

## جایگاه «صورت» در هنر دینی

سعید بینای مطلق\*

### چکیده

به گفته تیتوس بورکهارت، هنر اساساً «صورت» است. این سخن به ویژه درباره «هنر دینی» مصداق دارد. زیرا «هنر دینی»، به گفته وی، به هنری گفته می شود که نه تنها «موضوع» آن، بلکه «صورت» آن نیز دینی است. برای همین، میان «صورت» و «معنی» یا «صورت» و «موضوع» در هنر دینی پیوندی ناگسستی وجود دارد. داوری درباره دینی بودن یا نبودن یک اثر هنری نیز بر اساس همین پیوند، ممکن است. بنابراین، در این مقاله نخست به «جایگاه صورت در هنر دینی» و سپس به مسئله «بحران صورت در هنر دینی معاصر ایران» می پردازیم. کلیدواژه ها: هنر، هنر دینی، حکمت، صورت، سنت.

### مقدمه

ممکن است این سخن که «هنر، به ویژه هنر دینی، اساساً صورت است»، در نظر نخست تعجب برانگیز باشد؛ زیرا عادت ما بر این است که «صورت» و «معنی»،

---

\* عضو هیئت علمی گروه فلسفه دانشگاه اصفهان.

Email: said\_binayemotlagh@yahoo.fr.

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۴/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۵/۵

«ظاهر» و «باطن» را مقابل یکدیگر بنهیم، این را با اعتبار بدانیم و آن را بی اعتبار. ولی در نگرش متافیزیکی<sup>۱</sup> چنین نیست. در اینجا «صورت» از همان اهمیت برخوردار است که «معنی»؛ بی وجود «صورت»، «معنی» امکان جلوه‌گری نمی‌یابد، چه در «هستی» و چه در «اثر هنری». پس نه «صورت»، «صوری» است و نه «ظاهر»، «ظاهری». می‌توان گفت که «ظاهر» در روزگار ما «ظاهری» شده است. بنابراین، «صورت» مؤلفه اساسی «هنر»، به‌ویژه «هنر دینی» است. بی‌راه نیست اگر «صورت» دشوارترین عنصر در میان عناصری نامیده می‌شود که «تصویر» از آنها فراهم می‌آید (رید، ۱۳۵۴: ۴۲).

برای آنکه جایگاه «صورت» در «هنر دینی» را، تا آنجا که ممکن است، تعریف کنیم، نخست به رابطه میان «هنر» و «دین»، یعنی تعریف جایگاه و نقش هنر در عرصه دین، می‌پردازیم. پس از آن، به چگونگی پیدایش و شکل‌گیری صور هنری، به عبارت دیگر، به خاستگاه «صور هنری» در بستر «دین» و «سنت» نظر می‌کنیم. بدین وسیله، می‌توان تأثیر «نبوغ» دینی در فراهم آمدن «صور هنری» را بررسی کرد. در پایان، به وضعیت کنونی «هنر دینی» در جهان معاصر و به‌ویژه در ایران معاصر و طرح این پرسش اساسی می‌رسیم که: آیا می‌توان در ایران معاصر، از «هنر دینی» سخن گفت؟<sup>۲</sup>

#### هنر و دین

«دین» و «هنر» با یکدیگر، پیوندی ضروری دارند؛ در دیدگاه دینی، «هنر» به دو معنا همچون وسیله‌ای است برای «دین»: ۱- برای نمودن و جلوه‌گر کردن «حقایق الهی»؛ ۲- برای یاری انسان در بازیافتن یا تحقق بخشیدن به این «حقایق»، یعنی آنچه که در واقع «گوهر و حقیقت دین» است؛ در معنای اخیر می‌توان گفت که «هنر» نمودار آن چیزی است که ما هستیم، یا باید باشیم. «نشانه‌های خداوند» (آیات) در «ما و هستی» (آفاق و انفس) متجلی است و کار هنرمند تجسم بخشیدن به «نشانه‌های خداوند» در قالب «آثار هنری» است. «هستی» اثر «صنع خداوند»، و «هنر» حاصل «صنع آدمی» است. برای همین، «هنر»، در ذات خود، «مقدس» است. به علاوه، از

آنجا که حقایق الهی «زیبا» هستند، «هنر» نیز به ضرورت با «زیبایی» پیوند دارد. تا آنجا که در تعریف «هنر» می‌توان گفت: «هنر همان تجسم زیبایی است». بنابراین، می‌توان پنداشت که «هنر» نمودار «حقیقت دین» است. به سخن دیگر، آنچه را که «حکمت» با «سخن و کلام» می‌آموزد، «هنر» با «صورت» بیان می‌کند. چنین است که مولوی می‌تواند مؤسس قسمی رقص باشد. یا افلاطون و افلوپین، هر یک، برای «زیبایی» و «هنر» جایگاهی والا قائلند. از همین‌روی، در دوران شکوفایی دین، هنگامی که «وجه متافیزیکی و حکمی دین» برجسته و زنده است، «هنر» نیز درخشان است. به‌عکس، با انحطاط دین، و سست‌شدن مبانی متافیزیکی آن، به‌عبارت دیگر، با فروکاسته‌شدن «دین» به کسب ثواب و شعائر، «هنر» نیز فراموش می‌شود، یا چیزی زیادی و لوکس پنداشته می‌شود. یعنی چیزی که می‌توان از آن گذشت، چون ضرورت و کاربردی ندارد (Schuon, 2005: 61).

پس «هنر» با «دین» عجین است. کوماراسوامی، در بیان این پیوند، تا جایی پیش می‌رود که می‌گوید، در جوامع سنتی، هنرمند به گروهی از افراد اطلاق نمی‌شد، بلکه هر فردی در این جوامع، به طریقی هنرمند بود (Coomaraswamy, 1956: 112). البته، مقصود وی از این سخن این نیست که همه مردم در جوامع سنتی «حکیم» بوده‌اند، بلکه مقصود وی این است که همگی در فضایی به‌سر می‌بردند که غوطه‌ور در حکمت بود؛ زیرا «هنر»، چنانکه اشاره شد، «حکمت تجسم‌یافته» است. از این‌رو، تک‌تک افراد در جوامع سنتی، دارای «شم زیبایی» و «ذوق هنری» بوده‌اند. پیوند میان «دین» و «هنر» تا جایی است که بی‌تردید می‌توان گفت که فروپاشی جوامع سنتی با ازمیان‌رفتن «هنر بزرگ»، یعنی «معماری»، هم‌زمان بوده‌است. اگر اکنون نیز نمی‌توان به احیای این جوامع پرداخت، از آن‌رو است که «مبانی هنر دینی» به‌ویژه معماری، دیگر فراهم نیست.

اگر هنر اساساً «صورت» است، و اگر کار هنر «نمودن زیبایی» و «جلوه‌گر کردن حقایق الهی» است، پس این کار، یعنی جلوه‌بخشیدن به این حقایق، به هر شیوه‌ای یا به هر صورتی ممکن نیست؛ به‌عکس، لازمه «تجسم زیبایی»، «صورت زیبا و متناسب» است. اهمیت «صورت» در «هنر دینی» نیز از همین‌جا است. چنانکه

خواهیم دید، بی‌اعتنایی به جایگاه «صورت» در «هنر دینی» به انحطاط این هنر می‌انجامد. نادیده‌گرفتن جایگاه «صورت» نیز نشانه فراموش‌کردن «معنا» و «حقیقت» هنر است. بر این اساس، دینی‌بودن «موضوع» یک اثر هنری برای دینی‌نامیدن آن اثر کافی نیست، بلکه «صورت» آن نیز باید، به‌معنای درست واژه، دینی باشد. حال با دو مثال می‌کوشیم رابطه «صورت» و «معنا» در «هنر دینی» را روشن کنیم؛ نظامی درباره علت نامیدن هفت‌پیکر به این نام می‌گوید (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۷۲):

دیر این نامه را چوزند مجوس      جلوه زان داده‌ام به هفت عروس  
تا عروسان چرخ اگر یک راه      در عروسان من کنند نگاه  
از هم آرایشی و هم کاری      هر یکی را یکی کند یاری

بنابراین میان «عروسان چرخ» (افلاک) و «عروسان روایت» (هفت‌پیکر یا هفت‌گنبد) باید «هم‌سنخی» و «هم‌آرایی» وجود داشته باشد تا یکی به دیگری میل کند؛ بنابراین، نام‌گذاری اثر به هفت‌پیکر، خودسرانه و تفتنی نیست، به‌عکس، میان «صورت» و «معنا»ی اثر تناسب وجود دارد. بدین ترتیب، هم «اثر» هم‌هانگ با «هفت آسمان» است، و هم «هفت آسمان»، به یمن این خویشاوندی به «اثر» نظر می‌کنند و به آن «معنا» و برکت می‌بخشند. «تشیل کبوترباز» نیز در این رابطه گویاست.<sup>۳</sup> کبوتربازان، که شیفتگان کبوترند، برای شکار کبوتران بیگانه به هر شیوه‌ای عمل نمی‌کنند. برای این کار، کبوتربازان از میان کبوتران خود، کبوتری را که «جلد» نامیده می‌شود - یعنی کبوتری که هر کجا رها شود، سرانجام به لانه خود باز می‌گردد - بر می‌گزینند و سپس آن را به سوی کبوتر بیگانه رها می‌کنند. کبوتر بیگانه نیز چون جانوری از جنس خویش را مشغول دانه‌برجیدن می‌بیند، به سوی آن میل می‌کند، و با وی همراه می‌شود. در این هنگام کبوترباز سر می‌رسد و آن را می‌گیرد. در «اثر هنری» نیز برای به دام انداختن «معنی» باید «صورت»ی یافت که از همان جنس باشد. همان‌گونه که «کبوتر با کبوتر، باز با باز»، «معنی» نیز با «صورت»ی پرواز می‌کند و به دام آن «صورت»ی در می‌آید که از جنس آن است؛ سعدی می‌گوید:

## گر تو قرآن بدین نط خوانی

ببری حرمت مسلمانی

غرض وی از بدخواندن قرآن، ناهم خوانی «صورت خواندن» با «تقدّس متن» است. «صورت تلاوت» قرآن، به عنوان «هنر مقدّس اسلامی»، هم می تواند به سوی آن جذب کند، و «کلام خداوند» را به گونه ای که در خور آن است، آشکار کند یا از آن دور کند، و «زیبایی کلام» را پنهان کند. «تلاوت» برای «متن قرآن» در حکم «صورت» برای «تصویر» است. برای مثال می توان، از سبک منشاوی و شیوه عبدالباسط - دست کم آنچه روزانه از وی می شنویم - یاد کرد. میان این دو صورت و سبک از قرائت همان تفاوتی وجود دارد، که در معماری میان دو سبک رومان و باروک. قرائت عبدالباسط بسیار شلوغ و مصنوع است، به گونه ای که شنونده در پیچ و خم های تلاوت وی در می ماند و به مقصد نمی رسد. به سخن دیگر، شنونده بیشتر جذب صوت وی و گیرایی آن می شود تا مجذوب قرآن. سادگی قرائت منشاوی، به عکس، چون شاهزایی است که بی واسطه به روح کلام خدا رهنمون می شود؛ بنابراین، «صورت اثر» می تواند هم به سوی معنی گشوده باشد، آن چنانکه هر دو «هم آرایش» و «هم کار» باشند و نیز می تواند همچون قفسی باشد بی روزنه، که «معنی» در آن می میرد، یا سدی باشد بی دریچه، که راهی در آن برای «گذر معنی» نباشد. بر این اساس، گزینش «صورت» در «هنر دینی» خودسرانه یا از روی سلیقه هنرمند انجام نمی شود.

اما اگر منشاء صورت سلیقه هنرمند نیست، پس خاستگاه آن کجاست؟ با این پرسش به بحث درباره «ماهیت صور هنری» می رسیم.

## خاستگاه و سرچشمه صور در هنر دینی

خاستگاه صور همان «حقیقت الهی» است، به سخن دیگر، «واهب صور» (*dator formarum*) همان خداوند است. این صور، تا جایی که به «هنر دینی» مربوط می شوند، از رهگذر «سنت» و «وحی» به آدمیان انتقال می یابند. برای روشن شدن خاستگاه الهی صور، به نقل داستانی می پردازیم که تیتوس بورکهارت در این باره

آورده است. بورکهارت روزی از یک آوازخوان دوره‌گرد مراکشی، که ساز کوچکی<sup>۲</sup> می‌نواخت و افسانه می‌سرود، پرسید چرا این ساز تنها دو تار دارد. نوازنده به وی پاسخ داد: افزودن تار سومی به این ساز، نخستین گام به سوی بدعت<sup>۵</sup> خواهد بود. هنگامی که خداوند «نفس آدم» را آفرید، «نفس» نمی‌خواست به درون «تن» درآید، و همچون پرنده‌ای به دور این قفس می‌گشت. در این هنگام خداوند به فرشتگان فرمود که بر روی دو تاری که نرینه و مادینه نامیده می‌شوند، بنوازند. «نفس» که پنداشت این آهنگ از درون این ساز - که «تن» باشد - می‌آید، به درون آن درآمد و در آن زندانی شد. از این رو، [همین] دو تار - که همچنان نرینه و مادینه نام دارند - برای رهانیدن «نفس» از «تن»، بس است (Burckhardt, 1976: 8).

از داستان فوق دست‌کم می‌توان دو نتیجه گرفت. یکی همان پیوند میان «صُور» هنری<sup>۶</sup> با «حقایق الهی»، و دیگری سادگی و بی‌تکلفی صُور. پیچیدگی و تکلف در هنر، ویژگی دوران انحطاط و نشانه غلبه «تکنیک» بر «معنی» در آفرینش هنری است. از این نظر، مقایسه میان صورتگری در گذشته و صورتگری امروز روشن‌گر است؛ در این باره سخن خواهیم گفت. از این رو، چون کار هنر، حضور بخشیدن به حقایق الهی است، صُور هنری باید در عین زیبایی، ساده نیز باشند. بدین وسیله، «معنی» جایی برای جلوه‌گری می‌یابد و زیر بار جزئیات و پیچیدگی‌ها نیست نمی‌شود. به درستی می‌توان گفت که یک «چادر سرخپوستی»<sup>۷</sup> یک «اثر هنری» است، ولی یک آسمان‌خراش چنین نیست. فریتھیوف شوئون می‌گوید: «یک ملودی می‌تواند آسمانی باشد ولی سمفونی یا اپرا افراطی است»<sup>۸</sup> بنا بر یک مَثَل چینی: «ریشه‌ها را باید نشان داد ولی نه زیاد». البته، مقصود فریتھیوف شوئون از افراطی بودن یک سمفونی، تا جایی که نویسنده با دیدگاه وی در این باره آشناست، آن است که یک سمفونی بیش از آنچه باید، می‌گوید و آشکار می‌کند. مَثَل چینی مذکور نیز به همین معنا است. در نتیجه، «زبان هنر» باید «زبان اشاره» باشد، همان‌گونه که «زبان متون مقدس» نیز «زبان اشاره» است؛ این ویژگی، یعنی «خودداری از زیادروی در بیان»، به روشنی در غزلیات حافظ یا مثنوی مولوی نیز دیده می‌شود و شیوه گفتار فیلسوفانی چون افلاطون و سقراط نیز بوده است.<sup>۹</sup>

اگر صورت ریشه بشری ندارند، چگونه هنرمند می‌تواند صورت را «خودی» گرداند و در آفرینش اثر به‌کار گیرد؟ پیشتر گفتیم که صورت یا سمبول‌ها، از طریق «سنت» انتقال می‌یابند. پس برای «خودی‌کردن صورت»، یا «شناخت» آنها، هنرمند یا باید خود حکیم باشد یا در فضای حکمت غوطه‌ور باشد. تیتوس بورکهارت در این باره می‌گوید: «اینکه هر هنرمند و صنعتگری که هنر مقدس می‌ورزد، به قانون الهی ملازم با صورت آشنا باشد، نه ممکن است و نه ضروری؛ وی تنها باید برخی از وجوه و کاربردهای آن قانون را که منحصر و محدود به قواعد حرفه اوست بشناسد، و در حدود همین قوانین می‌تواند شمایلی بپردازد، جام مقدسی بسازد یا به شیوه‌ای که از لحاظ شعائر مذهبی معتبر باشد، خوشنویسی کند، بی‌آنکه مجبور باشد عمق رمزهایی را که به‌کار می‌برد، دریابد. این سنت است که با انتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورت را تضمین می‌کند» (Burekhardt, 1976: 7).

بنابراین ضامن درستی و بقای «صورت»، خود «سنت» بوده‌است، و با غوطه‌ور بودن هنرمند در آن فضا، آشنایی وی با «صورت» میسر می‌شد. گذشته از این، در حاشیه سخن تیتوس بورکهارت، به دو نکته دیگر نیز اشاره می‌کنیم: اول اینکه آنچه او درباره رفتار هنرمند سنتی می‌گوید، اساساً به جامعه‌ای مربوط است که سنت دینی در آن به‌صورت یکپارچه و درست وجود دارد؛ بنابراین، سخن ایشان درباره جوامع امروز، چه در مراکش، که تیتوس بورکهارت به‌خوبی می‌شناخت، و چه در دیگر کشورهای اسلامی، یا غیراسلامی، دیگر صدق نمی‌کند، یا به‌تأمین صادق نیست. در جوامع کنونی، هر چند اثری از بافت سنتی به‌جای مانده‌است، با این همه، مبانی حکمی و الهی آن - اگر ازمیان نرفته باشد - بسیار کم‌رنگ شده‌است. دوم اینکه، به‌گفته او، آشنایی با «قانون الهی ملازم با صورت» برای هر هنرمندی ضرورت ندارد، یا اساساً ممکن نیست؛ پس می‌توان پنداشت که پاره‌ای از هنرمندان، با مبانی حکمی صورت هنری نیز آشنا بوده‌اند، یا به‌بیان دیگر، علاوه به «صنعت»، «حکمت» نیز می‌ورزیده‌اند. با چند مثال این نکته روشن‌تر می‌شود: افلاطون درباره شاعر راستین می‌گوید: «... اگر کسی گام در راه شاعری بنهد، بی‌آنکه از این دیوانگی (دیوانگی الهی) بهره‌ای یافته باشد و بپندارد که به یاری وزن و قافیه می‌تواند شاعر شود،

شاعری «ناکام و نامحرم» (*atelos*)<sup>۱</sup> خواهد بود...» (فیدروس، ۲۴۵۹). بنابراین، صرفِ آموختن «تکنیک»، برای هنرمندشدن کافی نیست. «هنرمندی» به چیزی بیش از این نیاز دارد، یعنی همان «جنون الهی»، یا «الهام فرشتگانی»، که البته به معنای آشنایی با «قانون الهی ملازم با صُور هنری» است. شاعری که چنین نیست «نامحرم» و «ناکام» است: «نامحرم» است، چون «ناآشنا با اسرار» است؛ و «ناکام» است، چون به واسطهٔ این ناآشنایی، به «غایت خود دست نمی‌یابد».

این آشنایی با معانی صُور را افلوپین دربارهٔ فیدیاَس (پیکرتراش یونانی، ۴۳۱ ق م)، چنین بیان می‌کند: «فیدیاَس پیکر زئوس را با نظر به هیچ‌گونه سرمشق محسوس نساخت، بلکه او را چنان ادراک کرد (یا «تصوّر کرد»، «گرفت») که اگر زئوس بخواهد بر ما ظاهر شود، آنگونه خواهد بود.»<sup>۲</sup> به سخن دیگر، فیدیاَس، زئوس را به‌گونه‌ای دیده بود؛ از این‌رو، صورتی از وی ساخت که زئوس خود را آن‌گونه می‌خواست.

بارزترین نمودار «پیوند صُور هنری و حکمت» در فرهنگ ما، شاید سخن میرعماد، در *آداب‌المشق* است. *آداب‌المشق*، برخلاف آنچه ممکن است پنداشته شود، با شیوهٔ به‌دست گرفتن قلم یا مطالبی دربارهٔ مرکب و کاغذ آغاز نمی‌شود. به‌عکس، با گفتاری دربارهٔ «تزکیهٔ نفس» و «زیبایی» آغاز می‌شود: «بدان که کاتب باید از صفات ذمیمه احتراز نماید زیرا که صفات ذمیمه در نفس علامت بی‌اعتدالی است و حاشا که از نفس بی‌اعتدال کاری آید که در او اعتدال باشد... پس کاتب باید که از صفات ذمیمه به‌کلی منحرف گردد و کسب صفات حمیده کند تا آثار انوار این صفات مبارک از چهرهٔ شاهد خطّش سرزند و مرغوب طبع ارباب هوش افتد» (میرعماد، ۱۳۶۸: ۹۳). پس کاتب یا خوشنویس، با «زیباشدن»، به معنای «زیبایی» و «صُور زیبا» و در نتیجه «شیوهٔ ترسیم و تجسم» آن صُور دست می‌یابد. بنابراین، «حکمت‌ورزی» سرآغاز «هنرورزی» است: لازمهٔ آشنایی با صُور، «حکمت» است. پس «خاستگاه صُور» همان «سنت» است. گوناگونی «صُور هنری»، از دینی به دین دیگر نیز ناشی از گوناگونی «صُور و حیاتی» ادیان است.



### گونناگونی صُور هنری در ادیان

پیش از این گفتیم که جایگاه «صورت» در «هنر دینی» اساسی است، زیرا «هنر دینی» ریشه در وحی و سنت دارد. برای همین، «صُور هنری» در هر یک از ادیان الهی متناسب با «صورت و حیاتی» آن دین پدید می‌آیند و شکل می‌گیرند. گونناگونی «صُور هنری»، برای مسیحیت و اسلام، از همین‌جا است، مثلاً خوشنویسی، یا به‌گفته میرعماد، کتابت را می‌توان از جمله اصیل‌ترین هنرهای اسلامی دانست. زیرا محور و بنیاد اسلام بر «کلام» است؛ «کلام» در قرآن *سمبول* «امکانات» و «حقایق» الهی و «قلم»، *سمبول* «آفرینندگی» و «صنع» است. در مسیحیت، به‌عکس، پیکر تراشی و به‌ویژه شمایل‌نگاری غلبه دارد. زیرا، دین مسیحی به اصل «انسان‌شدن خدا» استوار است. در مجموع می‌توان گفت که مسیحیت مبتنی بر تعین و تجسد مادی خداوند است، در حالی که اسلام بر تعین و تجسد انتزاعی خدا استوار است؛ در یکی «کلمه»، «انسان» می‌شود و در دیگری، «کلمه» به‌صورت «کلام» تجلی می‌یابد.

تفاوت «صُور هنری» در اسلام و مسیحیت در هنر موسیقی نیز دیده می‌شود: موسیقی و آواز کلاسیک غربی، تا جایی که ملهم از وحی مسیحی است، به‌نوعی ریشه در آن دارد، چه آوازهای جمعی در کلیسا، برای مثال *salve regina* (سلام ای ملکه)، و چه حتی سمفونی‌های بتهوون و آهنگ‌سازان دیگر، از لحاظ بیان صوری با موسیقی سنتی ما ایرانیان - تا جایی که به‌واقع «سنتی» مانده‌است - متفاوت هستند. برای مثال،<sup>۱۱</sup> هنگامی که به موسیقی کلاسیک غربی، با نظر به جوهر «وحی مسیحی»، یعنی «بشرشدن خداوند»، و تجسد و ظهور وی در میان آدمیان، گوش فرا می‌دهیم، بلافاصله، احساس حضوری در فضا به ما دست می‌دهد: فضا پر از ایزدان و فرشتگان می‌شود و به‌گونه‌ای «حضور الهی»، از رهگذر موسیقی، در همه‌جا پدیدار می‌شود. اما فضایی که موسیقی سنتی ما ایجاد می‌کند به‌گونه دیگری است. پیشتر گفتیم که اسلام، برخلاف مسیحیت، اساساً به «کلام» استوار است؛ «کلام» نیز، هر چند نوعی «صورت» است، در قیاس با «جسم‌شدن خداوند»، صورتی غیرمادی است: در اسلام، خداوند «جسم» نمی‌شود تا به میان انسان‌ها در آید، بلکه «کلام» می‌شود تا انسان را به‌سوی خود فرا خواند. از این‌رو، «هنر اسلامی» اساساً

«انتزاعی» است. این ویژگی در صورت موسیقی ما نیز به خوبی محسوس است. اگر موسیقی مسیحی چنان است که گویی خداوند جسم می‌شود، موسیقی سنتی ما در شنونده احساس دیگری بر می‌انگیزد: احساس «بازگشت به درون» و «جداشدن از بیرون»؛ «حزن» - و نه «غم‌انگیزی» - آن برای همین است. این «حزن» از «به-یادآوردن اصل» یا «میل به بازگشت» زاده می‌شود. بدین ترتیب، برخلاف موسیقی مسیحی - غربی که «پُری»، «پُرشدن فضا از حضوری الهی» را به دنبال دارد، موسیقی سنتی ما با «ایجاد خلاء» همراه است. خلالتی فراگیر که در همه جا گسترده می‌شود. موسیقی غربی - مسیحی، از این لحاظ، به موسیقی هندو نزدیک و همانند است. موسیقی هندو نیز در شنونده همان احساس «حضور» را بر می‌انگیزد که در موسیقی مسیحی می‌شناسیم. شایان ذکر است که در بیان اختلاف صور هنری می‌توان به معیارهای کلی‌تر و فراگیرتری نیز توسل جست.

به نظر فریتھیوف شوئون، دو مؤلفه اساسی هنر، «نظم» است و «راز»<sup>۱۲</sup> یا «جلال» و «جمال»؛ «نظم» ناظر به «صورت» و «راز» ناظر به «معنا» است. از لحاظ مبانی متافیزیکی هنر، «نظم» نمودار «مطلقیت» حقیقت الهی است و «راز» نمودار «بی‌نهایتی» آن. اثر هنری جمع میان «نظم» و «راز» است. با این همه، گاه می‌شود در اثری «راز» غالب‌تر باشد و در اثر دیگری «نظم». چیرگی «نظم» بر «راز»، یا به عکس، «راز» بر «نظم»، به گوناگونی صور هنری می‌انجامد. برای مثال، به گمان نگارنده، در هنر هندو البته در اینجا بیشتر مقصود پیکره‌های خدایان هندو است، غلبه با «راز» و در هنر سرخ‌پوستی با «نظم» است. نشان برجستگی «راز» در هنر هندو وجود «خطوط منحنی» و بعضاً «حرکت» است. به عنوان نمونه، می‌توان به «شیوای رقصان» یا تصاویری که نمودار حضرت کریشنا و گپی‌ها<sup>۱۳</sup> هستند، اشاره کرد. حضور «خطوط منحنی» و «حرکت» گونه‌ای «پویایی» به آثار هنری هندو می‌بخشد. در مقابل نمودار چیرگی «نظم» در هنر سرخ‌پوستی، وجود «خطوط راست و کشیده» و «ایستایی» است. حالت سرخ‌پوست نیز، نشسته یا ایستاده، به خوبی نمایانگر این ویژگی است. سرخ‌پوست را بیشتر به قامت راست و بی‌جنبش و چهره‌ای که حالت آن گویی «خنتی» است می‌توان شناخت. به طوری که شاید بتوان

از «کرشمه» پیکره‌ها و تصاویر هندو و «سنگینی» و «وقار» هنر سرخ‌پوستی سخن گفت؛ نمونه‌های جذابی از این ویژگی را می‌توان در آثار نقاشی فریتیهوف شوئون، تا جایی که از زندگانی سرخ‌پوستان است، مشاهده کرد.

### هنر دینی در ایران معاصر

از آنچه گذشت، می‌توان تا اندازه‌ای به جایگاه «صورت» در «هنر دینی» و اهمیت آن پی برد. پس «هنر دینی»، هنری است که علاوه بر «موضوع»، «صورت» آن نیز «دینی» است. اکنون وقت آن است که به پرسش آغازین این مقاله بازگردیم: آیا می‌توان در ایران معاصر از «هنر دینی» سخن گفت؟ اگر رابطه «صورت» و «معنی» در «هنر دینی» را بپذیریم، و اگر بپذیریم که «صُور» در جامعه سنی در «وحی» و «سنت» ریشه داشته‌است، نمی‌توانیم از «هنر دینی»، به معنای راستین واژه، در ایران معاصر سخن بگوییم. آنچه «هنر دینی» پنداشته می‌شود، چه در معماری و چه در صورتگری، ساختمان‌ها یا تصاویری هستند با «موضوع دینی»، ولی نه «صورت دینی». در نتیجه، تصویرسازی‌های مدرن در زمینه «هنر دینی»، بر افتراق و جدایی «صورت» و «موضوع» استوار است، و نه بر پیوند میان آن دو. به گونه‌ای که دیگر نمی‌توان از «هم‌آرایی» و «هم‌کاری» میان «صُور» و «معانی» در هنر معاصر ایرانی سخن گفت، زیرا، چه در عرصه صورتگری و چه در معماری، با آثاری روبرو هستیم که، به‌رغم داشتن «موضوع و کاربرد دینی»، فاقد «صورت دینی» هستند.

برای نمونه می‌توان از مساجد و مصلی‌ها نام برد: هر دو بنا برای عبادت ساخته شده‌اند، ولی هیچ‌یک جزو آثار هنری دینی محسوب نمی‌شوند. در صورتگری نیز، «تکنیک و چیره‌دستی» به «دغدغه صورت و معنی» غالب است. به‌عنوان نمونه، آثار استاد ضیاء‌الدین امامی، از جمله: آیات الهی، آیات ۹-۱۱ سوره الرحمن یا درخت طوبی، به‌رغم داشتن نوعی ظرافت، تنها نامی از «هنر دینی» دارند. آثار استاد تجویدی، نمودار الهام وارونه‌ای از غزلیات الهی حافظ یا رباعیات حکمی خیام هستند. آشفتگی خطوط در آثار تجویدی خبر از پریشان‌اندیشی در زمینه حکمت و عرفان می‌دهد. در تابلوی شمس و مولانا، اثر استاد فرشچیان، «پپیچدگی» جای‌گزین

«راز» و «پریشانی» خطوط جای‌گزین «نظم» می‌شود. از منظر هنر سنتی، تابلوی «شمس و مولانا» از آن‌روی جای نقد دارد که به وعده‌ای که می‌دهد وفا نمی‌کند. این تابلو نمایش دو شخصیت بزرگ معنوی است: شمس و مولوی. از این پرسش که تصویر این‌گونه افراد در اسلام تا چه اندازه رواست، بگذریم، خواننده انتظار دارد که با مشاهده‌ی آن، چیزی از زندگی معنوی و برکت این دو شخصیت را احساس کند. تابلوی «شمس و مولانا» به این انتظار پاسخ نمی‌دهد. به‌عکس بیننده خود را در برابر تصویر دو پیرمرد معمولی می‌یابد که با چیره‌دستی ترسیم شده‌اند. همین چیره‌دستی و دقت در جزئیات حالتی به خطوط چهره‌ای این دو شخصیت می‌بخشد که در اثر آن به چهره‌های مانوس روزمره نزدیک می‌شوند. به‌عکس تصویر شیخ احمد علوی به قلم فریتھیوف شوئون به‌رغم سادگی خطوط چیزی از شخصیت معنوی سوژه خود به بیننده القا می‌کند. گویی بیننده در تمرکز و آرامش درون وی مشارکت می‌ورزد. به‌علاوه سادگی خطوط برگیرایی تصویر می‌افزاید و سدی برای تراوش معنا به بیرون از تصویر نمی‌شود.

در عرصه‌های هنری دیگر، همچون موسیقی، تلاوت قرآن یا اذان، به‌عکس، نمونه‌هایی می‌یابیم که در آنها «صورت» همچنان قرین «معنا» است. پس در این موارد خاص، می‌توان تا اندازه‌ای از «هنر دینی» سخن گفت.

با این‌همه، نباید پنداشت که «بجران صورت در هنر دینی»، تنها پدیده‌ای اسلامی است؛ هنر مسیحی معاصر نیز از آن مصون نمانده‌است. در اینجا به ذکر یک نمونه از آن اکتفا می‌کنیم: *جُلُجُتَا* نام اثری است از ریشار تور،<sup>۱۲</sup> صورتگر فرانسوی.<sup>۱۵</sup> *جُلُجُتَا* نام تپه‌ای است که عیسی مسیح صلوات الله علیه بر فراز آن به صلیب کشیده شدند. تابلوی ریشار تور را می‌توان «مصائب مسیح»<sup>۱۶</sup> نامید. هدف هنرمند، برداشتی نوین از چهارده مرحله‌ای است که حضرت عیسی مسیح از هنگام محکوم‌شدن تا خاک‌سپاری طی می‌کنند. نام این مراحل، «راه صلیب»<sup>۱۷</sup> و رویدادهای آن، «مصائب مسیح» است. هر یک از این مراحل، با رویدادی همراه است؛ برای مثال، «بر دوش کشیدن صلیب توسط حضرت عیسی»، «افتادن بر زمین برای بار اول»، «برخورد با مادر» و .... رویدادهایی هستند که مراحل «راه صلیب» را تشکیل

می‌دهند. در روایت مدرن تور از «مصائب مسیح» رویدادهای عصر جدید مانند انفجار اتمی هیروشیما، آشویتس،<sup>۱۸</sup> انقلاب ایران و سایر جریان‌های سیاسی و اجتماعی جهان معاصر، جای‌گزین هر یک از مراحل چهارده‌گانه «راه صلیب» می‌شود. بدین ترتیب، به‌گفته منتقدی، در اثر ریشار تور، «مصائب مسیح» راه رنج تمام بشریت را در خود دارد ...<sup>۱۹</sup> بی‌گمان، اثر به لحاظ اجتماعی و انسانی جالب‌توجه است: گویی عیسی مسیح به جهان امروز بازگشته‌است تا مصائب انسان امروز را به دوش بگیرد. با این‌همه، کار ریشار تور، به‌رغم ارزش انسانی آن، عاری از «تعالی» است، و از «هنر دینی» جز نامی بر آن نمانده‌است.

### نتیجه

آیا می‌توان شیوه‌های پرورش هنرمند سنتی را احیاء کرد؟ پس از بررسی جایگاه «صورت» در «هنر دینی» و نیز بررسی خاستگاه و منشاء آن، شاید بتوان پاسخی برای این پرسش پیشنهاد کرد. از نظر نگارنده، احیای شیوه‌های پرورش هنرمند سنتی دیگر ممکن نیست، زیرا مبانی و ابزار آن دیگر فراهم نیست. لازمه چنین امری، بودن جامعه‌ای سنتی به صورتی است که تیتوس بورکهارت در اثر خود، هنر مقدس، از آن یاد می‌کند. به‌علاوه، باید به مبانی حکمی هنر دینی، به‌گونه‌ای که نزد میرعماد مشاهده کردیم شعور و باور داشت. پس چه باید کرد؟ اگر پرورش هنرمند سنتی، به‌معنای درست این واژه، ناممکن است، در عوض اهتمام در امور زیر عملی است:

۱- حفظ و نگهداری فنون و تکنیک‌های تولید آثار هنری دینی. برای این کار باید بسیار هوشیار بود و درست عمل کرد. زیرا حفظ آثار، نیاز به برنامه‌ریزی دقیق و به‌ویژه، ایجاد روحیه و فرهنگ متناسب با چنین اقدامی دارد.

۲- آشناکردن دانشجویان رشته‌های مختلف هنر با مبانی حکمی هنر. اگر در جامعه‌های سنتی، «سنت» ضامن بقای هنر بود، در جوامع کنونی آشنایی با حکمت و مبانی متافیزیکی هنر، باید جای‌گزین سنتی شود که دیگر وجود ندارد، یا در صورت وجود داشتن، دیگر یکپارچه، هماهنگ و فراگیر نیست. برای این کار، آشنایی با آثار

نویسندگانی، چون رنه گنون،<sup>۲۰</sup> فریتھیوف شوئون، تیتوس بورکهارت، آناندا کوماراسوامی و ... که به مبانی حکمی اندیشه و هنر پرداخته‌اند، ضروری است.

### چونکه گل رفت و گلستان شد خراب بوی گل را از چه جوییم؟ از گلاب

#### پی‌نوشت‌ها

۱. غرض از مناقب‌ریک یا «حکمت» در اینجا دانش «وجود» و «مراتب وجود» است. «یک» و «بِسار»، نا به عبارت دیگر، *آتما* و *مایا*.
۲. از این بس، از واژه «هنر»، «هنر دینی» را مراد می‌کنیم، مگر آنکه به چیز دیگری تصریح شود.
۳. این تمثیل از نویسنده است.

4. guitare arabe.

5. hérésie.

6. tipi.

۷. این همان اصلی است که در هنر مقدس «قربانی‌کردن» نامیده می‌شود. در این باره نک: ننوس بورکهارت، نکوین «معبد هندو»، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، سروش، تهران، ۱۳۷۶: ۱۹-۲۰؛ محمود بینای مطلق، «مبانی متافیزیکی هنر و زیبایی»، *نظم و راز، هرمس، تهران، ۱۳۸۵: ۷۵-۷۸*؛ داریوس Frithjof، - شائگان، *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، ج ۱، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵: ۸۲-۸۷؛ نیز نک: Schuon, "Du sacrifice", *L'œil du cœur*, Paris, Dervy- Livres, 1974.

- A.K.. Coomaraswamy, *La doctrine du sacrifice*, Paris, Dervy-Livres, 1999.

۸. نک: سعید بینای مطلق، «سقراط، گفتگو و دیگری»، مجموعهٔ مقالات همایش سقراط، فیلسوف گفتگو، تهران، اسفندماه ۱۳۸۱.

۹. واژه *atelos* در یونانی هم به معنای «نامحرم» است و هم به معنای «ناکام».

10. Plotin, *Ennéades*, V, 8, 1, 38-40.

۱۱. این مسال مبنی بر تجربه نویسنده است.

۱۲. در این باره نک:

Frithjof .Schuon, "Fondements d'une esthétique intégrale", *L'Ésoterisme comme Principe et comme Voie*, Dervy-Livres, 1978, pp. 171-177.

13. Radha Krishna and Gopies.

14. Richard Thur.

۱۵. محل نمایش اثر: کلیسای پولس و بطروس مقدس، رزه‌ایم (آژانس)، فرانسه، تاریخ نمایش: تابستان ۲۰۰۲.

16. The Passion of the Christ.

17. Via Crucis.

18. Auschwitz.

۱۹. ناسگاه فو، راهنمای ناسگاه، ۵.

20. René Guénon (1886-1951).

### منابع

۱. افلاطون، «فیدروس»، مجموعه آثار افلاطون، جلد سوم، ترجمه محمدحسن لطفی، با اندکی تصرف، خوارزمی، تهران، حات سوم، ۱۳۸۰.
۲. بورکهارت، تینوس، هنر مقدس، ترجمه جلال سنّاری، سروش، تهران، ۱۳۷۶.
۳. بینای مطلق، سعید، «سقراط، گفتگو و دیگری»، مجموعه مقالات همایش سقراط، فیلسوف گفتگو، تهران، اسفندماه ۱۳۸۱.
۴. بینای مطلق، محمود، نظم و راز، هرمس، تهران، ۱۳۸۵.
۵. رید، هربرت، معنی هنر، خوارزمی، تهران، ۱۳۵۴.
۶. راز و رمز هنر دینی، مجموعه مقالات ارائه شده در نخستین همایش بین المللی هنر دینی، ویرایش و تنظیم از مهدی فیروزان، سروش، تهران، ۱۳۷۸.
۷. سنایگان، داریوش، ادیان و مکتبهای فلسفی هند، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵.
۸. میرعماد، آداب المسق، مرفّع کلّین (مستمل بر سه رساله و چهار شرح احوال)، فرهنگسرا، ۱۳۶۸.
۹. نگاره سابه ها، نگاهی به گزیده آثار و احوال ضیاء الدین امامی، سازمان فرهنگی شهرداری اصفهان، ۱۳۸۵.

10. Burckhardt, Titus, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Dervy-Livres: Paris 1976.

11. Coomaraswamy, Ananda. K., *Christian and Oriental Philosophy of Art*, Dover Publications: New York, 1956.

12. \_\_\_\_\_, *La doctrine du sacrifice*, Paris, Dervy-Livres, 1999.

13. Plotin, *Ennéades*, V, trad. É. Bréhier, Paris, 1956.

14. Schuon, F., "Concerning Forms in Art", *Transcendent Unity of Religions*, Quest Books: Wheaton, Illinois, 2005, pp. 61-78.

15. \_\_\_\_\_, "Du sacrifice", *L'œil du cœur*, Paris, Dervy-Livres, 1974.

1۶. \_\_\_\_\_, "Fondements d'une esthétique intégrale", *L'ésoterisme comme Principe et comme Voie*, Dervy-Livres, 1978.