تجلی حقیقت در ساحت هنر

گفت و گو با استاد محمدمددپور

● برای ورود به بحث لطف کنید توضیحاتی پیرامون تلقی‌هایی که تا به حال از هنر وجود داشته است، ارائه کنید.

بسم الله الرحمن الرحیم و به نستعین. ماهیت هنر، به عنوان یك پرسش اساسی، سابقه‌ای بسیار طولانی دارد. در زبان گذشته مالفظ هنر بارها آمده است. در زبان گذشته ما ریشه لفظ هنر، به زبان اوستایی و از آنجا به زبان سانسکریت می‌رسد و این گونه هم نبود که دقیقاً معانی ای همسان با آنچه که امروز به عنوان هنر در نظر آورده می‌شود: این تلقی کنونی از هنر در زبان فارسی جدید به معنی خاص لفظ است. در حالی که از لفظ هنر، معنای عامی مراد می‌شده است. لفظ هنر در زبان سانسکریت، ترکیبی بوده از دو کلمه «سو» و «نر یا نره». سو به معنی نیك و هر آن چیزی که به هرحال، خوب و نیك است و فضائل و کمالاتی برآن مترتب است و نر یا نره، (nar یا nara) به معنی زن و مرد است. در زبان اوستایی، سین به ها قلب شده و این لفظ، تبدیل می‌شود به هو (hu) و در ترکیب به هونر (hu-nara) که در اوستا از صفات اهورامزدا تلقی شده است و نیز هونرتات (hunartat) به همین معنی است. هونرونت (hunaravant)، صفت است و در تأنیث هونروئیتی (hunarvaiti) می‌آید. هونر در زبان فارسی میانه یا فارسی پهلوی نیز وارد شده است، به صورت هنر (hunar) که معنی لغوی آن انسان کامل یا فرزانه است. در ادبیات قدیم فارسی، هنر را به معنی کمال و فضیلت تلقی می‌کردند. شاعران در شعرشان و متفکران در آثار مختلف که باقی گذاشته‌اند، از هنر به معنی فضیلت و کمال تعبیر کرده‌اند. این لفظ، به هیچ وجه معطوف به این معنا نبوده که هنر، عبارت است از صنعتگری یا چیزی که اصطلاحاً صنعتگری و مهارت صرف فنی تعبیر می‌شود. یعنی ساختن و ابداع کردن یك چیز یا تعبیری که اکنون آن را در قلمرو تکنولوژی مدرن، به طور وسیع، در شکل ساخت و تولید انبوه می‌بینیم. این معنی از هنر با تکنولوژی ارتباط پیدا می‌کند و به معنی خاص لفظی است که در زبانهای گذشته و زبانهای باستانی، برای آن الفاظ دیگری می‌آوردند. با این وصف، مراد از

هنر در گذشته، معنی عام این لفظ بوده است، نه معنی خاص آن و یك معنای اخلاقی و معنوی براین لفظ مترتب بوده که همه متفکران به آن نظر داشتند ـ در این باب می‌توان به لغت نامه دهخدا رجوع کرد ـ آنان لفظ هنرمند را به کسی اطلاق می‌کردند که واجد برخی یا تمامی فضائل حقیقی انسانی بوده و این فضائل و معانی در وجودش تجلی کرده و به مراتبی از کمالات رسیده باشد. این فضائل، مراتبی دارد در جنگ آوری، فداکاری، علم و امثال اینها، به هرکسی که به یك مرتبه‌ای از حد کمال رسیده بود، در هرمقامی لفظ هنرمند اطلاق می‌شده است. این لفظ (لفظ هنر)، باز به معنای تحریف شده‌ای که بعداً در دوره اخیر ـ در دوران رضاخان ـ می‌بینیم و آن را یکی از اعضای فرهنگستان وضع کرد، برای صنعت زیبا. و این همان چیزی است که در گذشته به صنایع ظریفه و مستظرفه اطلاق می‌شده است. بدین سان به نقاش و صورتگر و نگارگر و معمار و... تعبیر هنرمند کرده‌اند. در حالی که در گذشته، لفظ هنرمند حامل یك بار معنوی بود. اکنون به صرف مهارت فنی در صنایع مستظرفه محدود می‌شود: به تعبیر امروزی صنایعی که با زیبایی سر و کار دارند. این تعبیر در سیر مباحث نظری اولین بار در آثار افلاطون و ارسطو به طور خاص، تبیین یافته و تفسیر شده است، و اساساً طرح مسئله فلسفی هنر از یونان آغاز شده است که ماهیت هنر چیست؟ به آن معنایی که عبارت است از صنایع مستظرفه و صنایع ظریفه. البته بعداً در صنایع مستظرفه، قدری بحث بوده که به هرحال آیا منطق هم شامل آن است. همان طور که در عالم اسلامی و در قرون وسطی، چنین نظر داشتند. متفکران مسیحی، از جمله *توماس اکوینیاس* و *بوناونتورا*، هنر را صرف ابداع عملی تلقی نمی‌کردند، بلکه آن را در زمینه حکمت و تأمل نظری و شهود قلبی هم وارد می‌کردند. به هرحال، هنر به معنایی که امروز از آن به عنوان صنعتگری یا صنایع مستظرفه ذکر می‌شود، در زبان یونانی تعبیر به تخنه شده است. تخنه، (Techne)در زبان انگلیسی یا فرانسه به تکنیك مبدل شده است. این تکنیك یا تخنه، همان صنایع مستظرفه است. اساساً تخنه، ارتباطی با فضائل معنوی و حقیقی، از جمله خیر و نیکی ندارد. یعنی در فرهنگ یونانی ایجاد صنایع مستظرفه به یك نوع قوه و قدرت ابداع و محاکات زیبایی طبیعی و انسانی این جهانی مربوط بوده است. پس هنر، به طور خاص لفظ عبارت است از ابداع با قوه خیال. هنرمند به این معنی، یعنی تکنسین. در واقع، هنرمند در مقام ابداع هنری، قوه خیالی خودش را با ادراکاتی حسی از طبیعت ممزوج و با حضور و ذوق خود، اثری را ابداع می‌کند. البته افلاطون برای هنرمند قایل نبود که هنر او مؤدی به حکمت خواهد شد. اساساً در یونان که بحث نظری هنر به طور جدی و مشخص از آنجا آغاز شده، دوگانگی را از اول می‌بینیم. یعنی، دوتئوری با یکدیگر مواجه هستند: یکی تئوری پوئیسیس (Poiesis) است و دیگری میمیسیس(Mymesis) تئوری. میمیسیس که در واقع همان امیتیشن (Imitation) انگلیسی است، به معنی محاکات و تقلید. نظریه میمیسیس، در واقع به تعبیری که در منطق و فلسفه اسلامی آمده از آن به محاکات یاد می‌کنند و پوئیسیس که به معنی ابداع است، آن هم عبارت است از به پیدایی آوردن یك امر نهان و مستور. امر نهانی که هنرمند با مخاطبش در برابر آن قرار می‌گیرد و در واقع، پرده خیال او جلوه‌ای از آن را منعکس کرده، از مرتبه نامحسوس و ناپیدا، به مرتبه محسوس و پیدایی می‌رساند. یعنی هنرمند، در واقع در قلمرو ابداع، یك امر نامحسوس را به امری محسوس، تبدیل می‌کند یا از یك عالم به عالمی دیگرانتقال می‌دهد. اگربه‌این ابداع توجه کنید، مسئله‌ظاهر وباطن دقیقاً در آن مطرح می‌شود. اما در محاکات ظاهر و باطن، به طور عمیق در میان نیست. محاکات را به تعبیری که امروزه زیاد استفاده می‌شود، به تقلید ترجمه می‌کنند. در حالی که ترجمه دقیق آن، تقلید نیست. محاکات کردن در واقع، حالتی یا بیانی از یك موضوع داشتن است. در گذشته نیز منظور از محاکات، خیلی از معنی تقلید وسیعتر بوده است. همان طور که ارسطو ذات هنر را همین محاکات تلقی می‌کند. محاکات هم در واقع یك نوع تشبیه است نسبت به اشیاء، محسوسات و اموری که در خارج از ما یا در درون ما هستند. وقتی که می‌خواهیم به معنی «محاکات» لفظ، ابداع کنیم، ارتباطی میان ما و آن شیئی که در مقابل ما هست وجود دارد. طبیعتاً وقتی شیئی را محاکات می‌کنیم، از شیئی محسوس امر محسوس نازلتری (همان تصویر شیئی) خواهیم داشت. ببینید دو حالت است؛ یکی مرتبه‌ای است که من در مقابل یك شیئی محسوس قرار گرفته‌ام و تصویر می‌کنم. آیا این تصویر من از حد آن شیئی فراتر می‌رود یا نه؟ یعنی شما وقتی در مقابل شیئی قرار می‌گیرید و آن را تصویر می‌کنید، شبحی از آن را تصویر می‌کنید. این شبح یا تصویر، نازلتر است یا آن شیء؟ منطقاً این شبح نازل از آن شیء است که در مقابل ماست. افلاطون و ارسطو، هردو نظریه محاکات را در نظر داشتند و نظریه ابداع که در واقع پس از سقراط فراموش می‌شود، مورد توجه قرار ندارد. یعنی اصل ابداع اغلب فراموش شده است چون انسان متافیزیك و انسان فلسفی، بعد از سقراط، آن جهان میتولوژیك و دینی یونانی را ترك می‌کند، و محاکات یا ابداع عوالم غیبی و ازلیات در ساحت هنر متافیزیك و فلسفی یونانی مورد غفلت قرار می‌گیرد. *مارتین هیدگر*، در کتاب «سرآغاز اثر هنری» یا مبدأ و ماهیت ابداع هنری، معتقد است که تاریخ فلسفه هنر، جدال میان این دو نظریه است و بیشتر غلبه با نظریه محاکات است که در واقع با افلاطون و ارسطو به نحوی رسمیت یافته است.

چنانکه اشاره رفت، در نظریه محاکات ما مواجه هستیم با عالمی که در برابر ماست. ما در نظریه ابداع، ما با عالم متعارف و محسوس مواجه نیستیم. یعنی کلمه ابداع معنایی باطنی را همراه می‌آورد که ورای شیء ظاهری است. ممکن است شیء ظاهری ما متضمن زمان و مکان بوده، ظرفی برای ابداع هنری باشد. در واقع در مرتبه ابداع ما با عوالم باطنی و روحانی سر و کار داریم، و عروجی که هنرمند در ساحت هنر برایش حاصل می‌شود، یك سیر و سلوك معنوی است از عالم محسوس به عوالم بالاتر. اما هنرمند در هنر یونانی از عالم محسوس فراتر نمی‌رود. حتی در نظر ارسطو که در مقابل افلاطون قرار می‌گیرد و نظریه شدیداللحن افلاطون را نسبت به هنرمندان نقد می‌کند نیز چنین تلقی از هنر وجود دارد. افلاطون، هنرمندان و شاعران

را دروغگو و دور از حقیقت و گرفتار مغاره پندار تصور می‌کرد و می‌گفت، اینها در عالم مغاره گرفتارند و نمی‌توانند با حقیقت که دو مرتبه وراء اشباح هنرمندانه است، ارتباطی داشته باشند. یعنی اینها با اشیاء محسوس در گیرند. اشیاء محسوس خود جلوه و سایه اشیاء نامحسوس و مثالهای جاویدان و مُثُل ابدی‌اند. پس هنرمند با اشباحی در ارتباط است که سه مرتبه از حقیقت دورند. پس، هنرمند با حقیقت نسبت بی‌واسطه ندارد و اثر هنری، حقیقت را بی‌واسطه متجلی نمی‌کند. هنرمند در واقع، با شبح و سایه‌ای از حقیقت سر و کار دارد. مثال بارز این وضع روحی و مرتبه فکری هنرمند عبارت است از حال گرفتاران و اسیران در آن چاله سیاه با آن دخمه افلاطونی: آنهایی که روبه دیوار هستند و چنان بسته شده‌اند که نورپشت سرخود را که مظهر حقیقت است، نمی‌بینند و فقط با همین اشباح سر و کار دارند، به تدریج این امر برآنها مشتبه می‌شود که آنچه می‌گویند عین حقیقت است. در حالی که حقیقت نیست؛ دروغ است و در واقع شاعران دوران انحطاط میت و میتولوژی که افلاطون متعرض آنها می‌شود، تفکر و سخنشان از حد دروغ و هذیان فراتر نمی‌رود. وقتی افلاطون از زبان سقراط به مقایسه شاعران و فلاسفه می‌پردازد، شما مشاهده می‌کنید که نظر افلاطون این است که فیلسوفان در حالی که در سیر و سلوک فلسفی و دیالکتیکی به دیدار حقیقت معقول اشیاء نایل می‌شوند، شاعران در عالمی مه‌آلود با حقیقت مواجه می‌شوند. و آنان براثر مه‌آلودگی دیدار حقیقت یا فضای مه‌آلود که عبارت باشد از اشباحی که حقیقت در پس آنها مستور است، حقیقت را مخدوش می‌بینند. بنا به اقوال ارسطو و افلاطون فقط فیلسوفان هستند که در روز روشن، خورشید حقیقت را مشاهده می‌کنند. در حالی که هنرمندان، اسیر شب تاریک‌اند و در دریای طوفانی و مه‌آلوده‌می‌خواهند حقیقت را از پس این موانع و مراتب محسوس، مشاهده کنند. گرچه ارسطو؛ یک مقدار این نظریه ضد شاعرانه و ضد هنری گذشته را تعدیل و تلطیف می‌کند و شاعران را به این جهت که می‌توانند مایه آرامش و پالایش نفسانی اهل مدینه باشند، مقبول تلقی می‌کند- این مسئله در تعبیر ارسطو، مهمترین تاثیر آثار هنری است. به خصوص که در باب شعر و تراژدی باشد- اما در اینجا نیز شأن شاعر اجل از فیلسوف نیست.

من باید مطلبی را تذکر بدهم. وقتی فلسفه هنر افلاطون و ارسطو را می‌گوییم، بلافاصله به آثار نقاشی و پیکر تراشی و معماری نروید. چون اصلاً نقاشی و معماری و این هنرها که با«ید» و دست هنرمندان سر و کار داشته، هرچند از نوع هنرند، از نظر مرتبه، نازلتر از شعر تلقی شده‌اند. حتی نظریه محاکات که افلاطون و ارسطو متعرض آن می‌شوند و آن را به عنوان تئوری بنیادی هنر تلقی می‌کنند. مواد نظریه محاکات را بیشتر از شعر و تراژدی می‌گیرند و برای همین است که وقتی ارسطو صحبت از تأثیر پالایش نفسانی می‌کند باز منظور نظر او، تأثیر شعر و تراژدی است. تراژدی، کمدی و حماسه، سه قسم اساسی و بنیادی شعر محسوب می‌شوند. شما وقتی که «فنّ شعر» ارسطو را ملاحظه می‌کنید، می‌بینید که هنر به معنای امروزی لفظ، یعنی هفت هنر در یک مرتبه وجود ندارد. بلکه بقیه هنرها دون شأن مرتبه شعر و شاعران است. حتی در رقابت برای سلطه برعالم یونانی، فیلسوف خود را در مواجهه با شاعر و کاهن حکمی می‌دیده است، نه نقاش و معمار و پیکر تراش و حتی موسیقیدان که متعلق به عالم ریاضی می‌انگاشتند. نکته دیگر که از نظر ریشه شناسی هنر باید مورد توجه قرار گیرد، این است که سقراط و افلاطون و ارسطو خود را در دنیایی می‌دیدند که بیگانه از دنیای شاعران عصر میتولوژی و دین کهن یونانی است. عالم شاعران با عالم متافیزیک فلاسفه پس از قرن پنجم میلاد یونان، تباینی بنیادی دارد. ارسطو در واقع نخستین بار است که سلطانی عقل ناسوتی را اعلام می‌کند و به تعبیر هویزرمان، اعلام می‌کند که دوران دل و دوران خیال لاهوتی، به پایان رسیده است. این مطلب باشد در باب خیال. اگر فرصتی بود، مجدداً برمی‌گردیم به این مطلب که چرا بشر گذشته، در ساحت خیال سکنی گزیده بودو با زبان خیال، همه شئون فکری و عملی و ابداعی خود را بیان می‌کرد. این وضع چنان بوده که هگل برای ادیان گذشته تعبیر «دین

هنری» را می‌آورد. می‌گوید: دین گذشتگان، دین عصر میتولوژی، دین سمبلیک و هنری است. این تعبیری است که بسیار قابل تأمل که بعد از هگل هم در قلمرو فلسفه هنر مورد توجه قرار گرفته و پیرامون آن بحث شده است.

اما باز گردیم به مطلبی که عرض می‌کردم: اینکه یک دوگانگی در یونان به وجود می‌آید، دو جهان در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند. یک سو، ارسطو، افلاطون و سقراط که سه متفکر اصیل عصر متافیزیک یونان هستند و قابل مقایسه با افلاطین و حتی رواقیان و اپیکوریان نیستند و همچنین دیگر نحله‌های التقاطی که بعداً تکوین پیدا کرده‌اند، مثل کلبیان و فرقه‌ها و نحله‌های مختلف آکادمی و لاکئوم. به هرحال، ارسطو و افلاطون و سقراط احساس می‌کردند ـ این احساس که می‌گویم احساس متعارف انفعالی سانتمانتالیزم تصور نکنیم. احساسی که منظور نظرم هست همان شهود معنوی یا شهود باطنی است که این شهود باطنی یا احساس جهانی به نظر من روح فلسفه است ـ به واسطه این شهود باطنی یا این داده بی‌واسطه وجدانی است که می‌انگاشتند عالم دیگری تجلی کرده است و آنها در عالم دیگری حضور دارند که آن عالم، با عالمی که شاعران در آن حضور داشتند، یعنی عالم «میت»، قابل جمع شدن نیست. یک طرف عالم متافیزیک و یک طرف عالم دین اساطیری. در اینجا منازعات و مناظراتی میان فیلسوفان جدید و شاعران و کاهنان قدیم صورت می‌گیرد. در کنار این فیلسوفان جدید عده‌ای از شاعران و عالمان جدید نیز حضور دارند. شاعران تراژیک، چون *آشیل سوفوکل*، در واقع از عالم میت جدا شده‌اند. گرچه تراژدی‌ها و نمایشنامه‌هایشان مملو و پر است از مواد میتولوژیک. ولی اصالت ندارند و بسیاری از کمدی نویسان، مثل *کراتینوس* و علی‌الخصوص، *اریستوفانس* یونانی دقیقاً اولین منتقد میت (قصص ـ الاولین) هستند. در حالی که سرتاسر نمایشنامه‌هایشان یکسره تمسخر دین گذشته یونانی است. به این ترتیب یونان در دوره متافیزیک از گذشته‌اش بریده و گذشته خود را رها کرده است؛ گذشته‌ای که در آن خدایان زنده بودند. اما اکنون در دوره متافیزیک، این خدایان مرده‌اند و به تمسخر کشیده می‌شوند. در گذشته انسان با خدایان یا خدای شخصی راز و نیاز می‌کند، آنان در مقام پیامبری در نظرگاه فکر غالب خواص و عوام به سرزمین این خدایان می‌روند اما دیگر در دوره متافیزیک، شاعر زبان خدا نیست و سوار برارابه خورشید پا در عالم موزها (فرشتگان هنر) نمی‌گذارد. بلکه عالمش همین عالم فانی است، موزها تعبیر به قوای نفسانی می‌شوند. مبدا درونی هنر «طبع» تلقی می‌شود، فوزیس «physis» تلقی می‌شود. فوزیس که آن معنی گذشته، یعنی «شکفتگی» و «تجلی» و ظاهر شدن را ندارد. پس شما مشاهده می‌کنید که ـ من نمی‌خواهم مفهوم سکولاریزم را اینجا به کار ببرم ـ دقیقاً یک نوع سکولاریزاسیون (دنیوی وناسوتی شدن) معانی میتوسی و دینی گذشته را در تفکر جدید متافیزیک می‌بینیم.

همان طوری که در مفهوم یونانی محاکات اثری از ارتباط با عالم دیگر و غیب نیست. بلکه عالم، شاعر و متفکر هنری با عالم محسوس درگیر است. در پوئیسیس، در مقابل این نظر، در عالم محسوس وجودی نیست که هنرمند بخواهد با آن ارتباط داشته باشد. اصلاً مقام شاعر، مقام هنرمند، مقام انبیاء است. کهانت یا نوعی پیامبری است. همچنانکه کاهنان چنین شانی را داشتند. عقلی هم که در دوره ماقبل متافیزیک طرح می‌شد، تفاوت جوهری با عقل یونانی دارد. عقلی که در دوره میتولوژی می‌بینیم، یک عقل غیب گوست: عقلی که موهبت خدا است و می‌تواند آینده را پیش بینی بکند. اما معنای نوس (Nous)، یونانی و راتیو (Ratio)، لاتینی که به هرحال، عقل تحویل شده و تقلیل یافته به یک حسابگری و عقل ناسوتی صرف است که بعضی از متفکران متأله، متذکر آن بودند، در بطن گذر هنر و حکمت یونانی از دوران موتوس (Muthos) به دوران فلاسفه (philosophia) نهفته است. این عبارت است ازناسوتی شدن امرلاهوتی: یعنی، یونان از یک دوران لاهوتی قدم به یک دوران ناسوتی گذاشته است و یک دوگانگی میان این یونان قدیم و یونان جدید احساس شده که در آن، روح سکولاریزاسیون و ناسوتی شدن و دنیوی شدن را در فلسفه و هنر یونان می‌بینیم.

کاتارتیسیس (catharsis) که در گذشته باری معنوی دارد و در واقع، یک تزکیه روحانی بوده است، در فلسفه ارسطو، به معنی پالایش نفسانی و یک نوع تصفیه عقده‌های روانی است. وقتی که در مقابل یک نمایش تراژیک دو احساس خوف و شفقت، در مقابل همدیگر قرار می‌گیرند، برخورد این دو احساس روح ما را از عقده‌ها رهایی می‌بخشد و ما را از اینکه در جهانی کسالت‌بار و تاریک زندگی می‌کنیم، آرامش می‌بخشد و زندگی را برای ما قابل تحمل می‌کند. زیرا یونانی دچار یک زمان مرگباری بود که در بعضی از آثارشان این مسئله بسیار بروز دارد. در کمدی و تراژدیها یا در آثار تجسمی، نظیر «پیکر دختر نیوبی» یا در مجموعه «پیکره‌های لائوکن» این خوف و حیرت در برابر راز حیات و نوعی سوءظن و بدگمانی را به وضوح، می‌بینیم. این تاریکی و تیرگی جهان را، همان طوری که گفتم، یونانیان بعد از خروج از دوران میت و دین باستانی تجربه کرده‌اند، آنان خود را در یک دور جهانی بسته‌ای می‌دیدند که همه چیز در آن تکرار می‌شود و هیچ گونه تعالی ندارد.[1] حتی تعالی و سعادت فلسفی نیل به حیات نظری تئورتیکوس بیوس (Theortikos Bios) که افلاطون در دیالکتیک و خیلی سست‌تر از افلاطون، ارسطو در یک سیر و سلوک عقلی مطرح می‌کنند، کمالات معنوی دوره‌دینی را مترتب نیستند. اصلاً آدم متواضعانه با تذکر به فقر ذاتیّ خویش در برابر خدا قرار نمی‌گیرد و راز و نیاز و آرامش روحی در میان نیست.

● لطف کنید پیرامون مفهوم هنر در عصر قبل از میتولوژی توضیحاتی ارائه بفرمایید.

دوران اصیل میت که ما آن را می‌توانیم تعبیر به عصر امّت واحده و سپس، قصص الاولین کنیم، در واقع، دارای دو دوره جزئی است. اول یک دوره دین است: دین اصیل. در این دوره آغازین تمدن بشری است که امت واحده دینی، تحقق پیدا می‌کند ـ یا به تعبیر *سن اوگوستینوس*، مدینه خدایی هست ـ که در حاشیه آن یک بیغوله‌هایی به وجود می‌آید، یک برهوت‌های فکری به وجود می‌آید که در واقع، دوره میت ممسوخ یا اساطیرالاولین (از جمله

اساطیرالاولین حماسه‌های بهگورگیتا، رامایانا یا ایلیاد و اودیسه و بخشی از تورات و انجیل کنونی) به آن معنایی است که امروزه بیشتر ما با آن مواجه هستیم.

نویسندگانی که توجه بیشتری به معنای میت دارند، مثل *میرچاالیاده* و *مالینوسکی* یا بعضی از روان شناسان یا روان‌کاوانی مثل یونگ، معنی اصل میت یا قصص الاولین را بیان نمی‌کنند. بلکه بیشتر با اساطیر الاولین سر و کار دارند. آن چیزی که اینها بیشتر مد نظرشان هست، همین میت‌های منحط و ممسوخ است که به صورت جادو و سحر برای نسلهای بعدی باقی مانده. چون میت که در واقع رموز و صورت خیالی تفکر حضوری و شهودی پیشینیان بوده است، اساساً در یك فرهنگ سمعی به وجود آمده، تعارضی با دین پیدا نمی‌کند- معنی اصیل میت، همان قصص است. به تعبیری میت، حکایت و کلام مقدس است؛ حکایتی که حقایق ازلی و آنچه را که صورت نوع ازلی در آن تجلی کرده بیان می‌کند.[۲] یعنی هنرمند یا سیاستمدار یا هرمتفکری، وقتی با میت یعنی، حاصل تفکر حضوری شاعرانه مواجه‌می‌شود با این دیدبه‌آن می‌نگرد که‌می‌تواند نمونه‌های ازلی‌تفکر (ارکتیپ Archtype) را در آن پیدا کند. نقاشان گذشته همه تفکر میتولوژیك داشتند. چون احساس می‌کردند یا به این حقیقت اعتقاد داشتند که همه آثاری که بشر ابداع می‌کند، نمونه ازلی آن را نقاش ازل نقش زده است. حالا این نقاش ازلی هم خدا به معنی خاص لفظ و هم نقاشی است که در واقع، شأن واسطه اولوهیت و بشریت را برعهده دارد. شما در نقاشی ایرانی- و کلاً شرقی و حتی مسیحی- این حالت را می‌بینید که حتی صورت ظاهر هم به چهره چینیان و ترکان شباهت دارد. چرا که اینها تصور می‌کردند اولین نقاشان چینی بودند و نمونه ازلی به این صورت ظاهر شده است و نقاشان متأخر، در واقع کارشان ابداع کردن این نمونه ازلی آسمانی است. چنانکه در نقاشی مسیحی نیز همه، نمونه ازلی لاهوتی راسرمشق می‌داشتند. پس در اینجا بامعنی ابداع روبه‌رو می‌شویم.

● یعنی، در واقع این هم نوعی محاکات تلقی می‌شود؟

نه اینجا محاکات نیست. محاکات یك تعبیرش را که من به دوره متافیزیك سقراط و افلاطون و ارسطو بردم. یك تعبیر که من فراموش کردم شرح کنم، تعبیر فیثاغورثی محاکات است که در دوره اسلامی و مسیحی نیز مورد نظر بوده است. در حالی که افلاطون و ارسطو توجه به شعر و قدری به هنرهای تجسمی دارند، توجه فیثاغورث، به موسیقی است. تعبیری هم که از محاکات دارد، دقیقاً متضمن یك معنی متعالی است. برای همین در تاریخ تفکر و هنر اسلامی به خصوص همه موسیقیدانان به آن توجه کرده‌اند، علاوه براین، در سماع صوفیه نیز به آن توجه شده است و بعضی از فلاسفه نیز چون *اخوان الصفا*، به آن پرداخته‌اند و در رسائلشان این معنی از میمسیس طرح شده که موسیقی عبارت است از محاکات نغمات آسمانی، نغمات بهشتی: همان نغمات آسمانی که در عالم غیب سروده می‌شوند، یا الحانی که در فضای عالم غیب منتشر می‌شوند و حرکت منظم ستارگان نیز مظهر آن است. یك موسیقیدان یا کسی که آواز می‌خواند یا سازی را می‌زند، کلاً کسی که با الحان سر و کار دارد، نغمات را محاکات می‌کند. بنابراین، محاکات فیثاغورثی که در دوره مسیحیت نیز برای نقاشی و دیگر هنرها مورد نظر تأمل قرار می‌گیرد، بسیار به معنی ابداع ما قبل یونانی و دینی و میتولوژیك نزدیك است. یعنی شما محاکات فیثاغورثی را می‌توانید یك مرزی میان ابداع دینی و محاکات متافیزیکی یونانی بدانید. در اینجا گرچه سخن از محاکات است، اما معنای باطنی آن متعالی است. صوفیه و همان طور که عرض کردم، فلاسفه و موسیقیدانان ما و کسانی که در زمینه موسیقی تحقیقاتی داشته‌اند، که متأخرینش *عبدالقادر مراغی* است، همه اینها توجه کرده‌اند به این معنای محاکات. البته صوفیه حکمای انسی آن تعبیر یونانی عصر ماقبل متافیزیك فیثاغورث را نیاورده‌اند و این را صرفاً یك الحانی که در عالم منتشر و حرکت ستارگان منشأ آن است، تلقی نکرده‌اند. بلکه آن را بردند به آن معنایی که در آیه شریفه قرآنی است، یعنی «عالم ذر»، وقتی که همه انسانها در مقام فطرت الهی خوش در عالم ذرجمع می‌شوند، در آنجا هنگام استماع کلام الهی «الست بربکم؟ قالو بلی» الحان موزون سپاه بهشتی را می‌شنوند. مولانا در شرح آن می‌گوید:

بانگ گردشهای چرخ است، این که خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند، کاثار بهشت
نغز گردانید هرآواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم
در بهشت، آن لحنها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت، آب و گل شکی
یادمان آمد، از آنها چیزکی
یا در فقراتی دیگر، مولانا آواز مرید خود را آواز خدا تلقی کرده است:
پیش من آوازت آواز خداست
عاشق از معشوق حاشا کی جداست
اتصالی بی‌تکیف بی‌قیاس
هست ربّ الناس رابا جان ناس

یعنی این گفت و گو در یك عالم تحقق پیدا می‌کند. این نغمات بهشتی در همان عالم ذر منتشر شده بود. انسانی که به این عالم می‌آید، آن نغمات بهشتی را فراموش می‌کند. تا آنکه حالی پیدا می‌کند هنگام شنیدن نغمات زمینی، که در واقع، ابداع آن نغمات آسمانی است که در گذشته شنیده شده است. برای همین است که موسیقی

بسیارتأثیرگذار است و به سرعت می‌تواند حال قبض و بسط روحانی را در انسان القاء کند، و یا حال قبض و گرفتگی، در مقابل حال بسط و بهجت و سرور، را در انسان زنده کند.

● استاد، بحث در ارتباط با دوره پیش از میت بود. لطف کنید در این زمینه اشاراتی داشته باشید.

بله، دوره پیش از میت ممسوخ به معنی اساطیرالاولین، نه قصص الاولین، که این دومی همان دوره دیانت امت واحده است، یعنی دوره پیش از میت‌های ممسوخ ادیان آسمانی که میتهای اصیل هم جزئی از این ادیان آسمانی هستند و با الهامات یا با وحی دل و یا با وحی دین ارتباط پیدا می‌کنند. یعنی این میت‌ها به الهام ربانی دریافت می‌شوند و به اقتضا تجلی غیبی رحمانی به شهود حاصل می‌شوند، که این تعبیر به قصص شده است و آن نسبت پیدا می‌کند با کتابهای آسمانی و قرآن. مثلاً سوره یوسف «احسن القصص» است، احسن میتهاست که در آن نکات حکمی و معرفت الهی تعبیه شده است.

هم حکمت نظری و حکمت علمی و هم مبادی و سایر اموری که به هرحال، مربوط به شئون مختلف انسانی، در آن هست. داستان آدم، یعنی داستان آفرینش انسانی هم یك میت است؛ به معنی قصص الاولین و احسن الحدیث و احسن القصص. اما این میتولوژی متعارف و رسمی، این اسطوره‌ای که در دوره‌های متأخر با آن ارتباط داریم، بعد از گذر از یك فرهنگ کتبی به ما رسیده است واینها مسخ شده است. در حقیقت می‌توان گفت هومر و هزیود، اجساد بی‌روح میتها را مجدداً مطابق ذوق تقلیل یافته خود سرودند و کاهنان و یا شاعرانی در دورهٔ انحطاط بعضی از میتها را به الهام دریافتند. اما این میتها در واقع، مسخ شده بودند. به هرحال، من نظرم در کتاب «حکمت معنوی و ساحت هنر» هم همین بوده که در واقع دوران شرق دو دوره است: یك دوران دین اصیل است و یك دوران دین و میت ممسوخ، و آنچه که سقراط، افلاطون و ارسطو با آن مواجهه دارند و آن را نوعی هذیان و خرافه و دروغ می‌دانند، می‌شود گفت ادیان و میت ممسوخ است. چنانکه در دوران متأخر جدید رنسانس، متفکرانی که با دین مسیحی مواجهه دارند، با دین میتولوژی زده مسیحی ممسوخ مواجه هستند. در نتیجه، تعرض آنها یك تعرض حقیقی نیست؛ تعرضی است مقابل یك حقیقت مسخ شده و صورت ممسوخی از یك حقیقت اصیل.

● آیا می‌توانیم دوره پیش از اساطیر الاولین را که فرمودید دوره دین است، دوره امت واحده تلقی بکنیم؟

بله قبلاً نیز اشاره کردم. امت واحده، در واقع همان مدینه معنوی و الهی نخستین است. مدینه، شهر ولایت، اینها یك معنی دارند و کلمه شهریار باز با مدینه و ولایت ارتباط پیدا می‌کنند، کلمه سیاست، پلیس و پلتیك با این لفظ مدینه و امت ارتباط پیدا می‌کند. ولی امت در واقع در زبانهای لاتینی و در حتی زبان سانسکریت هم ما داریم. در زبان لاتین «com munitas»و در زبانهای اروپایی به کومونیته‌وکامونیتی(community) تعبیر شده است. این کومونیته یا امت، در واقع همان جامعهٔ معنوی است: جامعه‌ای است که روابط و مناسبات غالب برآن براساس یك عشق و محبت خدایی حاصل شده است. یعنی، ولایت و قرب و دوستی روح سیاست و روابط انسانی حاکم برآن است. از همین معناست که حکمای انسی، چون شیخ اکبر و حضرت امام، قدس سره، ولایت را باطن و جان ولایت و سیاست و نبوت دانسته‌اند. در باب پیدایی جامعه، نظریه‌های مختلفی وجود دارد. برخی اساس تأسیس جامعه و مدینه را محبت و تعلقات روحی می‌دانند. حالا بعضی‌ها این محبت را برده‌اند به غریزه جنسی، مثل هیوم و فروید. بعضی از فلاسفه و فیلسوفان پیدایی جامعه را برده‌اند به قراردادهای اجتماعی. قراردادهای اجتماعی، میان گروهها و افراد بسته می‌شود و جامعه تأسیس می‌گردد، مالکیت به وجود می‌آید. همچنان که لاك، روسو، منتسکیو و اسپینوزا به این قول گرایش دارند. امت در واقع یك جامعه معنوی است که نه برحسب قرارداد، که قرار داد فرع برآن محبت و آن عشق مقدس و تعلق باطنی و روحانی است که براساس آن شهروندان در مدینه گرد آمده‌اند و نبی و ولی به قوه ولایت الهی در حقیقت اعضاء و شهروندان را وحدت می‌دهد و به این جهت که او را با عالم غیب و با خدا نسبتی خاص حاصل است و واسطه میان خدا و امت است، متذکر مقام فطرت شهروندان جامعه مقدس می‌شود. زمانی که این واسطه از میان رفت، نبی و ولی غایب شد، امتی دیگر در میان نیست، یك جامعه‌ای است که همه چیز آن قراردادی است. همه چیز آن بازد و بند روی و ریا متحقق می‌شود. افراد در پی ارضای شهوات و اغراض جمع می‌آیند؛ نه در پی اتصال به یك معنای متعالی یا یك مقصد متعالی. همه دنبال این هستند که به ارضاء شهوات یکدیگر کمك کنند و یا صدمه رسانند و به هرحال، فکر اکثر مردمان ارضاء شهوت است. این است که امت به معنای حقیقی لفظ، اختصاص پیدا می‌کند به جامعه‌ای که معانی دینی برجسم و جان شهروندان آن مسلط شود و ولی و نبی، هادی قوم باشد، متفکران قوم در واقع همان اولیاء و انبیاء هستند در امت واحده و در دوران میت ممسوخ، جای انبیاء و اولیاء را شاعران و کاهنان گرفتند، آنها میت را از مقام اصیل خویش تنزل بخشیدند. اما به هرحال، میت اصیل یا ممسوخ، جزئی از دین اصیل یا ممسوخ است. قصص دینی همان میت است. تعابیری که در یونان برای موتوس (Muthos) درزبان قدیم یونانی است، به معنی کلام و روایت مقدس هم دقیقاً مناسبت دارد با این معنی احسن القصص درست در مقابل اسطوره‌ای است که معادل هیستوریای (Historia) یونانی است که همان خاطرات آشفته پریشان قوم است. از اینجا اسطوره معرب تاریخ است، یعنی اسطوره همان تاریخ وهم زده قوم است: نه تاریخ مقدس آدمی و از این معنا در قرآن از تورات ـ تاریخ و هم زده قوم یهود ـ به اساطیر و امانی تعبیر شده است. بنابراین، اسطوره ترجمه غلطی از لفظ میت و قصص ترجمه صحیح آن است و اساطیر الاولین نیز در مقابل قصص الاولین قرار می‌گیرد. برای میت ممسوخ می‌شود لفظ اساطیرالاولین را آورد. حکایتهایی که در شاهنامه وارد شده، برخی در واقع اساطیرالاولین بوده که در زمان حیات حضرت نبی مکرم بخشی از احتجاجات حضرت نبی در برابر کسانی است که سعی می‌کنند از همین اساطیرالاولین ایرانی و بین النهرین و مصری و هم چنین اسرائیلی در برابر قرآن

استفاده کنند و حتی نقالان و راویانی هستند که مردم را به یك نحوی، دور و بر این میت ممسوخ گرد می‌آورند. در حالی که در قصص دقیقاً، میت حقیقی و حکایت حقیقی است که حیات حقیقی بشر را هم ظاهر می‌کند و به آن معنی می‌بخشد.

● لطف بکنید پیرامون تاثیر میت در روند تاریخی هنر به معنای خاص کلمه، اشاره‌ای داشته باشید.

قبل از افلاطون و ارسطو و به طور تفصیلی، در آثار متفکران یونانی می‌بینیم که نوع ممسوخ میت صورت ماده تفکر این متفکران را پیدا کرده است. سقراط و افلاطون، به جهت نزدیك بودن به عالم میت، بیش از ارسطو از بقایای میت و میتولوژی قدیم یونانی بهره می‌گیرند. همچنان سوفوکل و آشیل و دیگر هنرمندان در تمام تراژدیها، کمدیها و حماسه‌های یونان عصر متافیزیك، دقیقاً از مادهٔ تفکر میتولوژیك بهره گرفته‌اند. اینها همه از میت بهره گرفته‌اند. در ارسطو، یك دوری و بیگانگی تمام عیاری نسبت به میت، می‌بینیم. اما به هرحال، سقراط آغازگر نابودی کامل میت‌های یونانی است، به طوری که نیچه، سقراط را کشنده میت می‌داند.

● در واقع سقراط، افلاطون و ارسطو از منادیان به پایان رسیدن دورهٔ میت و آغاز دوران متافیزیك هستند.

بله، مؤسس تاریخ جدید یونان و به تعبیری تاریخ متافیزیك یونان سقراط است و افلاطون در مقام بسط تفکر سقراطی هستند، با این دو و سرانجام افلوطین و نو افلاطونیان تفکر یونانی به کمال می‌رسد و می‌میرد. مرگ بعد از دوران غلبهٔ فلسفه نو افلاطونی سراغ تفکر یونانی می‌آید. این بار این تفکر یونانی است که به جای اساطیر به صورت ماده در اختیار متکلمان و تئولوژیستها و شاعران و متفکران اسلامی و مسیحی قرار می‌گیرد. بی‌تردید آنچه که ما در حکمت مسیحی و حکمت اسلامی از افلاطون و ارسطو می‌شنویم، کلمات ارسطو و افلاطون حقیقی نیست، در واقع یك ماده‌ای از سقراط و ارسطو و افلاطون چونان شبحی از کلمات ارسطو و افلاطون در کار آمده است. یعنی متفکران عصر مسیحیت و عصر اسلامی با روح و حقیقت تفکر ارسطویی و افلاطونی بیگانه بودند. یك صورت ظاهری از تفکر یونانی و صورت اندیشه‌های یونانی را پذیرفته بودند، و برمادهٔ این صورت ظاهری از تفکر یونانی، تفکر خود را بسط دادند و این اندیشه را براساس یك طرح نو تفسیر و شرح کردند. طرح نو عبارت بود از صورت اسلام و مسیحیت، در شرق از فارابی تا ملاصدرا و حاج‌ملاهادی سبزواری و در غرب آن را از آغاز در متفکرانی چون اریگنس و ترتولیانوس و سن آوگوستینوس و بعد بوئیتوس می‌بینیم و بعد همین طور می‌آید تا ادوار متأخرتر، مثل *یوهانس اسکوتس اریوگنا*، بعد *توماس اکوئیناس* و *بوناونتورا* همین طور تا *ویلیام اکامی* و *جان اسکات* که شبح مفاهیم و اندیشه ارسطو و افلاطون در اینها مطرح است. افلوطین هم باز همین طور است. ما یك دوره برزخی را در تفکر یونانی داریم. که فلسفه یونان در دوره‌ای از تاریخ تفکر بشر با اندیشه و حکمت معنوی شرق و مذاهب عرفانی سرّی ممزوج می‌شود. در اسکندریه، نصیبین و حران و منطقه خاورمیانه و مصر و بخشی از ترکیه و یونان که یك نوع فلسفه التقاطی به تعبیر بعضی از مورخان فلسفه به وجود آمد که این فلسفه قابلیت مادگی، برای تفکر دین مسیحی اسلامی را پیدا کرد، در حقیقت آن تفکر اصیل متافیزیکی افلاطون و ارسطو قابلیت جمع شدن با تفکر اسلامی مسیحی را نداشت تا آنکه روح خود را از دست داد. در واقع از یك مسیری آمده و یك تغییراتی در این فلسفه وارد شده بود تا اینکه توانسته مادهٔ تفکر اسلامی بشود. در حالی که بخشی از آثار یونانی و میراث یونانی، به طور کلی مطرود می‌شود. ما اثری از نمایشنامه‌های یونانی، یا ادبیات و شعر یونانی را در اواخر متاخر، در دورهٔ اسلامی و دوره مسیحی نمی‌بینیم و ادبیات لاتینی و رومی که جزو فنون هفتگانه مقدمات علوم الهی بوده، در کلیسای مسیحی و اروتدوکس تاثیر جدی نداشته است. در اینجا نیز توجه جدی به میراث ادبی یونان نیست و اگر وجه تسمیه رنسانس تجدید حیات فرهنگ یونانی و اسرائیلیان‌یهودی است، بیشتر در واقع این نوع ادب و فرهنگ که اصرارش بردنیایی بودن و این جهانی بودن است، مورد توجه قرار می‌گیرد. ضمن اینکه فرهنگ یونانی رنسانس به عوالم ماورائی هم توجه دارد. منتهی این عوالم، آن معانی را که در تفکر دینی تجلی کرده بود، همراه ندارد. فی‌المثل خدای ارسطو خدای شخصی نیست: خدایی نیست که با آن راز و نیاز بکنید. افلوطین حتی از مراسم سحر و جادو و بسیاری از ادعیه استفاده می‌کند. اما می‌گوید اینها مربوط به عوام‌الناس هستند. فیلسوف اهل نماز نیست. اهل دعا نیست. حتی مسیحیت در دوران نخستین خود با شاگردان افلوطین مواجه بوده است. اما گروهی نیز از فکر نو افلاطونی رهایی یافتند. چنانکه بعضیها به واسطه شاگردان با واسطه افلوطین چون اریکنس از دنیای متافیزیك یونانی خارج می‌شوند و پا به دنیای مسیحی می‌گذارند به هرحال، میت در تاریخ هنر به صورت و یا در حکم ماده حضور دارد، در دوره متافیزیك یونانی که در گروه مرگ میت و دین هنری و سمبولیسم کهن است، شاعران و هنرمندان و فیلسوفان، از میت به عنوان ماده شعر و هنر و فلسفه خود، بهره می‌برند تا می‌رسیم به دوران مسیحیت. در دوران مسیحیت یك احیاء میتولوژی هست. چون تفکر دینی به تفکر میتولوژی نزدیك بوده است. حتی

اجزایی از مسیحیت با میتولوژی ممسوخ می‌آمیزد فی‌المثل تثلیث. بعد از آن در دوره رنسانس ما شاهد احیاء میت‌هایی هستیم که در واقع بیشتر در جهت توجه به حیات یونانی مورد توجه هست، بدون اینکه هیچ گونه باور جدی نسبت به میتولوژی وجود داشته باشند. اما کلاسیست‌ها که در قرن پانزدهم و شانزدهم هم به محیط فکری و هنری غرب مسلط هستند، کمتر از اسطوره و میت حرفی به میان می‌آورند و در واقع، نوعی میتولوژی عقلی شده را ارائه می‌دهند تا اینکه در دوره رمانتیك یك توجهی به قدرت خلاقه و فعاله خیال می‌شود. میتولوژی حاصل از قوه خیال بشری در کار می‌آید. حتی لفظ نبوغ و جنون شاعرانه، نوعی تذکر نسبت به میتولوژی قدیم یونانی است که شاعر را واجد نوعی نبوغ جنون آمیز می‌دانستند که اسباب عروج او را به عوالم دیگر فراهم می‌کنند. متفکران رمانتیك چون شلینگ، جهان و طبیعت را به نوعی خلق هنرمندانه مربوط می‌ساختند.

● پس از این اشاراتی که به اساطیر و ارتباط آنها با هنر در یونان باستان داشتید. لطف کنید همین مسئله را در ایران نیز مورد بررسی قرار دهید.

ما در دوران قبل از اسلام ایران، ادیان مختلفی داریم. دین زرتشتی بیش از سایر ادیان مورد توجه است. در این میان میت و میتولوژی هم به عنوان جزئی از دین در آن عصر مطرح بوده است. اما به مرور زمان، میت، آن معنای اصیل خود را از دست داده و به اسطوره تغییر یافته است و این حکایتهایی که در واقع صورت ممسوخی از حقیقت را بیان می‌کند، در کار آمده است. حکایتها و قصصی هم در این میان مطرح شده است که در واقع، شرح حال آدمی و نسبت او با مبادی ازلی است، شرح حال نمونه‌ها یا تیپ‌های آدمی است که ما در قصص شاهنامه می‌بینیم.

● در دوره اسلام چه ارتباطی میان میت و تفکر دینی حاصل می‌شود؟

تقریباً یك مشابهت‌هایی را می‌توانیم ببینیم: آنچنان که در دوره مسیح میان میتولوژی ماقبل مسیح و میتولوژی یونانی و مصری و تفکر مسیحی می‌بینیم. چنین ارتباطی نیز میان تفکر اسلامی و میت دوران قبل از اسلام می‌توان دید. همان طور که ارسطو و افلاطون در دوران اسلام آن صورت متافیزیکی خودشان را از دست می‌دهند و یك صورت نوعی خدامدارانه و روح تفکر دینی برماده تفکر ارسطویی و افلاطونی زده می‌شوند. از اینجا تفکر مشّابی، اشراقی و عرفانی و کلامی در واقع، اقسامی از تفکرات خدا مدارانه است. در حالی که تفکر جهان مدارانه و کاسموسانتریستی یونانی چنین نبوده است. به همین نسبت در میتولوژی و ادبیات و شعر ما نیز چنین وضعی وجود دارد. شاعران و متفکران اسلامی با حقیقت میت و اسطوره سر و کار دارند. اسطوره و میت، ماده و گاه صورتی شده است برای تفکر دینی و آنچه که ما در شاهنامه می‌بینیم، بربنیاد حکمت دینی اسلامی صورت فعلی را به خود گرفته. البته بعضی از تاثیرات تفکر میتولوژیك هندی و جهان مداری یونانی در شاهنامه کم و بیش وجود دارد و اما هنوز قطعی نیست که چه قدر فردوسی و شاعران میت‌پرداز و قصص پرداز ما دقیقاً از تفکر هندو و تفکر اساطیر یونانی متاثر هستند. اما با این حال، می‌پذیریم که کم و بیش در شاهنامه تفکری که مبتنی برپذیرش تقدیر جهانی است، بعضاً برکلام شعری غلبه دارد و این را می‌توان در زندگی رستم و بعضی از قهرمانان شاهنامه دید. اما روح شاهنامه، روح اسلامی است. و آن زندگی و ارتباطات میتولوژیك همچنان که در باب فلسفه یونانی و الهیات مسیحی گفتم، تغییراتی حاصل شده است که قابلیت ماده شدن برای فلسفه، الهیات و کلام اسلامی و مسیحی را پیدا کرده بود. اگر آن تغییراتی که عبارت از جمع شدن میان فلسفه یونانی با حکمت شرعی است اتفاق نمی‌افتاد، هیچ گاه فلسفه یونانی قابلیت جمع شدن با حکمت دینی و حکم ماده تفکر دینی را پیدا نمی‌کرد و مانند ادبیات و شعر یونانی طرد می‌شد و همچنانکه شعر و قصه یونانی ترجمه نشد، فلسفه هم ترجمه نمی‌شد. چرا که شعر یونانی ماده‌ای نبود که قابلیت اخذ صورت نوعی تفکر دینی را داشته باشد. از این نظر، تفاوت بنیادی میان اساطیرالاولین یونانی و قصص‌الاولین است. لفظ میت بیشتر با این دومی مناسبت دارد. برای همین هم میت‌های سیاوش و میت‌های دیگر دقیقاً با قصه یا به تعبیری مصیبت نامه‌های معصومین و اولیاء بسیار نزدیکند، یعنی تحقیقاً می‌توانم بگویم داستان هرکول، مصیبت‌نامه نیست، تراژدی است و من مصیبت نامه را با تراژدی یکی نمی‌دانم. مصیبت‌نامه، داستان معصومین است. یا داستان اولیاء و انبیایی است که در قلمرو و ساحت عصمت قرار داشتند. اما تراژدی در ساحت عصمت و بی‌گناهی ذاتی تحقق پیدا نمی‌کند. اساساً غرب، ذات انسان را شرور تلقی می‌کند. مرگهای نابهنگام یا بهنگام که عین درد و رنج است متناسب با فضای تقدیری و جهان مدارانه یونانی است. چرا که یونانی خود را در جهانی جبار گرفتار می‌دید که غایتی جز این جهان برایش مقدر نیست.[۳] پس باید جانش از جسمش رهایی یابد و به جهان لاتعیّن دیگری قدم بگذارد. این جهان دیگر جهان اخروی دینی و معاد متعیّن خاص دینی نیست. طبیعتاً تراژدیها به فریاد انسان نیست انگاری می‌رسیده که راهی را ورای آینده تاریك و مرگ‌آلوده نمی‌بیند. از اینجا سعی می‌کند با تصادم دو احساس خوف و شفقت از عقده‌های باطنی و تشویش آزار دهنده مرگ بشری رها شود. او با مشاهدهٔ سقوط انسانهای فوق بشری که مرگ انسان را در کام خود می‌کشید، مرگ را می‌پذیرفته‌اند. وقتی ادیپوس با آن همه عظمت به قله‌های عظیم قدرت می‌رسد، چنین ناگهان سقوط می‌کند، و چنان دردناك جهان را ترك می‌کند، دیگر فلاکت در نظر همه ما معقول در نظر می‌آید. زندگی ادیپوس در تراژدیها یك زندگی شرارت بار و آکنده از فلاکت و زبونی است. در حالی که زندگی معصومین و مصیبت‌نامه‌ها چنین اثری از زندگی قهرمانان نمی‌بینیم. در شاهنامه که دقیقا به مصیبت نامه‌ها گرایش پیدا کرده، مصیبت، مصیبت انسانهایی است که در مقام معصومیت، نه معصومیت اولیاء الله، گام برمی‌دارند. اما حضور تقدیر به مفهوم او پانیشادی و ودایی و قدری هم متاثر از تقدیر میتولوژی یونانی را من بسیار ضعیف در شاهنامه می‌بینیم. به هرحال، روح شاهنامه، روح دینی است. اما ماده‌اش قصص و اساطیر ما قبل اسلام است.

● آیا با توجه به فرمود حضرت عالی می‌توان چنین تلقی کرد که فردوسی در صدد تاویل اساطیر گذشته و استفاده از

آنها در جهت القاء مفاهیم دینی بوده است؟

– بله‌می‌توان چنین تلقی کرد که‌فردوسی چنین نظر داشته است. اما شاعران با غرض شعر نمی‌گویند. در واقع شاعر آنچه را که در دلش بی‌واسطه انکشاف حاصل کرده و با الهام دریافته است، برزبان می‌آورد. حوالت تاریخی آن دوران و حیات آن عصر اقتضاء می‌کرد که هرمتفکری حتی اگر به سوی کفر هم می‌رفت، رنگ دینی به آن می‌زده است. داستان گُلدن تاچ (Golden Touch) راکه‌شنیده‌اید. صاحب این‌قوه‌لامسه، مردی اساطیری است. اوبه هرچیزی دست می‌زد، طلا می‌شده. دقیقاً چه در دوران تفکر دینی و چه در دوران تفکر غیردینی، این حکم جاری است. یعنی متفکران دینی به هرچه که در این کره خاکی، چه در گذشته و چه در زمان خود می‌اندیشیدند، صورت دینی به آن می‌دادند و در دوره کنونی نیز متفکران به هرچیزی که نظر می‌کنند، روح غیر دینی به آن می‌دهند. حتی بسیاری قرآن را که تفسیر می‌کنند، با روح غیردینی است. وقتی به داستان قدیسین در قلمرو دین مسیحی می‌روند، روح کفر به آنها می‌دهند. در این سو روشنفکر دینی ما که در واقع خدا را در صورت مفهومی ممسوخی می‌پرستد، صورت کفر به آن می‌دهد و قبض و بسط فکرش عین قبض و بسط نفس اماره‌اش است. قبض و بسطش سراسر کفرآمیز است. یعنی از قبض و بسط حقیقی روحانی که انسان در مراتب سیر و سلوك معنوی عرفانی می‌تواند داشته باشد، بیگانه است.

● با این ترتیب، بفرمایید چه تلقی می‌توانیم از هنر قدسی داشته باشیم؟

من قبلاً درباره هنر از نظر اتیمولوژی بحثی داشتم. اما با هنر قدسی نیز بی‌ربط نیست که اشاراتی داشته باشم تاتذکری نسبت به معنای اصیل هنر قدسی حاصل شود. برای هنر قدسی دو صورت وجود دارد: صورت اول اکنون در **نحله‌هایی** از فلسفه و تفکر جدید غرب، مورد تأمل قرار گرفته است، این نظرگاه هنر قدسی را به امر قدسی و مقدس در ادیان و آیین‌های شبه دینی پیوند می‌زند. توجهی که از سوی پیروان منطق هرمنوتیك در حوزه دین شناسی به امر مقدس شده است، نقطه آغاز پیدایی این نظرگاه بوده است. *اشلایر ماخر* و پیروان بعدی او، از جمله *رودلف اتو*، متفکر آلمانی، همگی ذات انسان را در دین ورزی متقرر دانسته‌اند. دین ورزی از نظر آنان با امر مقدس و طاعت از آن تجلی می‌یابد. بنابراین، هنرقدسی با امر مقدس ارتباط دارد. هرآیین و دینی که برامر مقدس تاکید ورزد، در صورت روی آوری به تجربه هنری، هنرش، هنری مقدس خواهد بود. زیرا این تجربه، مجلای امر قدسی خواهد بود. این نظری نیست که در فکر برخی آکادمیسین‌های متأله می‌بینیم. آنها برای امر قدسی برخلاف جامعه‌شناسانی چون دورکیهم، ماهیتی اصیل قائلند. در آراء گروهی دیگر که بیشتر اهل سنتهای کهن دینی‌اند و از طریقی غیر فلسفی و غیر متافیزیکی و باروی آوری صرف به ادیان و عرفان سنتی، به طرح هنر قدسی پرداخته‌اند، هنر مقدس دارای وجوه انتولوژیك تلقی شده که متناظر با آن می‌توان به معرفت حقیقی نائل آمد. اما در اینجا نیز قلمرو هنر مقدس هم ادیان و آیین‌ها را در می‌نوردد. گنون وبورکهارت، مشهورترین آنها هستند. کومارا سوامی، یك آسیایی همفکر بورکهارت و گنون تلقی می‌شود. هردو گروه، آرایی عمیق و قابل تأمل دارند. اما این متفکران، مترجمین موافقی را نیز همراه دارند که فعلاً ترجیح داده‌اند در دیار غرب، در سایه دموکراسی موهوم، به اندیشه در باب هنر قدسی و تجلیات حیات دینی بپردازند!! و با باطنی مذهبان ماسونی، نظیر اسماعیلیه آقاخانی و یا ظاهری مذهبان حنبلی نزد عشق بازند.

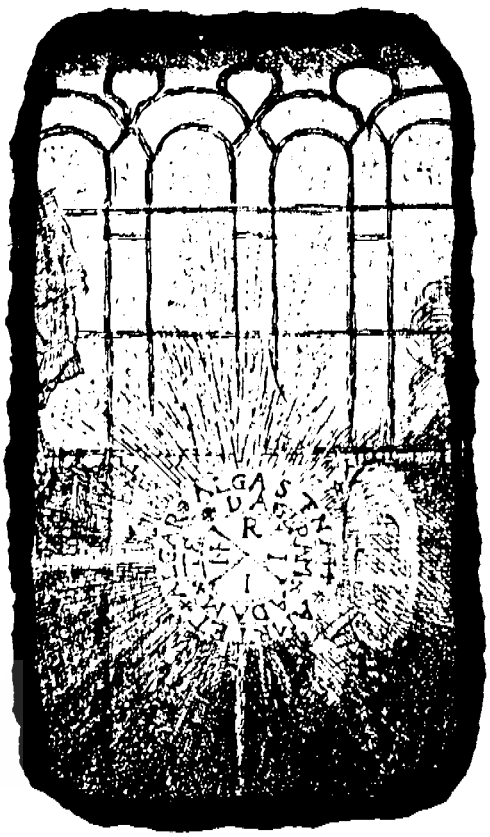
متفکرانی که در غرب به تفکر درباب هنر مقدس پرداخته‌اند، کم و بیش، متأثر از روح شیطانی غربند. حتی برخی از آنها با فراماسونها مرتبطند و برخی نیز با راه و رسم باطنی و نهان روشی فراماسونها با تسامح و تساهل مواجه می‌شوند، و حتی آن را با مسیح‌شناسی سمبولیك مقایسه می‌کنند. به هرحال، باید با احتیاط و نظری تنزیهی با آثار متفکران غربی در باب هنر قدسی شرق و کلاً هنر دینی و آیینی مواجهه داشت و بی‌آنکه اسیر آنها شده، از آنها بهره گرفت. سنت تفکر دینی ما به ما مدد خواهد رساند. برخی نیز عمیقاً به دیانت متعهدند و بی‌آنکه مترجم صرف آراء آنها باشند. با ابتدا به تفکر دینی اصیل، از تفکر عمیق آنها بهره می‌گیرند و از غربزدگی و روح خبیث ما بعدالطبیه غربی می‌گذرند و به ساحت روح قدسی حکمت انسی وارد می‌شوند و به علم الاسماء ابتداء می‌کنند. آموزگاران این راه معنوی در دوران انقلاب اسلامی، حضرت امام، قدس سره، است و سیدنا الاستاد. اما نظرگاه اسلامی هنر قدسی نیاز به دقت دارد. تعبیری که نزدیك به هنر قدسی است، حدیث قدسی است. حدیث قدسی از کدام نوع احادیث است؟ آن احادیثی که قرآن و وحی نیست، اما در واقع به الهام بی‌واسطه از خدایا بواسطه جبرئیل تنزیل یافته است، حدیث قدسی می‌گویند، مانند حدیث «**کنت کنزاً مخفیاً**...» و امثالهم که بسیاری از آنها را عبدالرحمن سلمی در تفسیر الحقایقش جمع کرده است که صوفیه و فقها هم توجه مستوفی به این مسئله داشته‌اند و به بحث تفصیلی در این باب پرداخته‌اند. مفهوم هنر قدسی به این معنا اختصاص پیدا می‌کند، به آنجایی که هنرمند با روح القدس یا جبرئیل ارتباط پیدا می‌کند و در این تجربه هنری، به الهام ربانی به تأویل و تنزیل

حقایق الهی می‌پردازد. پس هنر قدسی، هنری نیست که هرهنرمند یا شاعری بتواند در مقام و مرتبه تجربه آن باشد. پس هنر قدسی، اختصاص پیدا می‌کند به اولیاء الهی. در تفسیر ابوالفتوح رازی، ذیل تفسیر آیهٔ شعرا، اشاره می‌شود به مجلسی که شاعری در مدح امام زمان(عج) کلماتی را برزبان می‌آورد. امام از شاعر ستایش می‌کند و می‌فرماید که این کلمات را روح القدس برزبان تو جاری ساخته است. این یعنی مصداق حقیقی هنر قدسی. پس کار قدسی کردن، کار هرکسی و آیینی نیست. چون مرتبه‌اش مرتبه‌ای است که اگر مرتبه حدیث قدسی نباشد، قریب به آن است. به تعبیر *ابن‌عربی* در فتوحات مکیه، فقط در پرتو نبوت و ولایت تحقق پیدا می‌کند. هنر قدسی در واقع، مظهر وحی نبوی و الهام ربانی است. هنر و شعر قدسی به قدری نزدیک به وحی است که روح القدس یا جبرئیل برزبان شاعر کلمات را جاری کرده است. همان طوری که ابن‌عربی، در فتوحات مکیه اشاره می‌کند به این معنا که شاعر حقیقی در مرتبه حقیقی خودش مجلای پرتو حقیقت محمدی است. آیا هرکس می‌تواند به این عالم وارد شود؟ یعنی شاعرانی که ما می‌شناسیم و در دوره ما هستند، در سرزمینهای اسلامی هستند؟ آیا در جهان شاعرانی را می‌شناسیم که زبان او زبان روح القدس باشد؟ پاسخ به این پرسش بسیار مشکلتر است از هرپاسخی دیگر برای هرپرسش دیگر بی‌تردید جهان ما جهان هنر قدسی نیست: عالمی که در آن هنر قدسی تحقق پیدا می‌کند. ما از عالم انبیاء و اولیاء بسیار فاصله گرفته‌ایم و بیگانه هستیم. این بیگانگی ما به معنی بیگانگی از عالم قدسی است. به تعبیر آموزگار خود ـ اگاهی، ما در دوران فرو بستگی ساحت قدس بسر می‌بریم. ما از عالم قدسی، یعنی عالمی که روح القدس در آن سکنی می‌گزیند و در زبان و کلام بشری ظاهر می‌شود، بیگانه هستیم. خیال ما هم خیالی نیست که قدسیان در آن تجلی کرده باشند یا عرش رحمان شود. به مصداق این بیت مولانا که گفت:

آن خیالاتی که دام اولیاست
عکس مه رویان بستان خداست.

شاعری ممکن است قدسیان را بستاید و از قدسیان سخن بگوید. اما به تعبیر حضرت امام (ره) روزگار ما روزگار عرفان لفظی و به حجاب کشیده شدن قرآن است. ما در روزگار عرفان لفظی بسر می‌بریم. همه سخن از عشق و سخن از قدوسیت و قدسیان می‌گویند، اما اثری از قدوسیت و قدسیان را در زندگی خودمان نمی‌بینیم، یا بسیار کم می‌بینم. در روزگاری که شاعران بیش از هرزمانی، از قدسیان سخن می‌گویند، اما در واقع با قدسیان آشنایی وجود ندارد. ما اغلب با قدسیان بیگانه هستیم. هنرمان، اغلب، هنر غیرقدسی و حتی هنر قدس زداست. به تعبیر اوستایی اشموق (غیر مقدس: profane) است. شموق با اسلام هم معنی است. اسلام به معنی مقدس (sacred) است. یکی از معانی اسلام، عبارت است از مقدس، دورانی که ما در آن بسر می‌بریم، دوران اسلام‌زدایی است.

اکنون در این دوران انقلاب اسلامی یك آمادگی و آماده‌گری برای اقلیتی حاصل شده است. اقلیتی در جهان، به معنی اصیل لفظ، طالب عالم قدسی اند: عالمی که در آن جبرئیل سیر و سلوك و طیران دارد و روح شاعران حقیقی، در جوار روح القدس در این عالم به طیران و به پرواز در آیند. این تعبیر *پارمینیدس* را برای یونانیان که می‌گفت: شاعر زبان خداست، در نظر بگیرید. در حقیقت، شعر که در این مرتبه کلام الهی است، در مرتبه هنر قدسی است. آیا ما شاعری داریم که زبانش زبان خدا باشد و چون نبی و ولی به مرتبه‌ای رسیده باشد که عرفا و حکمای انسی از آن به مقام ذوالعقل والعین تعبیر کنند؟ یا اینکه از خودی فناء حاصل کرده و به حق بقاء و به معرفت نائل آیند؟ آیا شاعران و هنرمندان ما در این مرتبه هستند؟ به تحقیق تردیدی در این نمی‌توان روا داشت که ما با این عالم کمتر آشنا هستیم. زیرا ساحت قدس فروبستگی پیدا کرده و ما در پایان دورانی بسر می‌بریم که دوران فروبستگی ساحت قدس و مقدس اسلامی است. در این دوران طبیعتاً هنر اسلامی هم وجود ندارد یا بسیار کمرنگ است. آنچه امروز به نام خط و نقاشی و موسیقی سنتی یا هنر اسلامی مطرح است، هنر اشموقی ملازم هنر اومانیستی و نیست انگارانه و فرعونی جدید است. از این جمله آنچه در جشنواره هنر ایران در آلمان دیدیم، این هنرها اغلب از هنر اسلامی اصیل، بیگانه است و فاقد روح دینی است. امروز هنرمندان ما با عالم شیطانی و غیر قدسی ون‌گوگ، *بیکاسو*، *دالی*، *بتهون*، جویس و بکت و... روح خبیثی که در نقش و نگار و کلمات و الحان آنها ظاهر شده بیشتر آشنا هستند تا با آن عالم قدسی و روح القدسی که در شعر شاعرانی چون حافظ، عطار، سنایی و آثار بعضی از هنرمندان نقاشی، موسیقیدان، معمار و خطاط یا آن آینه‌کار و گره‌کار و کاشی‌کار گمنام ظاهر شده است. اینها بی‌واسطه توانسته‌اند این یافتها و الهامات ربانی را از عالم لاهوت داشته باشند، از عالم ناسوت کنده شوند و به عالم لاهوت بروند. امروز درست است که از حافظ زیاد می‌شنویم. بیش از هرزمانی درباره حافظ شرح و حاشیه نوشته می‌شود و سمینار و کنفرانس درباره او برگزار می‌شود. اما چه قدر با حافظ، انس حقیقی وجود دارد؟ حافظی که خود را شاعر قدسی می‌داند؟ چه قدر قرب حقیقی انس و وداد نسبت به این شاعر هست؟ داستان «گلدن تاچ»، دقیقاً در اینجا نیز مصداق پیدا می‌کند. اینان با هنر اشموقی و ضد قدسی و علوم مهوع جدید به سراغ حافظ، سنایی، عطار و بسیاری از متفکران و حکیمان شاعر و شاعران حکیم می‌روند. صاحبان این نوع نگرش، در وادی برهوت، در واقع در بیغوله‌هایی از بی‌فکری بسر می‌برند. اینها از معنای هنر قدسی بیگانه‌اند. اینکه ما چگونه می‌توانیم با هنرقدسی آشنا بشویم، بسیار ساده است. به قدری ساده است که ما بیگانه از این نوع سادگی هستیم. لازمه داشتن هنر قدسی و یا نیل به سوی هنر قدسی، داشتن صرافت طبع و سادگی است و در واقع، تخلیه‌ای است از آنچه که برخیال و دل و فکر ما مسلط است، با گذشت و رهایی از عالم ناسوتی و غیر قدسی. این شاعران کثیر شطح و طامات که از قدسیان سخن می‌گویند، اما از قدسیان بیگانه‌اند از عرفان می‌گویند ولی اثری از معرفت در آنها نیست، چه طور می‌توانند منشاء هنرقدسی باشند؟ چه طور می‌توانند با هنر قدسی آشنا شوند، در حالی که لازمه تحقق آن این است که از عالم غیرقدسی بگذرند. گذشت از عالم غیرقدسی



تفصیل دارد: جهاد اصغر و اکبر از لوازم و شروط تحقق آن است، اما جهاد اصغر و اکبر کافی نیست، توفیق و مدد غیبی و الهی و ظهور بقیة‌الله، شرط کافی وقوع چنین امری است. یعنی شرط لازم را اگر خیال آماده‌گر و جهاد اصغر و اکبر آماده‌گر بدانیم، از آن سو لطف الهی و مکرمت الهی است که می‌تواند ما را از این وضعی که در آن گرفتار آمده‌ایم، رهایی بخشد.

● لطف کنید پیرامون اصطلاح «آماده‌گر» توضیحات بیشتری ارائه کنید.

اصطلاح آماده‌گر، لفظی است که سیدنا الاستاد، برای ترجمه یکی از اصطلاحات هیدگر، در کار آورده‌اند. هیدگر، برای زمان حال قائل به تفکر تام و تمام که با آن آدمی، بالکل، از نیست انگاری ۲۵۰۰ ساله غرب گذشته باشد، نیست. او در مصاحبه‌ای که با مجله اشپیگل داشته است، مجدداً این مسئله را بیان می‌کند که ما نمی‌توانیم خدا را فرا بخوانیم. بلکه ما با تفکر آماده‌گر زمینه ظهور یا غیبت او را فراهم می‌کنیم.[۴] پس، شرط لازم ظهور حق و انکشاف حقیقت، تفکر آماده‌گر است، که نوعی تفکر حضوری است. این تفکر است که می‌تواند مقدمه گذشت از نیست انگاری منفعل و فعال موجود جهان را مهیا سازد. هنر نیز شانی از تفکر معنوی و تفکر حضوری است. پس هنر بالذّات نوعی تفکر معنویست. از نظر هیدگر، در مقالات و سخنرانیهای مفصلی که به طرح ماهیت هنر پرداخته، هنر را با التیا (Aletheia)، یعنی «حقیقت» به معنای یونانی لفظ، و ارتباط حقیقت با اثر هنری را در کار آورده و او حقیقت را به معنی اصلی آن یعنی انکشاف و نامستوری برگردانده است. این تعبیر از حقیقت را در همه شئون تفکر، ساری و بنیادی تلقی کرده است: حتی در تکنولوژی و فلسفه، و سیاست و هنر. ظهور همه اینها را به نحوی به تجلیات وجود برمی‌گرداند- تجلی وجود در مواقف و مواقیت تاریخی مختلف. بدین صورت که انسان در هردوره تاریخی با وجود نسبتی پیدا می‌کند که این نسبت، تاریخی است: چنانچه انکشاف، ظهور حقیقت تاریخی است قریب به تجلی اسمایی در عرفان ابن عربی در ادوار نبوی. جامی ذیل این نظر می‌گوید:

حقیقت را به هردوری ظهوری است
زاسمی در جهان افتاده نوری است

یعنی حقیقت در هردوری ظهوری دارد. به اقتضاء این ظهور، یك خفائی هم در کار است. پس انسان یك موقفی دارد با این حقیقتی که ظهور کرده و یك میقاتی با آن حقیقتی که در جهان گذشته تجلی داشته است. و به اقتضاء این موقف و میقات تاریخی است که انسان تفکر می‌کند. گاهی این موقف و میقات تاریخی در ادواری فراموش می‌شود و هم مواقف و مواقیت به یك نسبت با کل متجلّی رجوع داده می‌شود. چنانکه فی المثل، موقف و میقات افلاطون و ارسطو برای فلاسفه اسلامی به حقیقت اسلام رجوع کرده است. یعنی متفکرانی که در موقف و میقات و یك نسبت خاص با وجود به تفکر در عالم و آدم و مبدأ عالم و آدم می‌پرداختند، با متفکران و هنرمندانی که در یك دوره دیگر و یك موقف و میقات تاریخی دیگر متعاطی وجود و عالم وجود بودند، مقایسه شده‌اند: حافظ با گوته و هم چنین در بعضی از نوشته‌ها، ملاصدرا با انشتین در مسئله نسبیت زمان و از این قبیل مسایل. این حاکی از غفلت از موقف و میقات تاریخی بشر نسبت به آن اسم و حقیقتی است که در یك دوره خاص تاریخی تجلی کرده است. در واقع اشکال بنیادی همه مطالعات تاریخی این است که به موقف و میقات تاریخی از یك طرف و ظهور وجود و انکشاف حقیقت از سوی دیگر توجه نشده و همه در یك حرکت جوهری تاریخی لحاظ شده‌اند و در یك تحول تاریخی و یك حرکت جوهری که از ابتدا آغاز می‌شود و در یك نقطه‌ای به کمال می‌رسد، تصور می‌شوند؛ این نقطه در آینده بسط پیدا می‌کند و تغییر می‌کند- از جمله هنر. در این نگاه تکامل و تطوری تاریخ هنر و تاریخ فلسفه و سایر شئونات حیات انسانی به هرحال، در یك حرکت جوهری و تصور ذاتی توهم می‌شوند. در حالی که مبادی و غایات تفکر در یك دوره تاریخی ماهیتاً متباین با دیگر تفکرات است. هرتفکری در یك دوره تاریخی ذاتاً متباین با اقسام و انواع تفکرات ادوار دیگر است. اما در یك دوره تاریخی ما شاهد انواع و اقسام تفکر هستیم. از جمله در یك دوره تاریخی تفکر حضوری و حصولی عرفانی، فلسفی، هنری و سیاسی با یکدیگر جمع می‌شوند. بدین‌سان اقسام تفکر، ذیل یك حقیقت و تجلی یك حقیقت، جمع می‌شوند. در این نسبت با حقیقت است که یك وحدتی میان اجزاء تفکرات و اقسام تفکرات ایجاد می‌شود. حالا در این موقف و میقات تاریخی که طرح شد بشر با حق و حقیقت یك نسبت تاریخی پیدا می‌کند. با این نسبت تاریخی به مطالعه تاریخ هنر متوجه می‌شویم. اغلب ما با موقف و میقات تاریخی عصر خود، به موقف و میقات تاریخی هنر بشر گذشته نگاه می‌کنیم و دقیقاً همان مسئله‌ای عارض می‌شود که در مباحث و مسائل گذشته به آن اشاره کردم که معمولاً امروز چنان به هنر نگاه می‌شود که گویا همه هنرمندان گذشته نیست انگار بوده‌اند و نیست انگاری و الحاد در ذات هنر گذشته وجود داشته است. اما تفکر آماده‌گر، در حقیقت آماده‌گری برای گذشت از این موقف و میقات نیست انگارانه‌ای است که در مطالعات تاریخی هنری مسلط است. همه نویسندگان و همه روشهای علمی مطالعه هنر از پوزیتیویسم، پسیکولوژیسم، هیستوریسم، که این آخری برتحلیلهای مدرن قبض و بسط شریعت غالب است،

نمی‌توانند با تفکر آماده‌گر که با نحوی مطالعه معنوی هنر همراه است، جمع شوند.

● به این ترتیب، چگونه می‌توان تمهیدی برای گذشت از این حوالت تاریخی بست؟

اساساً تفکر، با برنامه و برنامه‌ریزی تعارض جدی دارد. یعنی نمی‌شود با برنامه‌ریزی و تشکیل مجموعه‌ای از کلاسها و جلسات و تمهید مقدماتی که تصمیمات مجدانه‌ای برآن مترتب باشد، از هنر نیست انگار موجود و حوالت تاریخی کنونی گذشت. تفکر در واقع آمدنی است و خود روست. تفکر خود به خود رویش پیدا می‌کند. منتهی مشکل اساسی این رویش تفکر در عصر ما، روح زمانه ماست؛ روحی است که در واقع قهر الهی است که برجهان مسلط است. این در واقع پشت کردن بشر به حق و غفلت از حق مقتضی ذاتش غلبه قهر الهی و کفر است و ما در مظلمه همین کفر به عالم نگاه می‌کنیم و عالم را می‌بینیم. وضع و فضای فکری چنان است که مشکل با یك مجموعه کلاسها و یا یك مجموعه برنامه‌ریزیها و تدوین و تدبیر مجموعه‌ای از کتابها و نشریات و امثالهم تصور کنیم که کارنهایی انجام گرفته است. اینها شاید مقدمه تفکر آماده‌گر باشد و خود این حوادث که پس از انقلاب و در حال حاضر، در شرف وقوع است و در غرب هم با ظهور بعضی از متفکرانی که در ذات تمدن غرب تشکیك کردند، همه اینها نشانه یك رویش مجدد تفکر است. یعنی یك تفکر خود به خود، تجلی و ظهور می‌کند و در اینجا ما باید در مقام ایجاد یك فضایی که در آن تفکر آماده‌گر بتواند رویش پیدا کند، هرچه بیشتر به تفکر معنوی نزدیك شویم. باز همین خواست و اراده به این معنا نیست که ما تصور کنیم با اراده بشری صرف، بدون تجلی حق و حقیقت و توجه به مطلق و امر اقدسی نهایتاً لطف الهی، می‌توانیم از این وضعیت که در آن گرفتار شده‌ایم و در آن گرفتار هستیم، رهایی پیدا کنیم. پس مسئله اساسی ما در اینجا توجه به همین نکته است که ما نمی‌توانیم به اراده خود و به صرف استعداد و توان بشری خودمان، از این عالمی که در آن به سر می‌بریم و تفکر این جهان و تفکر نیست انگارانه عصر ما و هنری که به اقتضای این تفکر، نیست انگارانه است، با یك سری تدابیر و تمهیدات حصولی بگذریم. همین وقایعی که در مدت پانزده سال اخیر تاریخ ایران و جهان مشاهده می‌کنیم، دقیقاً این مسئله را به ما اظهار می‌کند و این مسئله را به زبان اشاره به ما انتقال می‌دهد که به صرف اراده به معنی متعارف لفظ و برنامه‌ریزی که در علوم انسانی مطرح است، ما نمی‌توانیم از اوضاعی که در آن گرفتار آمده‌ایم، رهایی پیدا کنیم، روح این تحول برمی‌گردد به رجوع به حق و بازگشت به حقیقتی که حضوراً جلوه‌ای از آن را دریافته‌ایم. با این حضور که عبارت است از بازگشت و رجوع مجدد به مبدأ و رهایی از بیگانگی تاریخی ما که در نیست انگاری تجلی پیدا می‌کند، ما خواهیم توانست از این اوضاع بگذریم. اما به هرحال، تدبیر و تمهید بعضی از مقدماتی که در آن اراده و عقل و محاسبات بشری مؤثر هستند، اینها در تحقق هنر و تفکر آماده‌گر هم شأنی دارند و ما نباید اینها را به عنوان نهایت و غایت کار تلقی کنیم.

● آیا می‌توانیم این تغییر و تبدل و تحول تاریخی را به روح جمعی و اراده جمعی بشر مرتبط بدانیم؟

معمولاً در فلسفه‌های تاریخی متعارف و در فلسفه‌های تمدن، آنچه که در پیدایی دانش، هنر، ادیان، فلسفه‌ها و هرآنچه که حاصل تفکر بشری است، صرفاً بشر به عنوان اولین و آخرین مدار و مبدأ تحول تلقی می‌شود. من در تفکر آماده‌گر، این مسئله را می‌خواهم متذکر بشوم که هیدگر، با طرح تفکر آماده‌گر، خواسته است به فقر ذاتی بشر اشاره داشته باشد. در واقع بشر ذاتاً فقیر است و این فقر، فقر ذاتی بشر، تنها در نسبت به حق است که می‌تواند تلألو و پرتوی داشته باشد و وجود بشر را در تاریکی روشن نماید. ذات بشر در عدم محفوف است. اما این عدم آیینه است. آیینگی بشر به اقتضاء نسبت او با حق ظهور می‌کند. پس در اینجا یك وجه، حق است و یك وجه انسان، انسانی که ذاتاً عدم است و حقی که ذاتاً وجود است و تفکر حاصل این نسبت باحق است. در نسبتی که انسان با حق پیدا می‌کند، تاریخ تحقق پیدا می‌کند. در پی این نسبت، عالم متحول می‌شود. انکشاف وجود و حقیقت، به همین معناست که منشأ تحول تاریخی است. من در اشارات قبلی ام آن نظریه فلسفی و دینی را تأیید کردم و پذیرفتم که برابداع و پوئیسیس تأکید می‌کرد. چرا پوئیسیس؟ به جهت اینکه در این معنا از ابداع هنری و ظهور اثر هنری فقط بشر در کار نیست. بشر در واقع، فاعل مایشاء نیست. فعّال مایشاء هم نیست، بشر یك امر قدسی و یا حقیقتی را ابداع می‌کند: حقیقتی که برای او انکشاف پیدا کرده است. پس حقیقت از او متعالی است. حقیقت متعالی از تفکر بشری. تفکر بشری در واقع در نسبت با این حقیقت است که تحقق پیدا می‌کند. پس در اینجا ما یك تفکر بشری و یك حق و حقیقتی در باطن تفکر بشری می‌بینیم. تفکر بشری بالذّات فقیر است و نمی‌تواند غایت باشد. اما در فلسفه‌های رسمی تاریخ و هنر، معمولاً برتفکر بشر، به عنوان مبدأ و غایت تاریخ و تمدن و هنر تأکید شده است و حق و حقیقت و امر قدسی نیست انگاشته شده و این از یونان آغاز می‌شود. منتهی در یونان هنوز کاسموس(cosmos) و تقدیر جهانی (Moira) و عالم واقع جهانی مبنا و مدار اندیشه بوده، کاسموس متعالی از انسان و حتی متعالی از خدایان تلقی می‌شد. در برخی فلسفه‌های یونانی جهان امر قدسی تلقی می‌شد. در این نظرگاه جهان و خدا در یك حلول و اتحاد ازلی و ابدی متقررند و گرچه در اندیشه مسیحی این امر قدسی در وجود بشری حلول پیدا می‌کند، اما در مسیحیت اصیل و در ایام حقیقی، امر قدسی و رای فهم و وهم و تفکر بشری تلقی می‌شود. بشر در مواجهه با امر قدسی می‌تواند منشأ ظهور آثار بشود، به جهت وضع آیینگی، که نسبت به حق و حقیقت دارد و بعضی از متفکران از جمله نجم‌الدین کبرای رازی این دو عالم را غلاف وجود بشری تصور کرده‌اند که مقامش، مقام آیینگی است. مقام محمود بشر کمال آیینگی است. یعنی نهایت کمال وجود بشر آنجاست که بشر، یك آیینه به تمام معنا بشود، از هرآنچه که زنگاریست بر وجود آدمی، از هرآنچه که مانع آیینگی اوست، رهایی پیدا کند. پس انسانی است و خدایی. نه اینکه انسان است و روح جمعی بشر. روح جمعی بشر برمی‌گردد به تئوریهای سوسیولوژیك که روحی جمعی را اساس تحولات تاریخی و فرهنگی تلقی می‌کنند. در حالی که در اینجا صحبت از حق و خلق است. در فلسفه‌های تاریخی

متعارف در فلسفه‌های رسمی نظری تاریخ یا دانشهای تاریخی- اساساً توجه به اینکه خلقی آیینه یك امر قدسی است ورای او، و متعالی‌تر از او، در میان نیست، خدای حقیقی در میان نیست. خدای مفهومی هم اگر در میان باشد، به عنوان یك مفهوم یا یك وجودی است که بشر نسبت به او نسبت آیینگی ندارد. حتی این نظر از دکارت در فلسفه جدید بروز می‌کند. او در واقع متفکری است که آیینگی عالم را نسبت به امر قدسی نفی می‌کند. دکارت با تقسیم جهان به جوهر جسمانی و روحانی در واقع طوری مسئله طرح می‌کند که انسان،گویی متکفی به ذات است، نه فقیر بالذات. در حالی که در تفکر دینی انسان فقیر بالذات است. اما در فلسفه دکارتی که زمینه‌هایش به فلسفه یونانی و بعضی از غفلتهای تاریخی و فکری متفکران مسیحی برمی‌گردد، نهایتاً ما شاهد یك نحوه غفلت از همان آیینگی انسان در دکارت هستیم، که بعضی از نویسندگان و شارحان دکارت توجه کرده‌اند.

بعضی از فلاسفه و متکلمان مسیحی چون *اتین ژیلسون* و *فیلیپ شرارد*، در آثار خودشان بارها به این مسئله توجه کرده‌اند که خدای دکارت، دیگر آن خدایی نیست که عالم آیینه‌اش باشد، جهان مجلای تجلیات حق و حقیقت باشد «هیچ صورتی و یا آیتی از خداوند در جهان نیست». جهان را چونان جواهری تلقی کرده که هرکدام، به کار خودشان مشغول هستند و تأثیر خدا و روح برجوهر جسمانی، بسیار گنگ یا به صورت مکانیکی است. روح به کار خودش، جسم به کار خودش، خدا هم به کار خودش، مشغول است. کار خدا هم فقط تلنگری است به عالم مکانیکی دکارت و القاء مفاهیم به عقل جزوی انسان دکارتی. به قول ژیلسون، خدای دکارت، تا این حد در فلسفه او مقبول است که مقام رفع مشکل و معضل فلسفی و وجود شناسی فلسفه دکارت باشد و چاله‌ها و گودالهایی را که در فلسفه دکارت است، پرکند. بعد از این هم دوران بسط تفکر دکارتیسم است. عالمی که ما اکنون در آن زندگی می‌کنیم، ذیل عالم دکارتی است. عالم و نظام تکنیك، عالم دکارتی است. پیدایش تکنیك اساساً مبتنی است برنظر مکتفی به ذات بودن بشر. تکنیك به عنوان اولین و آخرین وسیله استیلای بشر در دوره جدید در تفکر دکارتی ظهور و بروز تمام و کمال پیدا می‌کند. بسط نظام تکنیك بعد از او در واقع تفصیل آن اجمالی است که در فلسفه دکارتی ظهور کرده بود.

● **لطفاً در زمینه ارتباط بین زیبایی و هنر توضیحاتی ارائه بفرمایید.**

اجازه بدهید من اشاره‌ای به سابقه طرح زیبایی در هنر داشته باشم و بعد بپردازم به اینکه چه نسبتی میان این دو وجود دارد. در آثار پیشینیان، از جمله افلاطون و ارسطو زیبایی و نسبت آن با هنر طرح شده است. ارسطودر آثار خود به‌دونوع تخنه (techme) اشاره می‌کند. تخنه نوع اول، عبارت است از تکمیل کار طبیعت. در این تخنه یا تکنیك، زیبایی در کار نیست، اما نوع دومی از تخنه، همان هنر به معنی امروزی است، که عبارت است از تناسب و هماهنگی که کشش و جاذبه‌ای را در انسان ایجاد می‌کند. انسان وقتی به یك صورت زیبا نگاه می‌کند، وحدت، تناسب، ریتم و هارمونی و آهنگ و ایقاعی که در این صورت وجود دارد، کششی را ایجاد می‌کند. در تفکر یونانی زیبایی وسیله‌ای بوده برای تلطیف روح بشری نسبت به درد و رنجی که احساس می‌کرده است. هنرمند محاکات زیبا را واسطه‌ای برای گذشتن از درد و رنجی که بشر یونانی احساس می‌کرده و گرفتار آن بوده می‌دانسته است در واقع اولین تئوری و نظریه در تاریخ هنر که در آن به مسئله ابداع زیبایی و غایت اثر هنری اشاره شده، همین تفکر یونانی است. این تفکر، نهایتاً بدانجا می‌رسد که تمام هم و غم انسان را رهایی از درد و رنج جانکاه نهلیسم می‌داند. این رهایی می‌تواند از طریق التذاذ و مشاهده زیبایی‌های این جهانی حاصل شود، در دوران بعد که مجدداً دوران احیای تفکر دینی است، این نوع پرداختن به صرف زیبایی دنیوی، بدون کمالات معنوی و دینی مطرود تلقی می‌شود. زیبایی و تناسب اندام و جسم پیکره‌های یونانی که در واقع، اوج و شکوه هنر تجسمی یونان است، مورد بغض و نفی و طرد متفکران مسیحی قرار می‌گیرد، به جهت اینکه این نظم و هماهنگی به محاکات، زیبایی‌های عالم محسوس، معطوف شده بود، همان طور ذات هنر یونانی و انکشافی که برای هنر یونانی حاصل می‌شده است یونانی‌ها را وادار می‌کرده تا به تناسب و هماهنگی عالم محسوس بپردازند و ذات هنر را محاکات عالم محسوس تلقی کنند. چه در تئوری افلاطون و چه در تئوری ارسطو، حتی در تئوری افلوطین که داستان مشهوری درباره نظر ضد شمایلی اوست است: هنگامی که خواستند از افلوطین پیکره‌ای بسازند و بتراشند، افلوطین این عمل را رد می‌کند. چون معتقد است که این پیکره، چیزی نیست جزتقلید از سایه‌ای که خود سایه‌ای از یك حقیقت متعالی است. در واقع پیکر تراش صورت ظاهر افلوطین را می‌خواهد تصویر کند و در نظرگاه افلوطین و تفکر نو افلاطونی یونانی، این عمل مطرود است. در اینجا توجه به زیبایی روح در میان نیست. اگر هم توجهی به زیبایی روح هست، زیبایی روح در تناسب اندام ظاهر می‌شود و تجلیات روحانی کمتر در پیکره‌های یونانی مشاهده می‌شود. یك هنر منطقی و متافیزیکی که به مناسبات منطقی اجزاء بسیار توجه دارد و نسبتهای میان اجزاء را مورد توجه هنرمند یونانی قرار می‌دهد، در مقابل، متفکران دینی پس از مسیحیت که با

جهان یونانی بیگانه‌اند و با معنویت و حقیقت و امر قدسی متعالی روبه‌رو بوده‌اند، طبیعتاً نمی‌توانستند هنر یونانی را بپذیرند که هم خود را به وصف زیبایی‌های محسوس معطوف کرده بود. پس باید از این دوران می‌گذشتند و فراتر می‌رفتند. از اینجا به جای پرداختن به تناسبات جسمانی آن چنان که یونانی‌ها توجه کرده‌اند، متفکران مسیحی نظر خود را به بیان زیبایی‌ها و نظم و آهنگ روحانی معطوف کردند. از این جا تصویر محسوس عالم در هنر مسیحی شکسته می‌شود. پس ملاکهای زیبایی شناسی هم تغییر می‌کنند و دیگر زیبایی‌شناسی مسیحی، زیبایی شناسی یونانی نیست. در مسیحیت، صحبت از نظم و هارمونی و هماهنگی و تناسبات اجزاء و عناصر هنری نیست. اما دیگر این اجزاء به معنی اجزاء جسمانی و فیزیکی نیست. اندام تن آدمی در نظرگاه هنرمند مسیحی نمی‌تواند مورد توجه هنرمند جهت ابداع هنری باشد. برای همین ما از قرن سوم و چهارم میلادی، شاهد ظهور یك نحو تفکر و هنری هستیم که به جای پرداختن به بیان زیبایی‌های یونانی، زیبایی‌های جدیدی را در میان می‌آورد. این بار مسیح و مریم و حواریون و داستانهای تورات و همچنین معیاری که مبتنی برشالوده‌های اعتقادی مسیحیت تاریخی است، تعیین کننده موضوع تجربه هنری است. از این جمله کلیساهای مسیحی، به شکل صلیب تصویر می‌شود که این صلیب عبارت است از پیکر مصلوب. بازوهای صلیب در مقام نمایش دستان مصلوب است و تیر عمودی آن نشانگر تن و سر و پاست و محل تلاقی دو خط عرضی و طولی صلیب بیانگر و مظهر قلب مسیح است. پس محراب کلیسا، مانند قلب مسیح تلقی شده است. نحوه نوردهی به صحن کلیسا هم دقیقاً سمبول و تمثیل حلول امر قدسی در وجود تاریخی عیسی (ع) است که مورد توجه هنرمندان مسیحی قرار گرفته بوده است. در واقع هنرمندان مسیحی، از آنچه که مسیحیت تاریخی پولسی ارائه می‌کرده، الهام می‌گرفتند و براساس همین مسئله به تصویر زیبایی‌های روحانی پرداختند. تصویر مسیح، تصویر متعارف و محسوس نیست، پیکر تراشی متعارفی که در دوران یونانی، به وصف ظاهر و علی‌الخصوص تن انسانی توجه می‌کرد، فراموش می‌شود؛ اندام شکسته و ریخته و اندامی سست، اما اندامی که حضور روحی قدسی را به نمایش می‌گذارد.

● این مسئله که اشاره کردید در باب رویکرد هنر مسیحی به معنویت و روح از لحاظ تاریخی از چه دوره‌ای آغاز می‌شود و آیا می‌توانیم دوره باروك را اوج این حرکت تلقی کنیم؟

هنرباروك، اساساً هنر مسیحی سنتی نیست. بلکه هنر جدید غربی و نوع تجدد زده هنر مسیحی است و پس از هنر کلاسیك و منریسم به وجود می‌آید و از ایتالیا در دوره نهضت بازگشت دیت کاتولیکی اوج می‌گیرد. مرکز هنر باروك، رم است. این به دوران جدید، یعنی قرن ۱۶ و ۱۷ برمی‌گردد. اما هنر اولیه مسیحی به قرون اول و دوم و سوم تا قرن چهارم برمی‌گردد که هنر کوچکی است و هنرمندان مسیحی که منشأ ظهور آثار هنری هستند، اکثراً پیروان ساده مسیح بودند. نطفه تئوری‌های بنیادی هنر مسیحی در همین دوره گذاشته می‌شود. از جمله پرده‌هایی از مسیح که در میتهای مسیحی مطرح است می‌توان به پرده نقاشی شده *لوقا* اشاره کرد، یا آن داستان فرستادگان نقاشی پادشاه ابگار، از پادشاهان ناحیه ادسا، که برای تصویر کردن چهره مسیح به سوی بیت المقدس آمده بودند. در مواجه با حضرت مسیح(ع) با چهره نورانی او، رو به رو می‌شوند. این نور چنان است که چشم آنها را از دیدار و نقش صورت مسیح(ع) پارچه ابریشمی که در دست آنها بوده از آنها می‌گیرد و برروی چهره خود می‌گذارد. در اثر تماس پارچه ابریشمی‌باچهره، نقشی‌براین پارچه‌می‌ماند که این نقش یکی از نقشهای ازلی یانقشهای عرشی نقاشی مسیحی تلقی شده است. همچنانکه «مسیح در کفن»، «مسیح در حال فرودآمدن ازصلیب» و یا«عروج مسیح» وسایر نمونه‌ها در تمدن مسیحی الهام آسمانی تلقی می‌شده است و دقیقاً با نظریه ابداع مناسبت پیدا می‌کرد و نظریه ابداع تقلید از نمونه فیزیکی و جسمانی را نفی و طرد می‌کند. در اینجا هنرمند، با الهاماتی سر و کار دارد که صورت آن در خیال او نقش می‌بندد و تجسم می‌یابد و الهام و تفکر معنوی صورتی مخیّل پیدا می‌کند. اثر هنری انکشافی است از حقیقت در صورت خیالی. چه بسا کشف و الهامی داشته باشیم که به صورت خیالی منتهی نشود و در صورت خیالی تجسم پیدا نکند. اما در قلمرو هنر کشف و الهام هنری باید نهایتاً در صورت خیالی تجلی پیدا کند و با مهارت فنی آشکار گردد.

خوب، پس تا قرن سوم میلادی، یك هنر کوچك مسیحی داشتیم، اما در قرن چهارم که مسیحیت در اروپا فراگیر می‌شود و هنرمندان بیزانس و روم به مسیحیت روی می‌آورند و متفکران بزرگ مسیحی ظهور می‌کنند و تئوری‌های اصلی هنر مسیحی تبیین می‌شود، ما شاهد ظهور هنر بزرگ مسیحی هستیم. طی چهار قرن، شاهد فروپاشی هنر دنیوی یونانی هستیم، هنری که برویرانه‌های هنر میتولوژیك یونان بنا و ساخته شده است هنر مسیحی نیز برویرانه‌های هنریونانی برپا باشد و برمایه هنر یونانی تکوین یافت. زیبایی شناسی هنر یونانی را ترك کرد و به جای آن یك زیبایی شناسی روحانی را جایگزین آن کرد. با این وصف، زیبایی، به معنای هنری لفظ، یك امر تاریخی است. ما در تجربیات هنری صُوَر متکثره زیبایی را شاهد هستیم. این زیبایی، در دوران هنر روحانی، لفاف و پوششی از عالم وجود بوده که متفکران یا مؤمنان مسیحی با مشاهده آن محو در عالم جسمانی نمی‌شوند، بلکه از این عالم جسمانی کنده شده، به عالم بالا می‌رفته‌اند. زیبایی، واسطه تقرب به حق بوده است. جمال، تقرب به حق را واسطه می‌شده است. پس جمال با کمال جمع می‌شده است.

اینجا جمال و زیبایی طرد کننده کمال نیست. البته جمال دینی، چون در تفکر و هنر یونانی هم جمال معطوف به کمال و فضیلت است. اما این فضیلت، فضیلت عقلی است، نه فضیلت دینی. چرا که فضیلت نیز در واقع تاریخی است. همچنانکه جمال و زیبایی تاریخی است. یك جمال مطلق هم هست. اما این جمال مطلق صُوَر مختلفی پیدا کرده است. گاهی اوقات این جمال، از حجاب جلال و با حجاب کفر تجلی کرده است، بشر زشتی را عین زیبایی تلقی کرده است. زیبایی یونانی برای یك

هنرمند مسیحی عین زشتی است. صُوَر قبیحه به این معنی نیست که صوری از لحاظ تناسب و هماهنگی زشت و مشمئز کننده باشد. نه، هنر یونانی دقیقاً زیبا بوده، اما برای بینش و جهانبینی یونانی. اما برای بینش حضوری و دینی مسیحی، این تناسب، عین بی‌نظمی، هیولایی و هاویه دوزخی است و یك آشفتگی و پریشانی تلقی می‌شده است. در حالی که هنر یونانی یك زیبایی بسیار جذاب جسمانی و دنیوی، با عظمتی معقول به حساب می‌آمده است.

اگر نگاهی به پیکره‌ها و معابد یونانی بیندازیم، بهیچ وجه، شکوه و عظمت این آثار را نمی‌توانیم نفی کنیم. اما وقتی که انسان یك تفکر از نوع غیر متافیزیك پیدا می‌کند، دیگر این زیبایی نمی‌تواند مطلوب طبع و دل او باشد و نمی‌تواند او را از نظر وجود شناسی و معرفت شناسی اغناء کند. او از این زیبایی شناسی و تناسبات می‌گذرد و به یك تناسبات جدیدی، تعلق خاطر پیدا می‌کند. این امر در مسیحیت طی سه قرن، به صورت ابتدایی تکوین پیدا کرده و در قرن چهارم، شاهد هنر بزرگ مسیحی با زیبایی شناسی جدیدی هستیم که با آن زیبایی شناسی یونانی، کاملاً متباین است و این فروپاشی تصاویر و پیکره‌ها و معابد یونانی تا قرن چهارم و پنجم استمرار دارد. در قرن ششم- سال ۵۲۹ میلادی- هنگامی که در عصر یوستینیانوس، شاهد بسته شدن آکادمی افلاطون هستیم. در همان عصر شاهد برپا شدن کلیسای «ایاصوفیا» یعنی بنای حکمت مقدس و قدسی هستیم. در واقع، شما در بیزانس، شاهد یك نوع زیبایی شناسی جدیدی هستید که به تعبیر مورخان مسیحی عصر یوستینیانوس، دوران پایان هنرشرك‌و پاگانیسم یونانی رومی است و بروبرانه‌های شرك یونانی- رومی «بنای حکمت قدسی» برپا می‌شود که روح الهیات مسیحی در آن تجلی کرده بود. البته این مطالب به این معنی نیست که ما آن را به معنای حکمت قدسی اصیل تلقی کنیم. اما به هرحال، این هنر متضمن نوعی از زیبایی شناسی است که بربنیان و جوهر تفکر دینی تکوین یافته بود. در قلمرو هنر مسیحی غرب هم که هنر عصر شارلمانی و اتونی و بعد از آن هنر رومانسک و هنر گوتیك هم وجود دارد، همین اصول حاکم است. البته اسم موهن گوتیك (هنر منسوب به قوم بربر ژرمنی) را زیبایی شناسی ضد هنر مسیحی سنتی و متفکرانی چون فیچینوی ایتالیایی برهنر مسیحی اطلاق می‌کند. گوتیك، یعنی وحشی و بربر.

کلیساهای مشعشع و بسیار عظیم مسیحی و نقاشیها و شیشه بندهای منقوش و صنایع سنتی مسیحی از نظرگاه هنرمندان یونانی- یهودی زده رنسانس، وحشی‌و بربر و مشمئز کننده‌تلقی‌می‌شود. اینجا در واقع، انقلابی در تفکر و زیبایی شناسی رخ داده است. این بار بشر به زیبایی شناسی یونانی رجوع می‌کند. منتهی این بار، زیبایی شناسی او جهاندارانه نیست. در یونان عصر متافیزیك زیبایی در جهان تجلی پیدا کرده، کل زیبایی و زیبایی کل در وجود کاسموس ظاهر می‌شود و بقیه موجودات، از این زیبایی بهره می‌برند، اما هنر تنزیهی اسلامی، به نحوی دیگر، مجلای جمال و حسن احدی و عالم قدسی است. این هنر از تشبیه الوهیت به ناسوت پرهیز می‌کند. اما از طریق صُوَر و نقوش و الحان و احجام، الوهیت را بی‌واسطه به نمایش در می‌آورد. روح توحید، این هنر را احاطه می‌کند و هنرمند اسلامی از پرتو وحی و حقیقت محمدی بهره‌مند می‌شود. پس کل زیبایی به امر قدسی متعالی و اسماءالله الحسنی برمی‌گردند بهاء و جمال از جمله اسماء عظمی الهی است که دو صورت کلی زیبایی است. در دوره رنسانس، زیبایی انسان مطلوب، بالذّات است نه مطلوب بالعرض و توجه به تشبیه و تشریح دقیق اندام در دوران رنسانس، به طور جدی، رسمیت پیدا می‌کند. هنر مسیحی در یك استحاله‌ای به سمت فروپاشی می‌رود و بروبرانه‌های هنر دینی مسیحی، هنر جدید نیست انگارانه‌ای به وجود می‌آید و زیبایی شناسی هنر، وجود شناسی هنری و معرفت شناسی هنری جدیدی تحقق پیدا می‌کند. در واقع، با پترارك، بوکاچیو، فیچینو و شکاکان ایتالیایی و هلندی و متفکران فرانسوی و آلمانی ما شاهد فروپاشی تفکر تئولوژیك سن توماس اکوئیناس که به تعبیر *آن فرمانتل* و *اتین ژیلسون*، نویسندگان تاریخ فلسفه قرون وسطی، بنیان و اساس هنر مسیحی تلقی می‌شد، هستیم و گذشت از این تفکر تئولوژیك، یك نوع زیبایی

شناسی جدیدی را در میان می‌آورد که نهایتاً به تئوری‌های سوبژکتیو زیبایی منجر می‌شود. یعنی، زیبایی متعلق سوژه است، «من چنین می‌بینم». دیگر زیبایی خدایی و قدسی در میان نیست. حتی جمال کاسموس در میان نیست. مطلبی که باید اشاره بکنم، نسبت جمال و جلال است، در هنر یونانی، مسیحی و اسلامی و حتی هنر جدید، جمال و جلال در میان هست. منتهی این جمال و جلال، تاریخی است. در واقع این تاریخی بودن را به تلقی تاریخی بشر تعبیر می‌کنم، «من» به عنوان یك «بشر»، به اقتضای نسبتی که با حقیقت دارم، چنین می‌پندارم که جمال این است و جلال آن است، زیبایی این است و زشتی آن است.

همان طور که اشاره رفت، متفکران مسیحی به صُوَر یونانی، نام صُوَر قبیحه و صور زشت اطلاق کردند و آن را فارغ از حسن تلقی نمودند، همچنانکه هنرمندان مسلمان نیز چنین تفکری داشتند و نمی‌توانستند هنر یونانی را بپذیرند. چون یافت هنرمند یونانی بالذّات با ذوق و شوق و نوع الهام کشف هنرمند مسلمان، بیگانه بود. اما جلالی که من اشاره می‌کنم عبارت است از دافعه‌ای که در یك اثر هنری می‌تواند وجود داشته باشد. این دافعه در کنار جاذبه است. در هنر دینی، دافعه در میان هست، دافعه در مقام کمال انسان است، وقتی که انسان به یك اثر هنری زیبا نگاه می‌کند یا اثری هنری که صُوَر منفرد زشتی در آن به کارگرفته شده است، مثل تصویر جهنم. اما این تصویر جهنم، چنان است که توجه ما را به خود جلب می‌کند. مواجهه با صور جلالی، حال حیرت و خوفی را در درون ماالقاء می‌کند. عرفا این خوف را به خوف اجلال تعبیر کرده‌اند. به تعبیر *رودلف اتو*، دین شناسی و متفکر آلمانی، این حال، هنگام تجلی نومن یا امر قدسی، یعنی موجود ماورای طبیعی و جلال و عظمت خداوندی به ما دست می‌دهد. ما در وجود خودمان دافعه‌ای را در مواجهه با علو جمال حاضر می‌بینیم و تجربه می‌کنیم. این خوف سوزاننده است و ما را به فقر ذاتی خودمان متذکر می‌کند. در این حال، احساس حیرت و غربت به ما دست می‌دهد. این جلالی که در بطن جمال اثر هنری است، کندگی ما را از صور هنری حاصل می‌کند. صورت هنری حقیقی، باید هیبتی و حیرت و خوفی را در بشر القاء بکند که این خوف و هیبت و حیرت، انانیت و نحنا نیت بشر را بسوزاند و با این سوختن، انانیت و نحنانیت بشری، آدمی تعالی پیدا می‌کند. اسم بهاء در ذات هنری قدسی متجلی است. این اسم جامع جمال و جلال است. زیرا نور و تابش و روشنی همراه با هیبت و وقار است.[5] در مشاهده اثر هنری جدید، چنین هیبت و خوفی در میان نیست. در واقع به جای این خوف، یك نوع حیرت مذموم به سراغ انسان می‌آید.

انسان دچار شگفتی می‌شود. یك نوع حیرت مذمومی است که نهایتاً به نوعی غرور ختم می‌شود. در حالی که در هنر دینی، این حیرت محمود، انسان فانی را نسبت به ذات احدی متذکر می‌شود. پس در هنر یونانی و هنر جدید نیز ما شاهد جمال و جلال هستیم؛ اما جمال و جلالی که آدمی را از آدم و عالم نمی‌کَنَد و به مبدأ آدم و عالم نمی‌برد. در حالی که در هنر دینی، جمال جاذبه‌ای است که ورای آن دافعه مقتضی ذات اثر هنری است که انسان را از عالم پایین می‌کند و به عالم بالا می‌برد و در واقع، زیبایی واسطه می‌شود برای نیل به معرفت حقیقی، فناء در حق و حقیقت در این مقام تمام، و شئونات وجودی انسان مجلای حق و حقیقت می‌شود و به مقام تام و تمام آئینگی و انسان کامل می‌رسد که متناسب با معنی لغوی سونَرَ (Sunara) سانسکریت و هونَرَ (hunara) اوستایی است. والسلام.

پاورقی‌ها:

۱. به اعتقاد *اومبر تواکو*، رمان نویس نیست انگار معاصر، این وضع را بشر همواره به جان آزموده است. او ریشه آن را در زندگی و رازهای حیات می‌داند: «دورانهایی وجود ندارد که مارکس خوانده شود و دورانی که کنون باب روز باشد. فکر آزار دهنده اسرار حیات، مثل آونگ در نوسان نیست، بلکه ثابت است. حتی دانشمندان **پوزتیویست** قرن نوزدهم، هم شبها به مجامع احضار ارواح می‌رفتند و دکارت هم به دنبال انجمن سری گل صلیب، به آلمان می‌رفت و توماس قدیس، روی قدرت جادوگران حساب می‌کرد. آدمها به دنیا می‌آیند و نمی‌دانند که ریشه‌شان چیست، نمی‌دانند بعد از مرگ به کجا خواهند رفت و بنابراین، در یك بی اطمینانی وحشتناك زندگی می‌کنند و معمولاً دو جور واکنش نشان می‌دهند، یا می‌گویند، ان‌شاءالله خیر است، یا می‌گویند مقصر این همه اسرار کیست؟ آن قدر این را تکرار می‌کنند تا آزار دهنده بشود. آن وقت است که نشانه‌های بدگمانی بروز می‌کند و تا ابدیت خوره روان ما می‌شود.»

۲. هرمیت یا قصص الاولین، حاصل تجلی الهی و فیض مقدس ربّانی در کلام بشری است، به عبارتی، میت کلام مقدس است. میت به معنی قصص الاولین نه اساطیرالاولین مبادی ازلی پیدایی و خلق و تکوین عالم وجود را ظاهر می‌کند و انسان امت واحده از طریق این کلام، به ملکوت می‌پیوندد و ظاهر را به باطن پیوند می‌زند. میت همان کلام شاعرانه است. هنگامی که روح مقدس خود را از دست می‌دهد، به سحر و جادو می‌پیوندد و در مثالات عقیده ادیان و مذاهب سری و جادویی، حضور به هم می‌رساند.

۳. در تفکر جهان مدارانه یونانی، در عالم وجود حقیقتی است که از خدایان برتر است و در برابر او همه سرطاعت فرود می‌آورند. آن قدرت مافوق خدایان را مویرای (Moira) نام داده‌اند که آن را می‌توان به سرنوشت (Fate) تغییر کرد.

۴. هیدگر در این مصاحبه است که می‌گوید: «تنها یك خدایی است که می‌تواند ما را رهایی بخشد (nur noch ein Gott Kam uns Retten). به اعتقاد او تنها مفر ما از عصر نیست انگاری، این است که در تفکر و شاعری آمادگی را برای ظهور خدایا برای غیاب او برانگیزیم.

۵. بهاء، نزد عرفا و حکمای انسی، اسم جمال است که جهت ظهور و بروز در ان ملاحظه گردیده. حضرت امام، قدس سره، در شرح دعای سحر، در این باب فرموده: بهاء از صفات جمالی است که باطنش جلال است و چون جمال از متعلقات لطف است، بدون آنکه ظهور و یا عدم ظهور در آن اعتبار و ملحوظ شود. لذا بهاء در حیطه آن قرار گرفته و لطف محیط بر آن است.