.ir/index.php?option=com_dbook&task=viewbook&book_id=9342&lang=fa

شیرازی، صدرالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۶۶)، تفسیر القرآن/الکریم، ج ۳، نوع کتاب دیجیتالی، زبان عربی؛ بارگیری از سایت:

<https://lib.eshia.ir/71746/3/468>

طباطبایی، سید محمد حسین (۱۳۶۷)، ترجمه تفسیر المیزان، ناصر مکارم شیرازی، ج ۱۱، قم: بنیاد علمی فرهنگی علامه طباطبایی؛ بارگیری از سایت:

طباطبایی، سید محمد حسین، (۱۳۶۷)، ترجمه تفسیر المیزان، ناصر مکارم شیرازی، ج ۱، شناسه دیجیتالی ۲۶۶۰؛ بارگیری از سایت

ترجمه تفسیر https://www.ghbook.ir/index.php?name=ترجمه تفسیر المیزان جلد 11&option=com_dbook&task=readonline&book_id=1002660011&page=1&chkhask=18A0AD00E3&Itemid=218&lang=fa&tmpl=component

فهادی، زین العابدین؛ صادقی، مسعود؛ قنبری، حسن (۱۳۹۶) مبانی و ادله فناپذیری نفس در اندیشه ملاصدرا، فصلنامه علمی-پژوهشی فلسفه و الهیات، سال بیست و دوم، شماره اول، بهار، صص ۴۳-۶۳.

کریمی، غلامرضا (۱۳۹۰)، نقد و بررسی تناسخ از منظر عقل و نقل، پایان‌نامه کارشناسی/ارشد، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه فردوسی مشهد.

گرجیان، محمد مهدی؛ اسماعیلی، معصومه (۱۳۹۵)، منازل وجودی انسان در حرکت استکمالی عقل از منظر ملاصدرا، دوفصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های هستی‌شناختی، سال پنجم / شماره ۹ / بهار و تابستان، صص ۴۹-۳۵.

ماهینی، انسیه؛ کیاشمشکی، ابوالفضل؛ خسروپناه، عبدالحسین؛ حاجی

جلب نظر نکرده است. به همین منظور می‌توان با دستمایه قرار داد آن تعداد از فیلم‌های تجربی که البته حائز جوایز بوده و بر پرده‌های وطنی و جهانی به تماشا درآمده‌اند، آوازه این فیلم‌ها را بیش از پیش گسترش داد و به این جریان بها بخشید.

پی‌نوشت‌ها

1. Metamorphosis
2. reincarnation

۳. و لهذا ما ترى تغيرات البدن عند تغيرات النفس، من الشهوة والغضب والخوف والفرح وغيرها، فاذن لا استبعاد من كون بعض النفوس في شدة خلقها الردى و تأكدها بحيث تؤثر في البدن تأثيرا شديدا يشكل البدن بشكل يناسب ذلك الخلق، فيكون يمسح الظاهر تبعاً لمسح الباطن على وجه الاتصال.

فهرست منابع

قرآن کریم

ابن سینا، حسین بن عبدالله (بی‌تا)، المبدأ والمعاد، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی؛ بارگیری از سایت

<https://lib.eshia.ir/108/1/73016/>

ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۳۷۵)، لسان العرب، ج ۳، زبان عربی، نوع کتاب: دیجیتالی، دار، بیروت، شماره دیجیتالی: ۷۳۲۲؛ بارگیری از سایت

لسان https://www.ghbook.ir/index.php?name=لسان العرب جلد 3&option=com_dbook&task=readonline&book_id=1007322003&page=55&chkhask=5E74022E16&Itemid=218&lang=fa&tmpl=component

ارشاد ریاحی، علی؛ صباغان، افسانه (۱۳۹۱)، تناسخ و مسخ در حکمت متعالیه، نشریه پژوهش‌های معرفتی شناختی (آفاق حکمت)، دوره ۱، ش ۱، صص ۸۹-۱۰۲.

آچیک گنج، آلب ارسلان، (بی‌تا)، نمونه سیستم فلسفی در فلسفه اسلامی، ویژه‌نامه روز بزرگداشت ملاصدرا، بنیاد حکمت اسلامی صدر؛ بارگیری از سایت www.takbook.com

بطحانی، سید حسن (۱۳۹۳)، تحلیل و بررسی تناسخ ملکوتی در فلسفه ملاصدرا، دوفصلنامه علمی-پژوهشی حکمت صدرایی، سال سوم، شماره اول، پاییز و زمستان، صص ۲۵-۳۷.

بلخی، جلال‌الدین محمد (بی‌تا)، مثنوی، دفتر پنجم، بخش ۱۰۹؛ بارگیری از سایت

<http://shamsrumi.com/molana/poem/masnavi/fifth-book/part-5-109>

بوذری‌نژاد، یحیی (۱۳۸۷)، معاد جسمانی نزد ملاصدرا، مجلّ تخصصی الهیات و حقوق/پژوهش‌ها، شماره ۲۹، پاییز، صص ۲۷-۴۸.

جرجانی، علی ابن محمد (۱۳۷۰)، التعریفات، زبان عربی، ضبطه و فهرسه محمدبن عبدالحکیم القاضی، نسخه دیجیتالی، دارالکتاب المصری؛ بارگیری از سایت:

https://www.ghbook.ir/index.php?name=التعریفات&option=com_dbook&task=readonline&book_id=7938&page=174&chkhask=C38F29E2D3&Itemid=218&lang=fa&tmpl=component

جوادی آملی، عبدالله (بی‌تا)، تسنیم، جلد پنجم، قسمت دوم، صفحه ۲۳ از

ابراهیم، رضا (۱۳۹۴)، بررسی مسئله از خودبیگانگی از دیدگاه ملاصدرا، دوفصلنامه علمی-پژوهشی/انسان‌پژوهی دینی، سال دوازدهم، شماره ۳۴، پاییز و زمستان، صص ۵۰-۲۷.

مسعود، جبران (۱۹۹۲)، الرائد، بیروت، دارالعالم للملايين.

میراحمدی، عبدالله؛ نقدعلیان، پروانه (۱۳۹۹)، مقایسه و ارزیابی دیدگاه و ادله مفسران و حکما درباره کیفیت عذاب مسخ، دوفصلنامه علمی-پژوهشی/انسان‌پژوهی دینی، سال هفدهم، شماره ۴۳، بهار و تابستان، ۱۰۸-۸۵، DOI: ۲۰۲۰/۱۰۹۸۲۴/۲۳۵۶.ra/۱۰/۲۲۰۳۴.

میرهادی، سیدمهدی (۱۳۹۷)، فلسفه عمل در حکمت متعالیه، حکمت معاصر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال نهم، شماره اول، بهار

و تابستان، صص ۴۴-۲۹.

یکه‌زارع، صغری؛ کاملان، محمدصادق؛ پروانه، محمود (۱۳۹۱)، تأثیر نظریه حرکت جوهری بر نفس‌شناسی ملاصدرا، انسان‌پژوهی دینی، سال نهم، شماره ۲۷، بهار و تابستان، صص ۱۲۵-۱۴۷.

گفتگو-با-بهرام-ارک-ساخت-و-تولید-فیلم-حی/ <https://filmrooz.com/>

حیوان-یک-اثر-تجربی- / <https://www.mehrnews.com/news/3960573/>

است-فیلمی-بدون-دیالوگ-از-ایران-در-کن

درباره-فیلم-حیوان-برادران-ارک-تراژدی/ <https://24framesnews.com/>

ایران / مصاحبه-با-فیلمسازان-تیریزی-برنده- / <https://www.aa.com.tr/fa/>

جایزه-جشنواره-فیلم-کن / 827469

animal-نقد-فیلم-حیوان/ <https://www.salamcinama.ir/post/BJ6L/>

رنج-بی-زبان



استاد: موسوی گیلانی، سید رضی. (۱۴۰۱). بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های هنر اجرا (هنر پرفورمنس) با آئین‌های عاشورایی و جایگاه مشروعیت تصویرگری پیشوایان دینی در نمایش و اجرا بر اساس فقه. رهیویه حکمت هنر، ۱(۱)، ۱۲۹-۱۲۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_704865.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar Journal*. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های هنر اجرا (هنر پرفورمنس) با آئین‌های عاشورایی و جایگاه مشروعیت تصویرگری پیشوایان دینی در نمایش و اجرا بر اساس فقه

سید رضی موسوی گیلانی^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۴ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۲۱ □ صفحه ۱۲۷-۱۱۹

Doi: 10.22034/RPH.2022.697038



چکیده

هنر پرفورمنس از جمله نمایش‌های اجرایی در هنر پسامدرن هست که دارای مؤلفه‌های خاصی است. ویژگی‌هایی همچون جایگزینی اجرا به جای نمایش، بداهه، نبود طرح و سناریوی پیشین، اتفاقی بودن پاره‌ای از عناصر نمایش‌نامه، نامتعیین بودن زمان و گاه مکان، تقلیل فاصله میان نمایش و واقعیت و حضور جدی مخاطب از خصوصیات این نوع اجرا است. میان عناصر هنر پرفورمنس و اجراهای عاشورایی که توسط شیعیان و عزاداران عاشورایی شکل می‌گیرد، نوعی نزدیکی و قرابت به چشم می‌خورد. در اجراهای عاشورایی‌ای که توسط گروه‌ها و هیئت‌های عزاداری اجرا می‌شود، نخل‌گردانی، علم‌گردانی، زنجیرزنی، سینه‌زنی، قمه‌زنی، گل‌مالی، سنگ‌زنی، مراسم جوش، شام‌غریبان، دسته‌های عزاداری و امثال آنها که عزاداران خود در حال انجام کنشی آئینی هستند، از جمله مصادیق اجرا است. در واقع این اجراها نه جهت نمایش بلکه نوعی اجرا هست که گویی برای اجراکنندگان یک عمل عبادی و آئینی است و صرفاً وجه نمایشی، مصنوعی و ساختگی ندارد. این مقاله کوششی است که شباهت‌ها یا تفاوت‌ها میان اجراهای پرفورمنس آرت و اجراهای عاشورایی را بیان کند و گونه‌ای خاص از ادبیات نمایشی معاصر را که مخاطبان خاص خود را در دوران پسامدرن به همراه دارد، در سنجه مقایسه با یک هنر آئینی شیعی قرار دهد و به‌علاوه مشخص سازد که آیا به نمایش کشیدن شخصیت و چهره معصومین و پیشوایان دینی در هنرهای نمایشی و اجرایی از منظر فقهی مشروعیت دارد یا خیر.

کلیدواژه‌ها: هنر پرفورمنس، اجراهای عاشورایی، نمایش، اجرا، فقه نمایش و اجرا.

۱. دانشیار، گروه فلسفه و حکمت هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب قم، قم، ایران.

مقدمه

نمایش و اجرا در طول تاریخ زندگی بشر و در سیر تاریخ هنر، راهی برای روایتگری و بازخوانی داستان‌های زندگی بشر بوده است و انسان همواره با هنرها و خصوصاً نمایش می‌خواسته آن داستان‌هایی را که برای او جذاب و باشکوه و یا تلخ و غم‌انگیز بوده، به نمایش بیاورد. از دیرباز قبل از آنکه سینما و تلویزیون وارد زندگی بشر شوند، امکانات پیش روی بشر در روایت‌گری و حکایت داستان‌های زندگی به صورت شفاهی یا نقل و قول تحقق می‌یافت، سپس با داستان‌نویسی، نمایش و گاه هم با هنرهای تجسمی همچون نقاشی به داستان‌گویی پرداخته می‌شد. از این‌رو هنر نمایش و یا به تعبیر جدید، هنر تئاتر از قدیم در سنت‌های فرهنگی همچون یونان باستان، روم و بین‌النهرین جایگاه خاصی یافت. به طوری که از مهمترین هنرهای یونان باستان به عنوان خاستگاه اسطوره، فلسفه و ادبیات غرب، ادبیات نمایشی است و افرادی همچون ارسطو در فن شعر خویش بیش از هر هنری به سمت ادبیات نمایشی و داستان‌متمایل است و مباحث زیبایی‌شناسی را در این زمینه مورد دقت قرار می‌دهد (ارسطو، ۱۳۸۸: ۱۳۳-۸۸). به علاوه در سنت بین‌النهرینی که خاستگاه تمدن ایرانی-اسلامی است نمایش و تئاتر نیز مصادیق کهنی دارد و این هنر را دارای تباری کهن در سنت اسلامی می‌سازد.

روش تحقیق

روشی که در این مقاله از آن استفاده شده است، روش تحلیلی-تطبیقی است. براساس مستندات کتابخانه‌ای و میدانی تلاش شده است که به سنجش تطبیقی میان دو پدیده نمایشی و اجرایی در سنت نمایشی پست مدرن و سنت عاشورایی در الهیات اسلامی پرداخته شود و با سنجش تحلیلی میان این دو پدیده، در مسیر مقایسه و ارزیابی عناصر مشترک و متفاوت در این دو مسئله گام برداشته شود.

پیشینه بحث

با بررسی منابع کتابخانه‌ای و مستندات مکتوب درباره نمایش پرفورمنس در دوران پست مدرنیته و همچنین بررسی آثار مکتوب و مشاهده اجرای اجراهای عاشورایی، کاملاً مشخص است که آثار زیادی درباره این دو اثر نمایشی به صورت مستقل نوشته شده است که پاره‌ای از این آثار در این مقاله مورد مطالعه قرار گرفته است و به آنها استناد داده شده است. اما اثری درباره بررسی مقایسه‌ای میان این دو سنت نمایشی دیده نشده است. در واقع بررسی تطبیقی محصول سنجش و ارزیابی میان دو مسئله است و در این مقاله تلاش شده است که بررسی شود که این دو دسته آثار در دو سنت فرهنگی از چه وجوه اشتراک و افتراقی برخوردار

است. اما اثری مکتوب درباره بررسی تطبیقی وجود ندارد و کسی به آن نپرداخته است.

فرق اجرا و نمایش

تفاوت میان اجرا و نمایش در این است که وقتی یک بازیگر در یک فیلم بازی می‌کند، وی به جای شخصیت دیگری بازی می‌کند و تلاش می‌ورزد تا نقش آن فرد را در فیلم ایفا کند و کاراکتر و ویژگی‌های آن فرد را در داستان به نمایش گذارد. به طوری که او از شخصیت واقعی خویش فاصله می‌گیرد و به شخصیت آن فرد در داستان نزدیک می‌شود، به طوری که حتی ایفا کردن نقش در نمایش موجب می‌شود که فرد از شخصیت واقعی خویش تا مدتی فاصله گیرد و حتی گاه در این همذات‌پنداری ممکن است چنان در آن نقش فرو رود که موجب ظهور یک شخصیت منفی یا مثبت در او شود و حتی گاهی منجر به بحران شخصیت می‌شود و کاراکتر آن نقش در بازیگر غلبه می‌کند. اما در اجرا بر خلاف نمایش اینگونه نیست و هر فردی خودش است و از من و شخصیت واقعی خویش فاصله نمی‌گیرد و در عین حال که شاید از منظر دیگران او به جای دیگری است اما او در اجرای خود از من و هویت واقعی خودش فاصله ندارد، به گونه‌ای که اگر از یک پهلوان در معرکه‌گیری یا از یک بدلکار و یا از فردی در حال اجرای آیین‌های عاشورایی و یا فردی در حال رقص سماع پرسیده شود که آیا تو در حال اجرا از خود واقعی خودت فاصله گرفته‌ای، او خواهد گفت که من نقش خودم را ایفاء و اجرا می‌کنم. در واقع در اجرا انسان هرچند که می‌داند در حال اجرا است، اما خودش را به جای دیگری نمی‌نشاند بلکه به جای خودش به انجام یک کار می‌پردازد. بنا براین در نمایش انسان خودیت خودش را گم می‌کند و به جای دیگری می‌نشیند اما در اجرا هر فردی در جایگاه خودش است و مشغول اجرای یک فعالیت و نقش واقعی است که متعلق به خود اوست. به همین جهت در اجراهای عاشورایی و یا هنر پرفورمنس هر فردی نقشی را اجرا می‌کند اما از من واقعی خودش فاصله نمی‌گیرد و به جای دیگری قرار نمی‌گیرد. همانطور که یک ورزشکار در یک صحنه ورزشی نقش کسی را بازی نمی‌کند و نمایشگر نیست و فقط ورزش را اجرا می‌کند؛ همچنین در پرفورمنس آرت و یا اجراهای عاشورایی همچون سینه‌زنی، نخل‌گردانی، زنجیرزنی یا هیئت‌های عزاداری، فرد به نمایش و نقشی نمی‌پردازد بلکه خود به اجرای یک عمل یا یک آیین می‌پردازد و در یک جمله می‌توان گفت به جای کسی بازی نمی‌کند و نقش خودش را اجرا می‌کند.

هنر پاپ در دوران پست مدرنیسم

دوران پست مدرنیسم، به عصری اطلاق می‌شود که در آن به انتقاد از مؤلفه‌های مدرنیته پرداخته می‌شود و فارغ از اختلاف

امروزه یکی از انواع نمایش‌ها، نمایش خیابانی است. خصوصاً از قرن بیستم تا کنون رخدادهای خیابانی چه در نمایش و چه در هنر اجرای خیابانی، راهی راحت و همگانی برای ابراز وجود اهل هنر است و این شیوه در قرن بیستم به عنوان یک ژانر شناخته شده است. این نوع اجرا در گوشه‌ای از خیابان یا پارک و در میان توده مردم و پیش روی اقشار مختلف جامعه اتفاق می‌افتد و به مسایل اجتماعی و توده‌وار می‌پردازد و بعضی آن را شیوه‌ای مرتبط با جنبش‌های اجتماعی می‌دانند. و بدون آنکه بلیط فروخته شود، یا زمان و مکان خاصی و موقعیتی پیش‌بینی شده در نظر گرفته شود، عده‌ای به اجرای یک نمایش برای مردم عادی می‌پردازند و در واقع هیچ‌یک از شرایط نمایش حرفه‌ای از جمله صحنه‌پردازی، نور، مکان مناسب، طراحی لباس، و غیره اتفاق نمی‌افتد و گونه‌ای نمایش عمومی است که در آن بدون هیچ گونه مقدماتی یک داستان حکایت می‌شود و عده‌ای به ایفای نقش می‌پردازند. سرگرم‌کنندگی و گاه مخالفت با یک مسئله اجتماعی و سیاسی موجب شد که در قرن بیستم این سبک از نمایش در جهان مطرح شود و عده‌ای نمایشگر برای مردم نقش بازی کنند و مفهومی را چه از روی مخالفت سیاسی، اجتماعی و یا به عنوان سرگرمی به آنها منتقل سازند.

اجرا در هنر پرفورمنس

فیلسوف هنر شیر دیویس بر این باور است که بنا به نظریه نهادی جرج دیکی منظور از هنرهای اجرایی تجسم و ظهور معیارهایی هستند که نوعی رفتار خاص را برای اجراکننده و تماشاگر به همراه دارد (دیویس، ۱۳۹۵: ۱۰). طبق تعریف‌های موجود در فرهنگ‌ها منظور از هنر پرفورمنس، نمایشی است که در آن عناصری از هنرهای تصویری، اجرایی، شنیداری با تکیه بر فرهنگ عمومی و مسایل روزمره و همگانی وجود دارد و حضور فعال مخاطب عام در آن به چشم می‌خورد. در هنر پرفورمنس رسانه‌هایی همچون موسیقی، تئاتر، رقص، ویدئو استفاده می‌شود و بیانی واقعی از یک واقعه حکایت می‌شود که بازیگر به جای آنکه چیزی را نمایش بدهد، آن پدیده یا نقش را اجرا می‌کند و حتی گفته شده است که این شیوه اجرا، عصیان و انقلابی در برابر شیوه نمایشی موجود در هنر غرب در دوران مدرنیته بوده است و کاملاً با چارچوب و روحیه موجود در دوران پسامدرنیته و دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی سازگار بوده است. این شیوه هنری حتی جنبش‌ها و اعتراضاتی را بر علیه وضعیت اجتماعی و سیاسی به همراه داشته است و عده‌ای به این طریق به مخالفت با وضعیت موجود پرداخته و خودشان نقش‌هایی را که شکل اعتراض داشته ایفا می‌کرده‌اند و نمی‌خواستند به جای دیگران نقشی را بازی کنند؛ به طوری که پرفورمنس آرت به هنر مفهومی^۱ و اینیستالیشن^۲ نزدیک می‌شده است. از مهمترین

در زمان شکل‌گیری این جریان اجمالاً می‌توان گفت که پس از شکل‌گیری عصر رسانه و خصوصاً پس از آمدن کامپیوتر در زندگی انسان از سال ۱۹۷۰، تحولی ژرف را در همه ساحات زندگی انسان از جمله هنر گذاشت. آمدن مفاهیمی همچون نفی روایت‌های کلان، نفی هرگونه تفسیر کلی و ضروری از پدیده‌ها، ساختارشکنی، تکثرگرایی و یکسان‌گرایی، نقد عقل‌گرایی و تجربه‌گرایی افراطی قرن هفده و هجده و همچنین تأثیر بر هنر و ادبیات از مهمترین خصوصیات این دوران است (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۳۱۲-۳۱۰).

در راستای عناصر فلسفی و فکری دوران پست مدرنیسم، در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ از قرن بیستم، تاریخ هنر شاهد سبکی از هنر با عنوان پاپ آرت بود که تا به امروز در سینما، نقاشی، ادبیات و نمایش طرفداران خود را دارد. هنر پاپ آرت در غرب موجب شد که هنر شکل همگانی، عمومی، همه فهم و کوچه بازاری به خود بگیرد و این سبک در برابر هنر انتزاعی و دشوار فهم دهه‌های قبل از خود؛ به فهم عامه و افکار عمومی جامعه نزدیک‌تر بود و مخاطبان را دسته بندی نمی‌کرد بلکه توده مردم می‌توانستند با سوژه‌ها و موضوعات هنری ارتباط برقرار کنند. در واقع هر چقدر آثار هنری به سبک‌های قرن نوزدهم و دهه‌های اولیه قرن بیستم، دشوار فهم و وابسته به محیط‌ها و مجامع روشنفکری و طیف خاصی از مخاطبان بود، آثار پاپ آرت در نمایش، موسیقی، نقاشی و غیره حضور مخاطبان را با خود به همراه داشت و می‌توانست با طیف بیشتری از مردم سخن بگوید. پاپ آرت با پرداختن به سوژه‌های دم دستی و برآمده از روزمرگی‌ها، هنر و زیبایی‌شناسی را به سطح عمومی کشاند و هنر بر خلاف دوران پیش از خود از آن حالت فنی و حرفه‌ای خارج؛ همانطور که فلسفه قرن بیستم توسط فلسفه‌های قاره‌ای به سطحی عمومی کشیده بود و با پرسش‌های زندگی ارتباط پیدا کرد و به جای اینکه بیشتر به پرسش‌های انتزاعی تاریخ فلسفه همچون حدود و قدم عالم، علت و معلول، تجرد روح، اثبات عالم خارج و امثال آن پردازد به مسایلی واقعی و حسی میان مردم همچون معناداری، رهایی از رنج، پوچی، شاد زیستن، تنهایی، اعتماد به خویش، خودکشی، افسردگی، بیماری‌های خاص و پرسش‌هایی از این دست پرداخت.

تئاتر و نمایش‌های خیابانی

تئاتر که تاریخچه آن به یونان باستان و روم پیش از میلاد مسیح و در سرزمین ما به پیش از ایران باستان می‌رسد، یکی از شاخه‌های هنرهای نمایشی است که در آن بازیگران، داستانی را پیش روی عده‌ای تماشاگر به نمایش درمی‌آورند و دارای انواعی همچون خیمه‌شب‌بازی، پانتومیم، اپرا، باله، تئاتر خیابانی، موزیکال و امثال آنها است.

ویژگی‌های هنر پرفورمنس می‌توان به حذف فاصله میان نمایش و مخاطب، شکستن زمان و مکان متعارف، شرکت و حضور فعال مخاطب در هنگام اجرا، بداهه، ساختارشکنی، نوآوری، خیرگی و حیرت زدگی مخاطب در هنگام اجرا، نبود سناریو و نامعلومی کیفیت و ماهیت داستان و اجرا و همچنین نزدیک شدن اجرا به زندگی و شکستن مرز میان هنر و زندگی واقعی اشاره کرد (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۳۲۴-۳۱۵ و شریف زاده، ۱۳۹۵: ۹).

چگونگی اجرایی هنر پرفورمنس تا حدودی از نمایش‌های هینینگ آرت^۳ یا هنر اتفاقی در دهه ۱۹۶۰ اقتباس شده است، (کری، ۱۳۸۷: ۸۷-۴۷) زیرا در هنر اتفاقی نیز بر اهمیت رویداد در آفرینش هنری تأکید می‌شود و مشارکت مخاطب و از بین رفتن مرز میان مخاطب و اثر هنری مورد اهتمام بوده است. رابطه و شباهت هنر پرفورمنس با هنر اتفاقی به قدری است که بعضی آن دو را مترادف به کار برده‌اند. در واقع گفته شده است که هنر پرفورمنس از هنرهای تصویری شروع شده است و سپس به تئاتر و نمایش رسیده است و نام آن با نظریه‌های کسانی همچون ویکتور ترنر، رابرت ویلسون و ریچارد شکر پیوند خورده است (دامود، ۱۳۸۴: ۱۷۳-۱۴۹). اولین اجرای عمومی ویتو آکنسی در سال ۱۹۷۹ با عنوان افشای رازها در نیمه شب در یک کلبه متروکه در تاریکی و در یک شب زمستانی برگزار شد و یا جوان جونس هنرمند سرخپوست در آمریکای شمالی از هنر پرفورمنس برای اجرای مراسم آئینی قبایل سرخ پوست استفاده کرد (شریف‌زاده، ۱۳۹۵: ۱۰-۳). پاره‌ای از پژوهشگران معتقدند که هنر پرفورمنس از جمله هنرهایی است که توسط شمن‌ها، مرتاض‌های هندی و قبایل بدوی در آفریقا برای ذکر گفتن و خلسه^۴ استفاده می‌شده است و یکی از نمونه‌های آئینی استفاده از هنر اجرا توسط قبایل بدوی، برای ذکرگویی و جنبه‌های الهیاتی بوده است (استوکرا، ۱۳۹۹: ۱۵۰۸-۱۵۰۴).

به تعبیر دیگر در این سبک هنری ارتباط با طیف وسیعی از مردم امکان‌پذیر است و به سوزه‌هایی می‌پردازد که مورد علاقه مخاطب و لایه‌های توده‌وار جامعه است و در این سبک هنرمندان با استفاده از خلاقیت‌های شخصی به صورت بداهه به خلق لحظاتی می‌پردازند که برای مخاطب چشم گیر است. در این سبک هنری مرز میان نمایش تصنعی و واقعیت می‌شکند و بازیگران این نوع نمایش گاهی به خلق صحنه‌هایی می‌پردازند که مخاطب را شگفت زده می‌کند و او را به تردید می‌اندازد که آیا این صحنه نمایش است یا واقعی. با توجه به اینکه ساختارشکنی یکی از ویژگی‌های دوران پسامدرن و همچنین پرفورمنس آرت است، هر گونه انضباط و دیسپلین در نمایش، زمان و مکان و سناریو برداشته شده است و این غیر قابل پیش‌بینی بودن در اجرا موجب خیرگی و حیرت زدگی مخاطبان می‌شود. در واقع فرق

نمایش و اجرا این است که بازیگر گاهی متوسل به حرکات و رفتارهایی می‌شود که در آثار نمایشی همچون سینما و یا تئاتر غیر واقعی و ساختگی است اما در اجراهای پرفورمنس آرت که در گوشه خیابان، پارک یا یک گالری شکل می‌گیرد این اجراها واقعی است به طوری که مخاطبان را با نوعی پارادوکس و دوگانگی مواجه می‌سازد که آیا واقعا این فرد چاقو خورده است یا اینگونه به نظر می‌رسد. به طور مثال آثار گئورگز در دهه ۱۹۵۰ در انظار عمومی و آثار کلین در دهه ۱۹۶۰ نمونه‌های از هنر پرفورمنس است که در آن صحنه‌هایی به صورت بداهه و عجیب و غریب وجود داشت که موجب تعجب مخاطبان شده بود. به جهت همین ویژگی‌های خاص اجرا در نمایش دوران پست مدرن، گاهی لفظ پرفورمنس آرت را بدون ترجمه استفاده می‌کنند تا ناظر به ویژگی‌های منحصر به فرد اجرا در این دوران باشد

بداهه‌گری و نبود سناریو از پیش تعیین شده در هنر پرفورمنس؛ آن را به اجراهای خیابانی پهلوانان ایرانی در گذشته می‌اندازد که عده‌ای از مردم را در یک گوشه جمع می‌کردند و با گرفتن پولی اندک به صورتی اختیاری، اجراهایی شگفت‌انگیز همچون بیرون آوردن مار، بازی با شیر و حیوانات وحشی، حرکاتی آکروباتیک و امثال آن را به اجرای عمومی می‌گذاشتند. در واقع اجراهای آنی و بداهه وجه مشترک پرفورمنس آرت و اجراهای خیابانی پهلوانان و همچنین اجراهای عاشورایی است که وجه مشترک آنها نبود دستورالعمل‌های از پیش تعیین شده و قوانین مدون است و این عنصر موجب می‌شود که مرز واقعیت و بازی شکسته شود و نمایش به اجرا و بازی به زندگی واقعی تبدیل می‌شود و در واقع مرز نمایش ساختگی و واقعیت شکسته می‌شود. در واقع بداهه‌گویی به نوعی ظهور ضمیر ناخودآگاه بازیگر است و او می‌تواند آنچه را که در درونش می‌گذرد در اجرای خود به ظهور برساند و می‌تواند بدون آنکه رفتار و یا سخنی بر او از پیش تحمیل شود و در سناریو آمده باشد، به دلخواه خویش انجام دهد و لایه‌های درونی خویش را فراقکن سازد (اویدا، ۱۳۸۸: ۹۴-۷۴) یا حتی در این مسئله به ابداع و نوآوری برسد. در واقع بر خلاف نمایش‌های رسمی تئاتر و یا سینما، اجراهای هنر پرفورمنس به آمیختن میان هنر با زندگی می‌انجامد و زنده بودن، تکراری نبودن، نبود سناریو و قصه یا متن پیشین موجب گره خوردن این نوع نمایش با مردم می‌شود و حضور فعال مخاطب جذابیت و زنده بودن را به این اجرا می‌بخشد؛ خصوصیتی که در کنسرت‌های موسیقی، اپرا و نمایش‌های عمومی موجب انرژی‌بخشی مثبت می‌شود و در واقع تفاوت و فاصله میان بازیگر و تماشاگر را حذف می‌کند.

اجراهای عاشورایی

واقعۀ عاشورا در میان شیعیان یکی از ناب‌ترین و ریشه‌دارترین

می‌پذیرد و حتی در این بخش دوم می‌توان گفت که حتی مخاطبان و بینندگان در مراسم آئینی و اجراهای عاشورایی، خود جزئی از اجرا هستند و در این مراسم، تفکیک میان بازیگر و تماشاگر وجود ندارد و تماشاگر وارد اجرا می‌شود و همچون بازیگر به نیایش و دعا می‌پردازد، در حالی که در نمایشی همچون تئاتر و سینما میان مخاطب و بازیگر فاصله هست.^{۱۱} در ادیان، بیش از آنکه تعالیم دینی و شریعت، جهت دیدن و دانستن باشد، جهت انجام دادن و عمل کردن است. به همین جهت اعمال عبادی و شریعت جهت انجام دادن است و نه صرفاً دانستن. فردی که نماز می‌خواند و یا به حج می‌رود در حال انجام یک عمل و کنش است، همانطور که در اجراهای عاشورایی نیز افراد در حال انجام یک رفتار و کنش می‌باشند.

به علاوه یکی از دیگر فرق‌های بخش دوم یعنی اجراهای عاشورایی با بخش اول یعنی نمایش‌های عاشورایی در سودمندی و سرگرمی است. در اجراهای عاشورایی افراد بهره‌مند از اعمال آئینی هستند در حالی که در تئاتر افراد سرگرم دیدن یک نمایش هستند. به تعبیر ریچارد شکنر:

اگر هدف اجرا ایجاد دگرگونی - یعنی سودمند واقع شدن - باشد آنگاه به احتمال فراوان سایر ویژگی‌های ذیل سرعنوان «سودمندی» نیز حاضر خواهند بود و اجرا بدل به آئین می‌شود (شکنر، ۱۳۹۶: ۲۲۹-۲۲۴).

در واقع به تعبیر ریچارد شکنر، اگر ملاک برای یک اجرا، کارکرد و پیامدهایی باشد که بیش از سرگرمی و بازی مورد توجه اجراکنندگان باشد، در این صورت اجرا به یک عمل آئینی تبدیل می‌شود و گویی فردی که در ایام عاشورا به روایتگری و شبیه‌سازی رخداد‌های تراژیک عاشورایی می‌پردازد، بیش از آنکه خود را مشغول یک کار هنری بداند، خود را مشغول یک کار عبادی و دینی می‌داند و هدفش از آن تقرب به خداوند و اظهار محبت به پیشوایان دین است.

شباهت‌های هنر پرفورمنس و اجراهای عاشورایی

از جمله وجوه مشترک میان پرفورمنس آرت و اجراهای عاشورایی این است که اجراکنندگان در این دو نوع اجرا خود را بازیگر نمی‌نامند بلکه خودشان اجراکنندگانی هستند که اجرایشان، نمایش تلقی می‌شود. در اجرا چه عاشورایی و چه هنر پرفورمنس قصه و داستان وجود ندارد، و اجراگر به انجام کنش و رفتاری می‌پردازد. دقیقاً همانطور که یک بدل کار سینمایی در یک کار هنری وقتی که با موتور خود از جای بلندی می‌پرد و یا سقوط آزاد می‌کند و با ماشین خود را چند بار در آسمان می‌چرخاند، شاید از منظر دیگران نوعی نمایش است اما از دیدگاه بدل کار اجرایی واقعی است و او با خود واقعی خویش این کار را انجام می‌دهد و هیچ گاه او حس

آئین‌هایی است که به خلق آثار زیادی در عرصه‌های هنرهای تجسمی، نمایشی، ادبی و موسیقایی منجر شده است. پس از دوره‌ای فترت و گسست در برگزاری آئین‌های ایرانی، بعد از تأسیس اسلام از دوره آل بویه از هنرهای نمایشی برای تجسم بخشیدن و زنده کردن خاطرات کربلا استفاده شد. از دوران آل بویه، حاکمان شیعی این سلسله نخستین کسانی بودند که به زنده کردن حوادث عاشورایی پرداختند. پس از آنکه معز الدوله در سال ۳۳۴ در عهد خلیفه عباسی بر بغداد سیطره یافت، در سال ۳۵۲ دستور داد تا برای عزاداری امام حسین^(ع) بازارها را تعطیل کنند و بر امام نوحه سرایی کنند و مردم حالت حزن به خودشان بگیرند و این اعمال آئینی در هر سال در ایام عاشورا وجود داشت و تا اواخر قرن ششم در عهد سلجوقی این رویه ادامه پیدا کرد. به تدریج آئین‌های سینه‌زنی و هیئت‌های عزاداری با نوشتن و خواندن مقتل‌نامه‌ها و خواندن فضایل و مدایح اهل بیت به سمت به سمت آئین‌های نمایشی و تظاهرات مذهبی در دوران صفوی منتهی شد، به طوری که تعزیه در زمان قاجار به اوج شکوه و عظمت خود رسید و مردم در تکیه‌ها و از جمله معروف‌ترین تکیه، یعنی تکیه دولت که توسط ناصرالدین شاه ساخته شده بود، می‌نشستند و نمایش واقعه عاشورا را تماشا می‌کردند (آقاعباسی، ۱۳۸۹: ۶۵-۶۳).

از جمله هنرهایی که شیعیان از آن برای روایت‌گری و بازنمایی رخداد‌های واقعه عاشورایی و وقایع پس از آن استفاده کرده‌اند، عبارتند از ۱. هنرهای نمایشی همچون تعزیه، شبیه‌خوانی، نقالی، حمله‌خوانی،^۵ روضه‌خوانی، پرده‌خوانی، تئاترهای عاشورایی؛ ۲. هنرهای اجرایی مانند اجراهای عاشورایی همچون حرکت‌دادن کاروان‌های شتر پس از عاشورا در خیابان به علامت اسارت خاندان امام، نخل‌گردانی،^۶ علم‌گردانی،^۷ زنجیرزنی، سینه‌زنی، قهقه‌زنی، گل‌مالی،^۸ سنگ‌زنی،^۹ مراسم جوش،^{۱۰} شام غریبان، دسته‌های عزاداری و امثال آنها که عزاداران خود در حال انجام کنشی آئینی هستند (آقاعباسی، ۱۳۸۹: ۱۵۶-۶۱).

بنابراین در اینجا می‌توان به دو بخش هنر بازنماییانه از واقعه عاشورا اشاره کرد:

۱- نمایش‌های عاشورایی

۲- اجراهای عاشورایی

در بخش نخست، نمایش رخداد عاشورا شامل نمایش‌ها و بازنمایی‌هایی می‌شود که در سینما، تلویزیون و تئاتر نشان داده می‌شود و در بخش دوم اجراهایی عاشورایی به چشم می‌خورد، که در سرزمین‌های اسلامی گونه‌های متفاوتی از آن شکل گرفته است و به معنای نوعی خاص از اجرا برای مؤمنان است که در آن افراد به جای اینکه از جانب دیگران به نمایش بپردازند، خود اجراکننده، عزادار و مشغول سوگ و عزا و عملی عبادی هستند و سوگواریشان نه از روی بازی کردن نقش بلکه به شکل واقعی و عمیق صورت

یکسان در هنر پرفورمنس گفته شده است که این سبک اجرا برای انتقال مفاهیم سیاسی و الهیاتی مفید است از دیگر ویژگی‌های مشترک میان هنر پرفورمنس و اجراهای عاشورایی استفاده از شخصیت‌های غیرحرفه‌ای در اجرا است. در اجراهای عاشورایی چون هدف بیش از آنکه ایفای نقش باشد، اجرا است، از این رو قرار نیست که فردی مشهور و صاحب نام نقش ایفاء کند و اجرا نیازمند یک چهره سرشناس نیست و بیش از آنکه شخصیت در آن مهم باشد، روایت و آئین اهمیت دارد و داستان و آئین در آن غافلگیرکننده است نه شخصیت اجرا کننده.

تفاوت‌های هنر پرفورمنس و اجراهای عاشورایی

شاید بتوان گفت یکی از تفاوت‌ها میان هنر پرفورمنس و اجراهای عاشورایی این است که در هنر پرفورمنس تلاش بر این است که علاوه بر عناصر موجود در اجرا، نوعی خیرگی و حیرت زدگی در مخاطب به وجود بیاید و گویی حس شدن نفس در سینه مخاطبان و متعجب شدن مخاطبان یکی از انگیزه‌های اجرا در هنر پرفورمنس است. در واقع ممکن است گفته شود که یکی از عوامل از بین بردن فاصله میان بازیگر و مخاطب این است که مخاطب را در جای خود میخکوب می‌کند و در او وحشت و ترس را به وجود می‌آورد. اما این عنصر در اجراهای عاشورایی اصلاً مورد توجه نیست و آنان که به اجرای عزاداری و دیگر اعمال آئینی می‌پردازند، جز نشان دادن حزن و ناراحتی خود از یک رخداد تاریخی و نسبت به قدیسان خود هدفی ندارند و نمی‌خواهند مخاطب را با یک صحنه شگفت‌انگیز و اعیاب‌آور مواجه سازند، بلکه با اجرا می‌خواهند عملی آئینی که شخصی و حسی است، برای خود به وجود آورند و در عین حال یک رخداد و واقعه مذهبی را برای مخاطب بازآفرینی کنند تا احساس عمیق‌تر و عاطفی‌تر از آن داشته باشند.

یکی از دیگر تفاوت‌های اجراهای عاشورایی و هنر پرفورمنس در این است که اجراهای عاشورایی به جهت جنبه آئینی آن به خاطر سودمندی و کارکرد آن مورد توجه است و در آن جنبه سرگرمی و تفریح مورد توجه نیست و صرفاً برای یک امر عبادی و سوگواری اجرا می‌شود، در حالی که در هنر پرفورمنس با وجود آنکه جنبه سودمندی وجود دارد که منظور از آن تحولات روحی و روانی در اجرا چه در بازیگر و چه در مخاطب است، اما جنبه سرگرمی و تفریح هم وجود دارد. ریچارد شکنر بر این باور است که سودمندی و سرگرمی توأمان و با هم در هنر پرفورمنس وجود دارد: «سهم سرگرمی در پیدایی اجرا هیچ کمتر از سهم آئین نیست. اجرا نظام دوتایی سودمندی-سرگرمی را پدید می‌آورد که زیرمجموعه آئین-تئاتر را نیز شامل می‌شود» (شکنر، ۱۳۹۶: ۲۶۱). در واقع بنا به نظر شکنر در نمایش‌هایی همچون تئاتر و یاد پرفورمنس آرت وجه سرگرمی امری غیر قابل انکار است و حتی او معتقد است که

بازیگر را ندارد بلکه بازی او به مثابه واقعیت است که هر لحظه امکان مرگ را برای او رقم می‌زند. در اینجا است که مرز میان نمایش و واقعیت می‌شکند. به همین صورت در هنر پرفورمنس وقتی کسی واقعا به دیگری چاقو می‌زند و یا اینکه زنی در گالری می‌نشیند و شلاق به دست دیگران می‌دهد که هرکسی با شلاق به بدن او بزنند، او فراتر از نمایش با واقعیتی به نام درد ورنج حاصل از شلاق دیگران و یا با چاقویی که در بدن وی فرو رفته است، مواجه است. در واقع اجراهای عاشورایی شبیه عبادت کردن یک مؤمن است. نمی‌توان گفت فرد عبادت کننده در نماز، در حال بازی و نمایش است، بلکه او در واقع عبادت و نماز را اجرا می‌کند و رفتار و کنشی واقعی از خود نشان می‌دهد. او نقشی کسی را بازی نمی‌کند و نماز برای او نمایش نیست؛ همانطور که در هنر پرفورمنس وقتی که زنی می‌نشیند و کسی با شلاق به بدن من میزند، تظاهر به این نقش نمی‌کند و در واقعیت کسانی می‌آیند به او شلاق می‌زنند و او درد شلاق را بر بدن خویش احساس می‌کند.

به همین صورت وقتی عده‌ای در اجراهای عاشورایی به بازآفرینی صحنه‌های عاشورایی و یا اسارت خاندان امام حسین^(ع) می‌پردازند، شاید از منظر دیگران نوعی نمایش باشد، اما اجراکنندگان در حال اجرای صحنه‌هایی هستند که خودشان را در این نمایش عزادار و غمگین می‌بینند و روایتگر آن رخداد و حادثه هستند. در واقع کلیه کسانی که عملی را به عنوان عبادت‌گر و اجرا کننده عمل آئینی تلقی می‌کنند، شاید کارشان از منظر دیگران نمایش باشد، اما از دیدگاه خودشان یک اجرای آئینی است. به همین صورت است که در قبایل بدوی و آفریقایی کسانی که در حال حرکات موزون و ذکر در دور آتش بودند و سخنانی را تکرار می‌کردند و یا کسانی که در حال رقص سماع بودند، خود را در حال اجرای عبادت می‌دانستند، نه بازیگر نمایش.

از دیگر عناصر مشترک میان هنر پرفورمنس و اجراهای عاشورایی، نبود سناریو و یا مطالب از پیش تعیین شده، حذف فاصله میان اجراگر و تماشاگر، ساختارشکنی و گره خوردن مخاطب به اجرا بیان شده است. هنر پرفورمنس و اجراهای عاشورایی، موجب خلاقیت و شکوفایی درونی اجرا کنند می‌شود و او می‌تواند به هنرنمایی بپردازد و از هر گونه سخن و رفتار تکراری و ملال‌آور خودآوری ورزد. به علاوه نوآوری و ابداع از دیگر عناصر مشترک این نوع اجرا است، به طوری که با نوعی آشنادایی و رفتارهای غیر قابل پیش‌بینی و خلاقانه مواجه هستیم که حتی این امر موجب خیرگی و توجه بیشتر مخاطبان می‌شود. در واقع مخاطبان چنان حضور فعال در اجرا دارند که جزئی از آن اجرا محسوب می‌شوند و کنجکاوانه به دنبال این هستند که در مرحله بعد چه خواهد شد یا سرانجام این اثر به کجا خواهد انجامید. حتی به خاطر همین ساختارشکنی و فاصله گرفتن از کلیشه‌های

۲. به نمایش گذاشتن چهره پیشوایان دینی در نمایش و اجرا. به نظر می‌رسد که درباره مسئله اول یعنی ساختن آثار نمایشی و اجرایی از رخدادهای تاریخی و مذهبی از جمله داستان‌های صدر اسلام و یا زندگی پیامبران و امامان هیچ گونه منع فقهی وجود نداشته است و بسیاری از آثار مذهبی و تاریخی در دهه‌های اخیر چه در ایران و چه در دیگر سرزمین‌های اسلامی توسط مسلمانان نسبت به زندگی پیامبر، ائمه، پیامبران اولوالعزم و داستان‌های قرآنی ساخته شده است و هیچگاه توسط فریقین و حتی دیگر ادیان ابراهیمی و غیر ابراهیمی مورد مخالفت واقع نشده است. چه‌بسا ساختن آثار نمایشی درباره زندگی پیشوایان دینی مورد رغبت و توصیه عالمان دینی در ادیان هم بوده است، زیرا تاثیرگذار، تبلیغی و موجب گرایش بیشتر انسان‌ها به دین شده است. ساختن فیلم‌هایی همچون محمد رسول الله، امام علی^(ع)، یوسف پیامبر، مصائب مسیح، ده فرمان و غیره در میان مسلمانان، مسیحیان و یهودیان همواره از آثار مثبتی برخوردار بوده و مخاطبان زیادی داشته است؛ به طوری که فیلم‌های نمایشی در عرصه الهیات همواره مخاطبان زیادی را به خود اختصاص داده است و کارگردانان بزرگ جهان همچون اسکورسیزی، گیسون، امریک، مصطفی عقاد، اسپیلبرگ و دیگران یک یا چند فیلم الهیاتی را در کارنامه خویش داشته‌اند.

نمایش و اجرای شخصیت‌های دینی

یکی از مسایل مهم در عرصه نمایش و اجرا خصوصاً در سنت اسلامی و میان فقهاء به نمایش گذاشتن چهره پیامبر و امامان معصوم و فرزندان‌شان در آثار نمایشی و اجرایی است که در دهه‌های اخیر همواره مورد بحث و گفت‌وگو میان عالمان دینی بوده است که آیا از جنبه فقهی و شرعی نشان دادن چهره پیشوایان و قدیسان در یک نمایش یا اجرا جایز است یا خیر؟ در گذشته در تاریخ نگارگری و نقاشی، خصوصاً از دوره صفویه به بعد، چهره پیامبر و معصومین معمولاً با چهره‌پوشانی به صورت هاله نور یا برقع (نقاب) کشیده می‌شد و یا صورت از زاویه‌ای ترسیم می‌شد که دیده نشود تا موجب تکریم و تقدس بخشی، تجسم آزاد مخاطب از چهره ایشان و احترام به آنان باشد.^{۱۲} حتی در این راستا بعضی از فقهاء ساخت تصاویر پیامبران و اولیاء الهی را نیز حرام می‌دانستند (اعراف، ۱۳۹۵، ج ۶: ۶۶۰-۶۵۷). ولی در سده گذشته به جهت اهمیت یافتن سینما و هنرهای نمایشی این بحث به عرصه تلویزیون و سینما و آثار نمایشی کشیده شد، مبنی بر این که آیا جایز است صورت معصومین به نمایش آید و آیا اصلاً صحیح است که یک هنرپیشه نقش معصوم را بازی کند یا خیر؟ به نظر می‌رسد در گذشته در تعزیه که از قدیمی‌ترین و آئینی‌ترین هنرهای نمایشی بوده است، بازی کردن فردی به جای امام و امام زادگان - گاه بدون آنکه صورت او مشخص باشد - وجود داشته است و

در اجراهایی که مبتنی بر وجه مذهبی و آئینی است مانند آثاری که در کلیساها اجرا می‌شوند، با وجود آنکه دارای مضامین مذهبی هستند و جزئیات آکنده از عناصر کاتولیکی و جنبه‌های عبادی و مناسک است، اما وقتی بابت یک نمایش مذهبی بلیط فروخته می‌شود و پول گرفته می‌شود و عده‌ای هم برای دیدن آن به کلیسا و آمفی تئاتر و یا یک مکان عمومی می‌آیند، خود دلیل بر این است که وجه سرگرمی این دسته از آثار نمایشی و اجرایی را نمی‌توان نادیده گرفت (شکنر، ۱۳۹۶: ۲۶۶-۲۶۵).

اما شایان ذکر است که هرچند شاید بتوان به صورت عام گفت که در اجراهای عاشورایی در کنار جنبه عزاداری و وجه آئینی و عبادی، سرگرمی وجود دارد اما بی تردید می‌توان گفت که بالنسبه به هنر پرفورمنس و هنرهای نمایشی، برای آن وجهی قوی نمی‌توان قائل شد و مسئله تفریح و سرگرمی در اجراات عاشورایی در کنار جنبه آئینی بودن، امری بسیار کوچک است و نمی‌توان گفت که مؤمنان به جهت سرگرمی و تفریح دست به اجراات عاشورایی دست زده‌اند و این یکی از تفاوت‌های اساسی میان اجراهای آئینی و هنر پرفورمنس شمرده می‌شود. در واقع می‌توان گفت یکی از مهمترین انگیزه‌ها در شکل‌گیری اجراهای عاشورایی و تصویرسازی صحنه‌های عاشورایی ایجاد یک احساس قوی و حضوری برای بازیگران و مخاطبان است که عمق رنج خاندان امام حسین^(ع) را در یک برهه از تاریخ دریابند و شدت فاجعه و ظلم اشقیا را در برابر خانواده امام درک کنند و این مسئله اجراهای عاشورایی را در برابر هنر پرفورمنس متفاوت ساخته و البته جایگاهش را بسیار متعالی‌تر و آئینی‌تر می‌سازد.

مشروعیت اجرا و نمایش از دیدگاه فقهی

با توجه به اینکه فقه به دنبال تبیین حلیت یا عدم حلیت فعل مکلف است و محور دانش فقه مشروعیت و عدم مشروعیت رفتار مکلفین و مؤمنان است، از این رو یکی از پرسش‌های محوری و اساسی که در مسئله نمایش و اجرا قابل طرح است، پرسش از این امر است که آیا نمایشگری شخصیت‌ها و رخدادهای تاریخی - مذهبی دارای جواز و مشروعیت است یا خیر؟ از دیر باز به نظر می‌رسد این پرسش در به تصویر کشیدن شخصیت‌های دینی همچون امامان و پیشوایان دینی مورد توجه فقیهان بوده است. در آغاز در هنرهای تجسمی، خصوصاً نقاشی و طراحی مطرح شده است ولی امروزه با رشد هنرهای نمایشی و سینما این پرسش به هنرهای نمایشی کشیده شده است. در این راستا به نظر می‌رسد که باید میان دو مسئله نمایشی تفکیک کرد:

۱. ساختن آثار تاریخی - مذهبی همچون زندگی پیامبران، داستان‌های قرآنی، رخدادهای تاریخی همچون رسالت، جانشینی پیامبر، غدیر، عاشورا، غیبت و...؛

حتی در نقاشی و نگارگری نیز تصاویر و تمثال‌های پیشوایان دینی در نگاره‌های عاشورایی استفاده می‌شده است، هرچند که بعضی از فقها با این مسئله مخالف هم بوده‌اند. اما در دهه‌های اخیر که سینما یا هنر هفتم از اهمیت خاصی برخوردار شد و تصاویر متحرک وارد عرصه نمایش شد، این پرسش جایگاه خاصی را بازی کرد که آیا جایز است، صورت فردی به عنوان صورت معصوم نشانه داده شود یا خیر؟ به نظر می‌رسد که همه فقهاء بر این مسئله تأکید داشته‌اند که در تعزیه و شبیه خوانی‌ها باید از هرگونه امور ناپسند که موجب وهن دین و توهین به شخصیت معصومین باشد، پرهیز کرد و گاه گفته شده است که پاره‌ای از مناقشات در شبیه خوانی و هنرهای نمایشی، نیازمند امور و کارهایی است که مغایر با عظمت شخصیت معصومین و یا مغایر با عزاداری است. بر این اساس گاه دیده شده است که بعضی از مراجع و عالمان دینی به مخالفت با شبیه خوانی‌ها پرداخته‌اند، چون معتقد بودند که آن نمایش و اجرا توأم با بدعت و تحریف بوده است.

به طور کل چه عالمانی که شبیه خوانی را تحریم کرده‌اند و چه آنهایی که تأیید کرده‌اند در یک مسئله با یکدیگر توافق دارند، مبنی بر این که نباید نمایش موجب توهین، بدعت و بی‌احترامی به مقام معصومین باشد. حتی آن دسته از عالمانی که به جواز نمایش چهره معصومین در عرصه سینما و فیلم‌های نمایشی نظر داده‌اند بر این باور هستند که نباید هر فردی این نقش را ایفاء کند و در اذهان مردم، شخصیتی منفی باشد. در واقع به طور کل همه فقهاء از باب ادب و احترام، نشان دادن چهره معصوم یا بازی کردن فردی به جای معصوم را امری مهم می‌دانند و تأکیدشان بر این است که به جهت عرفی نشدن و برای احتراز از نشان دادن صورت یک بازیگر به جای معصوم، باید مراقب نمایش تصویر پیشوایان دین بود. البته لازم به ذکر است که می‌توان گفت در هنرهای نمایشی، اجرا، کانسپچوال، اینیستالیشن، امکان این هست که بدون آنکه تصویر معصومین نشان داده شود، حضور آنها در داستان و روایت حس شود، همانطور که در بعضی از آثار نمایشی که درباره زندگی پیامبر اسلام، امام حسین^(ع) و دیگر پیشوایان ساخته شده است، بدون آنکه صورت آنها و یا جسم‌شان نشان داده شود، محوریت داستان و پی‌رنگ فیلم بر اساس شخصیت و زندگی آنان شکل گرفته است.

نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه در این مقاله میان نمایش و اجرا تفاوت قائل شدیم، بنا بر این نمایش به معنای بازی کردن فرد به جای دیگری و نقش دیگری است اما اجرا به معنای ایفاء کردن یک عمل و کار زنده است که انسان در آن نقش دیگری را ایفا نمی‌کند بلکه اجرا بر مبنای فکر و اعتقادات خود بازیگران شکل می‌گیرد و جسم و فکر

فرد در مرکز چنین ارانه‌ای می‌باشد. از این رو به صورت مشترک در هنر پرفورمنس و در اجراءهای آئینی عاشورا، تکیه بر کنش بازیگر است و روایتی از یک داستان و یا رخداد صورت می‌پذیرد بدون آنکه در آن صحنه‌پردازی خاص، زمان و مکان ویژه، سناریوی از پیش تعیین شده باشد. با توجه به اینکه خصوصیات اجراهای عاشورایی به عنوان یک عمل آئینی تکیه بر اعمالی دارد که هر فردی در آن به منزله بازیگر است و ایفاء نقش دیگران به حداقل می‌رسد و هر فردی گویی خود به کنشی فردی اقدام می‌ورزد، از این رو میان اجراهای عاشورایی و هنر پرفورمنس شباهت‌هایی وجود دارد. در واقع چارچوب و ژانر هنر پرفورمنس با خصوصیتی که دارد مانند شامل شدن بر عناصر تصویری، شنیداری، اجرایی و تکیه بر سوژه‌های روزمره و فرهنگ عامه، متناسب با ارانه سوژه‌های مذهبی و آئینی است و به همین جهت میان اجراهای عاشورایی و این سبک هنری، بدون آن که میان آن دو این همانی باشد، شباهت‌های زیادی به چشم می‌خورد و یک هنر برآمده از دل سنت و یکی برآمده از دوران پسامدرن در عناصری با یکدیگر همخوانی دارند و می‌توان از شباهت‌ها و تفاوت‌های آن دو سخن گفت. البته همچنین در کنار این شباهت‌ها می‌توان تفاوت‌هایی را میان هنر پرفورمنس و اجراهای عاشورایی بر شمرد که از جمله آنها ایجاد حیرت زدگی، تعجب، جلب توجه و غافلگیری در مخاطب و یا سرگرمی حاصل از شیوه خاص اجرا در هنر پرفورمنس است که در اجراهای عاشورایی این انگیزه‌ها دیده نمی‌شود و انگیزه حسی کردن و واقعی نمودن واقعه عاشورا برای خود و مخاطبان به عنوان یک ماجرای حقیقی و تاریخی، مهمترین عامل شکل‌گیری اجراهای عاشورایی است. به علاوه تمامی فقهاء درباره به تصویر کشیدن چهره پیشوایان دین در هنرهای نمایشی و اجرا بر این مسئله با یکدیگر توافق دارند که نمایش چهره پیشوایان نباید موجب وهن و بی‌احترامی به مقام آنها باشد و چه فقیهانی که به تصویر کشیدن معصومین در هنرهای نمایشی را حرام می‌دانند و چه آنها که اصل به تصویر کشیدن را مجاز می‌دانند، در این مسئله با یکدیگر توافق دارند که نمایش و اجرای پیشوایان دینی نباید موجب عرفی شدن و تخفیف در مقام آنها باشد. به علاوه در دهه‌های اخیر آثاری نمایشی و اجرایی ساخته شده است، که بدون نشان دادن تصویر معصومین، روایت و داستان فیلم بر اساس زندگی آن بزرگان شکل گرفته است و به هیچ وجه تصویری از صورت‌شان و یا حضور جسمانی آنان در این آثار به چشم نمی‌خورد و چه‌بسا می‌توان آثاری نمایشی و اجرایی داشت که بر اساس شخصیت معصومین باشد بدون آنکه نیاز باشد تا تصویری نشان داده شود؛ هرچند که در بعضی از موارد مثل امام مهدی^(عج)، بر خلاف دیگر معصومین، اساساً حتی تصویری از امام مهدی^(عج) وجود ندارد، ولی در عین حال می‌توان آثاری نمایشی، اجرایی، کانسپچوال و اینیستالیشن

اجزای عاشورایی دارد که در آنها نیز انسان از خودیت خود فاصله نمی‌گیرد و مشغول خلق اثری است که در عین حال که وجه هنری دارد، وجه عبادی و آیینی (ritual practice) هم دارد.

۱۲. برای بررسی عوامل چهره‌پوشانی معصومین در قرون میانه یعنی از دوره صفویه به بعد، در نگارگری ایران رک. به: رساله دکتری خانم مونا میر جلیلی مهن، بررسی نظریات مختلف در چهره‌پوشانی پیامبر (ص) در نگارگری ایرانی دوره صفوی (مکاتب تبریز، قزوین-مشهد)، دانشگاه ادیان و مذاهب.

فهرست منابع

آقاعباسی، یدالله (۱۳۸۹)، *دانشنامه نمایش ایرانی: جستاری در فرهنگ و بوطیقای نمایش*، تهران: نشر قطره.

ارسطو (۱۳۸۸)، *درباره فن شعر*، ترجمه سهیل محسن افغان، تهران: انتشارات حکمت.

استوکرا، کوکو فون (۱۳۹۹)، *دانشنامه دین بریل*، ترجمه مهدی لک زایی و همکاران، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

اعرافی، علیرضا (۱۳۹۵)، *مکاسب محرمة*، قم: نشر مؤسسه اشراق و عرفان. اویدا، یوشی و لورنا مارشال (۱۳۸۸)، *بازیگر نامرئی*، ترجمه مژگان غفراری شیروان، تهران: انتشارات سمت.

جباران، محمدرضا (۱۳۷۸)، *سینما در آینه فقه*، قم: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

دامود، احمد (۱۳۸۴)، *بازیگری و پرفورمنس آرت*، تهران: نشر مرکز.

_____ (۱۳۹۳)، *خلافت، بازیگری و آشفته‌گی‌های روانی*، تهران: نشر مرکز.

دیویس، دیویس (۱۳۹۵)، *فلسفه هنرهای اجرایی*، ترجمه سلما محسنی اردهالی، تهران: آوند دانش.

زاریلی، فیلیپ ب (۱۳۸۳)، *بازیگری در بازیگری*، ترجمه یدالله آقاعباسی، تهران: نشر قطره.

شریف‌زاده، محمدرضا؛ کامیابی، بهاره (۱۳۹۵)، *هنر پرفورمنس*، تهران: نشر علمی.

شکتر، ریچارد (۱۳۸۶)، *نظریه اجرا*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: انتشارات سمت.

علیزاده، علی اکبر (۱۳۸۷)، *رویکردهایی به نظریه اجرا*، چاپ سوم، تهران: بیدگل.

مختاری، رضا؛ صادقی، محسن (۱۳۸۷)، *غنا، موسیقی*، قم: بوستان کتاب.

موسوی گیلانی، سید رضی (۱۳۹۰)، *حکمت هنر*، قم: دانشکده صدا و سیما. میرجلیلی مهن، مونا (۱۴۰۰)، *بررسی نظریات مختلف در چهره‌پوشانی پیامبر (ص) در نگارگری ایرانی دوره صفوی (مکاتب تبریز، قزوین-مشهد)*، رساله دکتری، دانشگاه ادیان و مذاهب.

میرخندان، سید حمید (۱۳۹۱)، *فقه نگاه و رسانه‌های تصویری*، قم: دانشکده صدا و سیما.

ساخت که تکیه بر شخصیت و صفات آن بزرگان داشته باشد.

پی‌نوشت

1. conceptual art
2. installation art
3. Happening art
4. ecstasy

۵. حمله‌خوانی شیوه‌ای از نقالی ملی و شیعی است و نمایشگران این گونه آیینی که به «حمله‌خوانان» شهرت دارند درون‌مایه نقالی خود را از دو حماسه تاریخی، ملی، دینی، مذهبی و تخیلی برگرفته و اقتباس کرده‌اند. حمله‌خوانی سنتی است که اغلب در نواحی آذربایجان، گیلان، مازندران و خراسان شمالی و مرکز کشور مورد استفاده قرار می‌گرفته اما نمونه‌های اجرایی از این آیین نمایشی در باقی نقاط کشور نیز به ثبت رسیده است.

۶. نخل نمادی از مرگ و فداکاری است و به شکل تابوت اما بزرگ‌تر از آن ساخته می‌شود. در سبده‌دم روز عاشورا نخل را از جایگاه مخصوص درمی‌آورند و آن را تزئین می‌کنند و کنار آن سینه‌زنی میکنند. «طلوع‌خوانی» در سبده‌دم عاشورا قبل از طلوع آفتاب انجام می‌شود که دسته‌های سینه‌زن با چراغ و فانوس در محله‌های شهر به راه می‌افتند و مردم را از واقعه عاشورا آگاه می‌کنند.

۷. علم به معنای نشانه است. علم با نام‌های گوناگون لواء بیرق، رایت، کتل، علامت، پرچم، نخل، شاخ شمشاد، درفش، جریده، توغ و... بیشترین حضور را در نمایش‌های آیینی ایرانی و به‌خصوص در نمایش شبیه ایرانی دارد. (دانشنامه نمایش ایرانی، ص ۱۰۲)

۸. گروهی از عزاداران، از صبح زود در روز عاشورا، بدن خود را به گل آغشته می‌سازند و در مراسم عزاداری روز عاشورا شرکت می‌کنند. برخی اصلی‌ترین محل برگزاری این مراسم را شهر خرم‌آباد می‌دانند.

۹. سنگ‌زنی با شکل‌های مشابهی همچون کرب‌زنی در برخی نقاط گیلان و مازندران و جغجغه‌زنی در نایین و یزد از جمله مراسم جذاب عزاداری است. در این مراسم، عده‌ای پیر و جوان با برداشتن دو قطعه چوب دایره‌ای شکل که در دست جا می‌گیرند، دور میدان حلقه می‌زنند و همراه با نوحه‌مداح و درحالی‌که به‌آرامی می‌چرخند، چوب‌ها را به هم می‌زنند و به‌مرور با ضرباهنگ تندتر، حرکت‌شان را تندتر می‌کنند، تا حدی که در واپسین لحظه‌ها، حالتی همچون رقص صوفیانه به خود می‌گیرند. مردم بر این باورند که این مراسم یادآور مویه قوم بنی‌اسد بر پیکر شهدای کربلاست. آنان با سنگ بر سر و صورت خود می‌کوبند و به این شیوه احساس خود را درباره شهدا نمایش می‌دادند.

۱۰. این مراسم در نایین و روستاهای اطراف آن، به‌ویژه محمدیه و بافران، برگزار می‌شود و در آن، مردان پیر و جوان، درحالی‌که با دست چپ گوشه لباس یکدیگر را گرفته‌اند، دور میدانگاهی حلقه می‌زنند و همراه با ضرباهنگ نوحه و نواختن دهل به شیوه‌ای خاص، درحالی‌که می‌چرخند، با نوحه‌خوان دم می‌گیرند.

۱۱. یکی از دلایلی که سنت‌گرایانی همچون سید حسین نصر و تیتوس بورکهارت در هنر اسلامی بر این باور هستند که هنر تعزیه از مصادیق هنر سنتی نیست، شاید این باشد که در تعزیه هر بازیگری نقش دیگری را بازی می‌کند و در حال ایفا و اجرای یک نقش حقیقی و عملی آیینی نیست. اما در همه هنرهای سنتی مقدس و غیر مقدس خالق اثر در حال خلق اثری برآمده از تجربه و زیسته شخصی و عملی حقیقی است که ریشه در تفکر و تمدن دینی او دارد، با این فرق که بر خلاف هنرهای سنتی غیر مقدس، در هنرهای مقدس جنبه آیینی و مناسک هم وجود دارد. یعنی در هنرهای همچون معماری مساجد، تلاوت قرآن و خطاطی که از مصادیق هنر مقدس در سنت اسلامی است، هر هنرمندی در حال اجرا و انجام کاری است که به آن به منزله امری عبادی می‌نگرد و آن اثر هنری برای او جنبه آیینی و عبادی دارد. هنرمند در این هنرها از خود واقعی خویش فاصله ندارد و به خلق اثری می‌پردازد که برای او جنبه عبادی و مقدس دارد. در واقع هنرهای سنتی مقدس از دیدگاه سنت‌گرایان بسیار شباهت به

or through quotations. Storytelling was performed through story writing, drama, and sometimes through visual arts such as painting. Therefore, the art of performance, or in a new term, the art of theater, has found a special place in cultural traditions such as ancient Greece, Rome, and Mesopotamia. So that one of the most influential arts of ancient Greece, as the origin of mythology, philosophy, and literature of the West, is dramatic literature, and people like Aristotle, in his art of poetry, lean towards dramatic literature and fiction more than any other art, and discusses aesthetic issues in this context. The research examined library sources and written documents about performance show in the postmodern era. It also examined the written and observational works of Ashura's performances. It became clear that there are many independent written works about these two performances, some of which were studied and cited in this article. However, there is no written work about the comparative study between these two drama traditions, and no one has addressed it. This article attempted to examine the similarities and differences between these two categories of works in two cultural traditions. This comparative study is the product of the measurement and evaluation of two issues.

Keywords: Performance art, Ashura performances, Show, Performance, The jurisprudence of show and performance.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Examining the Similarities and Differences Between Performance Art and Ashura Rites and the Legitimacy of Portraying Religious Leaders in Performances Based on Jurisprudence

Seyed Razi Mousavi Gilani¹

Type of article: original research

Receive Date: 06 October 2022, Accept Date: 12 November 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697038

Abstract

Performance art is one of the postmodern shows which has specific components. Features such as replacing the show with performance, improvisation, absence of a previous plan and scenario, the randomness of some elements of the play, indeterminacy of time and sometimes the place, reducing the distance between the show and reality, and the persistent presence of the audience are the characteristics of this type of performance. There is a kind of closeness and kinship between the elements of performance art and the Ashura performances formed by Shiites and Ashura mourners. In the Ashura, we see ritual actions performed by the mourning groups, such as palm twirling, flag twirling, chain swinging, chest swinging, machete swinging, financial flower, stone throwing, boiling ceremony, giving dinner to strangers, mourning groups, and the like. These performances are not a kind of show, but a kind of performance as if it is a religious and ritual act for the performers, and it is not artificial and fake. This article attempts to express the similarities or differences between performance art and Ashurai performances to compare a specific type of contemporary dramatic literature that has its audience in the Postmodern era with a Shiite ritual art. It also tries to clarify whether it is legal from a jurisprudential point of view to display the character and face of the innocents and religious leaders in performing and performing arts.

Drama and performance have been a way to narrate and retell the stories of human life throughout the history of art and human life. Man has always found those magnificent, bitter, or sad stories attractive and wanted to show them. For a long time, before cinema and television entered human life, the possibilities of narrating and narrating life stories were realized orally

1. Associate Professor, Department of Philosophy and Wisdom of Art, Qom University of Religions and Denominations, Qom, Iran. Email: dr.mousavigilani@itaihe.ac.ir

His spiritual desires play a decisive role in advancing his goals, and this proposition is apparent in the scenes that the hero experiences in the mirror, while sleeping, and in his dreams. The mirror here is a mediator through which a man encounters his soul and receives its message. In the first scene, the mirror causes the person to be justified that he is not yet fully prepared for physical metamorphosis and must work harder to become a ram. Accordingly, he adapts the shape of his hands to the hoof of a ram and changes the color of his skin with pot soil. However, in the second scene (in the final minutes), when the hero looks in the mirror, his soul carries the message that the man is ready to implement the escape plan; The soul confirms becoming a ram or physical metamorphosis. That is why immediately after the scene of the mirror, we come up with the scene of a man in the guise of a ram, in the heart of a meadow. This scene can convey the realization of spiritual-physical metamorphosis. Also, according to the final scene where the man's hand comes out from the cover of the ram's hoof, based on the metamorphosis criteria, it is confirmed that not only the human appearance of the man hasn't been lost, but also his soul has not left his body. Only the metamorphosis of the appearance in the same body has occurred. We can cautiously say that the hero in the movie, *The Animal*, has achieved a successful metamorphosis. Because he became prey and suffered from being a ram and being hunted, and like other metamorphosed people, he does not survive, and no generation arises from him.

Keywords: Transcendental wisdom, Mulla Sadra, Metamorphosis, Human soul, Body, *The Animal* movie.

film's hero as an allegory of a metamorphosed human being and to explain his spiritual and physical levels of metamorphosis. For this purpose, Three questions were asked: To what extent the hero of the film reflects the examples of spiritual-physical metamorphosis considered by Mulla Sadra? To what extent have the soul and body of the hero become subordinated to each other? Watching related films and the entry of innovative and experimental cinematographers' works with new and creative topics into the field of written scientific research is much more influential. It is necessary to have the opportunity to criticize, analyze and introduce these works with a formalistic approach in the scientific community so that more diverse studies can be conducted on this kind of experimental film.

This descriptive-analytical research is of a fundamental type and is in line with theoretical studies on Islamic philosophy. The necessary information and data were collected through library studies and authoritative articles. In the first stage, the theoretical issues were raised, and then the short film "The Animal" was analyzed based on the theoretical framework of the research. Upon this, some scenes from the film showing the levels of mental-physical metamorphosis were selected and analyzed. Due to the analysis of the scenes/shots of the film "The Animal", the hero can be recognized and introduced as a model and a very close allegory for spiritual-physical metamorphosis. The issue of escape from the situation has a psychological effect on the main character's daily life, and his whole life is affected by the subject of escape. This effect is so much that it doesn't take long for the spiritual influences to take over the hero's body completely, and make him involved in a spiritual-physical metamorphosis. Although the hero has been shot and wounded, he manages to escape and cross the border by enduring fear and hardship and without considering the dangers. The hero attaches to his goal for the sake of value; he tests his soul and body in this way. Killing a ram and imitating the animal's behavior, he becomes himself and experiences the dream of escaping. The research brings up this question to what extent does the hero reflect the examples of spiritual-physical metamorphosis considered by Mulla Sadra? The findings indicate that the hero's soul, due to the experience of fear, anger, and many failures on the way to his goal and insisting on fulfilling his spiritual desire (crossing the border), first degrades himself to the level of an animal soul. In the second instance, he commits his physical metamorphosis by killing a ram. Muslim philosophers believe that a person's identity does not change with a change of appearance. The hero in the film wears the guise of a ram on his body while still a human. So he has both aspects simultaneously and should be given the title of human ram. The second question is to what extent have the hero's soul and body become subordinated to each other? We should note that due to the relationship between dreams, imagination, and sleep with the soul and its conditions, the hero's body is largely subordinated to his soul.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Analysis of Metamorphosis From Mullah Sadra's Point of View in the Short Film: "The Animal"

Saide Qolami Hujgan¹

Type of article: original research

Receive Date: 09 May 2022, Accept Date: 27 August 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697037

Abstract

Metamorphosis and its occurrence levels have been widely discussed by many religions, philosophers, and schools. In Islam, metamorphosis is mentioned in the Holy Quran and is present in the thoughts and opinions of Muslim philosophers such as Mulla Sadra. The explanation of metamorphosis and its introduction mostly depends on understanding its difference from reincarnation. Mulla Sadra has specifically made many efforts in this field. Many ethnic groups believe in reincarnation. Reincarnation states that the soul belongs to the embryo or another body after separating from the human body. In metamorphosis, however, the soul is not separate from the body, and only the shape and form of the body change to warn the people. In other words, the appearance of a human being changes to the body of an animal, but the soul of a sinful human does not descend from a human position to an animal position. We can classify the views on metamorphosis into three main groups which are: the metamorphosis of appearance, the metamorphosis of the soul, and the metamorphosis of the soul and the human body. Among the philosophers of transcendental wisdom, Mulla Sadra believes in the occurrence of sequential metamorphosis. First, he considers the realization of the metamorphosis at the level of the human soul, and then he refers to the subordination of the body to the soul. According to Mulla Sadra, bodies are subordinate to the soul. Hence, when the soul changes due to lust, anger, fear, happiness, and similar things, the body also changes. Hence, the appearance also depends on the inside and so gets distorted due to its connection. The article's main goal was introducing the main character of "The Animal" movie, as an example of the metamorphosis of soul and body. Therefore, the research aimed to introduce the

1. MA in Dramatic Literature, Faculty of Cinema-Theatre, University of Arts, Tehran, Iran.
 Email: sgholamihojaghan@gmail.com

and language.

Keywords: Persian Painting, The connection between painting and Persian language and literature, The process of creating paintings, Illustration, Imaginary visions.

In the present study, the content analysis method has an interpretive nature. According to the mentioned model, it began with the theoretical stage (i.e., the formation of the initial plans, questions, and analyzed resources), which examined the process of creating paintings and different Iranian schools up to the Safavi era. Then, in the unit construction stage, analysis was divided into several categories, i.e., the "painter" (or their students who did the act of painting), "painting as a product of artistic and technical activities", "collection of technical and artistic actions that the painter applied on the painting". In the data evaluation stage, appropriate analyses were performed related to the research, and the presence of literature was investigated concerning each of these three groups. Finally, a conclusion was reached based on the research problem at the results interpretation stage.

Accordingly, we can distinguish three units of analysis can be distinguished in the production line of paintings in libraries: The first is the painter, the painters, and their students who did the painting. The second component is the product of their artistic and technical activities on the affected surface, namely painting. The third part includes all the technical and artistic works that the painter and the students performed on the painting. In response to the question about the forms of the presence of Persian literature in Iranian paintings, the findings of this study show that the Persian language and literature have been present throughout the whole process of producing miniatures in Iranian paintings. Literature acted as a medium for the artist to understand mysticism. The mental perceptions of the painter and the writer of the literary text are united to illustrate the literary text. Persian language and literature also conditioned the minds of some painters due to the calligraphic limitations that prevailed overwriting in Persian language and literature. The existence of Persian letters and texts in the form of calligraphy in the paintings, the principle of the internal relation between image and text, and the representation of the opposition between the external matter (appearance) and the internal matter (within) in literature and mysticism in the formal structure of miniatures are clear examples of the presence of Persian language and literature in painting. During the technical operation, the painter looks for the pictorial equivalent of the metaphorical language of literature and prepares a list of conventional motifs. He also uses the metaphorical style as an illustration technique to enrich the image. The signs that referred to the text were also used to induce psychological aspects.

As noted, the inseparable nature of the history of Iranian painting with Persian literature is not limited to the conformity of the drawing and the text. Persian language and literature are present throughout the process of creating the paintings and affect the quality and nature of the appearance and content of paintings. It is possible to find new and innovative solutions to this issue and their application and expansion in contemporary Iranian painting, which is growing further from the treasure of Persian literature



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



The Forms of Persian Language and Literature's Presence in the Process of Creating Miniatures in Iranian Painting

Reza Rafiei Rad¹

Type of article: original research

Receive Date: 19 January 2022, Accept Date: 02 July 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697027

Abstract

The studies that have examined the Persian language and literature's presence in Iranian painting have summarized this presence only as a visual representation of the literary text in the painting through a type of reductionist approach. This approach only considers and analyzes the research data, the literary texts, and the affiliated illustrated miniatures. Persian language and literature are overlooked in the paintings' creation process. As a result, this reductionist approach eliminates the other forms of Persian language and literature's presence in Iranian paintings. For example, in some paintings, such as *Zahak's Nightmare* in *Shahnameh-e Shah Tahmasebi*, the painter uses the metaphor of "placing fingers on the mouth" in order to show the astonishment of the palace dwellers expressed in the poem. This metaphor is not mentioned in the text. The painter introduced them to the field of Iranian painting from the Persian language as a technical act. The reductionist approach ignores the influence of the Persian language and literature in Iranian paintings. It only explains and analyzes the relation between the visual objects in the painting and the text of the poem. This study aims to identify and distinguish the influence of the Persian language and literature in the whole process of creating miniatures in Iranian painting. Therefore, the question is how have the Persian language and literature been present and influenced the process of creating miniatures in Iranian painting?

The present qualitative study was conducted through the content analysis method using the Jürgen Ritsert analytical method presented in 1972. Data collection was done using archival, library, and internet resources. Content analysis is a process of reading a text, gaining proper understanding of seemingly irrelevant information, analyzing qualitative information, systematic observation, and converting qualitative data into quantitative ones.

1. PhD Student in Islamic Arts, Faculty of Islamic Handicrafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. Email: r.rafihrad@tabriziau.ac.ir

existence, self-knowledge in the transcendental wisdom system is of the utmost rank. It is subject to the existence of the soul. The existence of the soul at every level is equally present to itself. These countless degrees can be categorized into sensory, imaginary, rational, and supra-rational domains.

The point that can be mentioned as Mulla Sadra's initiative in epistemology is that he aligns the ways of cognition and knowledge. Not only does he not see the philosopher's argument as incompatible with the mystic's findings, but he considers the premise of the mystic's argument and austerities as two means of discovering the truth, and in some cases, the presence of both means necessary. On the other hand, Sadra believes in the connection between rational cognition and revelatory cognition. He mentions this emphasis in various places in his books and emphasizes it. He says: Far be it from the rulings of the Shari'a to be in conflict with specific and necessary cognitions and to destroy a philosophy whose laws are not in harmony with the Book and the Sunnah.

This article examines the narrative and the illustrations of this film and argues that since Bergman introduces a cognition of the human soul in this film, the dimensions proposed in the film can be applied to the principles of Mulla Sadra's self-knowledge. The present article refers explicitly to the cases in which the film can be an example of the discussion of Mulla Sadra's self-knowledge in transcendent theory. This article concludes that there are some notable epistemological similarities between Sadra's theory and Bergman's film.

Keywords: Self-knowledge, Wild Strawberries, Mulla Sadra, Ingmar Bergman, Transcendental wisdom.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



A Philosophical Study of Mulla Sadra's "Self-Knowledge" in Wild Strawberries

Mohammad jafar Mostashreq¹

Amir Hossein Khalili²

Type of article: original research

Receive Date: 17 February 2022, Accept Date: 20 June 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697036

Abstract

This article examines and analyzes Wild Strawberries by the late Swedish filmmaker Ingmar Bergman, one of the most important feature films in cinema history, to showcase how this movie creates meaning that is in line with Mulla Sadra's theory of self-knowledge. Since ancient times, self-knowledge has been an essential concept for years among scholars and theologians of all religions. It is known as the key to the knowledge of truth and the hereafter. In the Islamic philosophical-religious tradition, the human soul is prone to receive scientific truth. Mulla Sadra tried to go beyond the conceptual realm of existence and approach the realm of the objective truth of existence by relying on the dimensions of self-knowledge.

The clear and distinct conception of "self-knowledge" in the methodology prioritizes other topics since, before analyzing the issues of self-knowledge and judgment about the existence and absence of sentences, attributes, consequences, and dependent variables, one should know what is self-knowledge and what is not? An analysis of the nature of self-knowledge brings us to two preliminary questions: What is the meaning of knowledge in self-knowledge? What is the meaning of "self" here?

Sadr al-Mutalehlīn knows knowledge as "presence" and a kind of existence. He also believes in the "truth of the soul." The soul is "fluid," and the fluidity is its essence. It moves towards evolution in the "substantial motion" from the lowest "order of being."

Given that Sadra considers "self-knowledge" as self-existent, and the soul's presence depends on its existence, based on the unity of the modulation of

1. PhD in Art Research, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: m.mostashreq@gmail.com

2. Master of art in cinema, faculty of fine arts, university of Tehran, Iran. (Responsible Author)
Email: amirkhalili2612@gmail.com

peated many times in his poems. This repetition may be a kind of reminder. Among these words are soil, mud, jar, pottery, and the like, the explanation of which can lead to a broader understanding of the valuable foundations of Iranian Islamic art. Khayyam; First and foremost, is a man of wisdom, and his poetry finds meaning under wisdom. Therefore, he seems to consider poetry - an imaginative and explanatory expression - a compound for a specific purpose. However, what he does is the product of an artist's will in the form of a quatrain — a capacity for concise, solid, and complete expression. He makes the most of the symbolic capacities of soil and jars to institutionalize his ruling destination. This article is a post-structuralist approach, written by descriptive-analytical studies, to explain symbols such as soil and jars in his poems. The author has tried to collect written evidence with a qualitative approach.

Keywords: soil, Artistic mysticism, Khayyam, World, Jar.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



The Wisdom About Soil in Khayyam Neyshabouri's Artistic Mysticism

Alireza Bavandian¹

Type of article: original research

Receive Date: 26 June 2022, Accept Date: 24 August 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697035

Abstract

Art has always played a significant role in effectively transmitting ideas and judgments. To explain the aspects and dimensions of Iranian Islamic art, the discovery of mystical and esoteric foundations and contemplation on the inner aspects of this art is an undeniable necessity. Iranian art cannot be identified without mysticism. Mystics and artists reach common ground in Iranian art; Both mysticism and art reach the nature of existence through the path of discovery and rational intuition - the reflection of absolute existence (absolute light). Both the mystic and the artist consider the universe as a manifestation of God's love. The difference is that mystics have no obligation to share their mystical findings with everyone, and this is the reason for using the code language. However, artists have to convey their mystical findings tangibly. As a result, the most serious topics of nominal art in mystical texts have been highlighted, and the most magnificent works of art in Islamic culture belong to those who have walked the path. Since, in the field of art and mysticism, we see traces of each of these phenomena in the other, we can examine this relationship in the worldview of mystics and mystical artists. The traditionalists who emerged in the world of modernity seek to create a world using traditional art and mysticism to guide modern man from the turmoil of the modern world, which leads to the originality of the partial intellect to the general intellect. They believe in the influence of art and mysticism on each other and challenge works of art in a mystical context. Mystics and artists look at all phenomena of existence from the perspective of intellectual intuition and consider them symbols of God's grace. Among these cases, we can mention the soil. In the artistic mysticism of the sage Khayyam Neyshabour - whose artistic experiences are in the light of mystical teachings - we sometimes come across words he has re-

1. Assistant Professor, Art Research Department, Faculty of Arts, Neyshabor University, Neyshabor, Iran. Email: bavandian@neyshabur.ac.ir

of external good in the film? This research aims to help to understand better one of the most critical discussions of Aristotle in his ethics, about friendship, and tries to enhance this understanding philosophically with the study of an essential film in which friendship is one of its central topics. In this way, through a valid philosophical reading, a better understanding of the film is obtained. This qualitative research has been obtained using the descriptive-analytical method and studying library resources. The result of this research shows that although the movie *Everybody Knows* can be studied with Aristotle's view of friendship in its ethics, at the same time, it is not entirely compatible with the Aristotelian view and even has an independent opinion about friendship in the view of ethics. The approach of this research, in its philosophical foundations, is to explain the concepts of happiness and the relationship between happiness and the moral middle ground from Aristotle's point of view and then to define the moral aspect of the selfish and altruistic aspects of pity in Aristotelian friendship, and finally to explain the types of Aristotelian friendship with the above principles. Also, the current article's approach in the study of the film is to explore the characters' friendship relationships in the context of the film's narrative plot to show to what extent the theme of friendship in this film is consistent with the Aristotelian view of friendship. Moreover, where does it separate from this Aristotelian point of view?

Keywords: Friendship, Aristotle, Ethics, *Everybody Knows*, Pity.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Friendship From the Point of View of Aristotelian Ethics in Asghar Farhadi's Movie, "Everybody Knows"

Mohammad Hashemi¹

Type of article: original research

Receive Date: 12 April 2022, Accept Date: 13 July 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697034

Abstract

In his *Poetics*, Aristotle considered drama as an imitation of human lives. It can be concluded that cinema is not exempt from this rule as an essential dramatic art. Therefore, since cinema is in the position of imitating human lives, it narrates stories that are similar to these lives. On the other hand, philosophy raises fundamental and significant questions about life. Therefore, cinema, which as a dramatic art is similar to life in its unique ways and tools, takes a path similar to philosophy in presenting fundamental questions of life and finding answers to them. So, one of the proper ways to understand movies is to study the philosophical questions raised in these movies and the unique answers that the movies give to these philosophical questions. The present research has shown how, in the movie *Everybody Knows* by Asghar Farhadi, something similar to the answer to the fundamental philosophical questions on friendship has been provided. For this purpose, the theoretical foundations of Aristotelian ethics (mainly in *Nicomachean ethics* and partly in *Eudemian ethics*) have been used, specifically addressing the issue of friendship in the most related chapters. The problem of this article is to first examine the place of friendship and its types within the system of Aristotelian ethics in the theoretical foundations' section and then to study the Aristotelian philosophy of friendship in the movie *Everybody Knows* by Asghar Farhadi based on mentioned theoretical foundations. The questions of this research are that first of all, in the film "Everyone Knows," how are all kinds of friendships drawn from Aristotle's point of view? Secondly, what is the relationship between Aristotle's view of kinds of friendship and the concept of happiness in this film? Thirdly, what is the relationship between Aristotle's view of friendship and the concept

1. Ph.D. of Philosophy of Art, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: mh7poetica@gmail.com

Traditional artwork is a symbolic expression of transcendent truths. He argues that symbolic art is inherently related to intellectual reasoning. There is a symbolic relationship between rational intuition and perceptual forms. Another characteristic Schuon constantly points out is that traditional artwork is not a product of the artist's mind; therefore, innovation has no place in it. He believes that all forms, even insignificant ones, can only be considered human creation secondarily. They come firstly from the same superhuman source that is the source of all Traditions. The following characteristic of traditional art is its functionality. This feature means that art is never created solely for pleasure and artistic aspects in a traditional civilization. Such a view is clearly in contrast with the "art for art's sake" theory, and Schuon has repeatedly criticized this theory in his work, calling it even the most foolish and deviant idea. The last feature he says about traditional art is the conformity of form, raw materials, and symbolism with the rules of traditional art.

Accordingly, by putting these features together, we come to the first version of the definition of traditional art. In this definition, "traditional art" has five conditions. This definition tells us that if something wants to be a traditional artwork, it must have all five characteristics. If something combines these characteristics, it is enough to consider it a traditional artwork. By further elaborating on these five characteristics, we conclude that perhaps only the first condition (expression of intellectual realities) can be considered sufficient. Thus we propose the second version of the definition so that X is a work of art only if it is an expression of intellectual realities.

After examining the second version, it becomes clear that it also has a fundamental problem: Schuon believes that all traditional artworks meet almost all of the above conditions (every traditional artwork he has introduced has such a condition). Still, it remains to be seen whether conditions (2) to (5) necessarily have a relation with condition (1). Knowing that all the traditional works introduced by Schuon meet the five conditions mentioned above, is it possible to conclude that if something has the first condition, it necessarily has the other conditions as well? Examining this case leads us to the third version of the definition of traditional art.

According to this version, these three conditions are proposed: "symbolic expression of intellectual realities", "functionality," and "conformity of form, raw materials, and symbolism with the rules of traditional art". From Schuon's viewpoint, these conditions can be considered necessary and jointly sufficient conditions for an artwork to be "traditional". Finally, one can better explain Schuon's opinions about art and criticize his claims with such a theory.

Keywords: Frithjof Schuon, Art definition, Art Theory, Traditional art, Traditionalism.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



On Schuon's "Traditional Art": An Analytical Review

Seyyed Abbas Haghayeghi¹

Type of article: original research

Receive Date: 22 January 2022, Accept Date: 13 June 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697033

Abstract

Some scholars of the last century have offered a specific definition of "Tradition" and have become known as Traditionalists. Their main concern is the revival of Tradition in today's societies. Traditional civilization is vital to them, and they seek to traditionalize all things, including art. However, the concept of "Traditional art" does not seem obvious and precise, like in other cases described as traditional. This issue has made it always controversial to clarify the nature and characteristics of "traditional art". Frithjof Schuon, one of the leading figures of the traditionalist movement, has made many claims. The purpose of this paper is to restructure his views on traditional art. Achieving a definition of "traditional art" helps us distinguish a traditional artwork from another. Second, the artist can use this definition to create Traditional artworks.

One of the ways to investigate philosophical issues is to clarify concepts by providing the necessary and sufficient conditions. This method has been widely used in the contemporary philosophy of art. The present study, which uses the descriptive-analytical method, tries to introduce the necessary and sufficient conditions for a supposed work of art to be placed under the "traditional art" category by referring to Schuon's works. To achieve this, we first extract the features of traditional art from Schuon's point of view as much as possible. Once we identify these characteristics, we decide which one we can choose as necessary or sufficient for defining traditional art.

From Schuon's point of view, the main feature of traditional art is that the artwork is, in fact, an expression of the intellectual realities of the higher worlds (directly or indirectly). In his view, traditional artwork, like sacred texts, originates from revelation and indicates indescribable spiritual matters. Not only does he consider the origin of traditional art to be divine, but he also considers the form of the works to correspond to the same divine truths. Symbolism is a feature that exists in both pure nature and sacred art.

1. Phd student in the field of Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Arts, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. Email: sa.haghayeghi@gmail.com

emphasized natural beauty and physical forms, it did not lose the religious meaning of the past. The simple figures of the past gave way to a kind of luxurious beauty, self-presenting faces with precious clothes full of worldly power and lust. Even the image of the God of Christianity was depicted in the form of a strong and beautiful human. The human-like and powerful God had a sign of belief in God's existential dominion over human rationality. On the other hand, the discovery of new rules of perspective in Renaissance artworks was an attempt to create a rational methodical knowledge of the outside world. Although this vision confronts the Middle Ages pictorial tradition; but, we can still find the roots of some of the Renaissance era's achievements in the past, where some thinkers propose some principles of philosophy based on the originality of the subject. Abelard, for example, gave theological perception a human and indeterminate nature by emphasizing the place of doubt as a means of receiving the truth. Besides that, we have Ockham, who considered science to be the product of human experience and observation. All these theories look at the malleability of the idea of representing the world based on indeterminate rules and human sensibility. Furthermore, finally, the establishment of deepening laws was effective.

Keywords: Middle Ages, Renaissance Art, Christian wisdom, Humanistic art, Perspective.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Continuity of Christian Philosophy in Renaissance Humanist Painting

Mina Mohammadi Vakil¹

Type of article: original research

Receive Date: 14 August 2022, Accept Date: 01 September 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697032

Abstract

Humanism is generally considered the most critical difference between Renaissance and Christian art in the middle centuries. The theoretical foundations of the emergence of Renaissance humanistic art are subject to many questions since we had no precise philosophy regarding the definition of man and his place in existence in the Renaissance era. By looking at the opinions of medieval theologians and studying their continuation in the Renaissance period, it is possible to recognize some roots of the formation of the mentioned art. Saint Augustine considered religious faith as the source of rational knowledge on the one hand, in his doctrine of "I believe in order to understand,"; and on the other hand, he considered the truth of perception and knowledge dependent on human action in a deeper meaning. Along with the scientific achievements of the Renaissance period, some theories were influential in the formation of humanistic philosophy as the theological foundations of the Middle Ages. These theories include Abelard's theory of doubt as a means to reach the truth, Saint Francis's explanations regarding the fact that the truth is down on earth and within man himself rather than above, or the belief in the originality of the individual, which Ockham proposed. After studying and recovering the effects of medieval philosophy on the renaissance period, this article tries to follow the similarity of the mentioned philosophical developments in the world of art. The research method in this article is descriptive and analytical, information collection is done in a library style, and data analysis is conducted inductively. According to the research findings, it is clear that the ruling opinions of Christian theologians were influential in the formation of modern thought and, accordingly, the humanistic art of the Renaissance. One can recognize this effectiveness in the emergence of perspective rules as artistic Subjectivism and the representation of a God-like man. Although Renaissance painting

1. Assistant Professor, Faculty of Art, AlZahra University, Tehran, Iran. Email: m.vakil@alzahra.ac.ir

that these two concepts were under the absolute control of Ibn 'Arabī's "Existential Unity" school. Since Islamic art has a history of more than thirteen centuries, and despite the production and presentation of works that testify to the creative imagination, knowledge, and skill of Muslim artists, it still faces severe challenges in the theoretical dimension. Some challenges deny the existence of Islamic art, and others doubt its nature. For this reason, the need to conduct research of this kind should be the focus of attention of researchers of theoretical issues of Islamic art. Based on this, drawing the view of Muslim sages and mystics towards what is known as works of art today can be a good point of departure. For this purpose, it is inevitable to refer to the original Islamic and philosophical sources in Islamic civilization, especially the works of Muslim sages, to extract their views on works of art and theoretical reflections on art. This essay has chosen the book *Al-Futūḥāt al-Makkiyya* (The Meccan Revelations) by the famous Andalusian mystic of the 6th and 7th Hijri centuries, Ibn 'Arabī, for the research of his familiarity with works of art in the first step, and then a reflection on the theoretical foundations of art and craft in Islamic civilization. This article has been done using the analytical-interpretive method and based on the data collected by relying on library sources.

Keywords: Mizan, Fann, Alsinaeat (Craft), Ibn 'Arabī, *Al-Futūḥāt al-Makkiyya* (The Meccan Revelations), Theory of Art, Mysticism.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Mizan; Theory of Art and Beauty in the Mysticism of Ibn 'Arabī

Mohsen Sarebannejad¹

Hassan Bolkhari Ghahi²

Type of article: original research

Receive Date: 03 July 2022, Accept Date: 27 August 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697031

Abstract

One of the primary and fundamental goals of theoretical studies of Islamic art is to reach concepts and foundations that can have commonalities and affinities with the modern perception of art and beauty through analytical study of the classical texts of Islamic mysticism and wisdom. Following this purpose, this article looks upon the concept of Al-Fann (Art) and Alsinaeat (Craft) in the view of Ibn 'Arabī, one of the leaders of theoretical mysticism in Islamic civilization. We refer to his great encyclopedia of thought, the book *Al-Futūḥāt al-Makkiyya* (The Meccan Revelations), and try to explain the meaning and concept of "Mizan" as an answer to the question of what and how tangible artworks are formed. The main question of the research is the conceptualization of art and industry, as well as the explanation of the principle of "Al-Mizan" by referring to Ibn 'Arabī's ruling and mystical opinions. This research reviews Ibn 'Arabī's proposed hypothesis that the idea of "Mizan" on what or how artworks are formed and created. The purpose of writing this article is not to present a theoretical model for the creation of works of art in the contemporary Islamic world but to delve into the history of theoretical reflections on art and beauty in the history of Islamic mysticism and wisdom. The research results show that Ibn 'Arabī did not have a neutral thought about the meaning and concept of "Art" and "Industry," and he was familiar with the mentioned concepts in his time. Also, in the theoretical dimension, he has made a severe and thoughtful entry into the theoretical field of art and beauty in one of his most important works. On the other hand, his theoretical reflections on art and beauty show

1. Ph.D. student in Art Research, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran (Responsible Author). Email: sarebannejad@ut.ac.ir

2. Professor, Department of Advanced Art Studies, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

research examines the theories of revival and related practices in the art and architecture of Islamic countries with a logical argumentation strategy. For the reasoning process, the research has adopted the descriptive-analytical methodology. It uses semantic content analysis and modeling methods to analyze the effects and procedures. With a forward-looking futuristic approach, the research seeks to draw what is the desired model of art and architecture at the level of the 20-year vision document of the Islamic Republic of Iran; as an inspiring model for other Islamic countries.

Research findings show that both anti-technology and anti-traditional trends have been doomed to fail in the field of practice. These reactionary trends seem to suffer from a lack of integrity and comprehensive understanding. They have led to a kind of "extreme traditionalism" or "imitation architecture" in the contemporary architecture of developing countries such as Iran. The results show a weakness in understanding the context for a futuristic and conceptual perspective toward the future. The results are petro-dollars for a hasty pastiche architectural style in some developing countries which results in environmental catastrophe and an energy-hungry development style.

The research's conclusion underscores that an essential shortcoming of the existing theories in the art and architecture of Islamic countries is the lack of practicality in the field of "design" and the weakness of comprehensiveness in the field of "technology". It highlights that a successful architecture theory has to criticize extremist traditionalism and imitation-eclecticism for finding a way toward the future. The high-performance architecture theory has to respect the context to learn from indigenous identity and adopt new technologies to meet excellence in design. From this perspective, it could be an alternative for the future of art and architecture in Islamic and developing countries.

Keywords: Contemporary art of Islamic countries, Design-based approach, Future architecture, High-performance architecture, Excellence in design, Philosophy of fine art, 20-Year visioning document of Iran.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Conceptualization of High-performance Architecture Theory to Explain Revivalist Trends in Developing Countries

Mohammadjavad Mahdaveinejad¹

Type of article: original research

Receive Date: 15 February 2022, Accept Date: 10 May 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697030

Abstract

The tendency towards "authenticity" has been considered more than ever in developing countries, especially in Islamic countries. Revivalist trends have become one of the most influential currents in Islamic countries' contemporary art and architecture. The literature shows that these trends, in addition to their strengths, also had several weaknesses. In Iran, along with the other trends in developing countries, revivalism acts as a dominant trend in the scene of contemporary architecture. In search of a contemporary expression, Revivalist trends in Iran aim to establish an outstanding model for the Islamic Republic of Iran. The high-performance architecture theory is a futuristic phenomenon that outlines a future for the world's architecture, especially for the future architecture of developing countries such as Iran. The context analysis looks at Islamic countries in the West of Asia, the North Africa (MENA) region, and other Islamic countries. As a leading architectural theory, the high-performance architecture theory outlines a framework for integrating technology and prosperity to meet "excellence".

The main goal of the research is to find the similarities and differences between the proposed theory with other competing theories in Islamic countries. The primary purpose of this study is to re-understand the revivalist tendencies in Islamic countries and to analyze their strengths and weaknesses in comparison with the high-performance architecture theory.

The research methodology is based on an analytical and logical argumentation research strategy. Regarding the "design-based" character of high-performance architecture theory, the research methodology is to include theory and practice simultaneously. Based on the outlined goal, the research results can provide a framework for comprehensive policies in the field of art and architecture of Islamic countries. From a methodological point of view, the

1. Professor, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: mahdaveinejad@modares.ac.ir



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



The Interaction of Form and Content (Words and Meaning) In the Emergence of Beauty and Literary Criticism Based on It, in the 'Fotouhat' of 'Ibn-Arabi'

Nasrollah Hekmat¹

Type of article: original research

Receive Date: 02 October 2022, Accept Date: 12 November 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697029

Abstract

We went through the Fotouhat book and scrutinized it, having this question in mind whether the relation between form and content or word and meaning and the way they interact with each other has been a matter of consideration for Ibn-Arabi or not. Additionally, assuming that it has been a matter of consideration for him and he has had a specific point of view, whether he has criticized a literary work based on his point of view or not? We found some pages in this book intrusively in which our two concerns with a 'yes' answer. The gist of his detailed answer to our first question is that the beauty of an artistic work has two scopes: Presential Scope and Epiphanic Scope. Regarding the presence, this beauty does not have anything to do with words, meaning, or a combination of them. However, this is related to the essence of the artistic work. This essence is derived from the presential scope and linked to the truth of the beauty of the world of being. Every artistic work is the emergence of that truth and simultaneously signifies the brilliance and coverage of that emergence. Now, artistic work is a pure indicator of that beauty. Therefore, this emergence of beauty can be named 'goodness and virtue'.

This goodness is achieved through a combination of pure word and prodigious meaning. Furthermore, this combination is a mystery that can indulge the viewers of this work from living everyday life in their 'worldly-nest' and draw them close to the scope of the truth of beauty and truthful beauty. Then, he begins to criticize a piece of the romantic poem based on this two-scope beauty.

Keywords: Literary Work, Words and Meanings, Beauty, Presence, Emergence, Art Criticism.

1. Professor, Department of Philosophy, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
Email: n_hekmat@sbu.ac.ir

fairs, often with humorous results. During Safavid period we can explore a range of topics and techniques, from figure drawing to sketching animals, the life of people as humorous entertainment, and similar cases.

We discover different drawing styles like comics, for example, "man attacked By a Bear" by Reza Abbasi. In Safavid time, artists added the depiction of actual events to their repertoire of portraits. Riza Abbasi's style had matured. His insight into portraits from this Period is those of figures such as "Nashmi Kamangar". Riza, in this figure, Satirizing a political leader of Qizilbash. A remarkable series of drawings of anguished men in the wilderness reflects the artist's troubled state of mind and a reaction against the claustrophobic life of the court. Qalandar Darvish could, when in an ecstatic mood, display deadly violence. Some of Qalandar Darvish wandered in steppe or scenes of cities in states of heroic self-mortification to achieve communion with the universal spirit. Qalandar dervishes lived in cemeteries, even graves, as signs of self-annihilation. During initiation, they only ate herbs and were clad in foliage (of the fig trees). The paintings show them barefoot, with a feather expressively shown, and the shaven scalp and face of some of Muhammad Siyah Qalam and other representations of Qalandar dervishes can be seen. These works are like caricatures and humorous art. This article expresses Caricature and humor in Persian painting with this conclusion that Behzād was one of the pioneer Caricaturists in the world.

Keywords: Caricature, Nashmi Kamangar, Qalandar Darvish, Humor, Persian Visual Culture.



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Humor and Caricature in Persian Visual Culture

Yaghoub Azhand¹

Type of article: original research

Receive Date: 02 October 2022, Accept Date: 12 November 2022

DOI: 10.22034/RPH.2022.697028

Abstract

A caricature is a distorted representation of a person or exaggerated way through artistic drawing. Caricature had always been expressionist, for the Caricaturist plays with the likeness of his figure and distorts it to express just what he feels about his fellow man. As long as these distortions of nature sailed under the flag of satire and humor, nobody seemed to find them different to understand. *Humorous art* is a field where everything is permitted because people do not approach it with prejudice. They reserved for art with a thing. In Persian art, Caricature can be insulting (Heja) or complimentary and serve a social and political purpose.

Some of the earliest Caricatures are the works of Kamāl ud-Dīn Behzād, master painter of Sultan Husayn Bayqara's court. Contemporary Historians all speak with glowing praise about Behzād's skill. Also, writers in the reign of Sultan Husayn Bayqara compared him with other great painters of Herat and praised him among them or as better. Sultan Husayn had an unusual face and a strange figure. Behzād represented this with his illustration, such that as soon as Sultan Husayn saw it, his depression and unhappiness turned to delight. It can be said that these illustrations were Caricatures that delighted Sultan Husayn. Such accounts indicate two critical facts. Firstly, Behzād was capable of illustrating subjects naturalistically; secondly, his illustrations can be a form of Caricature and amusement, according to which, Behzād was a pioneer of Caricature in the world.

A milestone in defining Caricature was the works of Mir Seyyed Ali in the Indian court. In his story, Caricature was formalized as the process of exaggerating differences from Ghazali (the poet) figure. This Caricature satirizes Ghazali's figure with an exaggerated pose. Beside the public-figure satire, many artists' Caricatures were used as gifts for a patron. Sultan Muhammad's painting called "allegory of drunkenness" was popular at street

1. Professor, Department of Advanced Studies of Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
Email: yazhand@ut.ac.ir

Title	Pages
Humor and Caricature in Persian Visual Culture Yaghoub Azhand	4
The Interaction of Form and Content (Words and Meaning) In the Emergence of Beauty and Literary Criticism Based on It, in the ‘Fotouhat’ of ‘Ibn-Arabi’ Nasrollah Hekmat	6
Conceptualization of High-performance Architecture Theory to Explain Revivalist Trends in Developing Countries Mohammadjavad Mahdavinejad	7
Mizan; Theory of Art and Beauty in the Mysticism of Ibn ‘Arabi Mohsen Sarebannejad, Hassan Bolkhari Ghahi	9
Continuity of Christian Philosophy in Renaissance Humanist Painting Mina Mohammadi Vakil	11
On Schuon's "Traditional Art": An Analytical Review Seyyed Abbas Haghayeghi	13
Friendship From the Point of View of Aristotelian Ethics in Asghar Farhadi's Movie, "Everybody Knows" Mohammad Hashemi	15
The Wisdom About Soil in Khayyam Neyshabouri's Artistic Mysticism Alireza Bavandian	17
A Philosophical Study of Mulla Sadra's "Self-Knowledge" in <i>Wild Strawberries</i> Mohammad jafar Mostashreq, Amir Hossein Khalili	19
The Forms of Persian Language and Literature's Presence in the Process of Creating Miniatures in Iranian Painting Reza Rafiei Rad	21
Analysis of Metamorphosis From Mullah Sadra's Point of View in the Short Film: “The Animal” Saide Qolami Hujqan	24
Examining the Similarities and Differences Between Performance Art and Ashura Rites and the Legitimacy of Portraying Religious Leaders in Performances Based on Jurisprudence Seyed Razi Mousavi Gilani	27



Rahpooye Hekmat-e Honar

(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)

Vol. 1, No. 1, Autumn 2022 and Winter 2023

License Holder: Soore University

Director in-charge: **Mohammad Hossein Saei**

Editor in-chief: **Hassan Bolkhari Ghahi**

Publisher: **Soore University**

Editorial Board:

Yaghoub Azhand

Hassan Bolkhari Ghahi

Mandana Berkashli

Seyyed Gholamreza Eslami

Zahra Asali

Mostafa Goudarzi

Mehran Houshiar

Mohammad Khazaie

Seyed Razi Mousavi Gilani

Abdolhamid Noghrekar

Marzieh Piravi Vanak

Mohammad Ali Rajabi

Somayeh Ramezanmahi

Mina Sadri

Executive Director: **Somayeh Ramezanmahi**

Circulation: 1000 Copies

Design, Preparing and Publishing: "Soore University" Publication

Adjusting Overall Design and Supervision: Vahid Roozbahani

Editor of English Abstracts: Zakiyeh Sadat Tabatabaei

Editor of Articles (In Persian): Jabbar Ojaghloo

Logotype: AhmadAli Asali

Cover Design: Mohamad Sharif NikShohrat

Page Layout: Javad Mohamadi



Soore University

Address: Soore University, No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., Tehran, Iran.

Postal Cod: 1345633151

Phone: (+98-21) 66374455

Website: <https://rph.soore.ac.ir>

Email: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir

philosophy.rahpooye@gmail.com

