جاویدان‌خرد، شماره ۲۴، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صفحات ۲۹- ۴۶

# بررسی مسأله خلاقیت در هنر سنتی

**شهریار پیروزرام***
**سعید بینای مطلق****

## چکیده

خلاقیت از مفاهیم رایج در مباحث هنری است. امروزه خلاق بودن و هنرمند بودن یکی انگاشته می‌شوند و اغلب، خلاقیت با نوآوری یکسان دانسته می‌شود. از طرف دیگر باور غالب این است که هنر سنتی، با موضوعات تکراری و کهنه، فاقد خود جوشی و بدیع بودن است. اما بر خلاف نگاه مدرن که خلاقیت و حتی حقیقی بودن را با نو بودن یکی فرض کرده و هنر سنتی را فاقد آن می‌داند، نویسندگان و متفکرانی همچون آناندا کوماراسوامی، تیتوس بورکهارت،[۱] رنه گنون،[۲] سید حسین نصر و آن‌ماری شیمل[۳] نه تنها هنر سنتی را هنری خلاق می‌دانند بلکه تنها اینگونه آفرینش‌ها را شایسته اطلاق مفهوم خلاقیت می‌دانند. سؤالی که مطرح می‌شود این‌است که آیا اساساً در هنر سنتی می‌توان از خلاقیت به معنای واقعی کلمه سخن گفت؟ در واقع یک مکتب هنری چارچوب‌های آموزش، تولید اثر، و نیز خلاقیت را انتقال می‌دهد و با این کار هویت و اصالت تولیدات هنری را تضمین می‌کند. نتایج به‌دست آمده در این مقاله نشان می‌دهد که هنر سنتی دارای اصولی است که بر اساس آن می‌توان از خلاقیت به معنی خاص آن سخن گفت.

**واژه‌های کلیدی**: هنر، هنر سنتی، اصول هنر سنتی، خلاقیت

---

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان. رایانامه: shpiroozram@gmail.com
** استادیار گروه فلسفه، دانشگاه اصفهان. رایانامه: said_binayemotlagh@yahoo.fr

## هنر سنتی

چه هنری سنتی نامیده می‌شود؟ در پاسخ، نخست باید از خود سنت پرسش کنیم: سنت چیست؟ رنه گنون در آثار خود سنت را غیر از آداب و رسوم می‌داند، به گفتهٔ او «مبتذل‌تر از همه این است که کلمهٔ سنّت را با آداب و رسوم مترادف بدانند و بدین ترتیب باعث شوند که سنّت با معمولی‌ترین امور بشری خلط و اشتباه شود» (گنون،۱۳۸۹: ۲۵۱). در واقع سنت مجموعه قوانین و حکمتی است که منشأ الهی دارد، در کمال امانت حفظ شده است و با معنای واحد، می‌تواند صور بیرونی مختلف داشته باشد. «سنت، حکمت نخستین و ازلی یا حقیقت تغییرناپذیر و بی‌صورت است. سنت یعنی تجسم صوری حقیقت در هیأت اسطوره‌ای یا دینی خاص که در خلال زمان منتقل شده است» (الدمدو،[۴] ۱۳۸۹: ۵۳). یا به عبارت دیگر «منظور از سنّت، راهی است که خداوند به انسان نشان داده و بدون هیچ دخل و تصرفی به انسان می‌رسد» (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۲۰۳).

مهم‌ترین تفاوت هنر سنتی و هنر مدرن از همین جا آغاز می‌شود. «از آنجا که مکاتب بشری منبع ماورایی ندارند، بنابراین آنچه که در آنها گفته می‌شود، ناشی از وضع و حال بشر است که ذاتاً حالتی از جهل را با خود دارد و به همین دلیل نمی‌توانند مانند سنّت، کلید کشف معنای فلسفهٔ جاویدان باشند. مفهوم سنّت، کم و بیش مفهومی است ثابت و معین، با درون‌مایه‌ای برای به فهم درآمدن؛ نه درون‌مایه‌ای در حال تحول و دگرگونی. قدیس آگوستین از سنّت به حکمت نامخلوق یاد می‌کند و می‌گوید: حکمت نامخلوق، که اکنون به همان حال است که همواره بوده و همواره به همان حال خواهد بود» (الدمدو،۱۳۸۹: ۱۵۰). جاودانگی و جهان‌شمول بودن سنت نیز از همان نامخلوق بودن آن به دست می‌آید. «گنون در کتابش، در مورد *ازوتریسم (راه باطنی) دانته*[۵] می‌گوید: متافیزیک محض نه رومی است نه مسیحی، بلکه جهانی است» (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۲۸).

از این رو وقتی از هنر سنتی سخن می‌گوییم، منظور هنری است که در بستر سنت شکل گرفته و رشد کرده است. بنابراین هنر سنتی به آنگونه هنری گفته می‌شود که علاوه بر موضوع، صورت آن نیز برخاسته از یک سنت باشد. حال پرسش این است؛ از آنجا که صور هنر سنتی دست‌آورد یک سنت خاص است و نه

پرداخته ذهن هنرمند، آیا می‌توان در حوزه هنر سنتی از خلاقیت نام برد؟ لازمه پاسخ به این پرسش، بررسی مفهوم خلاقیت است.

## جایگاه خلاقیت در دیدگاه مدرن و دیدگاه سنتی

مفهوم خلاقیت یا آفرینش هنری در نظر گاه مدرن با نوآوری یکی گرفته می‌شود. این امر به‌دلیل آن است که منشأ اثر را در فرد هنرمند جستجو می‌کند: «دشوار است مفهومی از آموزش در هنر مدرن را بدون واکنش‌های خلاقانه فردی در نظر گرفت» (Lachapelle, 1983, p:131 ). خلاق بودن در دهه ۱۹۶۰ با کامل‌تر بودن و قابل قبول‌تر بودن معادل گرفته شده بود؛ نظرگاهی که باعث شد تغییرات مهمی در خواسته‌های اجتماعی به وجود آید و تحقیقات گسترده‌ای در زمینه خلاقیت هنری صورت گیرد. (Lachapelle, 1983, p:132). این تحقیقات که در ارائه راه حل برای مسألهٔ «چگونه در خلق اثر هنری خلاق تر باشیم؟» با یکدیگر مسابقه می‌دادند نتایج کار خود را به سرعت در جوامع آموزشی و هنری عرضه کردند، در حالی که هنوز نتایج آنها از بوته آزمایش بیرون نیامده بود.

در دهه ۱۹۷۰ به دلیل کمبود بودجه‌های تحقیقاتی این تب و تاب تا حدی فروکش کرد ولی همچنان کارهایی در زمینه خلاقیت هنری انجام می‌شد که برخی از آنها نقد کارهای قبلی بود. نکاتی که مورد نقد قرار گرفته بود قابل تأمل بودند. از جمله اینکه آیا روند خلاقیت را می‌توان فقط یک روند اجتماعی یا روان‌شناختی دانست؟ یا اینکه آیا خلاقیت هنری به تفکر مربوط می‌شود یا به احساس؟ ایجرلی در مقاله «احیاء هنر سنتی ملانزی» با اشاره به اینکه محتوای هنر سنتی صورت آن را تعیین می‌کند و تنها این صورت است که می‌تواند هنر سنتی باشد، ادامه می‌دهد که هنرمندان می‌توانند در چارچوب محتوا و قواعد سنتی آثار درخشانی به وجود آورند که نه تنها ابداع و خلاقیت را در خود دارند بلکه مانع آفرینش‌های پس از خود نیز نخواهند شد(Edgerly, 1982, p:548). از طرف دیگر آنچه که به عنوان «تست‌های خلاقیت هنری» ارائه شد در پی همین پژوهش‌ها بود.

منقدین قایل بودند که با انجام آزمون خلاقیت آنچه که مورد آزمایش قرار می‌گیرد هوش فرد است نه خلاقیت او. با این همه برخی مطالعات بعدی تحت تأثیر

مناسبات اجتماعی و اقتصادی که خود را در همه زمینه‌ها صاحب حق می‌دانست بدون توجه به ماهیت هنر، حوزه اقتصادی را با هنر آمیخته و خلاقیت را چنین تعریف کردند: «خلاقیت هنری یعنی تفکر خلاقی که می‌تواند هنری عرضه کند که خوب فروش برود و نقشی در صنعت و اقتصاد بازی کند. امروزه خلاقیت معادل تولید اقتصادی است» (Grierson, 2011, p:336).

بدون آنکه بخواهیم در نظرات متعدد و متفاوت سرگردان شویم می‌توان گفت اغلب این ملاحظات تا حدی متأثر از نظر فروید درباره خلاقیت هنری بودند. «فروید خلاقیت هنری را نیز مانند دیگر پدیده‌های روان‌شناختی بر اساس مکانیسم دفاعی برای احساسات سرکوب شده خاص توضیح داده بود» (Lachapelle, 1983, p:131) مطلب مشترک میان نویسندگان از دهه شصت به بعد ضروری شمردن خلاقیت برای هنرمند بود. به قول الیوت، «خلاقیت جزیی از مفهوم هنرمند است ولی جزیی از مفهوم دانشمند نیست. دانشمند یا محقق علوم چیزی را کشف می‌کند ولی دانش خلق کردنی نیست» (Elliott, 1971, p:140). به نظر می‌رسد تعاریف خلاقیت که بر اساس نوآوری و بدیع بودن ارائه شده برای هنر سنتی به طور مستقیم مناسب نیست وکاربردی ندارد. پس در این معنا نمی‌توان از خلاقیت در هنر سنتی یاد کرد.

اما از سوی دیگر چنانکه ایجرلی می‌گوید: «با نگاه کردن به آثار هنر سنتی جای تعجب است که بخواهیم خلاقیت و در عین حال اصالت آنها را منکر شویم. آنها عمیق‌تر و پیچیده‌تر از آن هستند که با تعریف معمول ما از خلاقیت توصیف شوند. مطمئناً تا زمانی که دنیای مدرن، مفاهیم اختراعی خود را به آنها تحمیل نکرده در اوج خلاقیت خواهند بود» (Edgerly, 1982, pp: 552-553).

در واقع آنچه که نگاه نو به هنر خوانده می‌شود تا حد زیادی برگرفته از نگاه مدرن به تاریخ و مفهوم پیشرو بودن است. پازوکی این مطلب را به این ترتیب شرح داده است و آن را با نگرش سنتی در تعارض می‌داند: «بنابر تاریخی‌گری، تاریخ همواره سیری رو به جلو، یعنی رو به ترقی دارد؛ یعنی ما در هر آن مترقی‌تر از گذشته‌ایم و این ترقی و تکامل تا بی‌نهایت پیش می‌رود. از عوارض تاریخی‌گری این است که آنچه مربوط به گذشته است، به صرف اینکه «گذشته» است، ارزش و

اعتبار ندارد؛ و آنچه «مدرن» است حقیقی و معتبر است. این نگرش نیز، کـه از آن بـه «اصالت پیشرفت» یاد می‌شود، با نگرش متـداول در عـالم سـنتی در شـرق و غـرب تناقض دارد» (پازوکی، ۱۳۸۳: ۴).

نگرشی که بیان شد در ارزیابی هنر نیز با همه نتایجش در جریان اسـت. یکـی از منتقدان هنر مدرن با اشاره به این مطلب می‌گوید: «چگونه می‌تـوانیم تعـاریف‌مـان از بدیع بودن و نو بودن را وارد هنر آفریقایی کنـیم و در عـین حـال منکـر خلاقیـت و شکوفایی آنها نشویم؟ پژوهشگران از چه مدلی باید استفاده کنند که رونـد خلاقیـت در هنر سنتی نادیده گرفته نشود؟ آیا مجازیم که چنـین هنـری را بـا معیارهـای هنـر مدرن بسنجیم و آن را یکنواخت و بدون خلاقیـت بـدانیم؟» (Strother, 1995, p:26). سینکورا نیز بر همین باور است. به نظر وی: «از آنجـا کـه بـه غلـط سـنت بـا زمـان سنجیده شده و با آداب و رسوم کهن یکی انگاشته می‌شـود هنرهـای بـومی نیـز کـه وابسته به سنت هستند با کج‌فهمی فاقد خلاقیت تلقی می‌شـوند» (Cincura, 1970, p: 171).

بنابراین در هنر سنتی نیز می‌توان به نوعی خلاقیت بـاور داشـت. ولـی آیـا عـدم فردگرایی در هنر سنتی معادل عدم خلاقیت نیست؟ فردگرا نبودن چه در هنـر و چـه در عرصه‌های دیگر تولیدهای سنتی، به معنای نفـی فردیـت هنرمنـد نیسـت. ایـن‌دو یعنی حضور فرد، و فردگرا بودن یک چیز نیستند. برای مثـال تیتـوس بورکهـارت در این باره چنین می‌گوید: «یکی از سرسختانه‌ترین پیش‌داوری‌هـای متعصـبانهٔ خـاص دوران مدرن این است که خود را در مقابل قواعـد غیـر فـردی و اُبژکتیـو هنـر قـرار می‌دهد، زیرا می‌ترسد که این قواعد مانع نبوغ خلاقانه شود. در واقع هیچ اثـر سـنتی، «محدود» به اصول لایتغیر، نیست که بیان محسوسی از نوعی شـادی خلاقانـهٔ نفـس نباشد؛ در حالی که فردگرایی مدرن، جدا از آثار نبوغ آمیز قلیلی کـه بـا ایـن حـال از حیث معنوی بی‌ثمرند، زشتی بـه غایـت نومیدانـهٔ صـورت‌هـایی را کـه بـر «حیـات روزمرهٔ» دوران ما سیطره یافته‌اند ایجاد کرده است» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۶).

مطالب بالا نشان می‌دهد که لازم است مسأله خلاقیت در هنر سنتی در چارچوب مبانی و امکانات خود سنت مورد بررسی قرار گیرد و نه با مفاهیم هنر جدیـد کـه در تقابل با آن است. «نبوغ و خلاقیت در هنر سنتی به عنوان یک الگوی بالنده، با مبـانی

و اصول خود، وجود دارد» (Okpewho, 1977, p: 308). ولی امروزه در مجامع آموزش عالی هنر، همچنان هنر سنتی را با معیارهای مدرن مورد سنجش قرار می‌دهند.

## دو سطح خلاقیت در هنر سنتی

بنابرآنچه گفته شد به نظر می‌رسد که خلاقیت در هنر سنتی به معنای خاص و در چارچوب مبانی آن وجود دارد. لازم است دو سطح خلاقیت در هنر سنتی از هم جدا شوند و یا دست‌کم جایگاه آنها مشخص گردد. اولی هنگامی است که یک شیوه هنری در یک سنت به ظهور می‌رسد و دیگری امتداد آن شیوه در طول زمان است.

سنت در دل خود بذر امکاناتی را دارد که در طول زمان شکوفا می‌شوند. شروع هنرهای سنتی بر پایه وحی و یا الهام بوده و سپس بر اساس تعالیم داده شده امتداد می‌یابد. هنر سنتی در خدمت یادآوری حقیقت است و از آنجا که در بدو سنت، حضور حقیقت بسیار قوی است؛ این یادآوری با اشاراتی ساده منظور را برآورده می‌کند. بنابراین صور هنری در شروع یک سنت بسیار ساده هستند، اما در طول زمان و به‌واسطه دوری از مبدأ وحی لازم است که با حضور بیشتری بر حقیقت تأکید شود و از این رو اَشکال و صورت‌های چشمگیرتری لازم است تا یادآور حقیقت باشد.

برای مثال در سنت اسلامی ساخت مساجد اولیه بسیار ساده و بدون هرگونه تزئینی آغاز شد ولی در طی دوره اسلامی شاهد بیشتر شدن تزئینات و بازآفرینی فضای قدسی در مساجد هستیم. نقوش اسلامی به گونه‌ای بهشت را و ملکوت را در فضای مسجد یادآور می‌شوند. در اینجا با قسم دوم خلاقیت یعنی بسط و گسترش اصول اولیه در چارچوب سنت مواجه می‌شویم.

هنرمند سنتی در چارچوب قواعد و اصول به آفرینش آثار هنری می‌پردازد بی‌آنکه این قواعد مانع خلاقیت و شکوفایی هنر شود. برای مثال سیر تذهیب قرآنی و دگرگونی آن در طی قرون باعث نمی‌شود که نتوان آن را از دیگر تزئینات مشابه در سنت‌های دیگر، مانند تذهیب کتب مسیحی، تشخیص داد. بدین معنی که هنر تذهیب قرآن، علی‌رغم تغییرات و شکوفایی در طول زمان، همچنان در قالب و روحیه هنر اسلامی قرار دارد. در مورد ساخت مسجد هم همین مطلب صدق می‌کند. با وجود تمام تغییرات و دگرگونی‌هایی که در ساخت مسجد صورت گرفته،

به سادگی یک مسجد از یک معبد هندو قابل تشخیص است؛ و در عین حال به ندرت می‌توان دو مسجد را عیناً شبیه به هم پیدا کرد. این گوناگونی در اجرا که در عین حال منطبق بر اصول سنتی است؛ راه را بر نفی خلاقیت در هنر سنتی می‌بندد. همانطور که قبلاً نیز اشاره شد، در هنرهایی مانند خوشنویسی که اصول خدشه ناپذیر و هندسی، پایه و اساس آنها را تشکیل می‌دهد؛ خط استادانی که همه پایبند به این اصول بوده‌اند نیز از یکدیگر قابل تشخیص است. در اینجا خلاقیت در شیوه اجرا و ترکیب اجزاء و نیز سبک شخصی نمودار می‌شود.

دو سطح خلاقیت در هنر سنتی یکی در شروع یک شیوه هنری و دیگری در تداوم و بسط آن ظاهر می‌شود. لازم است تأکید شود که تداوم و بسط با دگرگونی و نوآفرینی متفاوت است. در واقع، خلاقیت در هنر سنتی هیچ ارتباطی با نوآوری و اختراع به معنای امروزی آنها یعنی نوآوری فردی ندارد. فریتیوف شوان می‌گوید: «هنر سنّتی، ناشی از خلاقیتی است که الهام آسمانی را با قریحه و طبیعت خاص قومی درهم می‌آمیزد و این کار را به سبک دانشی قاعده‌مند و نه بداهه‌پردازی فردی انجام می‌دهد» (Schuon, 1981).

هنرمند سنتی با پیروی از الگوها رو به سوی هدف غایی آفرینش و تعالی انسان دارد و از این رو آفرینش هنری او در تعارض با اصول سنت نیست. به گفته کوماراسوامی: «هنرمند سنتی هنری را خلق می‌کند که نه در رقابت با خداوند بلکه در اطاعت از الگوی الهی است که سنت در اختیار او قرار داده است و کاملاً به این امر آگاه است که این عمل او تقلید از خلاقیت الهی است و هنرمند سنتی با خلق هنر، منطبق و هماهنگ با قوانین کیهانی و تقلید از حقایق عالم مُثُل، خود و طبیعت و سرشت خداگونه‌اش را در مقام یک اثر هنری تحقق می‌بخشد» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۹: ۵۱). بنابراین در هنر سنتی خلق بشری در هماهنگی و تطابق با نظام آفرینش و خلق الهی است. «در این امر دیگر جایی برای قوه ابداع و هویت فردی باقی نمی‌ماند. اصلی که در هنر مدرن کاملاً معکوس است و تعینات شخصی زیربنای هنر معاصر را تشکیل می‌دهد. اما در هنر سنتی در صیرورت هستی و در جریان زنده زندگی، هنرمند محمل جریان پیدا کردن آن است و نوآوری به نوعی همان کاری است که استادان صورت داده‌اند. در حقیقت ابداع در ساحت صیانت، وفاداری و احترام به

سنت رخ می‌دهد. سنت متصل به حقیقت ربّانی و ملکوتی است، درست در مقابل تجدّد و بدعت که هنرمند خویش را آزاد از هر سابقه معنوی می‌داند. هنرمند سنتی همواره در جستجوی نقش و نگار حقیقت ازلی است و می‌کوشد تا آن را ابداع کند» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۹).

## بدیع بودن

«بدیع» بودن در مدرنیسم و سنت تعاریف متفاوتی دارد. از نظر منتقدان هنر مدرن، ارزش یک اثر هنری به *بدیع* بودن آن است. یعنی منشأ اثر هنری باید خود پدید آورنده اثر باشد و از آثار هنری و یا هر چیز دیگری تأثیر نپذیرفته باشد. «بدیع بودن یعنی مانند دیگران نبودن، هنرمند و اثر هنری‌اش تا آنجا که مانند دیگران نیست رتبه بدیع بودنش بیشتر است... بدیع بودن یکی از مهارت‌های پنجگانه خلاقیت است و معنی آن پرش به حوزه‌های احساسی نامأنوس و مکان‌های غیر معمول است» (Belluigi, 2013, p: 14).

اما آیا هیچ اثر هنری یافت می‌شود که کوچک‌ترین تأثیری از پیرامون و آثار دیگر نگرفته باشد. به قول فریتیوف شوان:[۶] «کمتر پیش داوری به اندازه جنون برای *بدیع بودن* مطلق، متناقض و بی‌ثمر است، جاه‌طلبی برای آفریدن یک اثر هنری که می‌خواهد از صفر شروع کند، گویی که انسان نیز می‌تواند از هیچ، چیزی بیافریند. اگر کوششی در این زمینه صورت بگیرد به انحرافات مادون انسانی مانند سورئالیسم منتهی خواهد شد» (Schuon, 1987, p:34).

در هنر سنتی بدیع بودن در ارتباط با مبدأ اعلی معنا می‌یابد و احساسات و عواطف شخصی معیار آن نیست. تیتوس بورکهارت در این مورد چنین بیان کرده است: «نبوغ، جذب سبک جمعی‌ای می‌شود که معیار آن از امر کلّی گرفته شده است. این نبوغ غیر فردی هنرمند در هر مرتبه‌ای که باشد، خود را از طریق تفسیر کیفی الگوهای مقدس در هنر خاصی عیان می‌سازد و به جای پخش شدن در گستره، در عمق بسط می‌یابد» (بورکهارت،۱۳۹۰: ۱۱۷). برای همین، خودداری از «بدیع» بودن به معنای مدرن آن نشانه ناتوانی یا ناپختگی نیست.

مایت‌لند از نظرگاه دیگر همین مطلب را بیان می‌کند. وی با اشاره به اینکه

خلاقیت در روند و شیوه اجرا مشخص می‌شود، می‌گوید هنرمند نمی‌تواند از ایده‌ها و مفاهیم خالی باشد و روشن است که این ایده‌ها و مفاهیم را از بیرون گرفته ولی در هنگام اجرا آنها را به شیوه‌ای خلاق در کارش ارائه می‌دهد (Maitland, 1987, p: 404). همچنین با مثالی که از هنر سنتی خوشنویسی در ژاپن ارائه می‌کند نشان می‌دهد خلاقیت را به شیوه‌ای فهم کرده که هنر سنتی را نیز دربرمی‌گیرد: «یک خوشنویس ذن در قرن بیستم نمونه‌ای از یک هنرمند خلاق است. هنرمند ذن از قبل می‌داند که چه حروفی را خواهد نوشت، او حتی قبل از لمس کاغذ برنج می‌داند که اثری خلاق، بدیع و الهام گرفته به‌وجود خواهد آورد. ولی چیزی از خلاقیتش کم نخواهد شد» (Maitland, 1987, p: 401).

آنچه که هنر سنتی را شکل می‌دهد نه مواد و مصالح، که البته در جای خود بسیار مهم‌اند بلکه صورت و محتوای آن است. اگر هنری به نام سفالگری ایرانی داریم و در هر گوشه دنیا در هر موزه و مجموعه‌ای، این آثار قابل تشخیص و تمییز از دیگر آثار سفالگری است؛ دلیل آن جنس سفال نیست بلکه شکل و طرح آن است. حال اگر با دیدگاه خلاقیت مدرن، تمامی این عوامل را به هم بریزیم چیزی به نام هنر سفالگری ایرانی نخواهیم داشت: «اگر بخواهیم دلایلی پیدا کنیم که چرا برخی از هنرها به نظر ساکن مانده‌اند در حالی که برخی دیگر بیشتر شکوفا شده‌اند به نظر واضح می‌رسد که دلیل اصلی این است که آیا یک هنر در ذات خودش نیازی به تغییر دارد یا خیر؟ برای مثال تئاتر «نو» و یا مراسم چای ژاپنی در محتوای خود ثابت هستند و کسانی که به این هنرها می‌پردازند بنا به تعریف به دنبال آن نیستند که فردیت و یا *بدیع* بودن خود را بیان کنند. «از طرف دیگر برخی هنرها مانند گل‌آرایی و نقاشی ژاپنی سختی کمتری در مقابل تغییرات دارند. ولی با این حال در چارچوب سنتی باقی می‌مانند. در غیر این‌صورت دیگر نقاشی ژاپنی یا گل‌آرایی نیستند» (O'Neill, 1984, p: 643). این مطلب درباره هنر سنتی به طور کلی صدق می‌کند، هنری که پیش از خلق اثر و بیان خویشتنِ هنرمند به هدف و کاربرد آن نظر دارد.

بنابرآنچه گفته شد ابداع در نگرش مدرن، پدید آوردن چیزی از هیچ و بدون هیچ برداشتی و تأثیری از الگوها است. در حالی‌که در نگرش سنتی ابداع بر اساس الگوهای داده شده صورت می‌پذیرد.

## کاربرد در هنر سنتی

کاربردی بودن هنر در هنر سنتی یکی از مسائلی است که آفرینش هنری را در هنر سنتی با هنر مدرن متفاوت می‌کند. در هنر سنتی چیزی به نام «هنر برای هنر» و یا «هنر محض» وجود ندارد. در واقع هنر سنتی همواره در راستای ایجاد هماهنگی صوری در فضای سنت و به منظور اشاره به حقیقت ماورای صورت‌ها، شکل می‌گیرد. الزینگر درباره هدف هنر سنتی می‌گوید: «باید یک‌بار دیگر تأکید کنیم که برای یک آفریقایی هنر در ابتدا و انتها در خدمت یک هدف دینی است، در واقع یک هنرمند سنتی ابتدا یک انسان مؤمن است تا یک هنرمند» (Leuzinger, 1967, p: 47). این هدف است که کاربرد هنر و معنای وجودی‌اش را تعریف می‌کند.

بنابراین تمایز مدرن میان «هنر محض» و «هنر کاربردی» در هنر سنتی وجود ندارد: «از تفاوت‌های بارز هنر سنتی با هنر مدرن این است که هنر سنتی ذاتاً کاربردی است. در هنر مدرن بین هنر محض و هنر کاربردی تمایز قایل می‌شوند و هنر محض و عاری از کاربرد را برتر می‌شمارند» (بهشتی، ۱۳۸۲: ۱۴۰). کوماراسوامی نیز بر همین باور است. هنر سنتی به معنای اصیل در نظر وی کاربردی است: «بنابراین هنر سنتی به معنای اصیل خود کاربردی است، بدین معنی که برای مقصود خاصی ایجاد می‌شود. در حقیقت در هنر سنتی، ترکیبی از زیبایی و فایده وجود دارد، که موجب می‌شود هر شیء هنر سنتی هم زیبا باشد و هم سودمند. هنرمند با ساختن چیزی مشخص، نه چیزی مبهم، به این امر توجه دارد که هر چیزی خوب و با حقیقت ساخته شود، زیبا خواهد بود» (کوماراسوآمی، ۱۳۸۹: ۱۸۷).

لازم است توجه شود که زیبایی خود به نوعی کاربرد است. کاربرد زیبایی برآورده ساختن نیاز انسان به زیبایی و متوجه ساختن او به حقیقتی است که زیبایی منعکس کننده آن است. اگر به شیوه‌ای صرفاً جسمانی به یک اثر معماری نگاه کنیم تزیینات وابسته به معماری امری بی‌فایده به نظر خواهد رسید. «مطابق طرز تلقی امروزی، در هنر سنتی، زیبایی امری بود که بر شیء کاربردی اضافه می‌شد؛ به عبارت دیگر، گویی در هنر سنتی، شیء را برای برآوردن نیازی می‌ساختند و آن‌گاه آن را می‌آراستند، یعنی زیبایی را بر شیء می‌افزودند؛ و از این‌رو ممکن بود که مانند امروز شیء کاربردی فاقد زینت و زیبایی باشد و شیء زیبا و هنری فاقد کاربرد

باشد. حقیقت این است که این تلقی به نوعی گسترش دادن نگـاه امـروزی بـه عـالم سنتی است. در عالم سنتی این دو جنبـه را نـه در عـرض هـم، بلکـه در طـول هـم می‌دیدند» (بهشتی، ۱۳۸۲: ۱۴۱).

## عدم فردیت در هنر سنتی

از آنجا که هنرهای سنتی منشأ کاملاً فردی ندارند، بنابراین امتداد آنها نیـز نمـی‌توانـد وابسته به فرد باشد. به گفته کوماراسوامی: «هنرمند، برای تولید اثر هنری باید به یـک «نیاز» یا به سخن افلاطون، به «تنگدستی» یا «فقر» در معنای دست خـالی بـودنی کـه امکان پر شدن را مهیا می‌کند، برسد» (کوماراسوامی،۱۳۸۶: ۵۴). از این‌رو پرداختن به هنر نخست به پـالایش درون نیـاز دارد: «هنرمنـد بایـد در ابتـدا خـود را از همـه چیـز، مخصوصاً هیجانات که در سنّت، به امور دور ریختنـی تعبیـر مـی‌شـود پـاک سـازد» (کوماراسوامی،۱۳۸۹: ۴۹).

شروع یک هنر سنتی نیز به فرد نسبت داده نمی‌شود. برای روشـن شـدن مطلـب کافی‌است به آغاز هر یک از هنرهای سنتی دقت کنیم. براسـاس منـابع موجـود، هـر یک از هنرهای سنتی یا توسط یک حکیم و الهام او شکل گرفته و یـا فـردی مسـتعدِ دریافتِ این برکت خاص توسط حکیم آموزش داده شده است. نسبت دادن هنرها و صنایع در فتوت‌نامه‌ها به انبیاء از این دست است. «بر طبق این رساله‌هـا هـر یـک از اصناف به یکی از پیامبران منسوب است» (حاکمی،۱۳۸۲: ۶۵). همچنین گفتـه شـده کـه شروع تذهیب از قلمی بود که حضرت علی بر صفحه قرآن کشید.

در هنری مانند خوشنویسی نیـز کـه تـاریخ مشخصـی دارد و افـرادی بـه عنـوان پدیدآورنده شیوه‌های مختلف آن شناخته می‌شـوند، ملاحظـاتی وجـود دارد کـه بـه صورت رمزی به منشأ فوق فردی آن اشاره می‌کنند. برای مثال سلطانعلی مشهدی در رسالهٔ *صراط‌السطور*، خط کوفی را به حضرت علی (ع) منسوب مـی‌کنـد: «مرتضـی اصل خط کوفی را/ کرد پیدا و داد نشو و نمـا» و نیـز بـرای بـه‌دسـت آوردن قواعـد بهتری از خط نستعلیق دعا می‌کند و از حضرت علی(ع) کمک می‌خواهد و دعـوتش اجابت می‌گردد. «تا شبی خواب دیدم از ره دید/ که خطـم دیـد و جامـه‌ام بخشـید» (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳: ۱۸). میر علی هروی نیز در رسـاله *مـداد الخطـوط* چنـین آورده: «در زمان حضرت اسماعیل علیه‌السلام خط عربی یافته‌انـد و بعضـی گوینـد کـه جنـاب

ادریس –علی نبینا و علیه‌السلام– وضع آن نهاد... و در هر روزگاری در آن تصرف کرده‌اند و تغییر داده‌اند که خط معقلی بیرون آورده‌اند» (همان: ۶). ممکن است که این انتسابات از لحاظ تاریخی نادرست باشند ولی به لحاظ معنای رمزی قابل توجه هستند.

در مورد هنر مقدس، یعنی آن بخشی از هنر سنتی که به امور منسکی مرتبط می‌شود مسأله الهام و در برخی موارد وحی نیز مطرح می‌شود. ابو حیان توحیدی در رساله *آداب کتابت* می‌گوید: «از ابوعبدالله زنجی کاتب درباره خط ابن مقله پرسیدم. وی گفت: او در فن خود همچون پیامبری است که خط در دست او به سرحد کمال رسیده است و چون زنبور عسل است که خداوند بر او وحی کرد که چگونه کندوی خود را شش ضلعی بنا کند» (توحیدی، ۱۳۷۹: ۱۳۷).

کوماراسوامی با اشاره به منشاء وحیانی برخی هنرها نقل قولی از عهد عتیق می‌آورد که در آن خداوند به حضرت موسی در مورد ساخت چراغدان معبد چنین خطاب می‌کند: «*و آگاه باش که آنها را موافق نمونهٔ آنها که در کوه به تو نشان داده شده بسازی*» (خروج ۲۵:۴۰). و نیز «*و بصلئیل و اهولیاب و همه دانادلانی که خداوند حکمت و فطانت بدیشان داده است، تا برای کارکردن هر صنعتِ خدمتِ قدس، ماهر باشند، موافق آنچه خداوند امر فرموده است کار بکنند*» (خروج ۳۶:۱) (Coomaraswamy, 1951, p: 125).

آنچه درباره عدم فردیت در هنر سنتی گفته شد به نحو دیگری در روند تولید اثر هنری نیز دیده می‌شود. گمنامی بسیاری از هنرمندان گذشته و آثار بدون امضاء، نشانی از عدم توجه هنرمند به شهرت و نام‌آوری است. هنرمند سنتی خود را در پسِ اثر قرار می‌دهد و آن را متعلق به شخص خود نمی‌داند؛ هر چند در نهایت چیزی از «خود» او در اثرش منعکس خواهد شد. از آنجا که اثر هنری، کاری بشری است؛ ناگزیر رنگ بشری آن به‌جای می‌ماند. تشخیص آثار هنر سنتی و انتساب کار هنری به این یا آن هنرمند از طریق همین اثر فردی انجام می‌شود. از این‌رو آثار دو استاد خوشنویس هرچند هر دو تمامی اصول و قواعد خط را رعایت کرده باشند، با هم متفاوت‌اند و قابل تمییز و تشخیص از یکدیگر هستند. بنابر این سبک شخصی هنرمند سنتی، ناقض قواعد و اصول نیست بلکه در هماهنگی با آنها شکل می‌گیرد.

## صورت در هنر سنتی

روشن است که تولید یک اثر هنری به معنی شکل دادن به اسباب و مواد این جهانی است. بدین معنی که اثر در عالم صورت به وجود می‌آید خواه یک اثر نقاشی باشد و خواه یک قطعه موسیقی. زیبایی شناسی نیز با صورت سروکار دارد. در واقع «زیبایی شناسی حقیقی، چیزی جز دانش شناخت اشکال و صور نیست و بنابراین هدفش باید امر ابژکتیو و واقعی باشد و نه سوبژکتویته فی نفسه. تمام هنر سنتی بر ارتباط صورت‌ها و عقول بنا شده است» (Schuon, 1987, p:27). صورت در هنر سنتی نه در مقابل معنا بلکه در خدمت آن است. «عادت ما بر این است که «صورت» و «معنی»، «ظاهر» و «باطن» را در مقابل یکدیگر بنهیم، این یکی را با اعتبار بدانیم و آن یکی را بی ارج و اعتبار. ولی در بینش متافیزیکی چنین نیست. در اینجا «صورت» از همان اهمیتی برخوردار است که «معنی». بی‌وجود «صورت» «معنی» امکان جلوه‌گری و تجلی نمی‌یابد، چه در هستی و چه در اثر هنری» (بینای مطلق، ۱۳۸۹: ۳۴).

روشن است که صورت باید متناسب معنی باشد. «ما می‌توانیم تشخیص دهیم که زیربنای آفرینش هنری در هنر سنتی داشتن شمّ برای صورت است، چیزی که اغلب نادیده گرفته شده است» (Leuzinger, 1967, p: 23). دانشی که در هنر سنتی از استاد به شاگرد انتقال می‌یابد مستلزم درک این مطلب است که چه صورتی می‌تواند چه معنایی را بیان کند. البته بنابر قول تیتوس بورکهارت: «این امر نه ممکن و نه حتی مفید است که هر هنرمند یا صنعتگری که با هنر مقدس سروکار دارد از قانون الهی نهفته در ذات صور آگاه باشد؛ وی صرفاً جنبه‌های معینی از آن یا کاربردهای خاصی را خواهد شناخت که در چارچوب محدودیت‌های قواعد صنعتش مطرح می‌گردد؛ این قواعد وی را قادر می‌سازند تا شمایلی بکشد، ظرف مقدسی بسازد یا به طریقی معتبر از حیث مناسک خوشنویسی کند، بی‌آنکه برای وی ضروری باشد تا معنای غایی رمزهایی را که به کار می‌بندد بداند. سنت است که الگوهای مقدس و قواعد کاری را منتقل می‌کند و بدین‌سان اعتبار معنوی صُوَر را ضمانت می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۵).

از طرف دیگر در هنر سنتی مسأله درست و غلط بودن صورت مطرح است. این امر در دنیای مدرن به‌واسطه نسبی‌گرایی غالب در حوزه هنر طرد شده و سلیقه فردی

جایگزین آن شده است. در حالی‌که صور در هنرهای سنتی، مبنایی هستی‌شناسانه و عینی دارند و تابع ذوق هنرمند به معنای امروزی واژه نیست. «صورت هنری به مثابه یک ظرف یا حاوی (جسم یا ظاهر) از راه قوانین عینی خلق می‌شود... صُور هنری که گوهرهایی برونی و درونی دارند، از طریق شؤون و حالات متعدد هستی و در ساختاری مبتنی بر سلسله مراتب به وحدت وابستگی می‌یابند» (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹: ۶۷). چارچوب کلی صور قابل قبول در آموزش سنتی داده شده و هنرمند می‌تواند در این حوزه اثری بیافریند. دانش «صورت» از طریق مشق و ممارست در خاطر هنرمند نقش می‌بندد و هنگام تولید اثر به کار گرفته می‌شود. «هنرمند سنتی که از تعلیم سنتی برخوردار است، زمانی که شکل خاصی را که به ذهنش رسیده است، به ماده‌ای مانند خاک رُس منتقل می‌کند و به‌این‌ترتیب تصویر یا شیء دیگری می‌آفریند، تمایز بین صورت و ماده را می‌داند و هر دو را با توجه به مکمل‌گری متقابل‌شان در نظر می‌گیرد» (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۶۸). در چنین وضعی، حتی اگر اثری تقلید یا بازسازی شود به واسطه رابطه‌اش با حقیقت از تازگی برخوردار است.

با توجه به تأملات فوق لازم به نظر می‌رسد که مسأله تمرین و مشق کردن را که ارتباط نزدیکی با آفرینش هنری دارد و در واقع زمینه آن را فراهم می‌کند مورد بررسی قرار دهیم.

## مشق‌کردن در هنر سنتی

یکی از عواملی که باعث شده هنر سنتی را عاری از خلاقیت بدانند این واقعیت است که هنر سنتی با مشق کردن از روی کار استاد آغاز می‌شود. روشن است که شاگرد در ابتدا دست به آفرینش نمی‌زند بلکه سعی می‌کند الگوهای داده شده را عیناً تکرار کند. مشق کردن از روی الگو تا آنجا ادامه می‌یابد که صورت‌بندی اصلی، ملکهٔ ذهن شاگرد شده و بتواند بدون نگاه کردن به الگو آن را با ضوابط خاصش اجرا کند. با این کار مهارت و تکنیک لازم را برای اجرا به‌دست می‌آورد. بابا شاه اصفهانی در رساله *آداب‌المشق* با دقت به این موضوع پرداخته است. وی از سه نوع مشق‌کردن یاد می‌کند: «بدان‌که مشق بر سه قسم است؛ نظری و قلمی و خیالی؛ اما مشق نظری و آن مطالعه کردن خط استاد است و فایده او آن است که کاتب را

به‌کیفیات روحانی خط آشنا کند... اما مشق قلمی و آن نقل کردن‌است از خط استاد، بدانکه مبتدی را ناچار است از آنکه اول مفرداتی کبیر از خط استاد به‌دست آورد و نقل کند... اما مشق خیالی و آن، آن است که کاتب کتابت کند نه به طریق نقل بلکه رجوع به‌قوت طبع خویش کند و هر ترکیب که واقع شود نویسد، و فایده این مشق آن است که کاتب را صاحب تصرف کند و این مشق چون بسیار بر مشق قلمی غالب شود، کتابت بی‌مغز شود، و اگر کسی به مشق قلمی عادت کند و از مشق خیالی گریزان باشد، بی تصرف شود و او چون خواننده‌ای باشد که تصنیف دیگران فراگیرد و خود تصنیف نتواند کرد» (قلیچ‌خانی،۱۳۷۳: ۲۱۹-۲۲۰).

مشق خیالی پس از تمرین مقدمات و چیره‌دست شدن در الگوهای اولیه آغاز می‌شود و موجب تصرف هنرمند می‌شود. پس از طی این مراحل است که هنرمند می‌تواند اثری بیافریند که خواه ناخواه چیزی از او در خود دارد. اما در دنیای مدرن «هنرجو دیگر مجبور نیست طراحی را یاد بگیرد بلکه مجبور است خلق کردن را بیاموزد، این دنیای وارونه است» (Schuon, 1987, p: 47).

## نتیجه

چنانچه بخواهیم به نتایج مباحث گذشته به اختصار و فقط در جهت منظور این نوشته بپردازیم، می‌توان به نکات زیر اشاره کرد: هنر سنتی را باید با موازین و اصول خود مورد ارزیابی و بررسی قرار داد. اگر به این شیوه با هنر سنتی مواجه شویم در می‌یابیم که هنر سنتی نه تنها آنچنانکه پنداشته می‌شود تکراری و فاقد خلاقیت نیست؛ بلکه در شیوه خود از خلاقیت بهره می‌برد. آثار بی‌شمار هنرهای سنتی شاهد این خلاقیت‌اند.

دیگر آنکه اصول خلاقیت در هنر سنتی از دل قواعد و اصول سنت برمی‌خیزد. به این معنا که شاگرد یا هنرجو در بدو امر به دنبال خلاقیت نیست بلکه ابتدا مشق کردن را آغاز می‌کند و در طی تمرینات و مشق کردن از روی الگوهای اصیل به شناخت کافی از روند شکل‌گیری و تولید اثر دست می‌یابد و فن را فرا می‌گیرد. وی همزمان با فرم‌ها و صور هنری در حیطهٔ کار خود آشنا شده و درکی از زیبایی و کاربرد آن به‌دست می‌آورد. تنها پس از طی این مراحل است که شروع به تولید اثر

هنری می‌کند و البته در طول زمان و با پختگی، نوعی خلاقیت وجودی در آثارش جلوه خواهد کرد.

این خلاقیت هدف اولیه هنرمند نیست، بلکه به‌واسطه پالایشی که در اثر پرداختن به صورت‌های درست در نفس هنرمند انجام می‌شود به صورت خودجوش در اثر هنری رخ می‌نماید و در مواردی با نوعی الهام همراه است. در آخر باید اضافه کنیم که دو سطح خلاقیت در هنر سنتی قابل تشخیص است؛ یکی در ابتدای شروع یک شیوه هنری است که به طور خاص یا منبع وحیانی دارد و یا از الهام حکیم ناشی می‌شود. دیگری پس از شروع یک شیوه هنری است که تداوم و شکوفایی آن را تضمین می‌کند. روشن است که مطالب این نوشته شروع پژوهش در این زمینه است و به طور قطع نکات بسیاری باقی و قابل بررسی است.

## پی‌نوشت‌ها

1. Titus Burckhardt
2. Rene Guenon
3. Anne Marie Schimmel
4. Harry Kenneth Oldmeadow
5. L’ésotérisme de Dante
6. Frithjof Schuon

## منابع


۱. اردلان، نادر و بختیار، لاله، *حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی*، ترجمه شاهرخ، حمید، نشر خاک، اصفهان، ۱۳۷۹.
۲. بهشتی، سید محمد، «زیبایی و کاربرد در هنر سنتی»، فصلنامه فرهنگستان هنر، بهار ۱۳۸۲.
۳. بورکهارت، تیتوس، *جهان‌شناسی سنتی و علم جدید*، ترجمه حسن آذرکار، چاپ دوم، حکمت، تهران، ۱۳۸۹.
۴. بورکهارت، تیتوس، *مبانی هنر مسیحی*، ترجمه امیر نصری، حکمت، تهران، ۱۳۹۰.
۵. بورکهارت، تیتوس، *هنر مقدس اصول و روش‌ها*، ترجمه جلال ستاری، سروش، تهران، ۱۳۷۶.
۶. بینای مطلق، سعید، «جایگاه صورت در هنر دینی»، جاویدان خرد، دوره جدید، شماره چهارم، پائیز ۱۳۸۹.
۷. بینای مطلق، محمود، *نظم و راز*، چاپ اول، هرمس، تهران، ۱۳۸۵.
۸. پازوکی، شهرام، «تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر»، فصلنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۰، تابستان ۱۳۸۳.
۹. حاکمی، اسماعیل، «آیین فتوت و جوانمردی»، مجله کیهان فرهنگی، شماره ۲۰۱، تیرماه ۱۳۸۲.
۱۰. الدمدو، کنت، *دین در پرتو فلسفه جاویدان*، ترجمه رضا کورنگ بهشتی، چاپ اول، حکمت، تهران، ۱۳۸۹.
۱۱. روزنتال، ا. *رساله ابوحیان توحیدی در باب خوشنویسی*، ترجمه احمد بقایی، مشکوه، شماره۳۴، ۱۳۷۱.
۱۲. قلیچ خانی، حمیدرضا، *رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته*، چاپ اول، روزنه، تهران، ۱۳۷۳.
۱۳. کوماراسوآمی، آناندا، *مقدمه‌ای بر هنر هند*، امیر حسین ذکرگو، روزنه، تهران، ۱۳۸۲.
۱۴. کوماراسوآمی، آناندا، *هنر و نمادگرایی سنتی*، صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر، تهران،۱۳۸۹.
۱۵. گنون، رنه، *سیطره کمیت و علائم آخر زمان*، علی‌محمد کاردان، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۹.
۱۶. نصر، سید حسین، *هنر و معنویت اسلامی*، رحیم قاسمیان، حکمت، تهران، ۱۳۸۹.

17. Belluigi, Dina Zoe, *"A Proposed Schema for the Conditions of Creativity in Fine Art Studio Practice"*, International Journal of Education & the Arts, 2013
18. Cincura, A. *"Slovak and Ruthenian Easter eggs in America"*, Journal of Popular Culture, Vol.4, 1970
19. Coomaraswamy Ananda K., *"the Philosophy of Persian Art"*, Ars Islamica, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, Vol. 15/16 (1951), pp: 125-128
20. Edgerly, John E. *"Surviving Traditional Art of Melanesia"*, Journal of the Polynesian Society, Vol. 91, No. 4 (Dec. 1982), The Polynesian Society

21. Schuon, Frithjof, *Spritual Perspectives and Human Facts*, Perennial Books, 1987.
22. Schuon, Frithjof, *The Transfiguration of Man*, World Wisdom Books, 1995.
23. Leuzinger, Elsy, *The Art of the Negro Peoples*, Crown Pub, New York, 1967
24. Maitland, Jeffrey, *"Creativity"*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, No. 4, 1976, by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics
25. Okpewho, Isidore, *"Principles of Traditional African Art"*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 35, No. 3 (Spring, 1977), pp: 301-313, Wiley
26. O'Neill, P. G., *"Organization and Authority in the Traditional Arts"*, Modern Asian Studies, Vol. 18, No. 4, Special Issue: Edo Culture and Its Modern Legacy(1984), pp: 631-645, Cambridge University Press
27. Elliott, R. K., *"Versions of creativity"*, Proceedings of the Philosophy of Education, Society of Great Britain, Vol. 5, 1971, PP: 139-152.
28. Strother, Z. S., *"Invention and Reinvention in the Traditional Arts"* African Arts, Vol. 28, No. 2 (Spring, 1995), UCLA James S. Coleman African Studies Center