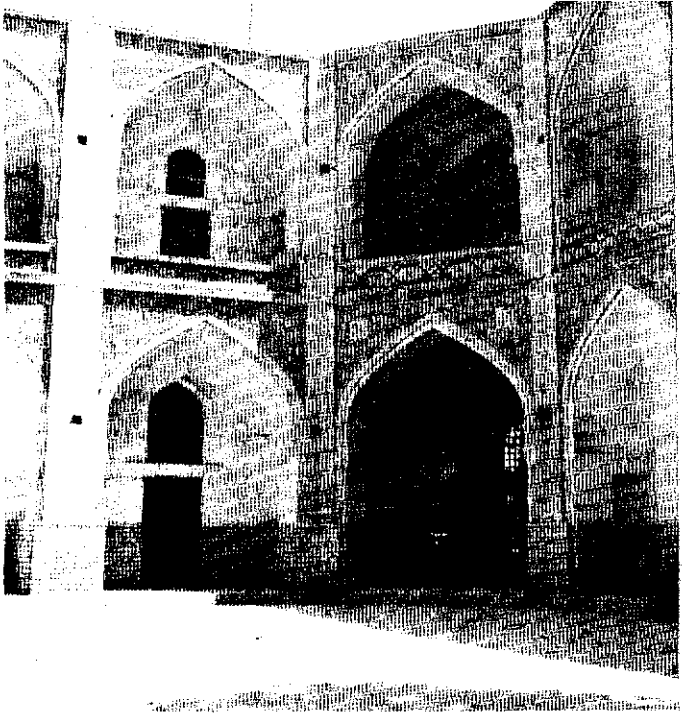


هنر اسلامی

در فصلنامه هنر شمارهٔ گذشته بخش نخست گفتگوی ما را با استاد دکتر رجبعلی مظلومی مطالعه فرمودید. اینک بخش دوم آن از نظر گرامیتان می‌گذرد.

گفتگو با دکتر رجبعلی مظلومی

علم مطلق، ضدّ هنر است

سؤال اول ــ آیا هنر «**وسیله**» است؟ و اگر «وسیله» است فرق آن با وسایلی که در «صنعت» به کار می‌رَوَد چیست؟

جواب ــ ما در تعریفی که کردیم، «هنر» را «امری زمینه‌ای روحی و روانی» قلمداد کردیم و گفتیم که در بیرون از «**وجود**» هم نیست، تا بتواند با تعریفی که از «وسیله» می‌کنیم نزدیک باشد.

ما در بیرون، تعریفی که از «**وسیله**» داریم این است که بینِ ما و آنچه را که مایلیم در رابطه با آن باشیم یا در آن تصرّف کنیم، چیزی یا کسی یا امری را «**واسطه**» قرار می‌دهیم.

و البتّه «واسطه» یا «وسیله» تفاوتی دارد؛ ما قطعاً به «وسیله» برای رسیدن به امر دیگری متوسّل می‌شویم و آنچه را که بینِ ما و آنچه بدان وصول را می‌طلبیم «واسطه» می‌گردد، «**وسیله**» می‌نامیم.

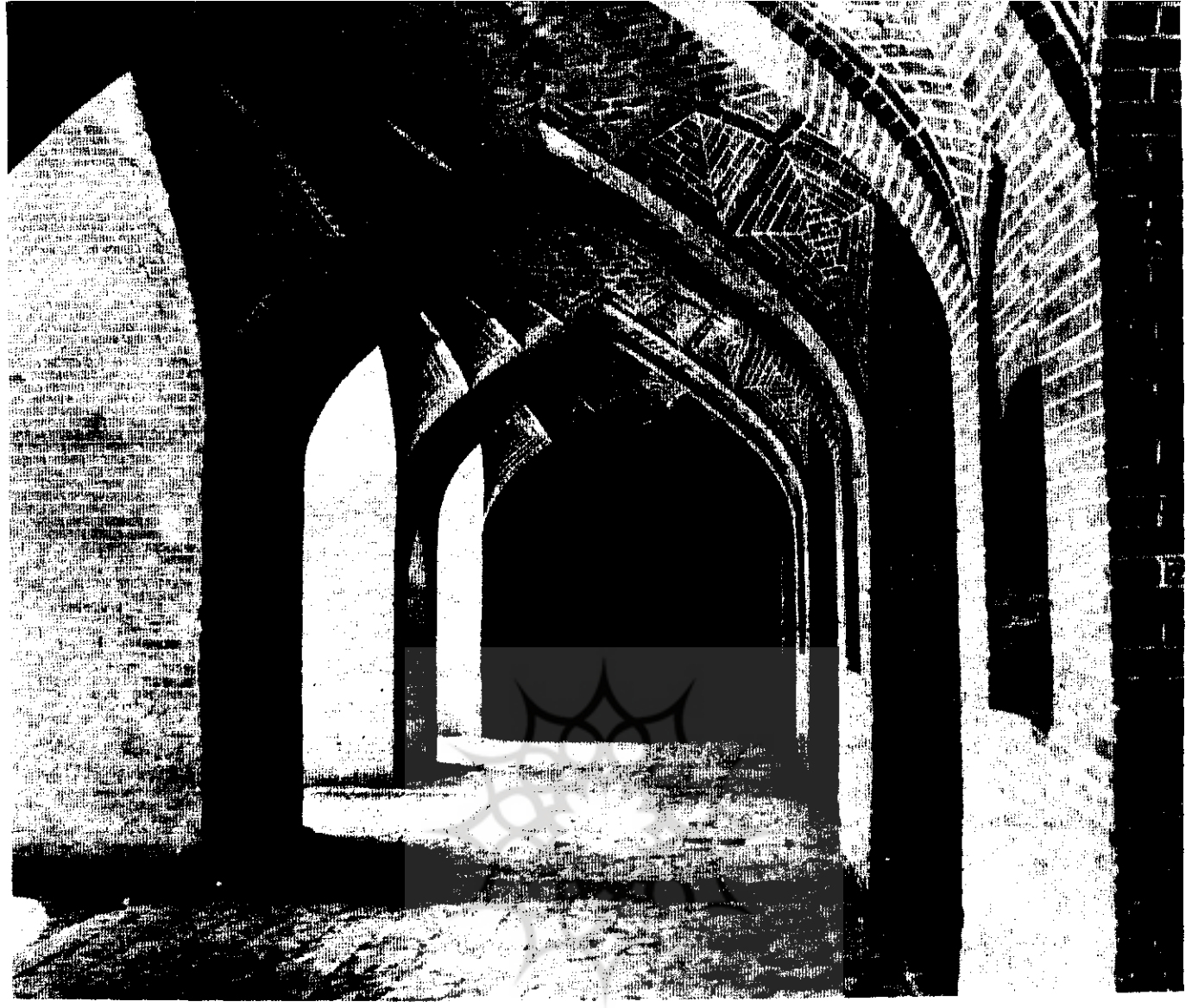
وقصد از این وسیله، تنها رساندنِ ما به آن «موضع» یا «موضوع» است، چه به قصدِ تصرّف، چه به قصدِ کامیابی و نظیرِ اینها.

وما «**هنر**» را با تعریفی که پیش‌تر ارائه دادیم، در بیرونِ وجود نمی‌دانیم تا بتواند «**وسیله**» باشد مگر در این میان، مقصودِ ما از هنر، «**اثر هنری**» باشد.

بلی، اگر «**اثر هنری**» باشد، می‌توان آن را «**وسیله**» اطلاق کرد، برای موارد مختلفی از قبیل آنکه: برای بهره‌های انفعالی، تا از آن لذّت ببریم، یا از آن استفادهٔ تنوّعی کنیم، و یا از آن برای بیان مسائل، و تفهیمِ مطالب، کارگیری داشته باشیم، و نیز برای لطافت و تناسب دادن و موزون کردن و نظیرِ اینها که بسیار در کار میداریم.

و اینها در قسمتِ «صورتِ قضیّه» هستند.

امّا در قسمت باطن قضیّه، باز ما می‌توانیم این «اثر هنری» را در تربیت، در پرورش، و برای تغییر



حالات و برای تاثیر در انفعالات، و نیز برای تحوّلِ فعّالیّتهای ذهنی «وسیله» کنیم؛ حتی برای به ورزیده ساختنِ اندام‌ها و نظیر اینها، استفاده نمائیم و شباهتِ بسیار دارد با آنچه در «روانشناسی تحصیلی»، یا در «روانشناسی صنعتی» یا «روانشناسی کاربُردی» و یا «روانشناسی درمانی»، توصیه می‌کنند.

وآن عاملی که در این وسط مطرح می‌گردد و می‌تواند به بهترین صورت، و همان کار را انجام می‌دهد، و «توصیه‌ها» را با همراهیِ «رغبت و لطف» به ثمر برساند **«آثار هنری» است.**

و ما با تعریفی که از «هنر» داریم و قصدمان در آن جا بیشتر از همه جاست، آن است که «هنر» را به عنوان **«زمینه‌ای باطنی و روحیّه‌ای»** تصور کرده‌ایم، آنجا که در کنارِ «ادبیات، فلسفه، اخلاق و مذهب و عرفان»، جایِ نشست و جایِ کار دارد.

این است که می‌تواند در کنارِ آنها لطافت‌های همانها را **هم او** نظام و قوام بَخشد، **و هم** به لطافت‌های خاصِّ آنها مَدَد کند و وسعت دهد.

مثلاً وقتی که یک «کلام معمولِ درسی یا تحصیلی» و یا یک «کلام محاوره‌ای»، میخواهد به سمتِ «ادبیّات» برود **نخستین عاملِ این انتقال، «فهم هنریِ قضیه» است،** تا بتواند آن لطافت‌ها را که

در شعر، در نثر، در کلام موجز و زیبا و یا در «فنِ بلاغت» هست درک کند، تا طرح انتقال را پس از آن، با **قدرتِ هنری** بریزد.

آری آنچه عاملِ این تمیزها است **«فهم هنری»** است.

می بینید که درکنارِ ادبیات، «هنر» است که این حرکت را انجام می دهد.

یا فرض کنید در «عرفان»، شما می بینید غالبِ نوشتارها و گفتارهای عرفانی با «زبانِ ادبی» است.

سئوال نمی‌کنید که چرا؟

«ادبیّات» است که مَشربِ عرفانی دارد؟ یا «عرفان» است که به زبان ادبی، بیان می شود؟ و کدامیک از اینهاست؟

و آنکه می تواند **لطافت های عارفانه** را از دیدگاهِ یک عارف بیان کند، یا **شهودهای وی** را بتواند به نحوِ بلیغ حکایت کند، چیست؟

می بینیم که هنر است.

«هنر» در حقیقت، ادبیّات را، به عنوان یک «بستر» می‌گیرد، امّا در داخلِ این بستر، آبِ عرفان را جریان می دهد، و آن تشنه که از این آب، می نوشد، احساس می‌کند آبی است لطیف؛ **ولی** فنِ این جریان، یا حکومت بر آن جریان و یا راستا دادن به این جریان، و اینکه اصولاً چگونه اداره شود تا وصولِ این جریان از «مأخذ» به «مَشرب»، مسلّم باشد، و باز جای سؤال دارد که مُدیرِ این گردشِ بزرگِ معنوی و ظاهری کیست؟

پاسخش این است که دریک «بیان عرفانی» **هنر**، جریانِ آمر را اداره می‌کند، مُجریِ نظام و مهندسِ اِجرا، **«ادبیات»** است؛ و مصالح و مایه، همه از **«عِرفان»** می باشد.

«عرفان» هست ولی نمی پرسیم که اصولاً کی مطلب عرفانی را در قالبِ **«ادبیّات»** درمی آورد؟ و کارساز و عاملِ قضیّه، چه وجودی است؟

هنر است هنر.

هنر این کار را انجام می دهد (ونه خودِ ادبیّات و نه خودِ عرفان)

«فلسفه» وقتی که دیدگاههای بالای علم را مطرح می‌کند، آبی که به همین نگاهِ علمی اوج و حرکت می دهد تا به معنای فلسفیِ خود برسد، و آنچه می تواند این دیدگاهها را در نظامی قرار دهد که هرچه بیشتر معلوم و قابلِ بیان و عرضه شوند، کدام وجود است؟

می بینید که اینجا هم آنچه همین حرکتِ علمی را بسوی «فلسفی نگری» موجب میشود **باز «هنر» است.**

«هنری» است که می تواند «دیدی عرفانی» را به بیان، برساند تا درعین حال که موضوعش «فلسفه» است، **امّا «بیانِ هنری» دارد.**

ما ملاحظه می‌کنیم که به حقیقت، در **همان «زمینه»** هم که ما کار می‌کنیم، باز در همان‌جا، آنکه بینِ همین **«مایه های زمینه»** باز تغییر و تحوّل را موجب می شود **باز «هنر» است.**

و لذا شما خیلی ساده می بینید که **«فلسفه»** می تواند با نیروی ادبی تنظیم و تدوین شود و با همان زبان نیز بیان گردد.

و تعجب می‌کنید که «فلسفه» **چطور از** «ادبیّات» است؟ یا «ادبیات» «فلسفه» است؟

می بینید که «دین» باز بانِ «مقولات» عرفانی بیان و حکایت می‌گردد؛ **تعجب می‌کنید**، که آیا این «عرفان» است یا «دیانت»؟

می بینید که **«عرفان»** با نوع بیانِ «فلسفه» مطرح می‌گردد. یعنی: «علمِ کلامِ عرفانی».

امّا **«علم کلام عرفانی»** یعنی چه؟ یعنی آن علم که مایه را از «فلسفه» می‌گیرد، امّا مطالب را از «عرفان»؛ ومایل است به کسی که با دیدگاه‌های فلسفی می تواند «مقبولا تی» داشته باشد، مطالب عرفانی را با همان زبان و مایه های فلسفی به مخاطب ابلاغ کند (نظیرِ بیاناتِ «ابنِ عربی») و شما در

این گونه های مختلفِ سخن که گاهی «**فلسفه**» است ولی «عرفان» را بیان می‌کند، و گاهی «**دیانت**» است و مطالبش «مشربِ عرفانی» دارد، گاهی «**ادبیات**» است با دیدگاههای فلسفی، و گاهی «**فلسفه**» است با زبانِ ادبی، در این وسط، می توان از خود پرسشی کرد:

عامل اینکه این را «مقدمه» یا «واسطه» یا «زمینه» برای بیانِ دومی، قرار می دهد، چیست؟

عامل این اجرا که یک ترکیب نیست، و در حقیقت یک جریان را ایجاد می‌کند که این جریان، خیلی خوب هم آدا می شود، و شما حتّی نمی توانید تمیز بدهید که «دو مایه» در آن به کار رفته، و به نحوی است که نه مخلوط است و نه آمیخته است، بلکه «وحدت» هم کاملاً دارند، و چه وجودی عاملِ این قضیّه هست؟ که توانا است تا این قدر «وحدت» بینِ دو امرِ از هم متمایز ببخشد؟

می بینید «هنر» است.

این کار، نه کار ساده‌ای است.

«**هنر**» وقتی می خواهد این کار را انجام دهد، انجام می دهد و برای او دشوار نیست.

بلی، همه جا، جای هنر است.

و جای اصلی هنر موضعی است که آنچه را دیگران معمولاً نمی توانند ایجاد کنند، «**هنر**» با درمیانی می‌کند و آن را بوجود می آورد.

و نیز آنجا که دیگران می توانند ایجاد کنند، ولی نه با این لطافت و ظرافت و با نمایشِ بسیار جالب، باز «**هنر**» پا درمیانی می‌کند وانجام می دهد.

نظم های لایق راهمیشه این «هنر» است که بوجود می‌آورد.

ما وقتی که «فکر» می‌کنیم و «فکرِ منظّم» داریم، می‌گوئید که مدیرِ این کار، در درونِ آن آدمی -که «اندیشه‌هایش منظّم و مرتب» است کیست؟

می خواهیم ببینیم که **عاملِ این نظام**، چه می تواند باشد؟

آیا اطلاعاتی که مدیر می تواند داشته باشد و یا تفکّراتی که می تواند برای کارِ مدیریّتش فراهم سازد، عاملِ همین نظم است؟

نه! یک هنر «ناظم قضیّه» است.

آیا هنر، فراهم آورنده است، **نه**، انتخاب کننده است؟ **بله.**

انتخاب کننده است بینِ آن همه اندیشه ها و بعد ترتیب دهنده و نظام دهنده و آماده کننده است برای بیانِ قضیّه، به صورتِ یک دستور و اجرا.

یک «ادیب» وقتی می‌خواهد سخن بگوید، مایه های فهمی و فکریِ قضیّه را کی در درونِ او قرار می دهد؟

وقتی شما می‌گوئید این متن خیلی زیباست، اندیشه های این متن را چه وجودی، فراهم می سازد؟ و در آن آدم، چگونه گِرد می آید؟ و او چگونه این ها را

نظام می دهد؟ و کجای او مأمورِ این نظم است؟

البتّه در کسی که می خواهد منظومه ای یا قطعه ای بسازد و یا تفکّرِ یک سخنرانی را یا تفکّرِ یک کتاب را به حاصل رسانده باشد، می پرسیم **در او ناظمِ نظم های فکری کیست؟** که در کنار اندیشه های او، یک یک اندیشه ها را جذب می کند، می گزیند، بالا و پائین می کند، یک نظام، بینِ آنها برقرار میدارد و بعد می گوید این بله، و آن نه؛ این پائین تر، و آن بالا تر؛ این در کنار، و این در متن.

آنکه این کارها را می کند، کجای وجودِ آدمی است؟ و چه وجودی است؟

ما می گوئیم که اگر این زمینهٔ روحی هنر را نداشته باشد، آن ادیب یا سخنران یا نویسنده در کارِ خود موفّق نیست. عامل این امور «ذهن» نمی تواند باشد؛ کارِ ذهن، فراهم آوردنِ اطلاعات و مواد هست، ولی **«نظام دادن»، کارِ ذهن نیست.**

عاملی از «پسِ ذهن»، بر «ذهن» حاکم است، همان گونه که ما **«عرفان» را هم «امری پسِ ذهنی»** و در حقیقت حتّی حاکم بر «پسِ ذهنِ انسان» می دانیم که بر «وجود» حاکم است.

این ها مسائلی هستند که ما وقتی که در این «زمینه های وجودی» طرح می کنیم، **معتقدیم که این ها حتی بر «شخصیّت» حاکمند و «شخصیّت» نیز بر «پسِ ذهن» و «ذهن». و بالنّتیجه اینها می توانند به تمامِ وجود، مایه ها بدهند.** و لذا آن آدمی که این «مایه های وجودی» را ندارد (از قبیل مایه های: ادبیات، فلسفه، عرفان، دیانت و هنری) **چنین آدم** همه چیزِ عالم را می تواند داشته باشد و هرگز از «عالَم» خوشش نیاید و هرگز نتواند در «عالَم» خوب، زندگی کند.

او دارائی است که همیشه «ناشاد» است.

دارائی است که همیشه غمگین است و از بودنِ خودش در دنیا، هیچگاه احساسِ رضایت نمی کند، و همیشه سئوال می کند که چرا زنده ام؟

امّا کسی که آن «زمینه های وجودی» را دارد و مایه هایی نظیرِ ادبیات، عرفان، فلسفه، دین و خصوصاً **«مایه هنری»** را دارد، کمترین چیزی از عالَم که به او دَهند و در درون زندگی او وجود پیدا کند، او همچنان **از لحظهٔ اول احساسِ فَرح و امید و نشاط می کند.**

و اگر چیزِ دوم هم به او نرسد اصلاً او می تواند با همان یک چیز، **چیزها بسازد.** و حتّی عالَمی بوجود بیاورد.

جسارت می کنم و با جرأت می گویم که: **او می تواند خَلق کند.** خلقِ آن زندگی که مناسبِ انسان است.

نمی گویم خلقِ عالَم می کند و یا خَلقِ وجودهای دیگر میکند.

می گویم: خَلق یک زندگیِ مقبول و مطبوع برای خودش.

وگویا وقتی این مایه را دارد، با کمترین مایه، کمترین چیزی که به او برسد و کمترین سرمایه ای که داشته باشد، آن موجودی را می تواند متوالیاً جلوه های مختلف و والائی بدان ببخشد **وهم** بر آن مایه و جلوه هایش بیفزاید.

ولی آنکه این مایه ها را ندارد، همه چیز و به هرقدر هم که در عالَم داشته باشد باز کمترین «تغییر و تبدیل تحوّل و تنوّع» نمی تواند به هیچیک از آنچه دارد، بدهد.

پس در حقیقت «هنر» علاوه بر آنچه در درون، کار میکند، در بیرون نیز بسیار کارائی ها دارد.

می تواند اولاً بین «مایه های مختلفِ وجودی» و برای تبدیل این «مایه ها» به «یکدیگر» **واسطه** باشد، «مایهٔ ادبی» را به عرفانی، «مایه عرفانی» را به «مایهٔ دینی»، «مایه دینی» را به «مایهٔ عرفانی» بدل سازد.

«مایهٔ فلسفی» را در خدمتِ «عرفان» بنهد، «این» را تحلیل گرِ «آن دیگری» قرار دهد و بلکه در هرکدام، حرکتی و تحوّلی بوجود آوَرَد و در آنها آفرینشها داشته باشد.

دوم اینکه به تمامِ اندیشه‌هایی که در قلب و یا در ذهن و پسِ ذهن، ظهور پیدا می‌کنند در «نظام‌ها» و «ترتیب‌ها» و «حرکت‌هاشان» **مدیریت می‌کند، راستا می‌دهد، لطافت می‌بخشد، و به جا و شایسته بودنهاشان را معلوم میدارد، انتخاب و گزینش می‌کند و این همه را «هنر» عهده‌داراست.**

اما اینکه فرمودید: با «وسایلِ صنعتی» چه فرقی دارد؟

با آن بحثی که کردیم، خیلی ساده میتوانید از اثرِ هنر در «بیرون از وجود»، ردِّ پایش را در «صنعت» نیز بیابید.

از آنجا که یک «اثرِ صنعتی»، امری است کاملاً زشت و نامأنوس، و «حاصلِ صنعتی» بخودی خود، هیچ زیبائی ندارد، **و بدون «زیبائی» و «وجاهت»** هر چیز، گرچه لازم باشد و مفید، امّا درونِ آدمی را می‌پوساند و خستگی و ملال‌آور است **و «معنای زندگی» را از بین میبرد.**

پس، چه باید کرد که آن «مفید» یا «لازم»، **مقبول نیز باشد،** و «هنر» به آن اثرِ صنعتی، رنگ و روئی میدهد. امّا باز ماشین، گرچه «رنگ و روساز» شود، باز حاصلش «زیبائیِ معطّل» است و تدریجاً خسته میکند و از «رغبت» بدور میرود.

مثلاً اگر یک فرشِ ماشینی، تهیّه میکند، همیشه فرش ماشینی در همان دیدِ اوّل، برای چشم می‌تواند مقدّمهٔ یک انفعال باشد.

و در دید دوم، دیگر چیز تکراری است.

و در دیدِ سوم، هیچ ندارد.

و همین است فرقش با یک «فرشِ دستی».

شما در «فرش دستی»، دستِ سازنده را کنارِ فرش و با فرش می بینید.

هیچ دانه‌ای از دانه‌های این فرشِ دستی، با دانه دیگرش، با یک روح و حال ساخته نشده، کنارِ هر دانه‌ای یک «انسان» را تداعی می‌کنید که او و احوالش بر شما نشاط می دهد؛ در حالیکه در «فرش ماشینی»، کنار این فرش، یک چرخ‌دنده و گردونه را فقط می بینید که هیچگونه جز انفعال از «رنگها» و «قالبها» بر چشمِ شما، نیش نمیزند و غیرِ آن انگیزه، بدان وارد نمی شود؛ و بعد هم جز اثرِ انفعالیِ تکراری و غیرِ متنوّع، در ذهنِ شما چیزی به جا نمی‌گذارَد، و اثرِ دیگری ندارد؛ هرگز انسانی را تداعی نمی‌کند، و «لطافت» و «حال» ایجاد نمی نماید.

و نکتهٔ دوم قضیّه این است که این دانه‌های ماشینی باهم هیچ تفاوت ندارند، در حالیکه دانه‌هائی که با دست زَده می‌شوند، دانه دانه و هر بافت با بافتِ دیگر باهم متفاوتند.

مسألهٔ سوم این است که دانه‌های ماشینی «هم‌شکل» اند؛ و ما بحثِ مفصّلی داشته‌ایم دربارهٔ اینکه «هم‌شکلی، گیج کنندهٔ عاطفه است»؛ عاطفه را کور می‌کند؛ و بدونِ «عاطفه» زندگی از معنا می افتد؛ و گمگشتگی و خستگی آور است، و «همشکلی ها» فرزندِ ناخلفِ آن کوششی است که در راهِ **«ذهنی کردنِ لُطفِ هنر»** و تبدیلِ **«جمال»** به **«قشنگی»** آدمیزاده، به کار زده است.

«هم‌شکلی ها»، در تمام نمونه‌هایش، همین ضایعه را دارند و «همشکلی ها» فرزند ناخلف آن کوششی است که در راه «ذهنی کردن لطف هنر» و تبدیل «جمال» به «قشنگی» آدمیزاده، به کار زده است.

برگردیم به بحث کنون و گوئیم: در یک فرشِ دستی، دانه دانه‌اش عین هم نیست، یعنی احوال و حرکتِ آدم، نوع کاربُردِ قضیّه، تداعیِ موضوع، و همهٔ اینها بینِ فرش ماشینی و فرش دستی متفاوتند؛ لذا یک فرش دستی می‌تواند **همیشه** برای کسی که این فرش را به عنوان **«فرش»** می بیند **«فرش»** باشد؛ فرشِ نو و زنده.

نه، برای آن کاسب که می خواهد این فرش را بخَرد و بعد هم بفروشد، زیرا او از ابتدا هم روی پوستِ

این فرش، می‌نگرد و قیمت می‌گذارد.

ما داریم راجع به کسی که می‌خواهد با این فرش، **زندگی و حال کند** بحث می‌کنیم.

آدمِ «اهلِ حال» در کنارِ فرش، کارگرش را هم می‌بیند، نقّاشِ آن را هم می‌نگرد، دستور دهنده‌اش را می‌بیند، رنگ‌آمیزش را توجّه دارد، همهٔ آنها و حتّی آن روستا و محلّه‌ای را که این فرش در آنجا بافته شده، همه را فی الجمله می‌بیند و **با آنها زندگی می‌کند.**

و چنین فرشی «کهنه بشو» نیست.

لذا **«وسیلهٔ صنعتی»** وسیله‌ای است که هیچگونه لطافت ندارد. ولو اینکه اصلِ وسیله اصلاً برای این ساخته شده باشد که با یک «اثر هنری» مقابله کند؛ **و مهمتر از همه این است که** آن صنعت، وقتی که تازه در خدمتِ یک «کارخانهٔ فرش ماشینی» قرار گیرد **باید از خود بپرسیم که:**

چه کسی طرح می‌دهد؟

کی به این چرخ‌دنده‌های کور و گنگ رهنمون است؟

کی به این‌ها زبان میدهد و رنگ و تناسب می‌بخشد؟

باز می‌بینیم که یک **«هنرمند»** این نقش را فراهم می‌کند؛ ولی طرح خود را با زبانِ ماشین تطبیق می‌کند و ابراز میدارد.

امّا همین صنعتِ تقلیدگر، «هنرمند» را خفه می‌سازد، و «هنر» را می‌کُشد.

و لذا همیشه آنچه در عالَم میمانَد و با ملاحظهٔ آن، جانِ آدمیان به درک و حفظِ آن اثر مصمّم می‌شود **آثارِ وجودِ یک انسان است که «نقشِ هنری» پیدا کند؛ و بقیّه آثار می‌میرند؛** گرچه در لحظه‌های اوّلیّه به چشم برسند که نمرده‌اند.

غافل از آنکه عروسکی هستند که دیگران آنها را حرکت می‌دهند، **در حالیکه، «اثرِ هنری» اگر بودند همان آثار، دیگران را حرکت میداد.**

سوال دوم ــ آیا رابطهٔ هنر با صنعت چیست؟ و آیا هنر به طورِ کُلی «صنع» است؟

و اگر «صُنع» است با محصولاتِ صنعتی چه فرقی دارند؟

جواب: انتظارِ معقول از همهٔ واسطه‌های صنعتی این است که برای «تولید» و «کاربُرد» و «رفعِ نیاز ضروری زندگی» کار کنند، و به بازوان انسان‌ها کمک کنند، **ولی جای بازوئی را نگیرند.**

و باید که بنابه قولِ «گاندی» کمبودِ بازوها را تأمین نمایند و ماشین‌ها حق دارند وقتی وارد شوند، که نیروی انسان و بازو کم داشته باشند وگرنه جای آدم و بازوی او را ماشینهائی حق ندارند، بگیرند **والّا فساد ایجاد می‌کنند.**

بگذریم از این سخن و **فرض کنیم که فهمیده‌ایم: زندگی و جریانِ آن، فقط با حضورِ انسان و نیروی انسان و کارِ انسان و اثرِ انسان، معنا و تحقق دارد،** اینک رابطهٔ «هنر» را با یک «اثرِ صنعتی» (که ضرورت آن را ایجاد کرده باشد) بیان کنیم و گوئیم: رابطه‌اش با «صنعت» این است که این «وسیله» که صنعت می‌سازد چون نیازِ ضروریِ ما را فراهم می‌کند، «زیبائی» ندارد.

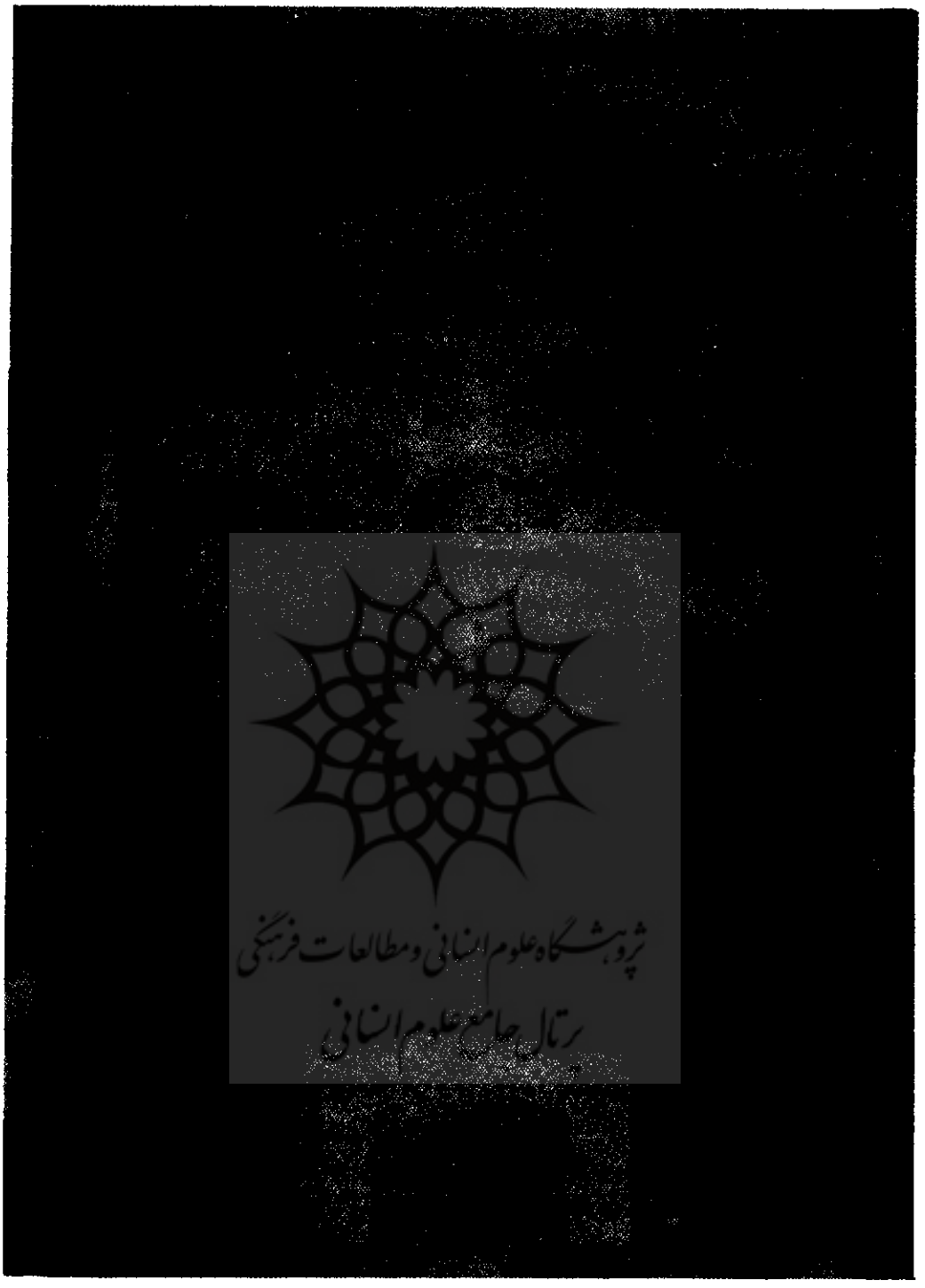
امّا ما چنان هستیم که وقتی با هر چیز روبرو می‌شویم. **اوّل** با وجاهتِ آن چیز، روبروئی داریم **و بعد** با کاربُرد آن چیز.

لذا آدمهایی که همیشه در حدِّ رفعِ نیاز زندگی می‌کنند، آدمهایی خشک و جامد و خشن هستند. و انسان، اوّل بوسیلهٔ عاطفه‌اش، با هر چیز مواجه می‌گردد، و اصلاً واسطهٔ ارتباط با خودش و با عالَم و با سایرین، همه جا **«عاطفه»** است.

و اما **عاطفه** هماره **«جمال»** را می‌طلبد.

و حدّاقلّ «زیبائی» است.

و لااقل در یک اثر صنعتی، «هنر» می‌تواند پیشنهادِ یک شکلِ زیبا را بدهد. بنابراین «هنر» پوششی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است که به آن ساختهٔ صنعتی، **«زیبائی»** می بخشد.

شما به رادیو نگاه کنید، در جعبه اش را که بگشائید، داخلش برای چشم های آدمی، خسته کننده و نازیباست ولی جعبه ای زیبا روی آن گرفته شده که مجموعهٔ آنرا **«زیبا»** جلوه می دهد و **«مقبول»** بنظر می رساند.

و شما از یک خودنویس و قلم و یک دستمال گرفته تا یک ساختمان فابریکی، در واقع همه جا **«هنر»** پیشنهادِ دِکور برای تمامِ این ساخته ها می دهد، تا خشونتِ آنها را لااقل بگیرد و یا بپوشاند که در دید اول به چشم آدمی نیاید.

کار هنر، در حقیقت سترِ عورت، و پوششی بر نازیبائی ها در امرِ «صنعت» است و رابطه اش بدینگونه است.

امّا کلمه «صُنع» را که به کار بُردید، «صُنع» با معنایی بسیار وسیع در ادبیّات و فرهنگِ ما به کار می رود حتّی آفریده های الهی را «صُنع» گوئیم.

در معنای همه اصولاً این قید هست که **«صُنع» ساختِ دست است، و نه ماشین و ابزار.**

«صُنع» همیشه ساخته های دستِ «وجودی عاقل و با اراده و هنرمند و حکیم» را در اشاره دارد، حالا دستِ انسان باشد یا دستِ تفکّر و یا دستِ خدا.

این ها، جملگی اگر در تعریفِ آنچه را که بوجود می آوردند باشد، آنگاه اسمش **«صُنع»** می شود.

ولذا چون همیشه «صُنع» حاصلِ «وجودهای عاقل و عالم و توانا و با حکمت» است. معمولاً **حاصل این صُنع هم چیزی است که می تواند «جمیل و لطیف و صالح و نافع»** باشد و برای عاطفه و جانِ انسان خصوصاً **«غذای مناسب»** داشته باشد؛ و این مایه ها و این آثار، معلوم است که با «صنعت» و «اثر صنعتی» فرق دارد «صنعت» در اصطلاح ما، هیچکدام از اینها نیست و در حقیقت، ما **کارِ یک هنرمندِ خوب ولایق** را که غالباً با دستِ خویش و تصرّفِ وجودش صورت می گیرد، **می توانیم «صُنع» بدانیم.**

چرا؟ برای اینکه روح او به «شخصیّتش» فرمان می دهد و شخصیّتِ او به «ذهنِ» او فرمان می دهد و ذهن او به دست و ارادهٔ او فرمان می دهد و آنگاه دستِ او با تمامِ قدرت در «کار» تصرّف می کند و **حاصل این تصرّف، حاصلِ یک «فعّالیّتِ روحی» است.**

و به خاطرِ همان هست که می توان **حاصلِ آن را هم «صُنع» بدانیم.**

سؤال سوم ــ یک اثرِ هنری هم مثلِ اشیاء دیگر «یک شیئی» است: لیکن چه چیزی در یک اثرِ هنری **«وجه هنری»** است که آن را از اشیاء دیگر جدا می کند؟

جواب: یک اثرهنری، اصلاً شیئی نیست؛ اشیاء به همان حجم و شکلی که دارند، می توانند **«مفهوم»** داشته باشند.

مثلاً وقتی که می گوئید: **«کتاب»**، وقتی کتاب؛ یک «شیئی» است که در حدِّ جلد و صفحات و خطوط؛ فقط آنرا ببینیم و بدانیم.

ولی اگر گفتید «کتابِ خدا»، کتابِ اعمالِ انسان، کتابِ تفکّر، کتابِ حیات، یا کتابِ علم و ادب؛ دیگر آن کتاب، در حدِّ جلد و صفحه نیست؛ و آن وقت که این گونه اِطلاقی دارید عنوانِ خود را از **«یک هنر»** گرفته است.

هنری بودن یک کتاب به آن است که بتواند این قبیل **معانی** را حکایت کند.

اگر **«اثر هنری»** در یک کتاب؛ چنان باشد که با نگاه بر همان آثار؛ معانی و مضامینِ آن صحیفه را بتوانی در همان نگاههایی که به آن می کنی پیدا کنی، بلی آن اثر **«اثری هنری»** است.

مثلاً جلدِ یک قرآن را بنگرید، چگونه آنرا تزئین می کنند؟ آیا خودِ این امر از **«تقدّسِ مطالب»**، حکایت می کند؟

و آیا قطع و بَرش راچنان ساخته‌اند که بتواند **اِحترام‌انگیز** باشد؟ و در عین حال بتواند **صفا و پاکی را هم حکایت نماید.**

یعنی: وقتی به شکلِ این کتابِ خدا نگاه می‌کنید، حِس کنید که این چه کتابی است حتی قبل از اینکه آن را گشوده باشید.

و در صفحاتِ کتاب هم؛ با همین انتظار باز میتوانید نگاه کنید که آیا وقتی می بینید حاشیه‌ها و لَبه‌ها و خطوطِ طلائی و نقره‌ای و امثالِ آنها را، آیا باز احساسِ **«ارزشِ والاترِ معانی»** را به شما ابلاغ میکند؟

آری، برای اینکه به این کتاب در دیدِ اوّل، چنان حکایتی بدهند که خود **«فضاساز»** باشد و به بیننده و خواننده **بگویند این کتاب، نه هرکتابی است، و کتابی است ممتاز از سایرین.**

و بعد در همان؛ **حکایتِ هر قسمت از مطالب** را هرچه مناسبتر اشاره کند و هرقدر تواناتر در رساندنِ مضامینِ این کتاب به نگاهِ بیننده؛ باشد، **هنرمندانه‌تر است.**

ما در اینجا می بینیم که از «شیئی بودن» که تنها «مفهوم» و «موجود» را در حکایت دارد، خارج شده‌ایم و اینجا **یک معنا** حکایت می شود و حاصلِ آن بر «توجّه» و «عاطفه» میرسد که بدانها **خبری می دهد.**

در قرآن هم گفته شده است که این کتاب، تنها برای چشم و سطح دید نیست، بلکه **برای «فهم» و «تفکر» مایه دارد.**

ما در بحث دیگری خواهیم داشت که **اصولاً انسان، دوَجهی است:** یک وجهِ بیرونی و یک وجهِ درونی.

به بیانی دیگر انسان یک وضع موجود دارد و یک وضعِ معقول.

وقتی که شما متولّد می شوید دارای چشم و گوش و دست و پا هستید. ولی با وجودِ همین گوش و چشم و سایر اعضای حسّی که دارید، **چیزی نمی دانید** (لا تَعلمونَ شیئاً) پس، خداوند می فرماید که بعد از آن، ما قرار دادیم در تو، **«سمع»** و **«بصر»** و **«فؤاد»** را تا اینکه تو بفهمی و بر این نعمتِ «فهمیدن» شُکرگزار باشی.

و این بیانِ حق نشان می دهد که آدمی در جنبهٔ طبیعیِ خود باید بداند که چشم و گوش چه می بیند؟ و چه می شنود؟ و مغز چه در می یابد؟

و انسان غیر از آنچه چشم و گوش را میرسد، مسائلِ دیگری هم دارد که «نگاه کردنی» هستند، مسائل دیگری دارد که «گوش دادنی» هستند و مسائل دیگری هم دارد که «وجدانی و فهمیدنی و تفکّری» هستند.

و **«هنر»** در همین قسمت دوم کار می‌کند و موضوعاتش از همان قبیل است که بیان شد.

ما می بینیم یا نگاه می‌کنیم؟ وقتی که تو نگاه می‌کنی، تو فاعلی. و قلبت در پشتِ نگاهِ تو کمین کرده است.

اگر چشمت به چیزی باز باشد، ولی توجّهِ قلبی نداشته باشی، با اینکه چشمِ تو باز است، و ذهن تو هم در کار است چرا هیچ چیز نمی فهمی؟

چرا با اینکه روبروی صحنه هستی، هیچ چیز از صحنه، درک نمی‌کنی؟ چرا از خودت نپرسیده‌ای؟ پس می فهمی که این خود یک مسأله است.

مسأله دوم این است که توجّهِ درون وقتی به قضیّه باز می شود، به سادگی چشم می بیند و آدمی می فهمد.

و عجب اینکه اگر چشم را ببندی و تنها توجّهِ درون برقرار باشد، باز هم می بینی.

«هنر» در همین مقوله و در بخش دوم کار می‌کند، همهٔ حاصل هایش، دیدن ها و زیبائی هایش و لطافت هایش، فی الجمله با «چشمِ دوم» است یعنی: با چشمِ «نگاهها» است. و با گوشِ «استماع ها»ست. و با درک «فهمیدن ها و تفکرها»ست.

«هنر» اصلاً موضوعش از

موضوعاتِ همان بخش است و بنابراین در بخشِ اشیاء نیست، زیرا در «بخش اشیاء» اصولاً همین چشمِ ظاهر می‌بیند، یا این گوش ظاهر می‌شنود، یا مغزِ ظاهر می‌اندیشد و این چشم و گوش و مغز، فقط می‌توانند که اشیاء را ببینند و آن هم با مختصّاتِ ظاهری.

در حالیکه با قسمتِ «سمع و بصر و و فؤاد» **می‌تواند «معانی» را وجدان کند و بگیرد و نظر دهد.**

هنر «معنا»ست و در کارِ معنا نیز هست.

و وقتی هم که «هنر» یک اثرِ بیرونی تهیّه می‌کند، قصدش آن است با نقطه‌ها و خطوط، و با رنگها و اَشکال، علاماتی فراهم نماید که **بیننده از ملاحظهٔ آن نشانه‌ها «حکایتِ معنا» را به دست آورد.**

والّا بیننده اگر در همان حدودِ صورت و رنگ و خطوط، چیزی ببیند و بماند از «هنرمند» نیز گِله‌دار خواهد شد.

و لذا اصلاً **«اثر هنری»** شیئی نیست، و مثلِ اشیاءِ دیگر هم نیست، تنها **«تفاوت»** و **«وجه هنریش»** در این است که نشانه‌هایی تهیّه می‌کند، و آن نشانه‌ها استعدادِ آن را دارند که با یک ظاهرِ تصویر، یا یک عرضهٔ گرافیکی و یا با یک فیلم یا با یک نمایش، **«معناهائی» را به تداعی برسانند.**

هنرمندی او در این است که نزدیکترین واسطه را و گویاترین آنها را برای توجّهِ ناظر به «معنای موردِ نظرِ هنرمندی گزیده و ارائه کرده باشد.

انتخاب خوب «واسطهٔ هنری» و عرضهٔ وجهِ روشن و بلیغ آن واسطه، **معّرفِ** قدرتِ هنریِ هنرمند است.

هنرمند باید که بتواند این نشانه‌ها را برگزیند و نیکو بنشاند و نظام را تحوّل بدهد که «بینندهٔ آماده و آشنا به نشانه‌ها و دانا به تداعی‌ها»، زود و سهل و مطمئن به «معانی» برسد.

تنها «وجه هنری» که هست، آنجاست که «اشارت» چگونه «بشارت» می‌دهد؟ چگونه این وجهِ ظاهر، «معنا» را تداعی می‌کند؟ در همین جا **«وجهِ هنری»**. عاملِ اصلیِ این «انتقال» و «اِجرا» است و ما در همین نقطه باید کار کنیم.

باید دانست که آن **«وجه هنری»** گاه مندرج در یک «نقش و صورت» است.

یا در یک «خط و سیرِ خط» گاه در قسمتهائی از یک فیلم و در همین‌ها نیز جایش، **گاه** در «حرکتی» است **وگاه** در «واقعه‌ای» **وآن «وجهِ هنری» باعثِ آن است که** توجّهِ ناظر و مخاطب را بر «معنای مورد نظر هنرمند»، معطوف بدارد.

امّا آن عطف هرچه سهلتر، و هرچه لطیف‌تر، صورت بگیرد.

اینک که بحث ما بدین جا رسید، خوبست که **از خود بپرسیم:**

اگر این «تجزیه‌ها» را خوب یاد گرفتیم، «ترکیب» را هم خوب میتوانیم انجام بدهیم یا نه؟

پاسخ آن است که: اولاً ــ اینها (آن واقعه، با این وجهِ هنری ــ آن معنا با این خط روان ــ آن صورت با این سیرت) ترکیب نیستند.

ثانیاً ــ تربیتی در «وجود آدمی» لازم است که خودبخود، چنین وجوهی را هماهنگ با یکدیگر، ظاهر بدارد و اینها همه بر «وجود» بار هستند و نَمائی از آن می‌باشند.

امّا برای اینکه چنین تربیتی را که آمیخته با «زندگی» است ممکن بداریم و در خود تحقّق بدهیم، توصیه میکنیم که از تجربهٔ قرنها **«فرهنگِ ایرانی»** بهره بجوئیم.

زیرا بینِ مردمِ کشورهای عالم، یکی (یا تنها) مردمی که توانسته‌اند ضمن گذرانِ حیات و حفظِ فرهنگِ خود، هرمعنای لایق دیگر را هم برخود بگیرند،

مَسخ نشوند، و از خود بیگانه نگردند، وبلکه معنویتِ خود را هم بالا ببرند، **«مردم ما» بوده‌اند.** و اینان، هر وارده‌ای را اگر هم برخود گرفتند، تدریجاً **به رنگِ خود درآوردند تا بدان «دارائی» اجازهٔ دوام دادند.**

اینان، هر **«دخیل»** را تا «خود آشنا»، و «خودی» و «هم معنا با مقصود و مقصدِ خود» نکردند، حتّی در «استعمال» نیاوردند.

اینان تا قومِ حاکم بر خود را «با حالِ ایرانی» و «خدمتکارِ خویش» نکردند، حکومتشان را اجازهٔ بقا ندادند.

اینان، تا **مذهبی** را که بدیشان ابلاغ شد،
تا **عرفانی** که برای آنها مطرح گشت،
تا **هنری** را که از دیگر جای وارد گردید،
تا **اثری ادبی** را که دیگران برایش بیان کردند،
تا **فلسفه‌ای** را که در میانشان پا گرفت،
تا...

تا هرچه پای به این خانه و کاشانه نهاد «حال و هوای ایرانی»، ندادند، و در کارِ «زندگی مردم خود» نگرفتند، و کارگزارِ خویش نکردند بر **«بودنش» صحّه ننهادند و بر بقایش، وفا نکردند.**

اینک نیز خوبست بخواهیم که چگونه با «هنر» زندگی کردند و نیز با «صنعت»؟ که «هنر» معنای «صُنع» نیز داشت و «صنعت» نیز از «هنر» عاری نبود، و این هردو نیز در خدمتِ «زندگیِ روزمّره» بودند، و در عین حال آراسته‌ساز، و وقاربخش، و لطافت‌رسان و تَعالی بخش، عنوان میشدند و نه کارگرِ اجرائی.

آری، خوبست که ما امروز تجربه‌های آباء ایرانی خود را (که قبل از نیم قرنِ اخیر، و پیش از «صنعت شیفتگی» و «عِلم‌زدگی» زندگی میکردند و زندگانیِ با معنا و لُطف داشتند) از نو، به عنوان یک «تجربهٔ فرهنگی، هنر» بازنگری کنیم، بشناسیم و عمیقاً بر آن سابقه، اعتنا داشته باشیم.

تا ما نیز هماهنگ با آنان، زندگیمان را «انقلاب و تحوّل» بدهیم.

اوّلین اصل این است که:

«ایرانی» همواره «هنر» را توأم با «پیشه» در خدمتِ «زندگانی» گرفته است و شایسته آنکه «فرزندِ ایرانی» هم، **باز چنان کند که سَلَفِ او میکرد، و چنان باشد که او می‌بود.** و همین رویّه تنها طریقهٔ اصلاح زندگیِ ایرانیِ امروز است که با **هدایت و معاضدتِ هنر،** تواند بود و خواهد بود.

مثلاً لباس می پوشیدند، و همان لباس برایشان، هم «پوشش» بود و هم **«هنر».**

قلم به دست می‌گرفتند، و آن قلم هم وسیلهٔ کتابت بود و هم **هنر.**

خط می نوشتند و آن خط هم پیغامشان را به طرف می داد، و هم **هنر** بود.

سخن می‌گفتند و آن سخن هم مطلب‌شان را به دیگران ابلاغ می‌کرد، وهم **هنر بود.**

همه خانه داشتند و همان خانه برای آنان هم جای بیتوته بود و جای خلوت و سکوت، و محلِّ قرار و آمن و عیش، و هم **هنر** بود.

همه چیزشان ضمن اینکه ضرورت زندگی بود (یا خواسته های غیرضروری، امّا حلال و مُباح شان را تأمین میکرد با «هنر» نیز بود و آمیختگی داشت **وما هم الآن باز برای اصلاح، باید به همان گونه زندگی بازگشت کنیم،** «اصول» را از آن قُدمای ایرانی بگیریم، امّا در زمانِ حال و با اقتضای دُرستِ این زمان، زندگی کنیم.

آری، **این هنر جدا شده** به صورتِ کتیبه یا تابلو یا آرم و نشان، اینها را دومرتبه در متنِ زندگی برگردانیم.

یعنی: از نو زندگی کنیم، و در آن زندگی ضمنِ اینکه رفع نیاز می‌کنیم، آن رفع نیاز بگونه‌ای صورت بگیرد که **با «هنر» توأم باشد و «هنر» در کنارش «زبان» و «حکایت» و رابطه باشد**

سابق، سفره که می انداختند، سُفره ظاهراً مجمعه‌ای یا پارچه‌ای بود که غذا را روی آن می‌گذاشتند امّا بر

همین سفره یا طبقی که غذا در آن بود، یکسره نقش هایی بود که آن نقش ها رغبتی به غذا می داد یا نوشته هایی بود که ادبِ غذا خوردن را به آدمی تأکید میکرد یا نقشها و رنگ هایی بود که می توانست برای روح انسان، صفا در حینِ غذا خوردن، فراهم بدارد و **باعث و بانیِ همهٔ اینها «هنری» بود** که در خدمتِ همین وسایلِ رفع نیازِ آنان قرار داشت.

و ما هم باز دو مرتبه باید به زندگیِ درست و درعینِ حال، مقبول و لطیف، و نیز معطوف بر همهٔ مسائلی که لازمهٔ حیاتِ معنویِ ما است برگردیم.

و ما واسطهٔ این گِردآوری و جمع کردن و نظام دادن را فقط «هنر» می دانیم که **«شمع جمع» است و «جامع جمع» می باشد** و هیچ عامل غیر از «هنر» چنین گردآوریِ لطیف و باقاعده و خوب را نمی تواند انجام دهد.

نمونه اش را بگوئیم: شما پوسترهایی تهیّه می کنید که در آن، شعار مذهبی هست ولی به شعار که می‌نگرید، تازه باید فکر کنید که «شعار» چه می‌گوید؟ و اگر به خودِ تصویر هم نگاه کنید، بایستی با ذهنِ خویش بررسی کنید که آن تصویر، سَمبلِ چیست؟ **و در هردوی اینها «هنر» نیست.**

و هنر اگر بود، شما در اوّلین نگاه که به این پوستر می انداختید با «معنا» برخورد می‌کردید و بعد صورت ها یکایک مطرح میشدند و آن همه، فقط به عنوان «اشاره» و «نشانه».

خیلی ساده می بینید متنِ یک تصویر را نشان می دهد و در کنارش هم کلمات و جملاتی به شکلِ «شعار»؛ و خود این جدائی ها علامتِ این است که **«هنر»** در اینجا نظام را پیاده نکرده و «ناظمِ قضیّه» نبوده است.

ولی در یک سفرهٔ قدیمی، می بینید همه اینها را یک آدمِ ساده‌ای بر یک سفره یا بر یک ظرف یا بر یک طبق، چنان به کار برده که ناظرِ حاضر، هم رفع نیاز میکند و هم خطِ معنوی و صفای باطن پیدا میکند، یعنی: **هم حیات و هم لطفِ حیات.**

ایرانیِ قدیم، جانش از ابتدا با «هنر» و «عرفان» و «ادبیات» آشنا بود، در همان سطح خودش، اگر «قلمکار» هم میشد و سفره تهیّه میکرد یا مجمعه می ساخت، **بی هیچ تکلّف، از دستش «هنر» نیز میریخت.**

لذا «لطافت» در رابطه با موجودی هایش بود؛ و موجودی هایش هم یکسره با «لطافت» آمیختگی داشت، بدون اینکه اصلاً بینِ این دو، جدائی باشد و یا از یکدیگر جدا بمانند؛ **بلکه همیشه در آنها «وحدت» حضور داشت.**

بخش سوم:

سؤال ــ در تعریف «هنر اسلامی»، آیا می توان «وجه» یا «معنیِ ویژه‌ای» در ارتباط با مفهوم و معنای کلّیِ «هنر» قائل شد و چرا؟

جواب ــ وقتی که از «هنر» سخن گفتیم، و اشاره شد که **«هنر» زمینهٔ وجود است** نه «متنِ وجود»، و متن وجود اگر «تفکّر» است و اگر «عمل»، بعد از یک مرحلهٔ فرهنگی به «حاصل» و «ظهور» می رسد.

یعنی: «زمینهٔ وجود»، وقتی که شکوفائی می یابد **«فرهنگِ وجود»** مطرح می‌گردد.

و بعد براساسِ «فرهنگِ وجود»، **«تفکّر و عملِ وجود»** آغاز می شوند.

و از تفکر و عمل ــــ بعداً **حالات، صفات، سیرت ها و «مَلَکاتِ وجود»**،

و از مجموع این حالات و ملکات ــــ هم **«شخصیت» و «معنای وجود» پا می‌گیرد.**

این طرحِ کلّی است؛ و ما وقتی که «هنر» را یک «زمینهٔ وجود» فرض کردیم و بدان اعتقاد داشتیم، باید بدانیم که **مایه‌ای از همان زمینه**، در تمام رگها وشاخه های آنچه از آن زمین برآمده است، یقیناً وجود دارد و **عنصرِ اصلیِ آن «روئیده‌ها» است.**

یعنی: در «فرهنگ»، در تفکّر، در عمل، در حالات، و در صفات، و در سیرت‌ها، و نیز در «شخصیّت» و «معنای وجود»، باز «هنر» هست.

فرقش این است که در این‌ها با عنوان **«مناسبت و تناسب»** وجود دارد.

مثلاً: اگر **«حالات»** می‌گوئیم، غرض، وجودِ **«حالِ هنری»** است.

حال هنری یعنی: اثرِ هنری در ایجادِ «لطافت» و «حُسن»، و در تاثیرِ حال و نظیر این‌ها. وقتی می‌گوئیم: «در شخصیت»، قصدِ ما **«شخصیّت هنری»** است.

یعنی: در حقیقت شخصیّتی که غالباً نمایش‌های وجودش، از نمایش‌های وجودِ یک آدمِ بی هنر، متمایز است، از آن روی که همهٔ آثارِ او «با لطافت» هستند و نُمودهای حُسنِ وجودیِ او را، هم خودش حس می‌کند و هم دیگران که در محیطش، هستند و مصاحبت دارند، احساس می‌کنند.

ولذا **«شخصیّتِ هنری»** شخصیّتی است که حتماً نمایش‌های شخصیّتیش، از نمای شخصیّتیِ دیگران مقبول‌تر و مطلوب‌تر است و در همهٔ وجوه لطافت دارد.

حتی «اخلاق» وقتی «هنری» می‌گردد، اثر و نفوذش در دیگران بیشتر است و معمولاً روش‌های عملیِ این آدمِ خلیقِ هنرمند» خیلی بهتر می‌تواند در قبولِ دیگران، اثر کند و ایجادِ «حال و باور» در آنان بنماید.

یک **«هنرمند خلیق»** یا یک **«خلیق هنرمند»**، متنوّع‌تر می‌تواند خُلق و رفتارش را به دیگران عرضه دارد.

بهرحال، **«هنر» در مجموعِ این‌ها رَدِ پا و نمایش دارد؛ و غالباً هم نمایش آن، جمالی و آراستگی و لطافت است.**

و این برآیند، هرچه به سطح بیرونی و عینی پا می‌نهد، نمایشِ **«زیبائی»**، را به نظر میرساند.

و هرچه پایگاهش درونی و معنایی باشد، **لطافتِ جمالی** را حاکی است.

یکی از نکته‌هایی که هم‌اکنون موضوع بحثِ ما است حضورِ **«اسلام»** در این **«واقعهٔ هنری»** است.

ما باید بدانیم که «اسلام»، یک «دیانت» است؛ و دین، از نظرِ «مایهٔ وجودی»، در کنارِ **«هنر»** و در «زمینهٔ وجودِ انسانی» پایگاه دارد.

یعنی: درکنارِ هم هستند و با هم زندگی می‌کنند.

یعنی: در خود زمینهٔ وجود، «مایه‌های اساسی مذهبی» هست. و آن هم به گونه‌ای آغشته چندانکه حکایتِ حالِ هر «عنصرِ زمینه‌ای» با عنصرِ دیگر، **شدّتِ همیاری و هم‌حرکتی است.**

ولی جنبهٔ اسلامی قضیه، بعد از این ظهور می‌یابد. بعنوان والاترین نمودِ **«مایهٔ اساسی مذهبی وجود».**

آنگاه که یک انسان می‌خواهد نمایش‌های مذهبی پیدا کند، چنین نمایشی، ابتدا در فرهنگ او ظهور می‌یابد؛ و سپس در تفکّرِ او، و در عملِ او، و بعد در حالات و در صفات و در شخصیّتش، به ادراک میرسند.

بمحض اینکه حرکت باطنی را آغاز می‌کند، کم کم نمایش‌های همین جوششِ درونی هم، به ظهور و بُروز میپردازند.

فرق قضیّه در این است که ما وقتی الآن می‌گوئیم: «اسلام»، اوّلاً همهٔ مردمِ عالم یک«دین واحد» دعوت شده‌اند، ولی چون همین ابلاغ را **گونه گون فهمیده‌اند،** خود نیز گونه گون شده‌اند.

و نه این است که ابلاغ‌ها، گونه گون به آنها رسیده باشند و ما در حقیقت آن گونه‌ای را **«اسلام»** می‌گوئیم که در آخرین مرحله، تذکارِ همهٔ دعوتهای قبل، در یک‌جا، صورت گرفت.

چرا؟ برای اینکه همهٔ آدم‌ها که شنیده‌اند، هرچه را که شنیده‌اند و هرگونه که فهمیده‌اند، باز به **میزان** برگردند و به این گونه‌ای که در حقیقت خداوند، در آخرین مرحله، ابلاغ می‌کند، «دریافتِ فهمیِ خود» را بدین گونه اصلاح کنند و **تغییرِ فهم و تعبیرشان را به یک صورتِ واحد برگردانند.**

و حتّی در موردِ اجرا هم (که «امامت» ناظر بر

همین قصد است) خدا خواسته، که نوع «عمل» و «شدن» و «چگونگی زندگی آدم‌ها» در مقام اجرا و عمل نیز، **با همان «شاکله» که مقبول است وقوع یابد.**

زیرا که این یک گونه «بینش» و «عمل»، باعث می‌گردد، تا روح‌ها نیز باهم نزدیکیِ فهمی، اجتماعی، تعلّقی، خاطره‌ای و عاطفی بیابند و در حقیقت برای محبّت، و اُلفت و همزیستیِ بیشتر و لایق‌تر آمادگیِ بیشتر پیدا کنند.

ما می‌دانیم که «هم‌فهمی» و «هم‌فکری» و «هم‌نظری» و «هم‌بینشی» همیشه برای حُسنِ اجتماعی داشتن، و تحقّقِ «همزیستیِ معقول ولطیفِ آدمیان» عامل اصلی است؛ **و این، قاعده است.**

پس، وقتی که می‌گوئیم: «اسلامی»، در حقیقت یک مسألهٔ تازه و بی‌سابقه را مطرح نکرده‌ایم.

بلکه آن، یک مسألهٔ عمیقِ گذشته است، همچنانکه آدم صفّی الله هم مُسلِم بود، نوح هم، مُسلِم بود، ابراهیم هم مُسلِم بود، و پیامبر خاتم نیز مُسلِم بود، و همهٔ ما هم مُسلِم هستیم (لانُفَرِّقُ بینَ اَحدٍ مِن رُسُلِه).

همه، اینگونه حرکت کرده‌اند و می‌کنند، حالا وقتی که ما مصمّم هستیم تا **«هنر»** را در کنارِ «اسلام» مطرح کنیم، **می‌بایستی از خودِ «زمینهٔ وجود» چنین «نقشِ زمینه‌ایِ وجودی» را با «وجه هنری» بگیریم** و با اساسِ مذهبی الهی نیز که در «وجود» هست بیامیزیم؛ **وآنگاه، درچنان حاصلی ببینیم که این‌ها باهم، کنارِیکدیگر چه می‌کنند؟**

تا بعد در قسمت‌های دیگر که به ظهور و صدور می‌رسند ببینیم چه خواهند کرد؟

در آنجا که در «زمینهٔ وجود» است، «هنر» **بخشِ جمالیِ «کمالِ وجود»** را به نمایش در می‌آورد، و به باروری و شکوفائی می‌گذارد.

مگر معنویّتِ انسان را «دیانت» بار نمی‌آورد؟ آری، مذهب، متعهّد است که معنویّتِ انسان را **اصالت** ببخشد و ساقه بدهد و به برگ و بار بنشاند.

در همین اصالت دادن و ساقه زدن و بارآوری باز **«هنر»** است که متعهّدِ بخشِ جمالیِ آن، و عاملِ **تلطیف و حُسن دادن به قضیّه** می‌باشد.

«الّذین یَستمعونَ القَولَ فَیَتّبعون اَحسَنَه».

وقتی می‌گوئیم **«اَحسَنَه»** یعنی: نظرات و قول‌ها را که می‌شنوند، «بهترین‌ها» و «لطیف‌ترین‌ها» را انتخاب می‌کنند و می‌پذیرند و یا تبعیّت می‌کنند.

می‌پرسیم: این «بهترین» را کجای انسان تمیز می‌دهد؟

یا وقتی که می‌گوئیم «تَحَرَّوا رَشَداً = جستجوی کمال» می‌کنند و رُشد را می‌طلبند.

می‌پرسیم: «فهمِ رُشد» با کی است؟

وقتی می‌گوئیم که «وَلَقَد کَرَّمنا بنی آدم = ما آدمیزادگان را، بُزرگ داشتیم و تکریم کردیم».

می‌پرسیم: فهمِ «تکریم» با چه نقطه‌ای از وجودِ ما است؟

ما می‌بینیم اگر در باطنِ ما یک «وجدانِ فَهمندهٔ کرامت‌ها، رُشدها، تحوّل‌ها، حُسن‌ها و فضلیت‌ها» نباشد و نداشته باشیم، اصولاً امکانِ اینکه به این **تحوّل‌ها** متوجّه شویم و رغبت کنیم نخواهیم بود.

«فَهمنده و فَهمانندهٔ این معانی» هنر است.

حالیا، این را در «زمینهٔ وجود» فرض کن؛ یا در «فرهنگِ وجود» بگیر و یا در «تفکّر»، یا در «عمل»، یا در «حالات»، و یا در «شخصیّت» و حتی در «متنِ زندگی» و یا در همهٔ «فعّالیّتهای انسانی» بینگار.

همانجائی که می‌گوئیم **«این با آن متفاوت است»** و یا میگوئیم: **«این نیکوتر از دیگری است»** و همهٔ آنجاها که اینگونه **«قیاس‌ها»** و **«مقابلات»** صورت میگیرند، یک «وجدانِ خاصّی» هست که گویا مزهٔ «این» و «آن» را هر دو، می‌چشد؛ و لطفِ این را نسبت به آن، حس می‌کند و بعد نسبت به این لطف، **حالتِ عاطفی و تعلّق می‌یابد** و بعد، آدمی را با خود

بدان سو می‌کشاند که **نمونهٔ این تعلّق** را بازهم در زندگیش به تکرار و استمرار بکشد؛ و حتّی اگر آن امر، «عملی» است عملش را بکند، و اگر «بینشی» است تفکّرش را انجام دهد، و اگر «هیئتی و مجموعی» است آن «مجموعیّت» و «صورت» را به وجود، بیاورد.

همین جاهاست که ما می‌بینیم **«هنر» به عنوان یک عامل** در تمام این صحنه‌ها حضور دارد.

گاهی «هنرِ شخص» تا آن حدّی است که فقط «فکرِ نیکو» می‌کند.

گاهی هنرش تا آنجاست که «کلام و گفتار و نظرِ نیکوئی» را به زبان می‌آورد: «قُولوا لِلنّاس حُسناً» (به مردم بگوئید حرف خوب را.)

«خوب بودنِ خوب» را، یا «لطف داشتنِ لطیف» را کجای وجودِ آدمی تمیز می‌دهد؟ نقطهٔ موردِ جستجو همین نقطه است.

گاهی «هنرِ شخص» تا آن‌جاست که به دستش هم می‌رسد؛ یعنی «رفتارِ نیکو» هم می‌کند.

گاه به آنجا می‌رسد که اصلاً «اثرِ نیکو» می‌گذارد.

و لذا می‌بینیم که پایگاهِ هنر، اساساً در تمام حرکات و آثارِ وجود است و «هنر» در همه جا ردِّ پا دارد.

و وقتی که «دیانت» هم انسان را به «معنا» و «رُشد» برساند و یک زندگیِ لطیفِ خوب، با غایتِ نیکو به او پیشنهاد می‌کند **قطعاً «هنر» در کنار و همپای آن، همراهی و هم‌پائی دارد** و ما گویا نمی‌توانیم هرگز «هنر» را خصوصاً از حرکتِ اسلامیِ وجود، و آثارِ یک «انسانِ بامعنای اسلامی» جدا کنیم و الزاماً در همه جای فعّالیّتهای درونی و برونی آن **هنرمندِ مسلمان**، نمایشِ هنری را هم می‌بینیم.

یعنی: هم **نمایش هنری او را** ملاحظه می‌کنیم، وهم **وجودش** را و سیرِ حیاتیِ او را، حس می‌کنیم؛ **بدیهی است که سایرین** از آنچه در وجودِ هنرمند میگذرد، فقط بخشِ نمایشی و نُمودی و ارائه‌اش را می‌دانند و می‌فَهمند و گویند که: **عاملش، هنراست**، و هرقدر این هنر، مایه‌اش بیشتر باشد، ظهورِ آن، صاف‌تر و روشن‌تر و دلرباتر است **و همین، قاعدهٔ کار است.**

سؤالــ سهم ایرانیان در بارورِیِ هنر اسلامی، تا چه اندازه مُثبت و سازنده، می‌بینید؟

جوابــ ایرانیان، خصیصه‌ای دارند که درغیر ایرانیان، گاه اتفاق می‌اُفتد که قومی یا مردمی، این چنین باشند و غالباً از مدارِ «اینگونه بودن» به هرعلّتی جدا شده و جدا مانده‌اند و بر آن گونه که هستند عادت کرده‌اند.

و نه این است که آنها لیاقتِ «اینگونه بودن» را (مثل ایرانیان) در معنایی که موردِ بحثِ ماست نداشته‌اند، بلکه پذیرفته‌اند که غیر از این باشند. والّا **انسان، اصلاً همانگونه خلق شده** و فطرتش به همانگونه نظام یافته است که مثل «ایرانی» باشد با

همان معنایی که ما برای ایرانیّت و «خصیصهٔ ایرانی بودن» قائلیم.

قصد ما از کلمهٔ **«ایرانی»** که به کار می بریم، نه به معنی **«سرزمین»** است و نه **«مردمی»** که ما در میانِ آنان بسر میبریم و باهم زندگی می‌کنیم؛ ما هرگز کلمهٔ **«ایران»** را به عنوان «جا و زمین» در بحثِ خود به کار نمی‌گیریم؛ بلکه می خواهیم مردمی را به شناسائی، بگذاریم که ناچاریم کلمهٔ **«ایرانی»** را بر ایشان اطلاق کنیم.

از خصایص «مردم ایران» است که بیشتر از همه با «دل»شان زندگی می‌کنند. و اگر دل‌شان در خطر افتاد، روان و اعصاب‌شان هم دچار اشکال می‌گردد. وبعد جسمشان را هم اعتنا نمی‌کنند.

کمتر در مردم ایران دیده می‌شود که «دل» محور اصلی زندگی‌شان نباشد. از ابتدا گونه‌ای بارمی آیند که با «دلم می خواهد»، «دلم نمی‌خواهد،» «دلم خواست» آغاز کار می‌کنند و بزرگترین نقطه های اوج قضیه را هم در **«عشق»** یا **«حُب»** می‌گیرند که باز بلندای حرکتِ همان «دل‌خواستن ها» است. و تا آنجاست که اصلاً عشق «یا حُبّ» را حقیقتِ «حیات» می دانند.

(البتّه **«عشق»** با تعبیرِ عُرفیِ قضیّه، و **«حُبّ»** با تعریفِ مذهبیِ آن «هَلِ الدّیْن اِلّا الحُبّ» که «حُبّ» را جزوِ «ذات زندگی» می بینند و می‌گویند: دین جز «حُبّ» نیست.

و دیگران هم گویند: «زندگی» جز «عشق» نیست؛ و حقیقتِ زندگی، «عشق» است و بی عشق هیچ زندگی نیست.)

مردمی اینگونه که از «دل» آغاز کار می‌کنند، معمولاً قسمتِ روان و اعصاب را به خدمتِ «دل» می‌گیرند؛ و بعد، حتّی بخشِ ظاهر را هم (که جسم و ذهن هست) مایلند که در خدمتِ «دل» باشند.

اینگونه مردم که زندگی‌شان منوط بر زندگیِ دل‌شان هست، اگر بگوئیم که این دل، حُسن‌ها، پسندیده‌ها، لطیف‌ها، موزون‌ها و متناسب‌ها را می خواهد و می طلبد، و بی هیچ درنگ و با کمالِ اراده، همهٔ نگاه‌های وجودی او، دنبالِ **«لطیف‌ها»** و **«موزون‌ها»** میروند، و همهٔ دست‌ها به سمتِ جلبِ «متناسب‌ها» دراز میشوند، و همهٔ فعّالیّت‌های فنّی و هنری، در خدمتِ **«متناسب‌سازی»** و **«موزون‌سازی»** قرار می‌گیرند.

چرا؟ چون کدخدا در درونِ وجود، با آن عامل که «لطافت‌ها» را موضوعِ زندگی‌اش قرار می دهد همدست شده است.

و آن کیست؟ **هنر.**

«هنر» گویا در دلش پایگاه گرفته، همان جا که «عشق» و «خواست» نیز پایگاه دارد.

اساساً خواستِ او با حُسن‌ها و مطلوب‌هایِ هنر، آمیخته و عجین شده، و حاصل نیز همان گونه است.

لذا می بینیم که **«ایرانی»** همچنانکه با دلش زندگی می‌کند، دنبالِ «لطف» است. یعنی: دنبالِ همان «مطلوب‌های هنر» است.

در حقیقت، **«هنر»**، بر پیشانیِ توجّهاتِ قلب، نشسته و «گزیننده» و «آراینده» است.

بدین معنا که پیشاپیشِ **عامل ایرانی** که جویای مطلوب‌های هنر است، «دلِ او» حاضر است. و همان «دل»، «هنر» را عاملِ پیدائی مطلوب‌های خود، قرار می دهد.

وقتی که وضع بدینگونه بود، همهٔ زندگی، نگاهها، تفکّرات و عملِ او، یکسره همراه با «هنر» خواهد بود.

یعنی: انتخابگرِ لباس او، معمارِ خانهٔ او و حتی آرایشگرِ صورتِ او، و فرمایندهٔ نوعِ غذا، و لطفِ سفرهٔ او، همه‌جا **«هنر»** است.

هنر، عاملِ همهٔ کارهای زندگیِ او است.

هنر، باعثِ انتخابِ راهها و تدابیر و اجراهای او

است.

همه‌جا، «هنر» به عنوانِ **«دلاّل»**، **«راهنما»** و **«خط دهنده»** برای تمامتِ جوانبِ زندگیِ اوست.

مردمی که همچنان در طول تاریخ‌شان پیوسته بر مسألهٔ «دل»، «حاکمیّتِ دل» و «همراه بودنِ دل با حُسن‌ها و رَغبت‌ها» بیشترین اعتنا را داشته‌اند که «هنر» را به خدمت گیرند، تا این همه خواست را برآورَد، **«مردمِ ایران» اند.**

این مردم وقتی حرف می‌زنند، در همان سخن **«هنر»** هست.

راه می‌روند، در همان رفتار، **«هنر»** هست.

وَعظ می‌کنند، در آن «هنر» هست.

معاشقه می‌کنند، در آن «هنر» هست.

مکاتبه می‌کنند، در آن «هنر» هست.

چیزی می‌سازند، آمیختهٔ با «هنر» است.

لباس می‌دوزند عجین شده با «هنر» هست.

پارچه می‌بافند، با «مایه‌های هنری» توأمان هست.

آرایشِ صورت می‌کنند، «هنرمندانه» است.

حوضِ آب را در پیش روی و برای شستشو می‌سازند، در عینِ «هنری بودن» است.

خانه می‌سازند، یکپارچه با «هنر» است.

پنجره باز می‌کنند، جهتِ آن گشودگی را که بر چه جائی مصفا باشد «هنر»، معلوم میدارد.

شانه برای سر می‌سازند، تهی از «رَهنمودهای هنری» نیست.

نمی‌توان جائی پیدا کرد که این مردم نوعی فعّالیّت (اعم از درونی و بیرونی) داشته باشند و در آن فعّالیّت، طلبِ حُسن نکنند و عاملِ پیدا کردنِ حسن هم **«هنر»** نباشد؛ و نخواهند که این حُسن پایدار بماند و اثر بگذارد و ثابت گردد.

همان نقطه که این «حُسن» را اخذ می‌کند ـــــ و بعد ثبات می‌دهد ـــــ و بعد به نمایش می‌گذارد ـــــ و پس از آن مسایل است که در زندگی دیگران هم این گونه «لطافت‌ها» وارد شوند و در حقیقت، نُمود و نمایش داشته باشند، **همان نقطه، «کارگاهِ هنر» است.**

و این مردم تا که آزادند و هشیار، با **همین روحیّه،** زندگی می‌کنند تا میمیرند.

لذا وقتی که **«دین»** به این‌ها می‌دهی، **بازآمیخته با «هنر» میدارند.**

«فلسفه» بدهی، اینان تا فلسفه را آن را با «حُسنِ هنر» در نیامیزند به بازی نمی‌گیرند.

«عرفان» به اینها بدهی، وانمودی دیگر بوسیلهٔ «هنر» می‌دهند.

ما چیزی در زندگی آنها بدونِ پای داشتنِ «هنر» نمی‌بینیم. و این خصیصهٔ اساسی این مردم است.

و ما تنها گِله‌ای که در طول و طیِ تاریخ از «حکومت‌ها» داریم این است که بر جامعه‌ای اینچنین، و ترکیب شده از این مردم، **چرا بجای «خدمت» «حاکمیت» کرده‌اند؟** بر جامعه‌ای وارد شده‌اند که **با دل‌شان زندگی می‌کنند** و می‌بایست که مردم را در «رابطه‌ها» و «نظام اجتماعی» کمک کنند؛ ولی آنها را گرفتار کرده **وذوقشان را هم به خدمتِ دولتِ خود گرفته‌اند.**

در حالیکه هرگز نمی‌بایستی برمردمی که **«اهلِ دل» هستند و زندگی‌شان آب و رنگ از دل‌شان** می‌گیرد، «حکمران» باشند، **و بلکه باید مشوّق و معاضد، باشند.**

برآنها، چشم و مغز نباشند، بلکه دست وپای باشند.

آری، بر **«مردمی اینچنین هنری»** بایستی خدمت کرد، نه حاکمیّت؛ **زیرا حاکمیّت، دل را میمیراند.**

و وقتی دل مُرد، آدمی، در بخشِ روان و اعصابش، امکانِ «زیستن» دارد؛ **درآنجا هم، حاکمیّت، اگر** فشار آورَد، آدمی دچار اضطراب و تردید، می‌گردد، و دیگر ذهن و اعصاب و تمامتِ آثار روانی او به نظام،

کار نمی‌کنند، و در این صورت، دست و پا و حرکاتِ او در بسیاری از موارد، به گونهٔ غیرارادی به فعّالیّت خواهند پرداخت.

«عادات» و «اُنس ها» و نظیرِ این ها، **«قالبِ رفتاری» می یابند** و آدمیان، دیگر: حتی، در پوست شان نیز نیستند.

وچنانچه اثری از این ها صادر گردد، واقعاً «هنری» نیست، نقشِ تقلید، حِرفه، آدا و شِکلک دارد و آن اثر، تنها «واسطهٔ تولید» و «بهانهٔ اِرتزاق» است، و **ما این ها را نمی توانیم به عنوان «اثر هنری»؛ از همین آدمی بدانیم که** او فقط در پوست، زندگی می‌کند و معنویّت و معنای هستی و زیستن اش را هم از کف داده است.

این حکومت ها می بایستی سعی کنند با «دلِ این مردم» در رابطه باشند، وبا «دلِ اینها» زندگی کنند و در خدمتِ «دل»شان باشند؛ وبا حفظِ «دل شان» به اینها «معلومات» بدهند.

والّا اگر حفظِ «دل» ملحوظ نباشد، گرچه به آنان **«معلومات»** بدهند و همهٔ **«فنون»** را هم بیاموزند، باز **بوسیلهٔ همان «دانشها وفنون» باعثِ خفگی ایشان، خواهند شد ووجودشان را «بی‌مغز» وشخصیّت شان را «بی معنا» کرده‌اند.**

وقتی تاریخ و فرهنگِ انسان‌های این منطقه را زیر و رو می‌کنیم، درمی یابیم که هروقت، اینان قلبشان (که پایگاهِ روح شان می باشد) از کف داده‌اند، **دیگر خود، نیز از دست شده‌اند.**

«دل» مرکز احساسات و انفعالات نیست. **ما «قلب» را پایگاهِ «عقل» و«فهمِ مکتبی و وجودی»، وجای «عاطفه‌های اصیل انسانی» می دانیم.**

ما برای **«قلب»** چنین موقعیّتی، قائلیم.

قلب را که از اینان گرفتند گرچه در قبالِ آن، صدها «علمِ وفن» را تقدیم کنند، جزآن نیست که یک بار بر دوششان، ویک لایه ورُسوب برجانشان نهاده‌اند و نامش «رسوبِ علمی، تخصّصی، فنی، حرفه ای» باید نهاد.

واگر اثرِ هنری هم هست فقط رُسوب است.

و «ناظرِ آگاه» وقتی به آن «اثر» می نگرد، حس می‌کند که «روح» ندارد. واگر اندکی چشم را دقیق‌تر به کار گیرد و با ذرّه‌بینِ دل، نگاه کند می بیند: این تصویری که «هنرمند» بر پرده آورده، در کُلّ، قطعه قطعه، است (مثل تصویری که در روزنامه «خانه خانه» چاپ می شود، و یا تصویری که در تلویزیون با نقطه های تصویری به نمایش میرسد) هر قطعهٔ این اثر هنری نیز از جائی انتزاع گردیده است.

یعنی: یک «حاصلِ ذهنی» است و نه محصولی برتافته از «جوششِ قلبی و روحی»؛ زیرا که قطعات آن، با هم پیوند ندارند.

در صورتیکه همیشه **پیوندِ یک تصویرِ هنری**، مثل پیوندِ درخت است که از یک ریشه، شروع می شود و به ساقه و شاخه و برگ و میوه و گُل می رسد.

به این معنا که اگر برگ را دست بزنی، به ریشه مربوط است، ریشه را تکان بدهی، گویا برگ را تکان و به ساقه و شاخه و برگ و میوه و گل می رسد.

گرچه با انتزاعِ ذهنی می توان این ها را از هم جدا کرد، و به هرشکل که می خواهیم کنارهم چیده‌شوند.

یک لحافِ «چهل تِکّه» یک لحاف است **ولی** چهل تکه است.

تکّه های انتزاعی نیز بهمین رویّه، کنارهم قرار می‌گیرند و یک تکّه ، جلوه میکنند درحالیکه چنین، نیستند.

آدمیانی که قلب‌شان مایه های عشق و ذوق، و توانِ فهمِ حُسنِ هنری، ندارند، معمولاً اگر دست‌شان به کارهای هنری آشنا گردد، و حتّی قدرت و مهارت هم بیابند، باز **«اثرِ هنریِ انتزاعی»** ایجاد کنند.

یعنی: گویا چیزهایی را تکه‌تکه در مکانت‌های گونه‌گون دیده‌اند، و ذهن‌شان انتزاع کرده است و در هر اثر هنری که میخواهند بوجود آورند، با استعمال همین «وسائط» کار میکنند و آن‌ها را کنار هم می چینند، و فقط و فقط رابطهٔ چیدنی و «هنرِ نیکو چیدن» دارند والا هرگز، «ربط» و «عطف» در آن مجموعه نیست.(*)

لذا خیلی ساده می‌توانید یک هنرمندِ چیره‌دستِ بی «دل» را ببینید که صحنه‌ای را می‌تواند بسازد که این صحنه **«مذهبی»** باشد. و بعد عین آن صحنه را بسازد، ولی عناصرِ آن **«لامذهبی»** یا **«چند مذهبی»** باشد؛ و باز عین آن صحنه را بسازد آنچنانکه **«ضدّ انسانیت»** باشد؛ و چنین هنرمندی می‌تواند در همهٔ این چهره‌ها نمونه بدهد و بگوید: «به من هرچه می خواهید بدهید، عرضه و ارائه‌اش با من.»

ولی اگر همین ساخته‌های هنری را (که صنعت است و نه «هنر») با دقّت بنگرید، درمی‌یابید که **تنها آن تصویر که درآن تمامِ این نقطه‌هایش با یکدیگر ربط و عطفی دارند، معرّفِ روحیّهٔ اوست** و بقیّه، چنین نیستند و آن تصویر، غالباً تا کدام باشد؟ و کدامها را، او به خاطرِ یک جبر (چه بیرونی و چه درونی) ساخته باشد.

*** توضیح لازم**

اِشکالی که این بحث ممکن است بوجود آورَد این که **بگوئید:**

«چیدنِ نقطه‌ها» برای تهیّه صورتِ مقصود «با» کنار هم نهادنِ انتزاعهای ذهنی یک «هنرمندِ حرفه‌ای» چه فرقی دارد؟

ما شما را به یک بار دیگر، مطالعهٔ همین مطلب توصیه میکنیم و معتقدیم که خود جوابِ خود را پیدا مینمائید.

این «نقطه‌ها» «کُپی و انتزاعی» و هرکدام به تنهائی «گویای مطلبی» نیز نخواهند بود (همانندِ کلمهٔ که «خبر» را حاکی نیست گرچه خود مفهومی داشته باشد.)

امّا آن انتزاعها هرکدام «خبری» را حاکی هستند، امّا «صاحبِ خبر» متأسّفانهٔ همین «صاحبِ اثرِ هنری» نیست، و این «صاحب دست»، آن خبر را از این و آن اقتباس کرده (بلکه سرقت نموده) و در اینجا بعنوان «مالِ خود» به حساب گذارده است.

این کار را اگر «هنرآموز» در **حینِ آموزش**، بعنوان «تمرینِ عملی» داشته باشد، عیبی ندارد (اگر قصدِ تصاحب و تصرّف نکند، و یا خود را بدان تقلید نبازد).

امّا برای هنرمندی که باید همهٔ اثرش، تراویده از جانش باشد یقیناً این کار عیب است.

«هنرآموزی» که از این تقلیدها و کُپی کردنها کارِ «اثرسازی» را آغاز میکند باید که تدریجاً از هر تمرین، یک **«فهمِ هنری»** بگیرد و با آن «فهم» کارِ بعدیِ خود را شروع نماید، و اگر هم لازم بداند که همین «تقلیدش» را در جائی بکار بدارد، باید آنرا همانندِ «کلمهٔ دخیل» **به رنگِ مطلوبِ خود، و به حالِ مقبولِ خود** درآورَد، و دگرگونیِ لازم را، با «دستِ جانِ خویش» در آن بدهد و **آن را «خودی» کند و آنگاه بکار گیرد.**

با توضیحی که داده شد، هنرمند، هرچه را که بر صفحهٔ کارِ خود میریزد، یا تراویدهٔ **«وجود هنری او»** است و یا «نقش تألیفی آن» یا «طرح گزینشی» آن و «بجاگذاری آن» **از خود اوست و باید باشد.**

و در این امر چنان باید مهارت یابد که همان «فراگرفته‌ها» همانندِ موم در کفِ او، **نرم باشند** و کاملاً بر اختیارِ او **«عطف» پیدا کنند** و در جای مناسب **بنشینند.**

(پایان توضیح)

و لذا است که **یکی از دقایقِ وجودیِ ایرانی، این است که اوّل: زندگی می‌کند، بعد می‌گوید: «علم» یا «اثر» یا «دنیا».**

و در رابطه با او، همه چیز، «معنا» دارند و «کیستی» دارند، و «زنده» اند، و مایهٔ زندگی، با «لطف آدمی» نیز هستند.

دنیای موجود ما که در آن، گاهی جنگ، آدمیان را «پوستی» می‌کند و دل‌شان را از آن‌ها می‌گیرد **وگاهی جبرهای محیطی و سیاسی**، آنان را از خود بیخود می‌سازد، **و گاهی فشارِ اقتصادی** آدمیان را به این وضع که دارند می‌اندازد، **گاهی عشق «به سرعت»** تأمّلات و دقّت‌ها را از بین می‌بَرَد و آدمیان را در **سطح عینی** نگاه میدارد، **در چنین دنیائی**، نظیر آن ایرانیان، با آن خصیصه‌ها که گفتیم، به ندرت حُضور دارند.

و آثارِ هنری امروز فی الجمله آثاری است که کاملاً جدای از **«زندگی»** است و خودِ این جدائی و «جدائی پذیری»، **علامتِ آن است که** مردم کم کم دل‌شان را از دست می‌دهند و در خدمتِ «پوست» و «انگیزه‌ها» قرار می‌گیرند.

در چنین فضائی نامقبول، معیارهای تمیزِ اثرِ هنری هم، از بین می‌روند و چشم‌ها نیز به حدِّ پوست، می‌رسند، و کارِ خود را در ملاحظهٔ پوستها، منحصر میدارند و بدین لحاظ، **هنرِ امروز و آنچنانی**، در تغییرِ وضع، و ایجادِ لطافت و حُسن، و بهبودِ زندگیِ آدمیان، چندان کاری نمیتواند داشته باشد.

امّا سهمِ مهمّ ایرانیان در باروَری و تکوینِ «هنر اسلامی» این است که وقتی شما با قلب، زندگی کنید؛ **می‌بینید که** اول کاری که می‌کند و نخستین خصیصه‌ای که پدیدار می‌سازد این است که **در تمامِ فعّالیّت‌های وجودیِ انسان، رَدِ پای هنر را ظاهر می‌کند.**

لذا سهم بزرگِ ایرانیان این بود که این‌ها به «هنر اسلامی» **توسعه** (به معنای عامّش) **داده‌اند.**

ایرانیان بودند که در لباس، فرش، لوازم زندگی، آثار محیط، باغ، باغچه و در همه چیز، برای **هنر** پایگاه زده‌اند. و بعد با لطافت، همان پایگاه را هم وسعت بخشیده‌اند؛ و سهم‌شان در توسعهٔ هنر، بسیار زیاد است.

مضافاً آنکه **به لطافتِ مصنوعِ خود نیز با هر اجرا می‌افزودند و متناسب با زمان، ساختهٔ خود را، و لطافتِ ساخته، را تَحوّل میدادند.**

وقتی شما با «دل» تان زندگی کردید، هنرتان درست، متناسب با همان زمانی خواهد شد که در آن بسر میبرید، و لذا کلمهٔ **«سنّت»** که در آئینِ اسلام مطرح است به معنای: «کهنه» نیست بلکه به معنای **«خطِّ مداومی»** است که مطلوب‌های طولِ فرهنگِ قومی را همچنان محفوظ می‌دارد و به آیندگان به عنوان یک **«راستای خوب»** تقدیم و معرفی می‌نماید.

در حالیکه در دنیای دیگران که دل از کف داده‌اند، و هنر، فقط گاهی در ظواهرِ زیستی‌شان نُمود دارد، سنّت‌شان هم صبغهٔ کهنگی دارد.

«سنت ما «خط است و» راستا. در حالی که سنّتِ دیگران، همه «سبک» است و «رنگ» و «شکل» و این دو خیلی تفاوت دارند.

از مُثبت بودن نقشِ ایرانیان در هنر اسلامی همین بس که هنرِ اینان چون اصالتِ انسانی و معنوی دارد، همیشه و همواره مثبت و مطلوبِ قلب‌ها می‌باشد.

و بالنتیجه **فقط گاهی است که هنرمند با حفظِ معنویّتش «اثر» را بوجود بیاوَرَد، ویقین بداند که در همهٔ «آدمیانِ بامعنا» اثر می‌کند.** چون «آدمِ بامعنا» معیار را از خودش می‌گیرد، و اصلاً و اساساً لازم نیست که هنرمندِ ایرانی از خود بپرسد که «دیگران اثر مرا می‌پسندند یا نه؟»

چرا؟ چون **«معرفتِ پسندیدگی» در خودِ او هم هست، و معیار،** همیشه در ضمیرشان می‌باشد.

از مسائلی که دربارهٔ **باروری هنرِ اسلامی، و سهم ایرانیان** در این باروَری باید گفت **این است که:**

می‌دانیم قبل از اینکه حملهٔ عَرَب (باصطلاح تاریخ) آغاز گردد، ما در میان مردمِ همین سرزمین مُسلم

داشته‌ایم و حتّی درصدر اسلام، چهار پنجمِ مسلمینِ جزیره‌العرب، نیز «**ایرانی**» بودند.

و نارواست اگر بیندیشیم که در آن حمله، از طرفِ حکومت یا دولتی بر حکومت یا دولتی دیگر، تاختن صورت گرفت، و بعد، مردم در اثرِ انتقالِ آن حکومت به این حکومت، و یا بعلّتِ غلبهٔ آن حکومت براین حکومت، دفعتاً «دین» پذیرفتند و مُسْلِم شدند.

و این مسأله‌ای است با شهرتی کاملاً غلط، که بین ما منتشر گردیده است.

نه خیر، در همان موضع نیز باز مسأله دیانتِ مردم و توجّه به «دیانتِ لایفتر»، مسألهٔ اوّل بود.

یعنی: مردم ایران، به دیانتِ عربِ غالب (یا واردشونده) نگاه می‌کرد و اعراب هم بالطّبع به دیانتِ مردمِ ایران می‌نگریستند و گویا دو دیانت، جابجا می‌شد، و چنانکه ذکر شد، چهار پنجمِ مردم عربستان، «**مسلمینِ ایرانی**» **بودند**. و بالنتیجه می‌توانستند خیلی سهل، به ایرانی‌های ما این مکتبی را که نسبت به مکتبِ خودشان، تَعالی داشت منتقل کنند.

ناگفته نماند که چنین نیز میتوان تعلیل کرد که:

مذهبِ زرتشت، در زمان ساسانیان، در خدمتِ **سیاست و حکومت**، قرار گرفته و زیردست شده بود.

وقتی که «دیانت» زیردستِ حکومت گردد و محکومِ حکومت واقع شود، ومؤیّدِ اعمالِ حاکم باشد، **معمولاً آن دیانت، بعنوانِ «رُشد دهندهٔ انسان» نمیتواند امیدواری بخشد.**

زیرا که استقلال و آزادی و حاکمیّتِ معنوی ندارد.

در حالی که «دیانت» می‌باید حاکم بر «حاکم» باشد.

دیانت می‌باید بر سلطان و امیر، غالب شود، لذا اسلام در آن زمان که عرضه می‌شد، با آن پاکی و صفائی که درصدر اسلام بیش از حالیه، داشت، خیلی سهل، لطافتش در قبولِ دل‌ها نسبت به دینی که محکوم نشده بود، بیشتر بود. **و همین علّت بود که** توانست دل‌های مردمِ ایران را به سمتِ خود، جلب کند و بیشتر هم مقبول قرار گیرد؛ و نمونهٔ خیلی جالبِ آن قضیه، حضورِ امامان مکتب عالی تشیع در ایران است و تعلّقِ عمیقِ ایرانی‌ها نسبت به ایشان.

و این امر نشان می‌دهد که ایرانیان، آئین اسلام را با «دل» می‌گرفتند، حتی این مسأله در تشکیلِ «**حزبِ شُعوبیّه**» جلوه‌گریِ تمام داشت، زیرا در این حزب، عنوان می‌شد که ما آنچه را که شما با نامِ «دیانت» آورده‌اید می‌گیریم، امّا خوی عربیّتِ آلوده به تُندی و خشونتِ شما را ردّ می‌کنیم.

یعنی: خودتان را که عاملِ قضیّه و قاصدِ این امر هستید، قبول نداریم، ولی **دیانتی** را که محمول شما است می‌پذیریم.

و این نشانِ آن است که روشنی در قضیّه بود، یعنی: ایران با فشارِ سیاسی، «دین پذیر» نشد؛ نه! اصلاً اینگونه نیست.

ایرانیان، چون بافهم و تمیز، این نکته را دریافته بودند که این بینش با بینشِ خودشان، فرق دارد، و «**برتر**» است، خیلی سهل، آن دین را واردِ زندگیِ خویش کردند.

یعنی: اعتقادی را که در دلشان قرار می‌گرفت به عنوانِ «**اعتقاد اسلامی**» گرفتند **و عملی را که** باز بر نیّات‌شان، مبتنی بود، به عنوان یک «مقدّمهٔ عملِ اسلامی» تقبّل نمودند.

امّا آثارِ فکری و اجرائیِ همین آدمیان پس از این، مایه از تحوّلِ اعتقادیِ آنان و نیّتِ باطنی‌شان داشت و در اینجا بود که هیکلِ این آدم (یعنی: قسمت اجرائیِ وجودِ او) اگر یک «معمار» بود، از حالا به بعد، تأثّر از آن اعتقاد و نیّتِ اسلامی داشت، که بعنوانِ «زندگیش» مقبول شده بود، و خواه ناخواه در نوع تفکّر، موضوع انتخاب، و در اجراهایش، اثر می‌گذاشت.

و مهمترین خصوصیّتی که ایرانیان داشتند و دارند این بوده است که ایرانی از «باوَرَش» به سمتِ

«تفکّر»، و مراودات و معاشرتها، اجراها و کارها و شغل هایش، حرکت می‌کند.

چون «ایرانی» چنین است، وقتی باور و نیّاتش تغییر کرد، عیناً اجراها و انتخاب هایش هم دیگرگون می‌گردد.

و **«ایرانی»** از آن روی که اصولاً و غالباً از درون می جوشد، **وقتی مُسلِم شده باشد بینش های اسلامی را در انتخاب های بیرونیِ خود، نفوذ میدهد و نشانه میزند بدین گونه که:**

چگونه می‌شود که آن را «نیکوتر» و «بهتر» و «لطیف‌تر» بگرداند و نمودار سازد و به همین قرار از لحاظِ نیّت هم وقتی که «اِجرا» پا گرفت مهیّا بود تا در عمل، **«صدق»** را و **«حُسنِ کار»** را و «جدیّت» و «خدمت» را بیشتر مایهٔ اقدام بدارد.

یعنی: آن انتظاراتی را که اسلام از «معنویّت» و «لطفِ رفتارِ مسلمان» داشته است، عیناً او (که هنرمند است) در متنِ زندگی، و در نمایش های مختلفش از **«کار»** و **«هنر»** عرضه می‌کند.

هنر اسلامی، یعنی: هنری که در عینِ حال، ضمن اینکه اسلامیّتِ شخص را در انتخاب های بینشی و اجراهای عملیش، رَدِ پا میدهد، لُطفِ همان انتخاب ها، و همین اجراها را هم تحقّق می بخشد.

و ما اینجا در حقیقت نمی‌گوئیم **«هنر اسلام»** بلکه می‌گوئیم **«هنر اسلامی»**، **و قصدِ ما هنری است که** با مایه داشتن از «بینش اسلامی» به انتخابگری پرداخته است **و منطق به «تفکّر»، و شایستگی به «اجرا» داده است.**

هنری که با «نیّاتِ اسلامی» طرحِ تدبیر، و نقشِ اجرا گرفته است، لذا در هرچه که همین آدم قبلاً می‌کرد (آن زمان که بر آئینی دیگر بود) قبولِ مذهبیِ امروزش، در تمامِ آن انتخاب ها و اِجراها تَسَرّی یافت و رَدِ پا گذارد.

همان آدم اگر معمار بود («معمارِ زرتشتی» بود یا «معمارِ مطلق» بود) امروز «معمارِ مؤمن و مقبولِ مکتبِ ما» شد.

یا اگر آهنگر بود، شد «آهنگرِ اسلامی».

اگر «عالِم» بود، «عالِمِ اسلامی» شد. **اسلام،** هرگز هنری با شکل و وضعِ خاص، مطرح نمی‌کند. **«اسلام»**، یک بینشِ معنوی را که برآیندِ اعتقادِ مکتبی است به فهم و رأی آدمی می دهد، که همان «فهم با بصیرت» و «رأیِ دانا» **شاکله** میسازد و آن «شاکله»، خطوطِ اصلیِ وضعِ اِقدام را معلوم میدارد، و «نیّت» برای **رفتار و اجرا**، صادر میشود.

بطورِ مثال، **معمارِ ما می‌گوید:** پنجره را در جائی قرار ده که درونِ زندگیِ همسایه را نبینی، و به اندازه‌ای آنرا بساز و بالا یا پائین ببر که «لُطف» را به خانه وارد کند، امّا سِرِّ خانه را به خارج نَبَرد و مزاحمِ غیر، نیز نباشد.

و در واقع، تو عاملِ حقیقی هستی که می دانی چگونه میتوان این قاعده را پیاده کرد تا برزندگیِ مردم، **«اِشراف نظر»** نباشد، نه از طریقِ پنجره، نه از شکافِ درب، و نه از «جای کلید» و از لای چادر، **واینها هر کدام معماریِ خاص دارند، تا حکمِ اسلامی را به اِجرا برسانند**، امّا هنرِ قضیّه در آنجا است که **اگر این اجراها لطیف و مقبول باشند و رضای خاطر و جمالِ اِقدام هم داشته باشند خوبست که آن را «هنر معمار» بر عهده بگیرد.**

ملاحظه کردیم که یک حُکمِ مکتبی، بسیار جایِ اجرا، و بسیار شکلِ اجرائی، و بسیار واسطه و موضع، توانست پیدا کند.

و ایرانیها بیش از همه توانسته‌اند، در همهٔ ساخته ها و آثارشان چنان تغییر بدهند که مقبولات و مرغوباتِ مکتبی، فی الجمله رعایت شده باشد؛ **چندانکه پس از قبولِ اسلام**، هیچ جائی از زندگی شان دچارِ تعطیل یا اختلال نشد، **بلکه لطیف و خوش جریان، نیز شد و**

همچنان مقاصدِ اسلامی در همهٔ آن امور و آن کرده و ساخته‌ها رعایت گردید؛ لباس‌شان را آسان تغییر دادند؛ و خانه‌شان را تغییر دادند؛ و نیز همه چیزشان را.

ولی ما نباید بگوئیم که این لباسی است اسلامی، **نه،** زیرا مقاصدی از مقاصد اسلامی را ضمنِ اینکه رعایت می‌کنی، با لطیف‌ترین و ظریف‌ترین نمایش هم، این لباس را طرح بریزی.

بدین معنا که «لباس» هم ستر عورت کند، و عیب‌پوش باشد، و آنچه را که باید از دیدهٔ اغیار نهان بماند بپوشاند، **وهم** آرایشِ ظاهر را ممکن بدارد **وهم** وقار و متانت و عفت را ابلاغ نماید.

همچنانکه آدمی می‌تواند به گونه‌ای معتدل، آرایش کند و خویش را آراسته گرداند، و در عینِ حال، عفیف نیز باشد.

«عفت» یک مسأله است **«و آرایش»** مسأله‌ای دیگر.

ایرانی‌ها این قدرت را داشتند که توانستند خود و دنیای خود و زندگیِ خویش را زیبا کنند و معنویّت را نیز از دست ندهند.

و ماهم اگر الآن بخواهیم به هنری برگردیم که «معنویّت» را نیز متضمّن باشد، باید به «تجربهٔ گذشتگان» رجوع کنیم.

به گذشتهٔ ایرانیِ اصیل.

به گذشته زندگیِ خودمان با اصالتِ ایرانیِ آن.

آن هم رُجوعی با اعتماد و اعتقاد.

نه رجوعی که به یک «سابقهٔ امر» می‌کنند.

رجوعی که به یک **«مکتبِ مقبول»** کرده باشند.

که آن سابقه، مالامال بود از «زندگی»، **«معنویّت»** و در عینِ حال از **«هنر»**.

والآن این سه ازهم جدا هستند (اعمّ از آنکه جدا شده باشند، یا جداشان ساخته باشند، **دردا** که ما نیز خود این جدائی را پسندیده‌ایم و زشت نمیدانیم).

قسمتی از وسایلِ ما اصلاً وسیلهٔ بی معنویّت است.

قسمتی «آداهای معنویّت» است، بی هیچ «زندگی».

مقداری هم «اثرِ هنری و زیباست» امّا با «زندگی» و «معنویّت» ارتباط ندارد.

و ایرانی‌های اصیل چنان حرکتِ موّاجی داشتند که می‌توانستند با تمام مسائلِ نو، و رویدادهای حادث، روبرو بشوند و هرگز معنویّت‌شان را از دست ندهند و هیچ جبر و محکومیّتِ زندگی هم پیدا نکنند.

بلکه همان حادثه را درست، **همرنگِ پسندیده‌های خود** کنند، وهمان را هم در خدمتِ احوالِ خودشان قرار دهند.

جبرِ نمودار و واضح، حملاتِ آدمیانِ بیگانه بر این سرزمین بود، «مغول» و «تیمور» به عنوانِ مخالف، کردند و **بعد، همین سلسله‌ها را ایرانیان به رنگِ خودشان درآوردند.**

رئیسِ خانوادهٔ صفوی، یک سنّیِ صوفیِ متعصّب بود، یک دفعه، فرزندانِ صفیّ الدّین اردبیلی، که همه در سنّ و سالِ بالا، و گرفتارِ مسائلِ نبرد و وقایع حکومتی بودند، و فرصتِ «دل دادن و حرفِ مذهب شنیدن» نیز نداشتند، یکدفعه به این طرف برگشتند، و «مکتبِ اهل‌بیتِ عصمت» را اقبال کردند و از آنجا که **«نوتشیّع»** بودند معلوم است که در «همان صورتِ مکتب» ماندند و عُمق نگرفتند و غالباً به همان صورت‌هایی که بتوانند آنها را به مکتب نزدیک کنند عشق می‌ورزیدند.

سنّ آنان و نوع مشغله‌شان هم اجازه نمیداد که «تربیتِ تشیّعی» پیدا کنند، و بی انصافی است که دیگران، در پُشتِ تاریخ بر آنها ایراد کرده‌اند.

نه، «تشیّع صفوی» تشیع ناخالص نبود بلکه در همان حدّی بود که آنها در «تشیّع» توانِ پویائی داشتند و آثارشان هم حاکی از همین معناست.

شما درآثارِ هنریِ صفویّه دقّت و تأمّل کنید، لباس‌شان، خط‌شان، نگاره‌هاشان، ظرف‌هایشان جائی

بیابید که مثلاً آن لباس یا این طرف از «ظرف بودن» در بیاید، مثلِ ظرف‌هایی که ما در ویترین قرار می‌دهیم. **و این رویّهٔ ما نشان آن است که** آن ظرف، در نظرِ ما از «ظرف بودن» بدرآمده است.

امّا ظرفِ دورهٔ صفوی از **«ظرف بودن»** (که نشان «زندگی» است) **درنمی‌آمد و درنمی‌آید** و در عین حال از **معنویّتی** که حاکی از مذهب و اعتقادات مردم» است **فارغ نیست** و این دو، چنان الفت یافته‌اند که از «ظرف» احساسِ **«ظرفیّتِ نعمت» میکنید و از نقوش و خطوطِ مذهبی به «قداستِ این بهره گیری»** از «نعمت» و «ادبِ لازم آدمی در قبالِ آن» **توجّه می‌یابید، و علاوه براینها** در مجموعیّتِ این ظرف و نقشها و خطوط و هیأتِ آن، لطافت و ظرافت و تناسب را به حدِّ اعلا ملاحظه میکنید که **هنرنمائیِ کامل است.**

شما می‌دانید که غزنویان و سلاجقه تُرک بودند. این همه تُرک در ایران وارد شدند، تمامِ رنگ‌ها و حالا تشان را باختند.

با آنکه حاکم بودند امّا محکوم شدند و خیال می‌کردند که حاکم هستند.

ایرانی، این همه قدرت دارد، این روحیّه را می‌بایستی واقعاً تقدیس کرد و باید که حفظ نمود-آن هم بعد از واقعهٔ پنجاه ساله‌ای که صورت گرفت و ما را همه «علم‌زده» و «صنعت‌زده» کرد.

و می‌دانید که «علم مطلق»، ضدّ «هنر» است.

«علمِ رها»، «عملِ بی‌تعریف و بی‌کاربُرد»، علمی اینگونه، مثلِ یک «پوسته» است. مثلِ «صنعتِ مطلق».

خانه می‌سازم برای چی؟ نمی‌دانم.

برای چه مصرفی؟ معلوم نیست، امّا می‌سازم.

مثلِ همین آپارتمان‌ها که معلوم نیست قالبِ کدام انسان را، و چه نوع زندگی را، با چه فرهنگی و چه اعتقادی اُلگو و نمونه گرفته‌اند؟

این نوع چیزها، ضدِّ «هنر» هستند.

«هم‌شکلی‌ها»، عاطفه را گیج می‌کنند (ما بحثِ مفصّلی در این‌باره، داریم).

در این پنجاه سال، آدم‌ها «مطلق» شدند.

یعنی: اصلاً از «تعریف» و «کاربُرد» جدا گشتند و جدا ماندند، و به جدائی اُنس گرفتند، و امروز «جداپَسَند و مطلق‌پسند» نیز هستند.

زیرا **«مُطلق‌نگری»** کارِ مناسبِ ذهن است و چندان **متنوّع** نیز نیست، و آسان است در آموزش و انتقال؛ و آسان است در تولید و تکثیر.

در حالیکه این امور، اگر «قلبی» و «صفتی» و «معنائی» شد، بسیار متنوّع است و فهمِ والا و دانائی بسیار میخواهد و چنین تلاشها برای نسلِ تنبل و سطحی و با حوصله و زودگذر و پُرطمع، اصلاً به صرفه نیست.

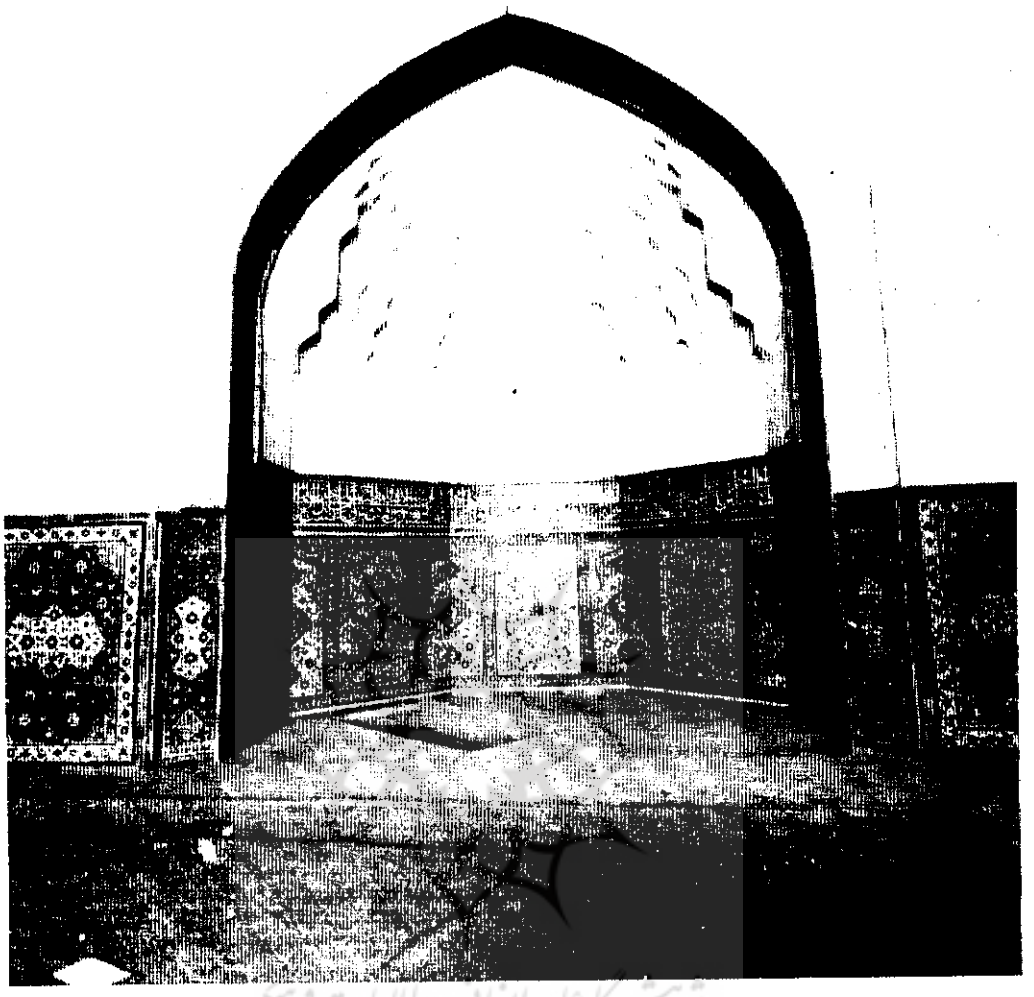
بنابراین همه میجویند «مُطلقها» را که آسان توان یافت و سود توان جُست و راحت توان گذشت، **غافل از آنکه** با انتخابِ چنین «ذهنیّت و مطلق گرائی»، انسان، **انحطاطِ فهمی و فکری** یافته است و از معنویتها همه، جدا مانده، و از **«هنر»** که جز «امری که انسانی و معنوی» نیست، عاری شده‌اند.

و ما معتقدیم که الآن هم باید باز هنر به داد برسد، و آدمیان را به «بینش» عطف بدهد، و از همین سوی، رفتار و کارِ آدم‌ها را به «زندگانی» ارتباط بَخشد، **و ما باید به همان گونه که ایرانیانِ اصیلِ ما می‌زیسته‌اند زندگی را تغییر دهیم** و هم‌حال و هم‌نظر و هم‌رویّه با آنان باشیم و بشویم، تا احساسِ «زنده بودنِ با معنا»، و «معنای زندگی» نیز کنیم.

سؤالــ در «هنر اسلامی»، کدامین رشته از «هنر» توانسته است این مبانیِ معنوی و والایِ هنرِ اسلامی را آشکار سازد؟

جوابــ در جواب این قسمت گاهی اشتباهی روی می‌دهد که برای مقدّمه می‌باید بگوییم:

مثلاً از شما می‌پرسند: اوّلین شعرِ فارسی که سروده شد از کی بود؟



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

وقتی می خواهید این جواب را بدهید باید ببینید که کدام آثارِ شعری، از قدیم‌ترین‌شان به جا مانده است؟ و بعدش آثارِ باقیمانده، کدامین، سابقهٔ بیشتری دارد؟

در حالی که وقتی به شعرِ «محمّدبن وصیف» و یا دیگری، در قرن دوم یا اوّلِ هجری رسیدید، تازه بحث، این است که این آدم اثرش بنابر علّتی باقی مانده، ولی آثارِ فراوانی هم بوده است که به جا نمانده‌اند.

آن «نمانده‌ها» را به چه حساب باید گرفت؟

این آقا درباری بوده، توانسته است که اثرش را درجائی ثبت و محفوظ بدارد امّا دیگران نتوانسته‌اند حفظ کنند و محفوظ بدارند و شما در اینجا که می‌گوئید: مُقدَّم بر همهٔ شعرها، شعرِ کیست، دچارِ این اشکال هستیم.

در این مسأله هم که می فرمائید: «**کدامین رشته از هنر** توانسته است که...»

ما از روی آثارِ موجود (یا آثاری را که بنابر سیاستی نگهداشته‌اند، و یا اجازه داده‌اند که باقی بمانند و در تاریخ ذکر شوند؛) **جوابِ قضیّه را میتوانیم فراهم**

بداریم.

و معلوم است آنها که به صورتِ «سنگ» و «ساختمان» است که می‌تواند بیشتر در طولِ زمان بماند و به ما برسد، مابه آن‌ها دسترسیِ بیشتر داریم و آنها را بیشتر می‌بینیم.

الآن همه دفعتاً می‌گوئیم: مساجد، بناها، معماری‌ها.

در حالی که اینگونه نبایست با «هنرِاسلامی و مکتبی» روبرو شویم.

ما باید بدانیم که «اسلام»، یک «مکتب تربیتی» است.

باید ببینیم که این مکتبِ تربیتی، اوّلین انتظارش از «هنر» چیست؟

اوّلین انتظار این مکتب از «هنر»، تهیّهٔ لباسِ خوب است، که بیش از همه، و نزدیک به آدمی و برای آدمی، **یک محفظهٔ تربیتی است.**

ما لباس را یک «عاملِ قویِ تربیتی» می‌دانیم.

و یک «فضای لایق تربیتی» می‌شناسیم و تأسّف می‌خوریم از اینکه به «لباس» اعتنا نمی‌شود، و چرا از عاملیّتِ لباس در «فهم و فکر و عاطفه و حال» استفاده نمی‌کنند.

بعد از لباس، **«وسایلی» است که** برای استفاده، نزدیک‌تر به ما هستند از قبیل: سفرهٔ غذا، ظرفِ غذا ظرفِ آب، وسائلِ خواب، وسائلِ تفنّن و نظیرِ اینها.

ازاین‌ها که بگذریم کم کم به جائی که صورت‌مان را می‌شوئیم و نظیرِ این‌ها میرسیم.

وبعد کم کم به دیوارِ خانه و خانه می‌رسیم.

یعنی: **اصلاً حرکتِ تحقیقیِ ما همین گونه باید باشد** تا همپا با جستجوهای آدمیانِ زنده و با معنا از **«زندگی»** و **«لازمه‌های زندگی»** بشود.

در هرصورت، بعد از آنها که گفتیم، **نوبت میرسد** به کوچه و محله و میدان **وبعد از آن** «فضای شهر» است.

وآنگاه راهها و معابر و کاروانسراها هستند.

درحالی که الآن می‌بینید غالباً کاروانسراها را اوّلین آثارِ اسلامی می‌دانند و بیشتر از همه دربارهٔ آنها مطالعه می‌کنند، یا مساجد را اوّل می‌انگارند در حالیکه مساجد در مرتبهٔ هفتم و هشتمِ قضیّه قرار دارند (مسجدِ اوّل، خانه است، و مسجدِ محلّه، در مرتبه‌های بعد) **ما وقتی، اسلامی نگاه می‌کنیم باید بگوئیم که** در کدام رشته توانسته‌ایم که «مبانیِ معنوی» را بیشتر ملحوظ بداریم و آن لباس‌هایی که هستند، برتن می‌کنیم.

سؤال ــ چگونه پیشنهادی در بازنگری و پژوهشِ راستین، در باره «هنراسلامی» و دریافتِ ارزش‌های ناشناخته و غبار گرفتهٔ آن، می‌توان ارائه داد؟

جواب ــ دو کلمهٔ **«بازنگری» و «پژوهشِ راستین»** را باید مختصراً تعریف کنیم، ببینیم «واسطه» و «عاملِ کار» چیست؟

وقتی «بازنگری» می‌کنیم که ما قبلاً از نگاهِ اوّل گذشته باشیم و مجدّداً نگاه کنیم.

یا قبلاً نگاه می‌کردیم و حالا از آن نگاه منصرف شده‌ایم و از نو توجّه پیدا می‌کنیم.

راست همین است که ما از نگاهِ اوّل به «هنر اسلامی» منصرف شده بودیم و الآن پس از انقلاب مایلیم که باز بنگریم «هنر اسلامی» را.

ما **«هنراسلامی»** را به همان گونه نگاه می‌کردیم که ظرفی سفالین را امروز در موزه یا ویترین می‌نگریم.

وقتی ظرف را در ویترین می‌نگریم، ظرف را از «ظرفیّت» انداخته‌ایم. و از «زندگی» جدا داشته‌ایم و از تعریفِ «ظرف بودن برای کاربُرد» کنار زده‌ایم و از رابطهٔ انسانیِ ظرف با «خودمان» هم دور ساخته‌ایم و دیگر نمی‌اندیشیم که این، «ظرف» است برای آب، و آب، نعمتِ خدا است و می‌بایست این آبی که در ظرف، ریخته می‌شود، به گونه‌ای برای من جلوه کند که به «مُنعِم» و «آب‌رسان» که خداست توجّه پیدا کنم.

به لبهٔ ظرف می‌نگریم.

به آنچه بر بَدنهٔ ظرف نگاشته شده، می‌نگریم.
به داخلِ ظرف، نگاه می‌کنیم.
به سطح آب که عکسِ اطرافِ را در خود، منعکس می‌کند می‌نگریم.
مجموعاً در ما یک عاطفهٔ مذهبیِ عالی و معنوی ایجاد می‌کند.

و بعد به «نوشیدن» می پردازیم که همراه با این نوشیدن، ضمنِ اینکه عطشِ ما رفع می‌گردد، غذا به دلِ ما می رَسَد و دلِ ما را منقلب می‌کند؛ و ما را با خدا رابطه میدهد، تا پس از آن، با یک توجّهِ عمیق، سپاسگزاری کنیم و به یادِ همهٔ تشنگان و به **خصوص**، وجودِ مقدّسِ حسین علیه‌السلام باشیم **و آدب و اخلاق را درخود، مایه‌ور کنیم.**

این‌ها همه، درهمین ظرف است که **هم** تاریخ و مذهب را در برمی‌گیرد **وهم** معتقداتِ مذهب را **وهم** رابطهٔ عاطفی ما را با همهٔ نیازمندان و سوخته‌جگرها.

در حالی که ما امروز آن ظرف را بدونِ آب، تنها در یک ویترین قرار می دهیم و به صورتِ یک ظرف، بعنوان یک «شیئی» نگاه می‌کنیم. بی‌کاربُرد و بی معنویّت و بی هیچ روابط انسانی.

و تحقیقاتی را هم که می‌کنیم متأسّفانه اصولاً **«تحقیقات»** نیست که تنها بررسیِ همین **صورتِ ظرف** است و با همین **معیارهای مادی و ذهنی.**

یعنی می‌گوئیم که مثلاً چرا این خط را می نوشتند؟
یا چرا خط را اینگونه می نوشتند؟
یا چرا با این ما به ها این نقش وخط و رنگ را می نگاشتند؟
و یا چرا قطع و بَرَش را بدین شکل می پسندیدند؟
و یا و یا و یا...

نوع تحقیقاتِ ما اصلاً «مطلق» است یعنی «رها»ست از «کاربُرد»، و رهاست از «معنا» و از «عاطفه» و از «انسانیّت».

بالنتیجه ما هرگز بعد از همهٔ این سیرِ «حرکتیِ تحقیقی»، به چیزی که **«اسلامی»** یا **«هنر اسلامی»** باشد، **نرسیده‌ایم و نمی‌رسیم**، حتّی «هنری» را هم از این رویّهٔ بررسی، درنمی‌یابیم و نه «اسلامی بودنِ آن هنر» را.

مشکلِ قضیّه در نوع نگاهِ ماست.

قبلاً نگاهِ ما بایستی با قلب‌مان، در رابطه باشد.

از **«معنویّتِ هنر»** و **«اسلامی بودنِ هنر»** باید احساسی داشته باشیم ـــ و با آن احساس که از نگاهِ بصیرتیِ دل حاصل است کم کم به قسمتِ نگاهِ سر برسیم ـــ و با آن نگاه به این «موجودیِ هنری» (که تاریخ عرضه می دارد) برسیم و قصدمان تداعی‌گری از «معناهایی» باشد که در زندگیِ صاحبان و مصرف کنندگانِ آن ظرف، یا آن اثرِ دیگر هنری، بوده‌اند.

و اگر چنان چشمی نداشته باشیم و چنین تربیتی نگاه کردنی و چنان بصیرتی و یا حضور دادن آن مردم را با همان معنویت و مقاصدشان فاقد باشیم، **به یک حاصل تحقیقی هنر اسلامی و مکتبی نمی‌رسیم.**

ما باید بدانیم که اصولاً هنر اسلامی در خدمتِ تطبیق دادنِ «نیّات» با «متنِ زندگی» است.

چگونه زندگی کنیم؟ و چگونه تغییر و تحوّل در همین زندگی بدهیم؟ که در عینِ حال، مُصدِّق و مؤیّدِ «مقاصدِ اسلامیِ ما» هم باشد.

والّا خودِ «هنر»، شکلِ خاصّی ندارد که معرّفِ اسلامیّتِ قضیّه باشد، هرگز.

مثال می زنیم: وقتی در یک مسجد، قرار می‌گیریم، اگر این مسجد توانست با همهٔ این نماهایی که دارد، یک حالِ عبادت در ما که در آن مسجد حضور داریم و مایلیم که حضورِ دل هم داشته باشیم، ایجاد کرد، آن فضا، **«فضای مسجد»** حساب می شود والّا «فضای مسجد» نیست.

همین طور نماهای حیاط یک خانه یا نماهای داخلِ خانه، باید به گونه‌ای باشند که برای ساکن آن، مجموعهٔ

نمـاها، یـک «عاطفهٔ خـانـوادگـی» و یـک «عِفاف و حجـابِ بـاطنـی» و یـک «خـلـوت» و یک «آرامش و عیش» را **حضور بدهد.** (مرا در منزلِ جانان چه آمن و عیش؟ چون هردم...)

و اگر آن حضور را نـداد آن معـمـاری هرگـونـه که هست، «معماریِ خانه» نیست.

مسأله این است که وقتی اینگونه باشد ما **«فضا»** می خواهیم و ما **«اثرِ عاطفی و حال»** را طالبیم.

باید بتواند آن نماها چنین مایه ای را به ما بدهند.

امّا «پژوهش» (نه، بلکه تحقیق) یعنی: **ما حقیقتی را به اثبات برسانیم.**

حقیقتی را به فهم و وجدان برسانیم.

آن حـقـیقت، حـقـیقتی است کـه برای حرکتِ زندگی، مبنا بوده است.

حرکتی که با **لطف** هم، باشد.

ما اگر بتوانیم این گونه حرکت کنیم، **شایسته** است.

علی علیه السلام وقتی که راجع به «تاریخ» بحث می‌کند، عـنوان می فرماید که: مـن در میانِ گذشتگان و تاریخ آنان چنـان سیر می‌کردم کـه تدریجاً احساسِ آن را دارم که در میانِ آنان و با آنها زندگی می‌کنم و من یکی از همـانها شده‌ام و آنگـاه بـه احـوالِ ایشان می‌نگرم و از آنان «درس» و «عبرت» می‌گیرم.

ما هـم اگـر مـی خـواهیـم تـحـقـیق در «آثـار هنـر اسلامی» بکـنیم که همهٔ این ها از زمانِ ما به قبل هستند بایستی بتوانیم این چنین سیری داشته باشیم.

«گذشته» را به «زمان حال» نیاوریم، بلکه ما خود به «گذشته» عـبور کـنیم و در «گـذشتـه» میـان همان صاحبانِ آثار، زنـدگـانی داشته باشیم و در میـان زندگیِ آن مردم، **احسـاسِ زندگی نمائیم، و آنگاه رابطهٔ این ظرف و خـانـه و لباس و هـمـه آثاری را که ما رَدِ پای هنری در آنها می بینیم، با معنویّتِ آن زندگی و با نیاز و خواست و احوال و غایتِ آن مردم، پیدا کنیم.**

و وقتی که پیدا کردیم، **عاملِ معرّفِ آن معنـویّت** را به عـنوان یک **«اثرِ اسلامی»** در حال و حاضر عرضه نمائیم، و نه شکلِ باز مانده از قرونِ گذشته را، که **این، تداعی‌گر آنهمه معنا نیست.**

مگر ما خود در هـمـانِ مـتنِ زندگیِ سابقـیـن، حضور داشته باشیم، و آنـگـاه این اثرِ موجود و بـازمـانده هم در آنجا قرار بگـیرد، کـه در چنین فرضی، آن اثر، تـداعی‌گر هست.

مـا کـه هم‌اکـنـون این ظـرف را بـه زمـانِ حال و در زندگیِ کاملاً جدا از آن سابقه، آورده‌ایم و با صرفِ نظر از آن مردم، و گـاهی هم جـدا از اطّلاع احـوالِ آن مردم، بـه ملاحظه گذاشـتـه‌ایم، نه احساسی، نه وجدانی، و نه ادراکی بایسـتـه، داریـم. **بـالـنّتیجه** آنـچـه را کـه ما در حقیقت تصوّر می‌کنیم (بـلکه من می خواهم بگویم آنچه را که تَوَهُّم می‌کنیم) **حقیقت ندارد.**

راه این است که واقعاً همانگونه که اصلاً مکتبِ ما «سیرِ تاریـخـی» را و «سـیـرِ سفر به گـذشـتـه» و «سیرِ عـبـرتی» را (کـه از «عبـور» می آیـد و «عـبـور بـه قـرون گذشـتـه») چگونه بـه «عمـل» می‌گذارد، بهمـانگونه سیر کنـیـم. و از حـاصلِ آن، برای زنـدگیِ امروزِ خود، بـهره بجوئیم.

کـلـمهٔ «قـرون» را در مکـتـبِ ما بـه عـنوانِ «اقوام» می‌گیرند، **یعنـی**: ما مسألهٔ «زمان» را اعتنـا نداریم، اگر می‌گـوئیم «قَرن»، منظورِ ما «مردمِ آن زمان» است، و ما باید نحوهٔ عبور مـیانِ مردمِ گذشته را ضمـنِ درسِ قرآن یاد بگیریم.

ببینیم توصیفِ این همه اقوام و زندگی های مختلفِ آنان را، چگونه بیان مـی‌کند؟ و چه نوع فعّالیّتها و آثاری را از آنـهـا، «اثرِ زنـدگـی» میـدانـد؟ (و مـابـقـی را بـه «مُردگی» تعبیر مینماید.

چـگـونـه قـرآن، احـوال آنـهـا را در پیشِ دل، حضور می بخشد (و نه فقط در پیشِ ذهن).

الآن پژوهش هـا و تـحـقـیـقـاتِ ما «ذهنـی» است در حالـیـکه **تـمـامِ مسـائلِ هـنـری، باید «قـلـبی» مطالـعه**

شوند، و عبور هم برگذشتگان، قلبی باشد و با احساسِ قلبی، و با وجدانِ قلبی، **تا بالأخره به «دریافتِ قلبی» منجر گردد.**

بنابراین روشهای معمولِ ما مناسب نیستند، حرکاتِ تحقیقیِ ما وافی به مقصود نمیشود، برداشت‌هایمان شایستهٔ توقّع ما نمیتوانند که باشند؛ بالنّتیجه امروز آنچه را که ما مطرح می‌کنیم، آن نیست که «**حق**» و «**شایسته**» باشد.

به هرحال پیشنهاد من این است: برای اینکه بتوانیم ارزش‌های ناشناخته و غبار گرفته را دریافت کنیم، **بایستی به محقّقانِ خودمان اهلیّت بدهیم،** بعد رَوِش‌ها را به «**رَوِشِ مِکتبی**» (به رَوِشِ معمولِ علمی) تبدیل کنیم.

رَوِش‌های علمی برای «تحقیقاتِ انسانی و مکتبی» اصلاً نه درست هستند و نه رسای به مقصود.

وبعد نتایج را هم بتوانیم خیلی صادقانه (وپس از چند مرحله، نگاه، و باز نگاه، بر ملاحظهٔ نگاهِ قبلی) بگیریم و این چندان هم دشوار نیست.

چرا؟ برای اینکه ما در «آثارِ هنرِ اسلامی» شرایطِ زمان و مکان و متقضیاتِ محیط نداریم، و هیچ مسألهٔ اصلی و محدودکننده‌ای در میان نیست.

تنها چیزی که هست متقضیات، طبیعی و ضروری زندگیِ انسانها هستند و آن هم در حدِّ نیازهای فردی و شخصی، که گاه مسألهٔ دارند، ولی بیشتر از همه، **مسائلِ عاطفیِ مکتبی و انسانی،** مورد اعتنا هستند و باید که باشند.

واینها همانها هستند که در من و شما هم هستند، حتی در همین زمانه که ما در آن بسر میبریم. و بهمین جهت است که می‌گوئیم: **انسان‌ها کهنه نمی‌گردند وآنچه کهنه می‌شود «قیودِ نیازهای ضروری» است** که آنها در هر زمان با زمان دیگر متفاوتند، ولی وقتی که پای «**هنر**» به میان آید، همان ضروریّاتِ زمان را هم، هنر به نحوی راهِ رفعش را پیشنهاد می‌کند که باز «**معنویّت**» در همان «**ضروری**» باز ملحوظ می ماند، و رعایت میشود.

ولذاست که «هنر» کهنه‌شونده نیست، زمان‌بردار هم نیست، اصلاً مقیّد به هیچ اصلِ مادّی و عینی نیست.

«هنر» همه زمانه است و همه جایی و همه انسانی.

بایستی با این نوع نگاه و چنین قبول، و با آن نوع توجّهِ قلبی و آن رَوِشِ مکتبی، برای «تحقیقِ هنری» حرکت کرد و این معنا را بطورِ مطمئن بدانید که **تحقیقی با این رویّه و اصل به ثمر هست.**

سؤال ــ تحقیقات انجام شده دربارهٔ «هنر اسلامی» تا چه اندازه، بسنده و کافی است؟ آیا می توان ادّعا کرد که در بابِ «هنر اسلامی» تحقیقاتِ کافی انجام شده است؟

جواب ــ من نسبت به تحقیقاتِ انجام شده و چگونگی اش، پژوهشی ندارم.

نمی دانم که چقدر و تا کجا و تا چه حد انجام شده است؟ و چون خبر ندارم در این مورد، من نمی توانم بگویم تا این اندازه، بسنده هست یا نیست.

و هرگز هم ادّعا نمی‌کنم که آنچه انجام شده کافی است ولی معمولاً نظرِ خودم را نسبت به نوع انجام و اِجرا در جوابِ سئوال قبل عرض کردم. و خودِ من هم همین گونه تلاش می‌کنم و هرگاه به اثری در این موارد برمی خورم که دارای همین روش حرکت و این نوع نگاه هست، **با حُرمت بر آن می‌نگرم و از آن استفاده می‌برم** و گاهی هم به دیگران، ضمنِ گفته‌ها و نوشته‌هایم نقل می‌کنم؛ ولی من کمتر برای یافتنِ این نوع تحقیقات جستجو کرده‌ام، و کمتر باخبر شده‌ام، و دیگر جوابی ندارم.