زیبایی، قداست و... دین

مهدی ارجمند

وقتی خداوند را دوست می‌دارم آنچه دوست دارم چیست؟ نه جسمی است، نه تنی، نه زیبایی گذران، نه درخشش روشنایی، نه آوازهای دلکش، نه گُلها و گیاهان خوشبو،... دوست‌داشتنِ خدا دوست‌داشتنِ آن چیزها نیست، با این‌همه وقتی خُدایم را دوست دارم‌گویی همهٔ این مظاهر را نیز... دوست داشته‌ام. (آگوستین قدیس)

بحث دین از موضوع زیبایی و «امر زیبا» جدا نیست گرچه بسیاری کوشیده‌اند خاستگاه زیبایی را در امور محسوس (Sensible) و دنیوی (به معنای اسفل‌سافلین) و کنه ادیان الهی را در امور اُخروی و ملکوت عُلیا جستجو نمایند. اشارات بسیار و متعددی در تعالیم ادیان توحیدی وجود دارد که نه‌تنها «امر زیبا» را به دلیل هیئت محسوس و **نازلهٔ** خود (از دیدگاه برخی فیلسوفان نظیر افلاطون) نکوهش ننموده بَل به شباهت‌های این تجلی‌های صُوری و چشم‌اندازهای شگرف جهان خِلقت با طَبع «زیباپرور» صانعِ هستی استناد می‌کند. صِفَتِ «صانع» در مورد خداوند نه‌تنها به مفهوم انسانی آن یعنی «صُنعی» را به خدمت سودجویانه و عملی خویش درآوردن نیست. در قرآن کریم می‌خوانیم:

«صُنع‌الله الّذی اَتقَنَ کُل شیءٍ

(صُنع آن خداوندی که همه چیز را در نهایت استحکام آفریده است) مفهوم «صناعت» در این‌جا با عمل «ابداع» یعنی از **عدم به هستی آوردن** مطابقت دارد خداوند ــ «بدیع‌السماوات والارض» است یعنی آسمان و زمین را از «هیچ» یا «عدم» به هستیِ باشنده آورده است به‌قولی هُنر او همان نقاشی بر لوح عدم است که:

چو قاف قدرتش دم بر قلم زد

هزاران نقش بر لوح عدم زد

این همان سیر از نهان = (Hidden) به عیان = (evident) است که در **هُنر** متجلّی می‌شود یعنی خالق هستی در گام نخست امر غایب و مکشوفی را احضار می‌کند گنج پنهانی را فرا می‌خواند تا خود را در آن بنمایاند.

کُنت کنزاً مخفیاً فاحببتُ اَنْ اُعرفَ. فخلقت‌الخلقَ لِکی اُعرفُ.

(گنجی پنهان بودم که می‌خواستم شناخته شوم.

مخلوقات را آفریدم تا همه به وجودم پی ببرند). پس هُنر باریتعالی انکشافِ خود و انوار حقّ است و خلقت هستی از برای همین «چهره‌گشایی» بوده است یعنی از حجابِ نیستی به پهنهٔ «حقیقت»، «**چهره‌گشودن**». «حق» و «حقیقت» در عربی به‌معنای **ظهور، تجلّی و انکشافِ نور است** و «خداوند حق است» به مفهوم «خداوند آشکار است = یا متجلی است». پس در نظر عارف همهٔ تجلیّات طبیعت جلوه‌ای از رُخسار حق‌تعالی است:

به دریا بنگرم روی ته بینم
به صحرا بنگرم روی ته بینم
به هرجا بنگرم کوه و در و دشت
نشان از قامت رعنای تِه بینم

و عارف، رؤیتِ «نمود» (Visible) و محسوس (Sensible) را عین رؤیتِ حق می‌داند زیرا:

ما نظرت فی شیءٍ إلاّ ورأیت الله فیه

(به چیزی نگاه نکردم مگر آن که خدا را دیدم)

پس ما در خلقت جهان، حضور و چهرهٔ حق‌تعالیٰ را بازمی‌شناسیم و این چهره کمالِ «زیبایی مطلق» است. وجه اشتراک «امر زیبا» و «امر مقدس» از همین‌جا نشأت می‌گیرد که «زیبایی مطلق» یا الگوی اصلی هنرمند برای آفرینش و خلقتِ هنری همانا چهرهٔ خداوند است و هنر راستین چیزی جز **بازنمایی** یا **انعکاس** زیبایی مطلق در «امر زیبا» (اثر هنری) نیست. اما چگونه است این انعکاس؟ چگونه می‌توان «قُدسی» را در غیر قُدسی و خالقِ را در مخلوق بازشناخت؟ تا قبل از پیدایش ادیان توحیدی در آن هنگام که انسان در دوران جاهلیت به‌سر می‌برد به‌جای خالق هستی آثار خلقت وی (مظاهر طبیعت) یا دست‌سازهای خویش (بُت‌ها) را می‌پرستید در هردوی این حالات او «آفریده‌ای» را به‌جای «آفریدگار» می‌گذاشت اما پس از ابقاءِ و تثبیت ادیان توحیدی پرستش «آفریده‌ها» از بین رفت اما **ستایش** از آن‌ها به عنوان مخلوقاتی تحسین‌برانگیز در اذهان به‌جای ماند برای مثال خورشیدپرستی در عهد مصریان باستان رواج داشت یا در یونان کُهن مظاهر طبیعت هر یک «خُدایی» محسوب می‌شدند اما امروزه خورشید یا عوامل دیگر طبیعت نظیر صاعقه و باد و باران و غیره در عین‌حال که شایستهٔ پرستیدن نیستند. زیرا پرستش تنها از آنِ خداست اما هر یک آفریده‌ای «تحسین‌انگیز» به‌حساب می‌آیند.

تفکرکُن تو در خلق سماوات
که تا ممدوح حق گردی در آیات
به‌هر روز و شبی این چرخ اعظم
کُند دور تمامی گرد عالم

(شیخ نجم‌الدین شبستری)

پس در اندیشهٔ دینی هر پدیدار (phenomenon) اشارتی‌ست به یک حقیقت متعالی (Noumen) و هیچ امر محسوسی فی‌نفسه مذموم و مطرود نیست زیرا با طرد جهانِ محسوسات آدمی ناگزیر به توهّماتِ ذهنی و پندارهای بی‌اساسی پناه می‌برد که اساس هنر نفسانیِ (Subjectivism) معاصر را تشکیل می‌دهد. به همین دلیل است که حتی در اسلام «علم‌جویی» و روش تحقیق عقلانی دربارهٔ محسوسات جهان بارها و بارها تشویق شده است زیرا ذهن آدمی را به کشف رازهای «پدیدارها» معطوف می‌سازد و اگر این «علم‌جویی» در جهت ایمان قلبی مؤمن باشد او را از صُوَر محسوس جهان به خالق بی‌همتا و ستایش دانش بیکران وی رهنمون می‌شود. حقیقت این است که اگر «ایمان به وجود خداوند» در عارف، هنرمند، عالم یا دانشمند وجود داشته باشد تمام مقاصد مشترک است، اگرچه راه‌ها به‌ظاهر با یکدیگر متفاوت‌اند مثلاً فیلسوفی چون ابن‌سینا که تحت تأثیر فلسفهٔ مشایی ارسطو بوده است رسیدن به حق را از طریق علوم طبیعی و ریاضی توصیه می‌کند: «مرتبهٔ علم الهی این است که پس از علوم طبیعی و ریاضی تحصیل شوند زیرا بسیاری از اموری که در علم الهی مُسلّم شمرده می‌شوند باید از آن‌پیش در علم طبیعی به اثبات رسیده باشند، مانند کون و فساد، و

تغییر، و مکان، و زمان، و تعلق هر متحرکی به محرک، و مُنتهی‌شدن محرکات و متحرکات به محرک نخستین، اما تقدم ریاضی بر آن از این حیث است که غرض اصلی در علم الهی معرفت تدبیر باری‌تعالی است و معرفت ملائکهٔ روحانی و طبقات آن‌ها، و معرفت نظام و ترتیب افلاک. وصول به این معارف میسّر نیست جز به علم هیأت. تحصیل هیأت هم ممکن نیست جز به مدد حساب و هندسه.»[1]

این توصیهٔ یک فیلسوف است که لزوماً به کار همگان نمی‌آید زیرا همهٔ سالکان راه حق را توانایی آموختن علوم طبیعی یا ریاضی نیست اگرچه برای یک عالِم احاطه بر این دانش‌ها موجبات آگاهی از دانش بیکران الهی را فراهم می‌آورد و در صورت ایمان قلبی وی «ایقانِ» او به علم نامتناهی حق‌تعالی صد چندان می‌گردد. اما این‌چنین توصیه‌ای یعنی «علم‌جویی» همواره با زمینه‌ای قلبی در مؤمن توأم بوده است و چه‌بسا سالکانی که بی‌هیچ دانش اکتسابی به افتخار «حضور» در محضر حق‌تعالی نایل شده‌اند. امام محمد غزالی از دیدگاهی مخالف ابن‌سینا مسئلهٔ کسب معرفت را بیان می‌کند:

«عادت حُکما بر این است که طبیعی (علم طبیعی) را بر الهی (خداشناسی) مقدّم می‌دارند. لیکن ما تقدیم الهی را بر طبیعی نهادیم. زیرا که الهی مهم‌تر است و خلاف در آن بیش‌تر، و مقصد و غایت کُل علوم است. و این‌که حُکما آن را مؤخر می‌دانند به سبب پیچیدگی آن است و برای این است که وقوف بر آن قبل از وقوف بر طبیعی دشوار است».[2]

انتخاب راه صَلاح در اندیشهٔ دینی همانا «بین‌الطریقین» است یعنی آمیزش «بینش نبوی» با «دانش عقلی» که مُراد از عقل هم در این‌جا همان عقلِ آگاهی‌بخش است که با «عقیله» بسیار تفاوت دارد زیرا واژهٔ «عقل» از ریشهٔ عقیله و عقال به‌معنای پای‌بند شُتر است که اشاره‌ای است به محدودیت دانش عقلی که مولانا از آن به‌عنوان «پای چوبین استدلالیون» یاد می‌کند. عقلی که در دین توصیه می‌شود همان اتّصال با عقل کُلّ یا مخزن علم الهی است که آدمی از آن سیراب می‌شود.

عقل را از عقیله بازشناس نبود هیچ فربهی آماس

به همین دلیل است که فیلسوفانی نظیر آبلار (Abélare) می‌نویسند: «اگر فلسفه به‌معنای انکار قول پولس رسول است نمی‌خواهم فیلسوف باشم و اگر ارسطوبودن به‌معنای بُریدن از مسیح است نمی‌خواهم ارسطو باشم».[3]

پس عقلِ موردنظر در ادیان همانا تجهیز قوای دِماغی به‌سوی «نقطهٔ مرکز هستی» و تشدید نیروی درونی قلب به‌وسیلهٔ فکر و اندیشه است که از طریقی تمرکز و تسلط بر هر دو قوای روحی و عقلی انسان حاصل می‌شود. به‌کارگیری نیروی عقل در جهت معنایی دینی و وجودی نه‌تنها دعوای هفتاد و دو مِلّت را برنمی‌انگیزد بَل به وحدانیّتی می‌انجامد که هدف ادیان الهی است. شیخ نجم‌الدین شیرازی این معنا را در رسالهٔ «عشق و عقل» توصیف کرده است:

«حدّ عقل در این معنی آن است که اثبات وجود باری‌جلّ‌جلاله (کند) و اثبات صفات کمال و سلب صفات نقصان از ذات او بدان مقدار معرفت نجات حاصل نیاید و اگر عقل را بی‌نور شرح در معرفت تکلیف کنند. در آفت شبهات افتند چنان‌که فلاسفه افتادند و انواع ضلالت ایشان را حاصل آمد به اختلافات بسیار که با یکدیگر کردند و جمله دعوی برهان عقلی کردند.»[4]

این کلام معادل گفتهٔ پطرس دایمانی عارف قرون وسطیٰ است که می‌گوید:

«به خدا نظر داشته‌باش و هدف شناخت خود را در او بجو، که دانای واقعی هموست.»[5]

برای دیدن خورشید نیازی به افروختن شمع نیست. و آفتابِ حضور حق‌تعالیٰ در تمام مظاهر طبیعت و بیش

از آن در قلب هر مؤمن گرمایی می‌بخشد که وصف‌ناشدنی است. عُرفا مایل‌اند جایگاه انوار حق را از مظاهر عینی طبیعت به «قلب» یعنی مرکز تأثرات وجودی انسان منتقل کنند اما در هر صورت این عمل به مفهوم انکار محسوسات عینی نتواند بود زیرا در «قلب» نیز تمامی تجلیات حق‌تعالی رُخ می‌نماید و **ظهور** می‌کند و نفسِ «تجلّی» یا « Appearance» که همانا از **غیبت به حضور** آمدن است تکرار می‌شود.

شمس تبریزی نگاه حضرت موسی (ع) به «نمودی» از طبیعت را به قلب یا ذات او تعبیر می‌کند: «ولکن انظر الی الجبل، آن جَبَل ذات موسی است که از عظمت و پابرجایی و ثبات جَبَلش خواند. یعنی در خود نگری مرا بینی.»[۶]

همان کلام جاودانه که «من عرف نفسه فقد عرف ربّه» ــ در خویش بنگر تا خُدایت را ببینی ــ از سویی می‌توان گفت به جهان بنگر تا او را ببینی ــ زیراکوهِ طور در روایت حضرت موسی همانا مظهری از طبیعت (جهان برون) و اشاره‌ای به دنیای درون در نزد عُرفاست. ورای عقل، «طوری» دارد انسان

که بشناسد بدان اسرار پنهان

(شیخ محمود شبستری)

می‌بینیم که فنومن‌ها در اندیشهٔ عرفانی شکلی درونی یا نومنی (Noumene) پیدا می‌کنند به‌قولی جهان و کاینات در قلب عارف متمرکز می‌شوند. این خصیصه در آفرینش هنری نیز تکرار می‌شود یعنی هنرمند در ابتدا باید «حضوری قلبی» را تجربه کند از آن‌پس دست به ابداع و آفرینش بزند اما در هنر نفسانی (به مفهوم نفس امّاره‌ای آن) که امروزه در بیانات ابزوردیسم و نیهیلیسم معاصر دیده می‌شود این «حضور قلبی» همانا حضوری شیطانی است یعنی هنرمند مقهور جنبهٔ سُفلی وجود خویش می‌گردد و در اعماق ظلمات روان (یا به‌قول یونگ قلمرو سایهٔ وجود) فرو می‌رود در این حالت «قلب» یا مرکز تأثرات روحی او امواج شرارت را از کائنات جذب می‌کند و به همین دلیل است که هنر معاصر را قلمرو حضور این نیروی پلید در وجهه سوبژکتیویتهٔ آن خوانده‌اند زیرا گویی ابلیس سایهٔ خود را بر جهان گسترده و این‌گونه هنرمندان زیر سایهٔ او آرمیده‌اند. قرآن این‌گونه بیانات را نکوهش می‌کند:

(این) شاعران کسانی هستند که همیشه گمراهان از آن‌ها پیروی می‌کنند آیا نمی‌بینی که در هر وادی سرگردان‌اند و می‌گویند چیزی را که به آن عمل نمی‌کنند. (سورهٔ شعراء آیهٔ ۲۲۴)

پس برای این‌ها نیز گونه‌ای «حضور» وجود دارد اما نظیر حضوری که ساحران و جادوگران در محضر استاد خود ابلیس دارند برای این‌گونه افراد صفت «هنرمند» جایز نیست زیرا «هنر» در معنا به مفهوم «نیک‌مرد» است که از ریشهٔ «اونره» آمده و این پندارگرایان شایستهٔ عنوان هنرمند نیستند. اگرچه امروزه در غرب به هر «تجلّیِ خود» یا «فرافکنیِ من» (Expression) در قوالب مزبور صفت Artistic یا **هنری** می‌دهند اما تفاوت عظیمی است بین آنچه غرب Art می‌نامد و آنچه ما **هنر** می‌دانیم. Art از ریشهٔ Ars یونانی به‌معنای «ساختن» است از این لحاظ هر صناعتی که واجد مناسبات معقول و محسوب باشد به‌ویژه اگر تأثیری عاطفی بر مخاطب گذارد هنر محسوب می‌شود این واژه با Artisan و Artisanta به‌معنای «ابزار» و صنایع دستی نیز هم‌خانواده است. ارسطو در بوطیقا (poetica) بر این وجه از Art یعنی **صناعتی**بودن آن تأکید می‌ورزد. بدین‌ترتیب که پوئزیس (poeisis) را که یکی از صناعات پنج‌گانهٔ برهان، جدل، سفسطه، خطابه و شعر است جزءِ هنرها به‌شمار می‌آورد حال آنکه این پوئزیس یا شعری که مدنظر است دقیقاً در ارتباط با تخنه (Techné) یا فن‌آوری است. یعنی ارسطو شاعری را معادل فن‌آوری می‌داند چنانچه خطابه و برهان و جدل را نیز نوعی فن‌آوری و «صناعتِ کلامی» می‌داند. در نظریهٔ او آنچه باعث می‌شود «پوئزیس» هنر باشد جنبهٔ معنوی یا اخلاقی آن نیست

بَل صناعتی است که در آن به‌کار رفته است. به همین دلیل افلاطون همتای دیگر او چنین شعری را شایسته «هنربودن» نمی‌داند به زعم وی هنر واقعی اگر همراه با «الهام» و تزکیه نباشد فاقد ارزش است. در رسالهٔ فیدروس چنین می‌گوید:

... نوع سوم شوریده‌حالی کسانی است که مسحور الهه‌های شعر و هنر و دانش شده‌اند، این حالت به روح لطیف و اصیل راه می‌یابد و در حالی که به هیجانش می‌آورد در او نغمه‌های غنایی و دیگر نغمه‌ها را برمی‌انگیزد و روح با این نغمه‌ها کردارهای پُرشعله قهرمانان گذشته را به منظور تعلیم نسل‌های آینده می‌ستاید. اما کسی که روحش این شوریدگی را از الهه‌ها الهام نگرفته به در معبدی می‌آید و گمان می‌کند که می‌تواند به کمک صناعت شعر به درون راه یابد ــ من می‌گویم او و شعرش اجازهٔ دخول نخواهند یافت.[۷]

در این گفتار افلاطون شاعران راستین را در ارتباط با «الهام» شناسایی می‌کند و لازمهٔ ورود به معبد را شوریدگی و جذبهٔ شاعران می‌داند که تحت تأثیر آن «الهام» روی می‌دهد. او جایی دیگر در رسالهٔ ایون (Ion) از زبان سقراط استعداد شاعران واقعی را چنین توصیف می‌کند:

استعدادی که تو داری... یک هنر نیست بلکه چنان که هم‌اکنون می‌گفتم «الهام» است. نیروی آسمانی در تو هست که تو را به حرکت درمی‌آورد مانند نیرویی که در سنگی است که اورپیدوس آن را «مغناطیس» نامیده است... همان‌گونه که کاهنان کُری‌بانتی هنگام رقص از خود بی‌خوداند. شاعران غنایی نیز موقع سرودن نغمات زیبای خود از هوشیاری بی‌بهره‌اند و چون تحت تأثیر آهنگ و وزن واقع می‌شوند مُلهَم و مجذوب می‌گردند... زیرا شاعر موجودی لطیف، سبک‌بال و مقدس است. ولی تا وقتی الهام نیابد و از خود بی‌خود نشود و از عقل عاری نگردد، در او قدرت آفرینشی نیست و مادام که به چنین حالتی نرسد عاجز است و نمی‌تواند مُلهمات خود را ادا کند... **زیرا شاعر به یاری هنر شعر نمی‌سراید بلکه به کمک نیرویی خدایی شعر می‌گوید. بنابراین خداوند، تفکر را از شاعران می‌گیرد و ایشان را وسیلهٔ کلام خود قرار می‌دهد. همان‌گونه که پیشگویان و پیامبران مکرّم را الهام می‌بخشد، تا وقتی سخنان آن شاعر را می‌شنویم بدانیم از آنِ خودشان نیست که در حالت بی‌خودی سخنانی چنین گرانبها بر زبان می‌آورند بلکه خداست که به توسط آنان با ما سخن می‌گوید. شاعران (راستین) فقط گزارشگران سخن خدایند که وجودشان را مُسخّر کرده است.**[۸]

چنین ستایشی از شاعران و هنر راستین از سوی کسی صورت پذیرفته است که «پوئزیسِ» موردنظر ارسطو را نکوهش می‌کند و شاعران صناعتی را شایستهٔ ورود به مدینهٔ فاضله ندانسته است. انتقاد افلاطون از پوئزیس به سبب «وجهه محسوس» آن است. افلاطون در مقابل «امر محسوس» یا استتوس که هم‌خانواده با استتیکوس (Zisthetikos) به معنای «حس‌شدنی» و استتیک (aesttetic) است واژهٔ «edeos» را به‌کار می‌برد که از ریشهٔ «eidon» به معنای «مشاهده» آمده است و به «صور مثالین» و معقول ترجمه شده است. او معتقد است شناسایی حقیقی از طریق یک «حرکت فرارونده» (transcendental) به‌وسیلهٔ صور مثالین میسّر است و محسوسات یا استتوس‌ها در این میان «حجاب» هستند. از این‌رو در تمثیل غار، آدمیان را به مثابهٔ رؤیابین‌هایی توصیف می‌کند که تنها **سایهٔ حقیقت** را به‌وسیلهٔ مظاهر طبیعت می‌بینند. او در کتاب «جمهوری» در مقابل استتوس (امر محسوس) جانب ایدئوس (امر معقول) را می‌گیرد و می‌گوید:

اما کسی که دربارهٔ محسوسات به تحقیق می‌پردازد، خواه سر به آسمان کند و به بالا نگرد و

خواه سر به زیر اندازد و به پایین نگاه کند، نه کار او را پژوهش علمی می‌نامم، زیرا شناسایی راستینی را نمی‌توان از محسوسات به‌دست آورد.[۹]

حقیقت این است که در نزد افلاطون هنر واقعی ابعادی «فراانسانی» داشته است. بدین‌معنا که اثر هنری هرگز به‌وسیلهٔ صناعت شخصی هنرمند به‌وجود نیامده بَل صانع اصلی خداوند است. او می‌گفت: «ما صانع نیستیم دمیورگ (Demiurge) صانع است و اثر هنری از طریق الهام بر هنرمند فرود می‌آید. از سویی او در کتاب «جمهوری» دیدگاه‌های آموزشی خود را نسبت به مقولهٔ هنر و شاعری مطرح می‌کند او می‌گوید شعر راستین باید به کار عملی جامعه بیاید و اثری مفید بر مردم گذارد. به همین دلیل شاعران را دعوت به «دفاع از خود» و از «رسالت هنری خود» می‌کند. او با این‌که خود شیفتهٔ اشعار حماسی هومر بود و آن را بر تراژدی‌های اشیل و اوریپید ترجیح می‌داد شیفتگی خود را به این اشعار دلیل بر تبرئهٔ شاعران ندانست. افلاطون مایل بود «شاعران» خود از حقانیت رسالت‌شان دفاع کنند. به همین دلیل حملات و انتقادات او به شعر در رسالهٔ جمهوری بیش‌تر به تحریک «پاسخ‌گویی» از سوی جبههٔ مقابل تنظیم شده است. گویی او منتظر بود کسی در مقام شاعر یا شخصی در مقام فیلسوف پا به میدان گذارد و از حقانیت شعر و شاعری در زمانهٔ خود دفاع کند:

(مکالمهٔ سقراط با گلاوکن در رسالهٔ جمهوری)

سقراط: ...علی‌رغم این‌ها بیایید به دوست عزیزمان و هنرهای تقلیدی خویشاوندش اطمینان دهیم که هرگاه بتواند دلیلی مبتنی بر لزوم حضورش در جامعهٔ منظم ما ارایه دهد آماده‌ایم با مسرّت او را بپذیریم ــ ما از قوّهٔ جاذبهٔ شعر آگاهیم اما مجاز نیستیم به این سبب به حقیقت خیانت کنیم. ای گلاوکن، می‌توانم بگویم تو نیز مانند من فریفتهٔ الههٔ شعری، به‌خصوص وقتی در شعر هومر جلوه کند؟

گلاوکن: حقیقتاً من سخت شیفتهٔ اویم.

سقراط: پس آیا می‌توانم پیشنهاد کنم که به الههٔ شعر اجازه داده شود که فقط با این شرط از تبعید بازگردد که از خود به وزن شعر غنایی یا به هر وزن دیگری دفاع کند؟

گلاوکن: البته

سقراط: و نیز می‌توانیم به آن عده از مدافعان شعر که دوستدار شعراند ولی خود شاعر نیستند این اجازه را بدهیم که به نثر از او جانبداری کنند. به آن‌ها اجازه دهیم نشان دهند که شعر نه فقط دلپذیر که برای ادارهٔ جامعه و زندگی انسان مفید است و ما به این دفاع با روحیه‌ای مساعد گوش فرا خواهیم داد. زیرا اگر بتوان این معنا را ثابت کرد که شعر هم مفید و هم دلپذیر است بی‌شک به‌سود ما خواهد بود.[۱۰]

ارسطو اما در بوطیقا (poetica) این دفاع از شعر و شاعری را به‌عهده گرفت و به انتقادات افلاطون از شاعران و سوگ‌پردازان پاسخ گفت. او نخست تراژدی را که در نزد افلاطون از ارزش کم‌تری نسبت به حماسه (Epic) برخوردار بود در رأس هنرهای نمایشی قرار داد و تأکید کرد که «تزکیهٔ عواطف» یا کاتارسیس (Katharsis) تنها به‌وسیلهٔ تراژدی که هنر برانگیختن عواطف است میسّر می‌باشد از سویی او برای تثبیت تفوق «تراژدی» بر «تاریخ‌نگاری» که اوّلی موضوعش «درگیری انسان با سرنوشت» و دوّمی «درگیری انسان با تاریخ» است چنین استدلال می‌کند:

تفاوت بین مورّخ و شاعر این نیست که یکی به نثر بیان مطلب می‌کند و یکی به نظم. ممکن است کتاب هرودوت را به نظم درآورید، باز هم از نوع تاریخ خواهد بود. تفاوت آن‌دو به‌واقع این است که یکی چیزی را توصیف می‌کند که روی داده و دیگری چیزی را که ممکن است روی دهد. بنابراین

شعر چیزی فلسفی‌تر و والاتر از تاریخ است زیرا شعر بیش‌تر از اموری که دارای ماهیت کُلّی است سخن می‌گوید و حال آن‌که تاریخ از امور جزیی.[۱۱]

ارسطو کسی است که شعر را از وجوه قُدسی و ماورایی آن جدا می‌کند علاقه‌ای که افلاطون به اشعار هومر داشت تنها به سبب «حماسی‌بودن» آن‌ها نبود بَل بیش‌تر به سبب حضور خدایان و نیروهای فراانسانی در این اشعار بود. حماسه‌های هومر نظیر «اُودیسه» و «ایلیاد» خصلتی مرکّب از خویشاوندی خدایان و انسان‌ها را در خود حمل می‌کردند. به‌قولی دیگر آن‌ها سرنوشت آدمی را با نیروهای آسمانی پیوند می‌زدند و اصطلاح « Anthro - potheism» یعنی «انسانی در ابعاد خدایان» یا «خدایانی در هیأکل انسانی» در مورد آن‌ها صدق می‌کرد. ارسطو اما با طرد «حماسه» در واقع به نوعی «تقدس‌زدایی» از هنر یونان دست زد یعنی به‌جای روایات آسمانی و رابطهٔ انسان با خدایان ترجیح داد روایات انسانی در تراژدی‌ها را که اینک تنها سایه‌ای از وجود خدایان بر آن افتاده بود مدنظر قرار دهد. و با این کارِ خود، بند ناف هنر یونان با اساطیر حماسی را قطع کرد. نزد ارسطو «امر زیبا» اساساً خصلتی استتیکی یا محسوس می‌یابد و در قوالب «تناسب» و «کمیّت» تعریف می‌شود. او می‌گوید: «زیبایی بسته به اندازه و نظم است» اما چون تصوّر مادّی و فیزیکی از «مفهوم اندازه» دارد اضافه می‌کند: «موجودات بسیار کوچک و بسیار بزرگ زیبا نیستند زیرا چشم از بررسی تناسبات آن عاجز است» چنین تعریفی از «امر زیبا» در مغایرت با گفتهٔ افلاطون است که تأکید داشت: «زیبایی در جهانِ ایده‌ها و مثل وجود دارند نه در عالم محسوسات.» ارسطو اما اندازهٔ موجودات را نیز به شکل فیزیکی و قابل رؤیتْ در نظر می‌گیرد و بدین‌ترتیب موجود بسیار ریز (میکروسکپی) و جهان بسیار بزرگ (ماکروسکپی) را از دایرهٔ توصیف خود خارج می‌کند زیرا این هر دو عالم با چشم سر قابل رؤیت نبودند ــ البته بعدها میکروسکپ و تلسکوپ امکان چنین مشاهده‌ای را به‌وجود آورد. اما ارسطو تا پیش از چنین اختراعاتی اساساً تصوری از «امر زیبا» در ابعاد «فراانسانی» ندارد. اگرچه نظریهٔ آفرینش از هیولی (hyle) یا مادهٔ خام (Materia) از نظر ارسطو بسیار شبیه «آفرینش از عدم» است اما باید توجه کنیم که او به نوعی «اصالت صورت و ماده» یا (hylémorphisme) اعتقاد دارد که در آن صورت جُزءِ لاینفکی از ماده یا محتوای خود است. بعدها هنر مسیحی «اصالت صورت و ماده» را در آفرینش تصویری به‌کار می‌گیرد. زیرا به همان صورت که «کلمه» در کالبد مسیح (ع) متجسّد شد می‌توان با کشیدن چهره‌ای از وی «صورت و معنا» را یک‌جا گرد آورد. پولس رسول «شمایل‌کشی» را مجاز اعلام می‌کند و می‌گوید کلمهٔ «خداوند» نه‌تنها «گفتار خداوند» بَل «تصویر» او نیز هست و چهرهٔ پیامبر نشانی از حضور وی را در خود حمل می‌کند.

یوحنای دمشقی همین کلام را به گونه‌ای دیگر تکرار می‌کند: «شمایل مقدّسین رابط بین امر معقول و امر محسوس هستند و در عین خاصیت تنزلی‌شان مقدس به‌شمار می‌روند.» به‌زعم او این تصاویر نجات‌دهنده به مثابهٔ حلول روح رحمانی در صورت‌های هنری هستند. می‌بینیم این دیدگاه مسیحیت چندان با نظرگاه‌های افلاطون و پیش از آن فلوطین (plotinus) دربارهٔ «هنر تصویرنگاری» همسو نیست. زیرا این هر دو فیلسوف معتقد بودند که محسوسات قادر به بیان امور معقول نیستند. فلوطین می‌گفت:

کشیدن تصویری از چهرهٔ انسان که خود «تصویری» بیش نیست بیهوده است.

افلاطون نیز «تصویرگذاری» را تقلید از صورتی می‌دانست که خود «حجاب» است و کار هنری را نظیر دورافتادن «مضاعف» (یا دو پله دورافتادن از اصل حقیقت می‌دانست). اما گویی این هر دو فیلسوف به

موضوع «حضور» در اثر هنری عنایتی داشته‌اند. اگرچه افلاطون در شعر و شاعری چنین «حضور» و «الهامی» را تشخیص داده بود اما همین معنا در هنرهای بصری نیز قابل رؤیت است.

در اسلام اگرچه سنّت «شمایل‌کشی» از چهرهٔ اولیا رایج نبوده است اما «اصل صورتگری» در ابتدا نزد خداوند تایید شده است به مصداق:

«هوالله الخالقُ الباری المصّور»

(خداوند خالق و باری و تصویرگر است)

«وصورکم فاحسن صورکم» (او شما را صورت بخشید، بهترین صورت‌ها را) ــ که البته این «صورتگری» به مفهوم عامِ «تجلّی» یا Appearance است. «کُل یوم هُو فی شأن» یعنی خداوند هر روز در عالم «ظهوری» دارد، بدین‌ترتیب حتی کلام مبارکهٔ «کُن‌فیکون» که امرِ الهی آفریدگار است مفهومی تجلی‌گون را برملا می‌کند. خداوند فرمود به‌وجود بیا و جهان به‌وجود آمد، یعنی صورت گرفت، از عدم به هستی درآمد و در نهایت از بی‌چهرگی به سیماچه‌ای مبدّل شد. در هنر اسلامی به‌جای رؤیت «چهرهٔ انسان» و «شمایل اولیا» ما چهرهٔ جهان اعلیٰ و ملکوت عُلیا را رؤیت می‌کنیم که به شکلی مثالی و رمزی در آثار بصری رؤیت می‌شود.

اسلام از همان آغاز شیوهٔ آشنازدایی یا defamilairzation را به‌کار گرفت البته نسبت به «امور محسوس». یعنی هنر اسلامی تمایل داشت که از قواعد فیزیکی محسوسات «فاصل بگیرد» و به‌قولی آشنایی فیزیکی و محسوس را از پهنهٔ تصاویر مثالی‌اش بزداید. به همین دلیل قواعد پرسکتیو «این‌جهانی» را در مینیاتورهای اسلامی وقعی نمی‌نهند، از «سایه» در این تابلوها خبری نیست، رنگ‌ها شفافیتی ورای آنچه در طبیعت اشیا شاهدش هستیم دارا هستند. نقوش اسلیمی اگرچه از گل و گیاه و حیوانات استفاده می‌کنند اما هرگز انعکاس صوُری این «نمودها» نیستند بَل از واقعیت طبیعی «منترع» شده‌اند. تأثیر هندسه و ریاضیات در هنر اسلامی غیرقابل انکار است و به همین دلیل در عین «قُدسی‌بودن» حضور بینش علمی در تجلیّات هنرهای اسلامی مشهود است. مسئله «کیفیت معنوی» و رابطه‌اش با صوُر هندسی و کمیّات عددی مسئله‌ای است که هنر قدسی اسلامی را تشخّصی ویژه بخشیده است. در این‌جا می‌توان گونه‌ای هماهنگی ماهوُی بین «علوم پایه» و «امر مقدس» را مشاهده کرد. به‌کارگیری اشکال هندسی توسط هنر اسلامی صرفاً صُوری نیست بَل دقیقاً در خدمت مفاهیم و معانی رمزآگین است. مثلاً «دایره» و «مربع» و خطوط اسلیمی (منحنی‌های پیچ در پیچ) هر یک نمادی از مفهومی پوشیده هستند. دایره نماد «کاینات» مربع نماد «جهان» و خطوط اسلیمی تمثیل «حرکت بی‌وقفهٔ موجودات» هستی به گرد «هستا» یا خداوند هستند. در معماری مساجد همواره گونه‌ای تبدیل دایره به مربع و بالعکس در طرّاحی ساختمان رعایت می‌شود. پلان اصلی مساجد بر مربعی بنا می‌شود که رأس آن را گنبدی می‌پوشاند. گنبد دایره‌ای است که به یک مرکز واحد منتهی می‌شود. بر این گنبد حرکت نقوش اسلیمی و گردش به دور محور (اندیشهٔ توحیدی اسلام) ترسیم می‌شود از این‌رو ما در عین رؤیت اثر هنری با رمزهای اساسی «صورت‌ها» و اشکال هندسی که در خدمت اندیشهٔ دینی اسلام هستند مواجه می‌شویم. اما این «رمزها» در عین پوشیدگی چنان با تناسبات صوری، هندسی و عددی بیان می‌شوند که می‌توان اذعان داشت هنر اسلامی یکی از «علمی‌ترین» هنرهای تاریخ بشری است و اندیشه‌ای فیثاغورسی در باب اعداد و تناسبات ریاضی ـ هندسی را در خود حمل می‌کند. فیثاغورسیان جهان و تصاویر را به مثابهٔ نسبت‌های عددی می‌شناختند و تمام اشکال هندسی را بنابر تعاریف عددی تبیین می‌کردند. آن‌ها «اعداد» را مادةالمواد عالم می‌پنداشتند. نظریهٔ آن‌ها تأثیر زیادی بر فلسفهٔ یونانی

گذاشت تا آن‌جاکه افلاطون بر سردر آکادمی خود نوشته بود: «آن‌که هندسه نمی‌داند داخل نشود.» آن‌ها رابطهٔ بین نسبت‌های جادویی را در طبیعتِ اشیا، هنرها و کیهان‌شناسی بررسی می‌کردند. برای مثال رابطهٔ بین اُکتاوهای موسیقی و پرده‌های آن که بسیار شبیه به فواصل کیهانی سیّارات است را کشف کردند. گویی کاینات در حین نواختن موسیقیِ عظیمی است که آدمی هر روز به آن گوش فرا می‌دهد.

نی حریف هر که از یاری بُرید
پرده‌هایش پرده‌های ما دَرید
(مولوی)

تئیوس بورکهارت دربارهٔ رابطهٔ بین علوم و هنر موسیقی می‌گوید:

«حساب و هندسه و موسیقی با سه شرط وجود که عبارت‌اند از عدد، مکان (فضا) و زمان مطابقت دارند و نجوم که اساساً علم وزن‌های کیهانی است، همهٔ این حوزه‌ها را دربر می‌گیرد.»[۱۲]

اندیشهٔ رتیموس (Rythmos) یا تکرار اوزان عددی در موسیقی و شعر مسئله‌ای است که ارسطو نیز بدان اشاره می‌کند و این «ریتم‌سازی» در هنر را که فیثاغورسیان به خصلت جادویی اعداد نسبت می‌دادند مایهٔ «انتظام» اثر هنری دانسته است. او می‌گوید: «آدمی مایل است نظم را به‌جای بی‌نظمی بنشاند» و به همین دلیل ریتم‌های موسیقایی که دقیقاً مبتنی بر تناسبات عددی هستند در عین انتظام خود «زیبا» هم هستند. در اشعار عرفانی ما نمونه‌های این ریتم‌های کلامی به وفور مشاهده می‌شود.

مُرده بُدم زنده شدم، گریه بُدم خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
چشمهٔ خورشید تویی، سایه‌گه بید منم
چونکه زدی بر سر من پست و گدازنده شدم
تابش جان یافت دلم، واشد و بشکافت دلم
اطلس نوبافت شدم، دشمن این ژنده شدم
شکر کند چرخ فلک، از ملک و ملک و ملک
کز کرم و بخشش او روشن و بخشنده شدم
شکر کند عارف حق کز همه بردیم سبق
بر زبر هفت طبق، اختر رخشنده شدم
زُهره بُدم ماه شدم چرخ دوصدتا شدم
یوسف بودم زکنون یوسف زاینده شدم
(مولوی)

اگر مقایسه‌ای بین کاربرد «ریتم» در هنر اسلامی انجام دهیم به تفاوت‌های ماهوی آثار هنری دینی و غیر دینی پی خواهیم بُرد برای مثال در نقاشی‌های اسلامی کارکرد «ریتم» به شکل موتیف‌ها یا جملات بصری متنوّعی است که در یک حرکت منحنی‌وار معمولاً به گرد یک مرکز (Center) در حال گردش هستند. حال همین ریتم‌های بصری را می‌توان با تابلوهای موریس اِشر هلندی مقایسه کرد که بسیار تحت تأثیر نقوش اسلیمی بوده است. اما آثار وی از «قداست» و «اندیشهٔ وحدانیت» خالی است به این صورت که ما همان چرخش مدوّر اشکال و موجودات را در آثار این نقاش نیز مشاهده می‌کنیم اما بدون «سانترالیزم» یا تمرکز بر «نقطه‌ای محوری» که همان آفرینندهٔ عالم باشد. پس تفاوت مهم «اندیشهٔ ریاضی» در هنر دینی و غیر دینی بسته به کاربرد و انطباق آن با مفاهیم اساسی فلسفه و دیدگاهی است که هنرمند در مقابل اثر هنری اختیار کرده است. در آثار موریس اِشر به‌جای «اندیشهٔ وحدانی» ما با گونه‌ای «تناسخ» در عالم تصاویر روبرو می‌شویم. حیوانات و موجودات اغلب در تابلوهای او در گردشی جاودانه از هیئت خود به دیگری مبدّل می‌شوند که به ظاهر با کلام مولوی می‌خوانند:

از جمادی مُردم و نامی شدم
وز نما مُردم ز حیوان سرزدم
مُردم از حیوانی و آدم شدم
پس چه ترسم کی ز مُردن کم شدم؟

مولوی به «بقا در فنا» که مفهومی اساسی در عرفان ما است اشاره می‌کند به این‌که هر مرگ برای عارف گونه‌ای حرکت به‌سوی بالا یا ملکوت اعلی است حالا آن‌که در دیدگاه «تناسخ» حرکت ارواح در کالبُد موجودات «مدوّر» است و قوس صعودی را لزوماً طی نمی‌کند در تصاویر موریس اِشر می‌بینیم که موجودات در کالبدهای خود اسیرانند و واپسین موجود دوباره مجبور است در کالبد اولین موجود رُخ بنماید. دَر واقع عروجی به جهان عُلیا و ملکوت وجود ندارد. «فنا» به مفهوم عرفانی آن که استحاله در وجود باری‌تعالی است رُخ نمی‌دهد. به همین دلیل باید گفت تابلوها تناسخی را بر زمین تصویر می‌کنند که در عین حرکت صعودی همراه با قوسی نزولی است و موجودات از «پست به عالی» و از «عالی به پست» رجعتی تقدیری را انجام می‌دهند که با «اندیشهٔ دینی» سازگار نیست. مسئلهٔ اصلی در هنر دینی «رمزهایی» است که این هنر به‌وسیلهٔ اصول ریاضی و هندسی در پی بیان آن است. این «رمزها» که در واقع بنیان‌های عقیدتی ادیان را تشکیل می‌دهند در هنر مدرن و ریاضی‌وار به چشم نمی‌خورد. برای مثال در آثار ویکتور وازارلی ایتالیایی که او هم از اسلوب ریاضی و هندسی و ریتم‌های بصری سود می‌جوید چنین «رمزهایی» وجود ندارد و صرفاً «ریتم» یا حرکت مکرّر جملات بصری جایگزین هرگونه «اندیشهٔ نهادی» در تابلوست. در واقع کار اساسی هنر مدرن همانا «رمزُدایی» از آثار هنری بوده است که بالطبع معانی قدسی و دینی را نیز از بطن چنین آثاری کنار گذاشته است. در یک نگاه ساده، تمدن معاصر از اندیشهٔ ریاضی‌وار و هندسی در بسیاری از آثار تولیدشده سود جُسته است. در شیوه‌های معماری مدرن ما «ریتم» را به‌وضوح مشاهده می‌کنیم اما این «ریتم» هرگز در خدمت اندیشه‌ای دینی قرار نگرفته است. هم‌چنین سانترالیزم و «وحدانیت» را در شیوه‌های شهرسازی می‌توان دریافت. اما باید دید این «توحید» یا نگاه به مرکز عالم چگونه و از چه دیدگاهی صورت گرفته است. برای مثال امروزه اکثر شهرهای بزرگ دارای میادین بزرگی هستند که تمام انشعابات فرعی و خیابان‌های کوچک به مرکز آن‌ها ختم می‌شود. این شیوهٔ طراحی شهری در اصل همان تکرار شیوهٔ سانترالیزم دینی است که تمام راه‌ها را به «خدای واحد» ختم می‌کند. اما در تمدن معاصر این راه‌ها معمولاً به میادینی ختم می‌شوند که ساختمانی بزرگ و عظیم به‌عنوان «نماد تمدن» در میان آن جای گرفته است. یعنی به‌جای «آفریدگار» و روح «قدسی»، ما آفریده یا صُنعی از دست‌سازهای بشر را که صرفاً ارزشی صوری و نه قُدسی دارد در مرکز شهرهای خود قرار می‌دهیم. چرا؟

زیرا سیر تمدن به‌گونه‌ای بوده است که ارزش «ابزارها» یا Artisanta را تا حدّ عرش الهی بالا برده است و به همین دلیل زمانهٔ ما را زمانهٔ «ابزارپرستی» (Artisanship) نامیده‌اند. زیرا در دورانی که غایت «علم» به آفرینش ابزارها معطوف شود همین «ابزارها» حُکم بُت‌های جدید انسان نو را خواهند داشت که آدمی را از صانع اصلی عالم یعنی «خدای واحد» غافل خواهند کرد.

اما این کلام به معنای نفی قوای عقلی و نفس «علم‌جویی» نیست زیرا حتی هنر دینی نیز در بنیان خود همان اسلوب و قواعد ریاضی و هندسی را به‌کار می‌گیرد. تمایز آن‌جاست که هدف یا غایت «علم» و «هنر معاصر» که در برخی جهات از الفبای هندسه و ریاضی سود می‌جوید کجاست؟ آیا «تقدس‌زدایی» که امروزه در بسیاری از فرآورده‌های تمدن معاصر به چشم می‌خورد «علم تجربی» زمانه را که همان Science می‌گوییم از مقام اصلی و شایستهٔ خود دور ساخته است؟ آیا مسئله کمبود زمان که امروزه تمدن ماشینی بدان مبتلاست جزء تعجیلی شیطانی نیست که آدمی را از یاد خدا به‌در می‌برد؟ آیا این همان «التأنی من الله والعجلة من الشیطان» (تأمل و صبر از خداست و تعجیل از شیطان)

نیست؟ فریتهوف شوران اسلام‌شناس معروف موضوع «شتابکاری» در تمدن امروز را چنین می‌بیند:

«از آن‌جا که انواع ماشین وقت را نابود می‌کند. انسان متجدد همیشه شتابکار است و همین کم‌داشتن همیشگی وقت، در وجود انسان انعکاساتی برای شتابکاری و سطحی‌بودن به‌بار می‌آورد. انسان متجدد این بازتاب‌ها را که بسیاری از عدم تعادل‌ها را تعدیل می‌کند ــ نشان برتری خود می‌پندارد و در واقع انسان قدیم که دارای عادات احساساتی بی‌پیرایه چون عشق روستاییان بود و به‌ویژه انسان شرقی قدیم که راه‌رفتن آرام و دستاری بلند داشت، را حقیر می‌شمارد.»[۱۳]

حقیرشمردن انسان کهن به تعبیری ناچیزشمردن عقاید و باورهای قدسی او نیز هست که متأسفانه گریبانگیر بسیاری از متجدّدین و طرفداران تمدن تکنولوژیک زمانهٔ ما است. آن‌هایی که در قلب‌شان نور دین و خداجویی تلألویی ندارد این‌گونه استدلال می‌کنند که ما اکنون در دوران «Postcivilization» یا فوق‌تمدن هستیم و ادیان در زمانهٔ «Precivilization» یا پیش‌تمدنی ریشه دارند و به همین دلیل نمی‌توان بنیان‌های «دین» را با بنیان‌های «تمدن» منطبق کرد. اما گویی اینان فراموش کرده‌اند که قدمت دین به قدمت خلقت و آفرینش هستی است یعنی از همان زمانی که خالق باری‌تعالی امر «کُن‌فیکون» را صادر کرد و جهان «هستی» یافت «دین‌داری» و «خداطلبی» یعنی حرکت و میل به‌سوی خالق از سوی مخلوقین آغاز شد. به‌همین دلیل موضوع و اصل دین ربطی به زمان اکنون یا «فرا تمدنی» یا زمان پیشین بدویت ندارد. «امر دین» و خصلت «خداجویی» در فطرت و نهاد انسان به ودیعه گذاشته شده است. زیرا خداوند می‌فرماید: «فارسلنا الیها روحنا» (پس روح خویش را بر وی نازل ساختیم)» و «من ذکرنی فی نفسه، اذکره فی نفسی» (هرکه مرا در نفس خود یاد کند او را در نفس خود یاد کنم).

پس رابطهٔ انسان با خداوند ذاتی و وجودی است و در هر زمان تاریخی میسّر می‌باشد. اما این‌که چرا در عصر تمدن یا به‌قولی همان Post-Civilization که خیل اختراعات و اکتشافات علمی جهان را فراگرفته از دین و خداجویی سخنی به‌میان نمی‌آید مسئله‌ای است که به «حُجب» و «ظلوم» تمدن ما مربوط است. کلام شیخ محمود شبستری شرح احوال زمانهٔ ما نیز هست که:

صد هزاران فضل داند از علوم
جان خود را می‌نداند آن ظلوم

ارنست کاسیرر در کتاب Essay and Man این «ظلمت» را که همان جدایی از اساطیر دینی و امور قدسی است به بیانی دیگر توصیف می‌کند او می‌گوید: آدمی در تمدن‌های بدوی و پیشین هنوز به مرحلهٔ ارتباط تئوریک (نظری) و پراکتیک (علمی) به مفهوم امروزی آن نرسیده بود. یعنی انسان کهن نه تئوریسین و نظریه‌پرداز بود، آن‌گونه که امروزه رایج است و نه مکانیسین و ابزارساز ــ البته به مفهوم وسیع کلمه در تمدن صنعتی امروز ــ بنابراین رابطهٔ او با هستی و جهان اساساً اتّصالی عاطفی (سمپاتیک) بود که با همهٔ مظاهر طبیعت برقرار می‌کرد. به‌قولی او به نخستین مرجع عاطفه در درون خود یعنی قلبش رجوع می‌کرد و به همین دلیل مسئلهٔ «نیایش» و «مناجات» در اقوام بدوی و مراسم آئینی ایشان به وفور مشاهده می‌شده اما امروزه با پیشرفت دوجانبهٔ تئوریک و پراکتیک در زمانهٔ ما حجاب‌هایی بر «قلب» انسان سایه افکنده است که ارتباط او را با انوار حق‌تعالی و مبدأ خلقت دشوار می‌سازد. به‌قول دیگر آینهٔ شفّاف وجود، مکدّر شده است و فاصله‌ای بین آدم متمدن و انوار قدسی به‌وجود آمده که فلسفه‌های نیهیلیستی قرن بیستم تحت عنوان (Abcence) یا «مرگ خداوند» از آن سخن می‌گویند. نیهیلیسم حتی در عرصهٔ «زبان» و «زبانشناسی» نیز نفوذ یافته است مثلاً پس از نهضت درام‌نویسی ابزورد (Absurdism) یا اصطلاحاً پوچی‌گرا در اروپا مسئلهٔ

«معنا» یا «محتوا» از کلام و گفتار زدوده شد. یعنی نوعی «معنازدایی» در هنر نمایش و درام‌نویسی مرسوم شد که کلمات یا گفتار را به شکل صرفاً صوُری می‌پنداشت. کسانی چون ساموئل بکت، اوژن یونسکو و آرتور آدامُف از «کلام» به‌عنوان عاملی برای «نابودی معنا» استفاده کردند. یعنی جملات نامفهوم و یاوه‌ای را در نمایشات خود منعکس کردند که بیش‌تر به «هذیان‌گویی» شبیه بود تا کلام معنادارِ نمایشی. در عرصهٔ «گفتاریِ زبان» نیز کسانی چون ژاک دریدا مدّعی شدند که «معنا» در کلام «غایب» است البته نه به مفهوم غیبتی که مثلاً عرفا در نظر دارند، آن‌گونه که عطار می‌گوید: **پس یقین میدان که عینیت، غیبِ جاویدان تُست.** خیر نظر اینان «غیب جاویدان» یا «خدای مستور» نبود بَل اساساً مُنکر «معنا» در کلام یا به‌قولی باطن هستی بودند. به‌همین دلیل «غیبت» در نزد اینان معادل «نیستی» و «عدم» بود. ژاک دریدا در عرصهٔ زبانشناسی بارها از نبود معنا در جملات سخن گفته است که به ظاهر با کلام معروف بودا مطابقت دارد اما در باطن تفاوتی عظیم بین این دو ادّعا وجود دارد. بودا می‌گوید:

«کلمات عین حجاب‌اند»

اما این ادّعا به مفهوم «بی‌معنایی» کلمات نیست. بودا می‌گوید کلمات «ظاهراند» و معانی «باطن‌اند» و حقیقتِ خدا در باطن جای دارد. بودا از مقام یک قدسی سخن می‌گوید اما کسانی نظیر ژاک دریدا و فیلسوفانی که منکر «معنا در زبان» هستند می‌گویند:

«کلمات عین کلمات‌اند نه بیش‌تر»

یعنی کلمات نه‌تنها حجاب نیستند ــ زیرا چیزی برای مخفی‌شدن و در حُجب‌ماندن وجود ندارد ــ بلکه صرفاً خودشان هستند و نه بیش. انتظار معنایی نمی‌توان از آن‌ها داشت و این ادّعا نه‌تنها با بینش دینی مغایر است بَل به پوچی ارتباطات بشری در دنیای نو نیز اشاره می‌کند.

در اندیشهٔ دینی «کلمات» می‌توانند جایگاه «تجلّی» یا ظهور حق‌تعالی باشند انجیل می‌گوید:

«در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود»

این «کلمه» زمانی که از نزد خداوند به نزد انسان می‌رسد «امری قدسی» می‌شود یعنی همان «بسم ربک» یا «بسم‌الله الرحمن الرحیم» در این‌جا کلمه «احضار غیبت» می‌کند. خداوند در کلمه «ظهور می‌کند». و از همین‌جاست که مناجات‌ها و نیایش‌ها در قالب **کلمات** ریخته می‌شوند. در این گفتگوهای قدسی ما چه می‌شنویم؟ **ظهور** وجود باری‌تعالی را. یعنی همان معنایی که بودا می‌گوید پشت کلمات مقدس وجود دارد و دریدا منکرش است. کلمات در عین **حجاب‌بودن** به **حضور وی** اشاره می‌کنند به همین دلیل است که در همهٔ ادیان **مناجات کلامی** این‌گونه از ارزشی اساسی برخوردار است.

(برای مثال)

Holy, Holy, Holy is the Lord God Almighty. The whole Earth is filled with His Glory...*

(قُدوس، قُدوس، قُدوس، خداوند بزرگ، قادر مطلق است و تمامی زمین آکنده از لطف الهی اوست.)

در اسلام کلام تشهّد و شهادتین بنیان اساسی دین است. لااله‌الاالله، محمد رسول‌الله هم‌چنین **لا مؤثر الا الله** ولا عَلیم الا الله. این کلمات بیانگر باطن دین اسلام هستند یعنی «توحید» و «خداپرستی» و انکار هرگونه «بُت» یا «بَدل» برای خالق هستی. در انجیل آمده است: «آسمان و زمین نابود می‌شوند، ولی کلمات من پایان نمی‌پذیرند...» و در قرآن کریم به‌گونه‌ای دیگر همین کلام تکرار می‌شود:

«**کُل شیءٍ هالک الا وجهه**»

مسئلهٔ کلام قدسی در اسلام اساس هنرهایی نظیر خطّاطی را تشکیل می‌دهد. «کلمات مقدس» خود «موضوع هنر» قرار می‌گیرند و آیه‌های کتاب قرآن در زیباترین شکل ممکن طراحی و ترسیم می‌شوند. زیرا معجزهٔ اصلی اسلام همان کلام خداست که در کلمات

قرآن کریم متجلّی شده است. عنایت به این **کلام** تا حدّی است که پیامبر (ص) توصیه می‌کند قرائت قرآن به شکل موسیقایی و با صوتِ زیبا انجام گیرد زیرا خداوند در هر بار قرائت قرآن **حضور می‌یابد و تجلّی می‌کند.**

عنایت اسلام به «زیبایی قدسی» از همین‌جا نشأت می‌گیرد. زیرا در این‌نوع «زیبایی» حضور خداوند قابل تشخیص است. کلمات قرآن کریم در زینت و آرایش مساجد به‌کار می‌روند زیرا حضور وی را در خود حمل می‌کنند. این‌گونه است چهرهٔ قدسی یعنی صورت اولیا آن‌گاه که پیامبر (ص) می‌فرماید «نگاه به چهرهٔ مؤمن عبادت است» یا آن هنگام که در بُت‌شکنی و تصویرزدایی کعبه دو تصویر حضرت ابراهیم (ع) و حضرت مریم (ع) را از آسیب مصون می‌دارد (طبق احادیث). اما چرا سنّت شمایل‌کشی در اسلام مرسوم نبوده است و تصاویر اولیا ترسیم نشده‌اند علتی دیگر دارد زیرا در اندیشهٔ دینی اسلام خداوند نه در «جسم انسان» (چونان تصوری که مسیحیان از تجسّد کلمهٔ الهی در کالبد عیسی (ع) دارند) نیل در کلام الهی یعنی قرآن متجلّی شده است. به همین دلیل سنّت شمایل‌پردازی از اولیا جای خود را به مصوّرسازی کلام خدا یعنی خطاطی اسلامی داده است زیرا اندیشهٔ «پدر، پسر و روح‌القدس» و تجسّد حق‌تعالی در کالبد انسانی و چهرهٔ بشری در اسلام جایی نداشته است. پس طبیعی بوده است که هنرمندان مسلمان و دینی رخ و چهرهٔ حق‌تعالی را در کلام وی جستجو کنند و چهرهٔ اولیا را موضوع اثر هنری قرار ندهند. اما یادآور می‌شویم که در عرفان اسلامی چهرهٔ عارف اگرچه در مقام الهی قرار ندارد اما انعکاس انوار حق‌تعالی است و از این‌رو انسانِ کامل در عرفان چون اتصالی با «نورالانوار» و خورشید عالم‌تاب دارد فی‌نفسه چون آینه‌ای است که روی «حق» را به وی بازمی‌گرداند. این معنا در حدیثی از امام صادق (ع) نهفته است که در پاسخ، زیباترین صورت‌ها در جهان کدام است؟ می‌فرمایند:

چهرهٔ انسان کامل زیباترین صورت‌هاست که چون دوستش بداری تو را از خود بگیرد و به خدایت نزدیک کند.

مسئلهٔ فردانیت یا (Individualism) به مفهوم غربی آن در عرفان اسلامی وجود ندارد. یعنی انسان هرگز از «خدا» جدا نشده و هویّتی مستقل و مشخص کسب نمی‌کند. به همین دلیل هنر عرفانی عین هنر قدسی است. در عین‌حال که فرد عارف همیشه در احوالاتی شخصی و درونی مستغرق است اما هرگز ادعای من‌سالاری یا (egotism) به مفهوم غربی آن ندارد. فلسفه اگزیستانسیالیسم غرب به جایگزین‌کردن انسان به‌جای خالق یا (Theo) ولایت خدا یا Theocracy (تئوکراسی) را به ولایت انسان یا Democracy تبدیل کرد. اما توجه کنیم که دموکراسی یا حکومت اکثریت در اصل معنایی مغایر «ولایت حق» دارد. Demo در اصل هم به‌معنای شیطان یا نیروی پلید است که از Demon آمده است و هم به‌معنای مردم از ریشهٔ Demos این ولایت اکثریت در دموکراسی در اصل همانا ولایت ابلیس در جهان معاصر است. در فلسفه‌های نو و اومانیستی با حذف theo یا خداوند از تئوکراسی (حکومت الله) و تئولوژی (الهیات) مباحث جدیدی نظیر فلسفهٔ انتولوژیک (ontologic) و اگزیستانسیالیسم در قرن بیستم مطرح شده‌اند. انتولوژیک در این‌جا به مفهوم «وجودشناسی» یا «هستی‌شناسی» است. On در ریشهٔ یونانی همان هستیِ باشنده یا «وجود» است یعنی آنچه در مَنِ انسان یا ego اظهار هویّت می‌کند. در این فلسفه‌ها «وجود» در مرکز عالم است و تنها با خود در حال گفتگوست. حال آن‌که در عرفان شرقی «وجود» در گفتگوی با «حق» یا «خداوند» است و حتی انّا الحق‌گفتن عُرفایی نظیر منصور بن حلاّج معنایی بس متفاوت از اندیویدوالیته یا فردانیت غربی دارد. بدین‌معنا که این «انا الحق» همانا «هوالحق» است یعنی ما از «خداییم» و به‌سوی او

می‌رویم. بدون وجود حق فردانیت عارف معنایی ندارد: زیرا به‌قول یونگ تسه فیلسوف چینی:

هیچ راهزنی خطرناک‌تر از فضیلت توأم با آگاهی (اندیویدوالیته) نیست... کسی که در خود می‌نگرد رهایی‌پذیر نمی‌تواند بود... بدترین حالت‌ها این است که آدمی نتواند خود را از خود برهاند... دربارهٔ فضیلت بزرگ (تائو) سخن نمی‌گویند... نیکی بزرگ بر خود نمی‌بالد و خود را نیکی بزرگ نمی‌انگارد... فضیلتی که بدرخشد فضیلت نیست.[۱۴]

پس «رهایی از خود» به مفهوم رستن از منیّت‌ها یا «سلطه» ego اولین گام اساسی در عرفان محسوب می‌شود و برخلاف تعبیرهای نادرستی که از مفهوم «خود» در بیانات بعضی عرفا شده است این «خود» با مَن یا Individual غربی بسیار تفاوت دارد. خودِ عارف فاقد اراده به مفهوم ماهُوی آن است یعنی یکسره مجذوب انوار الهی است. در واقع این خود در میدان ربانش حق‌تعالی قرار گرفته است و چون پروانه‌ای عاشق رخسار نورانی اوست. پس «عملِ خود» فاقد اراده است و به همین دلیل از هرگونه منیّتی عاری است. شمس تبریزی کلام «انا الحق» را این‌گونه توصیف می‌کند که «**حق هرگز نمی‌گوید انا الحق بَل می‌گوید هُوالحق**[۱۵]» یعنی در بطن هر انا الحقی یک هوالحق برای عارف وجود دارد. همان حرفی که فیلسوف چینی گفته بود: «**نیکی بزرگ بر خود نمی‌بالد و خود را نیکی بزرگ نمی‌انگارد.**» عارف در مقام تسلیم و جذبه است او می‌گوید «من از خدایم». حال آنکه انسان مدرن و علم‌زده می‌گوید «من خدایم» و خدایی جز من یعنی «انسان» وجود ندارد. این ادعا مغایر کلام عُرفاست که می‌گویند:

جز از حق نیست دیگر هستی الحق
هُوالحق‌گو تو خواهی یا اناالحق

پس بحث فلسفه‌های جدید تماماً بر محور «خود و ارادهٔ معطوف به خود» (egotism) و «خدازدایی» از خودِ انسان استوار است. و در عرصهٔ هنر مدرن نیز مکتبهای ذهنی‌گرا یا Subjectivism که تجلیّات «خودِ بی‌خدای» هنرمند هستند یکسره معنایی پوچ و یاوه را در خود حمل می‌کنند. همه عوارض «خدازدایی از خود» انسان هستند چون وقتی درون انسان از وجود خداوند خالی شد لاجرم کابوس‌ها یا پندارهای نفس جای انوار رحمانی را می‌گیرند و هنرمندان نوپرداز توهّمات شیزوفرنیک و مالیخولیایی خود را به‌عنوان هنر عرضه می‌دارند.

ز نور آفریدیم حور و نعیم
ز ظلمت پدیدار شد حجیم

هنر و فلسفهٔ دوران Post - Civlization همانا پدیدار شدن ظلمتی بس حجیم است که به سبب «تقدس‌زدایی» در امر هنری و فلسفه حادث شده است. طرفداران نهضت «هنر برای هنر» که هیچ‌گونه علتی را خارج از نفس تولید هنری مجاز نمی‌شمرند یکی از فرقه‌هایی هستند که با طرد عنصر «علّیت قدسی» هنر مقدس را از دایرهٔ مُدرنیسم خارج کرده‌اند. پُل تیلیش دربارهٔ «عدم علّیت» در هنر مدرن چنین می‌گوید:

... سلسلهٔ زمانی معنای خود را از دست می‌دهد، اهمیتی ندارد که واقعه‌ای قبل یا بعد از واقعه‌ای دیگر رخ داده است. ابعاد فضایی به یک نامتناهی دهشتزا فروکاسته شده یا در آن حل می‌شود. ساختارهای ارگانیک حیات به‌صورت تکه‌پاره‌هایی از هم جدا می‌گردد و از نو به‌صورت دلبخواهی (از دیدگاهی زیستی نه هنری) با هم ترکیب می‌شود. اندام‌ها از هم می‌گسلد و رنگ‌ها در صاحبان طبیعی آن‌ها یافت نمی‌شود... آدمی از آینده به‌سوی گذشته زندگی می‌کند، آن‌هم بدون هیچ ریتم، یا سامانِ معنادار. در هنر اگزیستانسیالیستی (که من مایلم چنین بخوانمش) علّیت اعتبار خود را از دست داده است.»[۱۶]

یکی از مواردی که موجب «تقدس‌زدایی» در هنر

مدرن شده است همانا طرد **علّیت قدسی** از مضامین هنر نوست. بدین‌معنا که حضور خداوند به‌عنوان «علت اولیٰ» یا محرک نخستین کاینات دیگر مدنظر قرار نمی‌گیرد و بدین‌ترتیب حتی ممکن است موضوعات دینی و تصاویر مقدسین یا روایات مذهبی را در نقاشی‌ها و فیلم‌ها مشاهده کنیم اما این‌ها همه فاقد «علیّت قدسی» بوده و از مقام شامخ خود نزول می‌کنند. برای مثال در غرب فیلمی چون «سلام بر مریم» ساخته می‌شود که به‌ظاهر مربوط به موضوعی دینی است اما از آن «تقدس‌زدایی» شده است. یعنی «علیت قدسی» از آن سلب شده یا به‌قولی دیگر حضور خداوند در بطن اثر دیده نمی‌شود.

مسئلهٔ دیگر جایگزینی «رمز» به‌عنوان عنصر اصلی هنر دینی با «امر یاوه» یا Absurd است. بدین‌معنا که ما در هنر مدرن به‌جای «رمز دینی» نوعی «ابهامِ بی‌جواب» یا «بی‌معنایی وجودی» می‌بینیم که در تمام بیانات آن به‌چشم می‌خورد. مثلاً اگر از فلان نقاش آبستره یا فلان هنرمند سورئالیست بپرسید معنای این تصویری که کشیده‌ای چیست؟ ممکن است خیلی ساده جواب بدهد «نمی‌دانم» اما این «ندانستن» به مفهوم «رمزی‌بودن» اثر او نیست زیرا حقیقتاً در پی انتقال مفهومی متعالی نبوده است. در واقع او از ابتدا «وجود معنا» را در اثرش انکار می‌کند. نظیر ژاک دریدا که می‌گفت «کلمات معنایی ندارند بلکه صرفاً وجود دارند.» هنر مدرن نیز به‌جای معنا و کلیدِ رسیدن به آن (یعنی رمز در هنر دینی) یک ابهام یا آشفتگیِ عمدی را جایگزین کرده است که نه‌تنها قابل رمزگشایی نیست بَل اساساً نیازی به «گشودن» ندارد. اطلاق واژهٔ سمبلیک نیز به آن بیهوده خواهد بود زیرا سمبل (Symbol) از ریشهٔ سیمبولون (Sumbolon) به مفهوم از «نقص به کمال رفتن» است. در یونان کهن سکه‌ای را دو دوست از میان نصف می‌کردند و به هنگام دیدار یکدیگر آن دو بخش را در کنار هم می‌گذاشتند تا سکهٔ ناقص، کامل شود به این عمل «سیمبولون» می‌گفتند. سمبل نیز در اصل با نیمهٔ دیگر خود یعنی معنای درونی خویش کامل می‌شود. هیچ سمبل یا نمادی بدون «مفهوم» نیست در واقع هیچ سمبلی «پوچ» یا «یاوه» (Absurd) نیست و وجهه معنایی که در نهاد آن است جزءِ لاینفک «نماد» می‌باشد. هنر دینی اساساً سمبولیک است زیرا معنایی پوشیده را در خود حمل می‌کند و با راز و رمز آمیخته است. اما هنر مدرن چون از مفهوم مشخص عاری است طبیعتاً «رمزی» را نیز دربر ندارد.

در تکنولوژی اما به‌عنوان فرآوردهٔ عینی تمدن معاصر «رمزها» جای خود را به «علامت‌ها» یا Signs داده‌اند. این علامت‌ها تنها به‌کار «بهره‌وری» می‌آیند. یعنی آموختن آن‌ها به‌وسیلهٔ بشر امروز معادل احاطه بر بهره‌وری از طبیعت و مصنوعات بشری است. اگر «رمزها» باطن هستی را مدنظر قرار دادند «علامت‌ها» به ظاهر آن توجه نشان می‌دهند. علوم معاصر را از دیدگاهی می‌توان «رمزآگین» خواند زیرا در شبکه‌ای از علایم قراردادی جای گرفته‌اند. اما چون از «علیت قدسی» بهره‌ای ندارند هر لحظه امکان لطمه‌زدن به حیات، نزد نظریه‌پردازان این علوم وجود دارد. «فیزیک»، علمی حیاتی است اما «فیزیک هسته‌ای» در خدمت نفس شیطانی جان بیگناهان بسیاری را در معرض خطر قرار داده است. آدمی می‌تواند به‌عنوان یک موجود واحد که دارای قوای ذهنی، دِماغی و ذوقی خاصی است «علم» را در خدمت مقاصد الهی متمرکز کند زیرا نقاط مشترک بین این استعدادها (عقلی و روحی) بسیار است. آن‌گونه که لوئیس ویلیام هانری هال در کتاب «تاریخِ فلسفهٔ علم» به بخشی از آن‌ها اشاره می‌کند:

«هیچ کوششی نیست که سراسر علم یا یکسره هنر باشد. دانشمند تا آن‌جا که برای رسیدن به هدف کشف و شناخت، ابزارهای متناسب و شیوه‌های ظریف ابداع می‌کند هنرمند است. و هنرمند تا آن‌جا

که برای رسیدن به هدف آفرینش هنری خود در پی معرفت‌یافتن به جهان برمی‌آید، دانشمند است. تنها چیزی که در این‌باره می‌توان گفت این است که کدام فعالیت، بیش‌تر علمی یا هنری است. تمایز این‌دو بیش‌تر از انگیزهٔ فعالیت ناشی می‌شود نه از موضوع آن. دانشمند ریشه‌شناس (اتیمولوژیست) و شاعر هر دو با واژه‌ها سروکار دارند. اما دانشمند ریشه‌شناس دانش اشتقاق واژه‌ها را از جهت علمی دنبال می‌کند و شاعر از راه هنری شعر خود را با واژه‌ها می‌آفریند. زمین‌شناس و پیکرتراش با دو منظور متفاوت سنگ مرمر را وارسی می‌کنند. نقّادی شاهدهای مُستند و باستناشناختی، علم است. اما تاریخ‌نویسی هنر است. مکانیک که حرکت و سکون را بررسی می‌کند، علم است. مهندسی که بیش‌تر بر پایهٔ مکانیک استوار است هنر است. مهندسی، «هنر مکانیکی» یا «کاربستی» است و همانگونه که می‌دانیم وابستگی بسیاری به علم دارد. در هنرهای زیبا وابستگی هنر و علم به این اندازه واضح و آشکار نیست. با این‌حال، می‌توان بررسیهای هندسی و تناسب و تقارن و مناظر و مرایا را توسط هنرمندان ایتالیایی دورهٔ رنسانس، یا کالبدشکافی‌های لئوناردو داوینچی، یا آزمایش‌های نوری نقاشان امپرسیونیست فرانسوی را، که به‌جای آن‌که رنگ‌ها را روی شستی با هم ترکیب کنند، رنگ‌های اصلی را روی بوم نقاشی کنار هم می‌گذاشتند به‌یاد آورد.[۱۷]

شباهت‌های هنر با علم چنانچه هانری هال اشاره می‌کند ماهُوی است زیرا وقتی یک هنرمند می‌آفریند تمامی وجود ذهنی او بر امر آفرینش متمرکز می‌گردد و مثلاً اگر دانشی از علوم ریاضی و هندسی داشته باشد مسلماً در اثر هنری منعکس خواهد شد. در هنر اسلامی چنین خصیصه‌ای بسیار مشهود است اما انگیزه‌ها در این دو نوع «فراوری» متمایز است. در هنر دینی حتی می‌توان گفت «فراوری» محدودتر از هنر غیردینی است زیرا اثر هنری بر هنرمند «فرود می‌آید» و نقش صناعتی هنرمند در ارتباط با «علیت قدسی» مشخص می‌شود. در هنر به مفهوم عامّ آن یعنی Art همواره چیزی از Materia یا ماده خام، فراورده می‌شود. صُنعی که بیش‌تر جنبهٔ تزیینی دارد تا عملی یعنی به کار روزمرهٔ مردم نمی‌خورد و مورد استفادهٔ عملی قرار نمی‌گیرد. Art در جهان امروز یکسره با «نفس» مردم سخن می‌گوید یعنی غذای نفس است و حالات نفسانی را ارضا می‌کند. از سویی در Art همیشه جلوه‌ای از من یا ego و فردانیت یا Individualism حضور دارد یعنی چهرهٔ نفسانیات هنرمند را می‌توان در Art تشخیص داد. اما در فراوردهٔ تکنولوژیک و علمی همیشه کاربردی «عملی» و عینی وجود دارد یعنی نمی‌توان «ابزاری» را تصور کرد که بی‌استفاده باشد. فراوری تکنولوژیک صرفاً جهت ارضا فعالیت پراکتیک انسان مدرن انجام می‌شود. همانگونه که ارنست کاسیرر اشاره داشت تمدن امروز همانا شکوفایی «نظریه (تئوری) و عمل (پراکتیک)» در جوامع امروزی است که این دومی با فراورده‌های تکنولوژیک بازشناخته می‌شود. اما تکنولوژی ثمرهٔ فعالیت قوهٔ خودآگاه (Consious mind) در آدمی است. یعنی سیر تاریخ همانا حرکت از سوی جهان ناخودآگاه (Unconscious mind) به خودآگاه بوده است. یعنی علم کوشیده است دنیای پوشیدهٔ درون آدمی را در فعالیت عملی و «پراگماتیستی» عینیت ببخشد و مسئلهٔ «شئ» و ولایت شئ یا «ابزارپرستی» (Artisan Ship) نیز به همین دلیل در زمانهٔ ما اوج گرفته است. زیرا قوّهٔ خودآگاه در تمدن معاصر می‌بایست حضور خود را در «شئ» تجسّم ببخشد و به‌وسیلهٔ اشیای مصنوع دست بشر ولایت خود را تثبیت کند. اگر به اطراف خود نگاه کنیم می‌بینیم که در انبوهی از اشیا و کالاهای مصرفی تمدن محصور شده‌ایم. در این‌جا ناگزیریم کلام پُل تیلیش را تکرار کنیم که:

«... جهانِ اشیا که مخلوق انسان است، خالقِ خود را به درون خود کشیده است.»[۱۸]

پس «نفس» در تمدن به‌صورت «شیئ» متجلی می‌شود و اشیا از انسان‌ها باارزش‌تر می‌شوند. این اندیشه شما را به یاد دوران بربریت و بت‌پرستی نمی‌اندازد؟ آیا تجلیِ «نفس» در قوم یهود که گوساله سامری بود اینک به‌صورت اشیای تکنولوژیک، کامپیوترها و میکروپروسسورها بازنگشته است؟

اما در اندیشهٔ دینی به «شئ» چگونه نگریسته می‌شود؟ ما در ادیان دوگونه «شئ» داریم اول اشیایی که صُنع الهی هستند یعنی مظاهر طبیعت،

ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکارند

تا تو نانی به کف آری و به غفلت نخوری

این‌ها همگی از قبول امانت الهی سر باز زدند. خداوند می‌فرماید: آسمان و زمینی که آفریده‌ام تاب تحمل من را ندارند تنها قلب مؤمن من چنین تحملی را دارد. از همین‌رو در ادیان، ذات یا قلب انسان بالاترین آفریدهٔ الهی است. زیرا «تنام عینی ولا ینام قلبی» (خدا را در دل خود و قلب باش، خدا تو را در قلب خواهد بود) و من ذکر فی‌نفسه، اذکره فی نفسی (هرکه مرا در نفس خود یاد کند او را در نفس خود یاد کنم). از سویی قلب همان «زندهٔ بیدار» است مخلوقی است که می‌تواند همیشه یاد خالق را زنده نگاه دارد ــ تنامان عینای ولا ینام قلبی (دو دیده‌ام به‌خواب می‌رود و دلم بیدار است) (حدیث نبوی). از این‌رو نزد عرفا «حضور قلبی» بالاتر از هرگونه حضور مادی است.

برو طواف دلی کُن که کعبه خود سنگی است

که این خلیل بنا کرده و آن خدای خلیل

حتی حضور عینی و مادی اگر با حضور قلبی همراه نباشد فاقد ارزش است. طوّافی که خداوند را در قلبش حاضر نبیند تنها به گرد سنگی در گردش خواهد بود. از این‌رو «اشیاء» حتی اشیای «مقدس» نظیر عبادتگاه‌ها تنها یادآور حضور حق‌تعالی هستند یعنی تنها به‌کار «یادآوری» می‌آیند و خود شایستهٔ پرستیدن نیستند. پرستش تنها شایستهٔ خداست و عبادتگاه تنها فضایی برای «حضور» مهیّا می‌سازد. اگر انسان بتواند «فضای حضور» را در قلب خویش احیا کند ــ چنان که در مناجات‌ها و نیایش‌های شخصی‌اش این قصد را دارد بی‌شک خداوند در برابر او «حاضر» می‌شود زیرا:

با جمالش چونکه نتوان عشق باخت
از کمال لطف خود آئینه ساخت
هست آن آئینه، دِل، در دل نگر
تا ببینی رویش ای صاحب‌نظر

(عطار نیشابوری)

پس والاترین خلقت الهی همانا قلب مؤمن است که جایگاه انوار حق‌تعالی است. در قلب می‌توان تمامی کاینات را احیا کرد پس شایسته نیست شئ دیگری چه در طبیعت و چه در عالم مصنوع دست بشر جایگزین آن شود.

در هنر «قدسی» نیز «شئ مقدس» یا همان اثر هنری حکم آینهٔ قلب مؤمن را دارد یعنی جایی است که «نورالانوار» ظهور می‌کند و تفاوت عارف با هنرمند دینی نیز تنها در همین انعکاس احوالات قلبی بر لوح سفید هنر است. یعنی عارف ممکن است هنرمند نباشد یعنی احوالات خود را بروز ندهد و در قوالب هنری بازنگوید. چنان‌که شمس تبریزی می‌گفت:

«سخن را نمی‌نویسم تا در من بماند و هربار حالی در من روی دهد.»[۱۹]

اما مولانا جلال‌الدین «سخن» یا حال درونی خویش را بر لوح سفید کاغذ می‌نوشت و آن را در قوالب شعر می‌آراست. به همین دلیل است که ذات هنر با ابراز درونیّات و شیوهٔ بیانات هنرمند آمیخته است. هنر بدون بیان (Expression) شکل نمی‌گیرد. احوالات عارف صرفاً درونی است و سیر و سلوک وی تا بر لوح بیان آراسته نشده نام «هنر» بر خود نمی‌گیرد. شمس تبریزی اگر کلامش را نمی‌نوشت در عوض آن را «بیان» می‌کرد.

می‌دانیم که «سخنوری» نیز نوعی «هنر» است. چنانچه سقراط هرگز کلامی را ننوشت و در «مکالمه» ابراز وجود می‌کرد. اما عرفایی نیز بوده‌اند که حتی مایل به «سخنوری» نیز نبوده‌اند و در خلوت و حضور شخصی با معشوق راز و نیاز می‌کرده‌اند ایشان را با بیانات (Expressions) کاری نبوده است.

هنر دینی اما عین «بیاناتِ رحمانی» است. یعنی نوعی «تجلی» (Appearance) و کشف‌المحجوب است. هنرمند دینی نقوش رحمانی قلب خویش را بر لوح سفید رقم می‌زند و این کار «صناعت» می‌خواهد. در این مرحله است که هنرمند دینی می‌بایست «قواعد صناعی» و رموز فراوری را بیاموزد در غیر این‌صورت یعنی اگر شیوهٔ بیانات «امر زیبا» را ندانند در مرحلهٔ «درون» یعنی مقام عرفان خیمه زده است و به مرحلهٔ «هنر» پا نگذاشته است. برای ورود به عالم هنر ناگزیر است به دنیای استتوس‌ها یا محسوسات رجعت کند. اگر نقاش است باید رنگ را به‌کار گیرد، اگر شاعر است واژه را و اگر سینماگر است تصویر متحرک را. این‌ها همه در مرحلهٔ استتوس وجود دارند یعنی آنچه محسوس است و بر پنج حسّ انسان تأثیر می‌گذارد. هنرمند این‌جا چون منشوری عمل می‌کند که ایده‌ها یا مثل را به «نمودها» و اشیا مبدل می‌سازد. اما «شئ هنری» با «شئ تکنولوژیک» تفاوتی ماهوی دارد. یک تابلو از آندره روبلف که شمایل حضرت مسیح (ع) را تصویر کرده است به هیچ کار جهانِ روزمره نمی‌خورد هم‌چنین قطعهٔ موسیقایی «پاسیون ماتیو» اثر باخ یا یک اثر خطاطی از شهادتین که کلام الهی قرآن را مصوّر کرده است. این‌ها اشیای مقدس‌اند یعنی حضوری مقدس را در خود حمل می‌کنند. در مواجهه با این آثار مخاطب انگیزه‌ای دیگر را تجربه می‌کند. «شئ روزمره» یا «ابزار» در خدمت ما است ما بر آن تسلط داریم و به کارش می‌گیریم. اما «شئ مقدس» یا «اثر دینی» ما را فرا می‌خواند، ما در خدمت او هستیم زیرا یاد خداوند را در ما برمی‌انگیزد. به همین دلیل است که «اشیای مقدس» را معمولاً در عبادتگاه‌ها به‌کار می‌گیرند، تابلوهای مقدسین را در کلیساها، خطاطی‌های اسلیمی را در مساجد و موسیقی مذهبی را در عبادتگاه‌های مخصوص اجرا می‌کنند، زیرا در این مکان‌ها «حضور» دست می‌دهد. پس کار هنرمند دینی همانا پیوند «امر مقدس» با «امر زیباست» و این مهم حاصل نمی‌شود جز این‌که او به بیانات (Expressions) متوسّل شود. کار هنرمند در این‌جا نظیر کُنش خالق است یعنی:

«بدیع‌السعادات والارض واذاقضی امراً فانما یقول له کُن فیکون

(او آسمان و زمین را آفرید و چون امر کرد که جهان باشد پس جهان شد)

و نیز:

«الذی خلقک فَسوّیک فعدلک، فی ای صورة ماشاء رکبکَ

«او که تو را آفرید، پس برافراشت، متعادل ساخت و در هر صورتی که خواست ترکیب کرد)

خداوند جهان و انسان را «می‌آفریند». این آفرینش همانا از «عدم» به «هستی»درآوردن است همراه با صُنع و شیوهٔ ترکیب و تعدیل (زیرا متعادل ساخت و ترکیب کرد). این‌ها همان وظیفهٔ اصلی هنرمند است یعنی «تعدیل و ترکیب و برافراشتن». تنها تفاوت این است که خداوند از «عدم» به «هستی» می‌آورد اما هنرمند از «هستی» به «نمود» می‌آورد. یعنی آنچه را که خداوند در مخزن قلب وی به امانت گذاشته آشکار می‌کند. به‌قولی می‌توان گفت از «غیبت» (و نه عدم) به «حضور» می‌آورد. یعنی آنچه را که «پنهان» (hidden) بوده «عیان» (evident) می‌سازد. آفرینش هنری همانا آشکارسازی «امر پنهان» است از طریق تنزّل آن به امر محسوس (استتوس) و طبیعی است چون تمامی حقیقت در «محسوسات» متجلی نمی‌شود اثر هنری نیز قادر به نمایش اصل حقیقت نیست بَل **جلوه‌ای** از آن را

برملا می‌کند. یعنی در عین‌حال کـه حسّ اُنس و الفت آدمی را برمی‌انگیزد گونه‌ای غربت و نوستـاژی را نـیز به‌بار می‌آورد و مگرنه این است که ما از اصل خـویش دور افتاده‌ایم پس طبیعی است که در نگاه به آثار دینی حس «شوق و وصل» توأم با غربتی وجودی باشد که از هبوط به سراغ ما آمده است

هر که دور ماند از اصل خویش
بازجوید روزگار وصل خویش

هنر دینی پنجره‌ای به‌سوی جهان ملکوت می‌گشـاید و تصویر قدوس را در جهان عُلیا می‌بینیم. این رویارویی بس حیاتی است زیرا وجـود مـا را بـه خودمـان نشـان می‌دهد. اصلِ خـویش را رؤیت مـی‌کنیم اصـلی کـه از وطن خود دور افتـاده است. پس احسـاس «خـوف» و خضوع در برابر حق به ما دست می‌دهد. اگـرچـه ایـن خوف ناشی از عظمتِ وجودی است که در هنر قدسی مایل به «تجلی» است و ما را چـون مـوسی (ع) یـارای دیدار وی نیست.

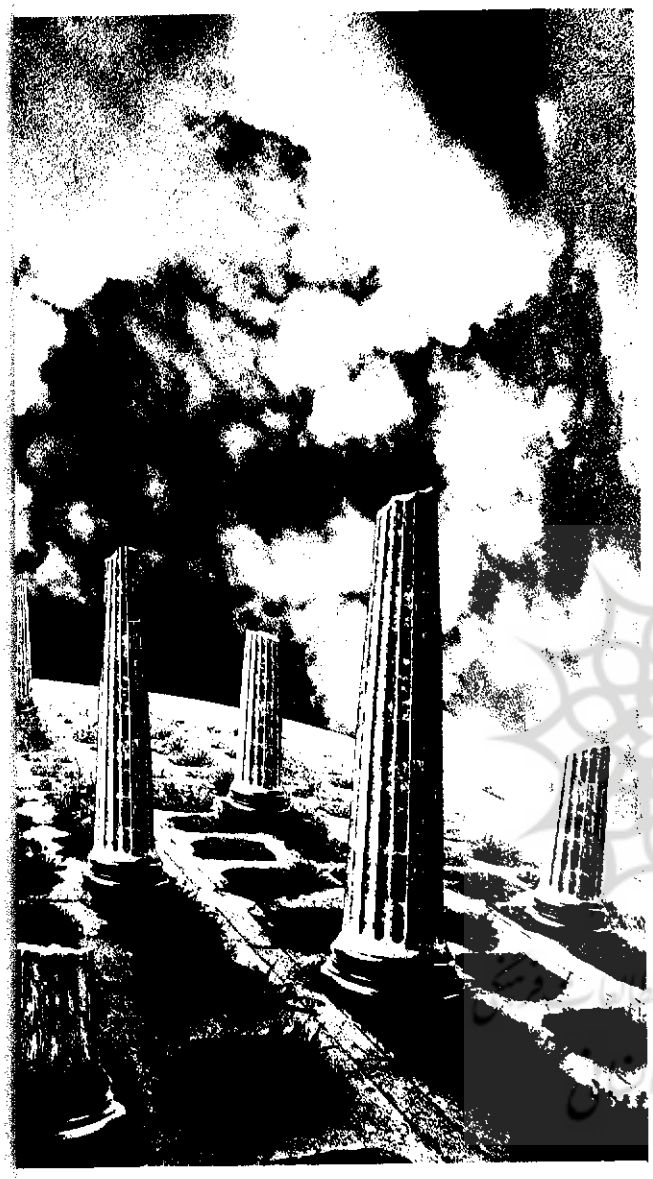
به همین منظور همواره در مواجـهه بـا آثـار دیـنی گونه‌ای «تسلیم» و «مدهوشی» روی می‌دهد و شئ یـا «اثر قدسی» ما را از خود بی‌خود می‌کند، مـجذوب آن می‌شویم و اراده‌مان سلب می‌شود. این «بی‌ارادگـی» و «جذبهٔ رحمانی» اما در برخورد با اشیای، تکنولوژیک و مصنوعات صنعتی وجود ندارد. اگر در دیدار هنر قدسی «خوفِ» از «وصل و فنا» در وجود باری‌تعالی بیننده را فرا می‌گیرد این‌جا خوف از «ویرانگری» و «عدم کنترل» اشیـای مـصنوع وجـود دارد. یـعنی آدمـی اگـرچـه بـه ابزارهای دست‌سازش خو گرفته است و به قول هایدگر اُنس و اُلفتی بین او و شئ برقرار شده اما در باطن نگران و آشفته از نیرویی است که در این اشیا پنهان است و هر لحظه امکان «برآشوبیدن» دارد. بالاترین نگرانی زمـانی روی می‌دهد که «ابزارها» به فرمـان او گـوش نـدهند و پیش‌بینی‌های انسان را نقش بر آب کنند.

این حالت به‌ویژه زمانی رخ می‌دهد که ما انتظاری بیش از توانایی «شئ» داشته باشیم و بخواهیم با نظـام مصنوعی تکنولوژیک روند سیستم طـبیعی و مکـانیزم خلقت را تغییر دهیم این‌جـاست کـه «عـلم بشـری» در مقابل «علم الهی» قرار می‌گیرد و لاجرم موجبات سقوط و بازگونی خود را فراهم می‌کند. زیرا هم‌این‌جاست کـه بشر به ناتوانـی و محدودیت‌هـای عـلم خـویش آگـاه می‌شود و مثلاً درمی‌یابد که با آزمایشات اتمی و مخرّب بر روی کُرهٔ زمین و برهم‌زدن سیستم اکولوژیکی سیّارهٔ خود در واقع به نابودی نسل انسان کمک کرده و طبیعت را بر ضد خود می‌شوراند. یـا بـا دخـالت در سـاختمان ژنتیکی موجودات، بدون انگیزه‌ای معنوی تنهـا نـوعی آشفتگی در سیستم نمو و تولیدمثل مـوجودات ایجـاد می‌کند و به‌همین‌صورت آزمایش‌هایی که صرفاً جـهت سلطه و احاطه بر طبیعت و نه شناخت و هم‌سویی با آن صورت می‌گیرد. زیرا اگرچه انسان به عنوان خلیفةالله بر طبیعت اولویت دارد و امانت الهی یا اسماءِ قدسی بر او آموخته شده اما مجـاز بـه نـابودی طـبیعت و عنـاد بـا نوامیس جهان نیست.

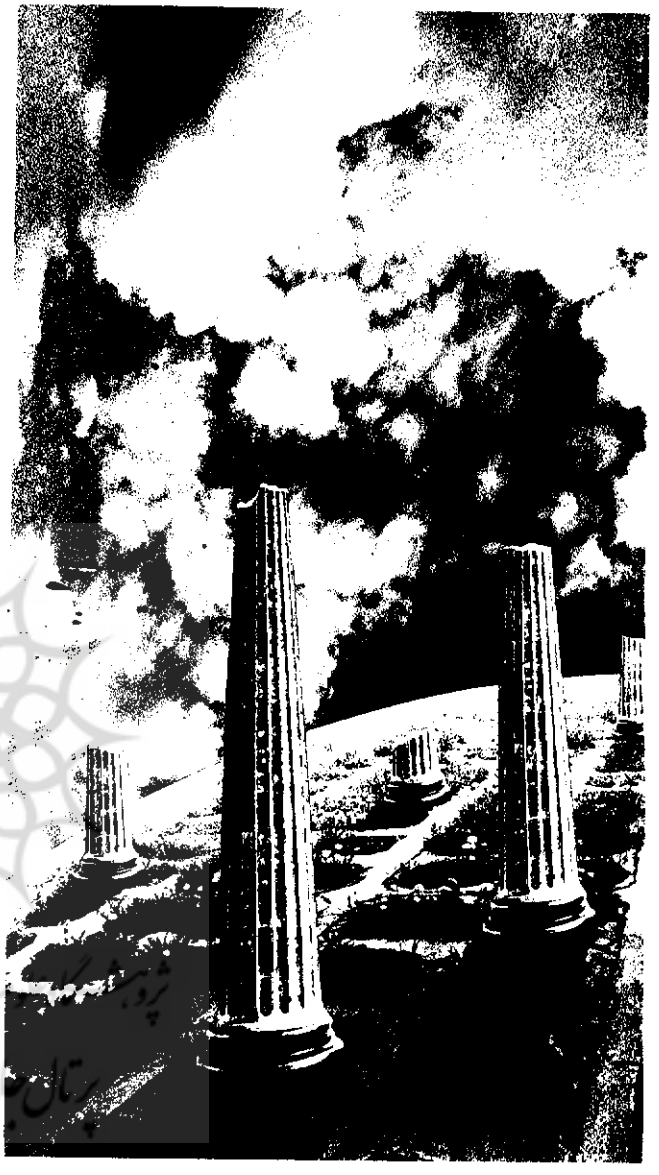
از آن دانسته‌ای تو جمله اسماء
که هستی صورت عکس مُسمّا
(شیخ محمود شبستری)

پس آمـوختن اسمـاء الهـی یـا عـلم عـقلی بـه مـفهوم «فاوستی» آن یعنی احاطهٔ ابلیس بر علم بشری نبوده بَل خداوند علمی را که موافق اصول خـلقت و در جـهت تعالی انسان بوده مجاز دانسته است حال آن‌که امروزه ما بیش‌تر علم را در خدمت مقاصد پلید شیطانی و تسلط بر اقوام ضـعیف و بی‌پناه و غارت منابع طبیعی ایشـان می‌بینیم. از سویی خیل سلاحهای تکنولوژیک و مخرّب پیشرفته که در جهان تولید می‌شود باز هم این گمان را در اذهان عمومی تقویت می‌کند که تکنولوژی به همان‌گونه که بسیاری از معضلات انسان بـدوی را مـرتفع نـموده برای انسان متجدّد خطرناک و ویرانگر است.

مسئلهٔ مهم دیگری که «شئ تکنولوژیک» را از «اثر



هنری» و به‌ویژه از «هنر دینی» متمایز می‌کند موضوع «**مالکیت**» است، مالکیت به مفهوم تملک بر شئ و کاربردهای آن. در اشیای تکنولوژیک همواره گونه‌ای حسّ «ملکیّت» وجود دارد که انسان را وسوسه می‌کند تا آن را «تصاحب» کند. اشیای تکنولوژیک و ابزارهای مدرن همیشه موضوعِ «نزاع» برای تملک بوده‌اند. آن قومی که فلان سلاح یا فلان ابزار را در تملک خویش می‌دیده، احساس قدرت خیالیِ خاصی می‌کرده است. امروزه رقابت برای تصاحب تسلیحات جنگی و مدرن بین کشورهای مختلف در جهت ارضای همین حسّ «**تملک بر ابزار**» می‌باشد. ممکن است هرگز از آن‌ها استفادهٔ عملی نشود اما همین که در اختیار و مالکیّت انسان قرار دارند نیرویی وهمی در او ایجاد می‌کنند. در اندیشهٔ دینی چنین تصوری سخت مورد نکوهش است. زیرا هیچ قدرتی بالاتر از قدرت و توانایی حق‌تعالی وجود ندارد و هیچ ابزاری نمی‌تواند آن نیرویی را که حضور خداوند در قلب یک ملت به‌وجود می‌آورد، ایجاد کند. کلامِ لاٰ مؤثر فی الوجود الا الله در این‌جا نیز حاکم است. تملک بر شئ تکنولوژیک به مفهوم تصاحب «قدرت برتر» نیست. همان‌گونه که اساساً تملک به مفهوم مطلق از آنِ خداست و انسان تنها امانتدار اموال الهی است. این شبههٔ بزرگی است که انسان متجدّد گرفتار آن شده است یعنی «شبههٔ مالکیّت» و «توهّم تملک» بر جهان. بنیاد این شبهه نیز در حضور شئ تکنولوژیک خلاصه می‌شود. زیرا آن هنگام که بشر در فراوری و صنعت کارآزموده نشد بود و شکوفایی تولیدات صنعتی چونان امروز نبود مسئلهٔ «تملک» نیز بر اشیای مصنوع متمرکز نبود و جنگ‌ها بیش‌تر بر سرِ «زمین‌ها» و «مراتع» و «اموال طبیعی» درمی‌گرفت. اما در تمدن معاصر موضوع تملک، بر «اشیا» معطوف شده است. زیرا «اشیا» در درجهٔ اول مصنوع دست انسان‌اند و آدمی مخلوقات خود را دوست دارد و گمان می‌برد این تولیدات قدرت شامخی به او اعطا می‌کنند، پس غَرّه



می‌شود و به هر قیمتی در صدد تصاحب آن‌ها برمی‌آید.

از این‌روست که عصر ما را به راستی عصر **تملک شئ** نامیده‌اند زیرا هرچه هست بر سر «داشتن» و «نداشتن» است. رسانه‌های گروهی شبانه‌روز به ما می‌گویند اگر می‌خواهید خوشبخت شوید این شئ را بخرید و آن کالا را صاحب شوید زیرا خوشبختی شما در «املاک» شماست پس چه نشسته‌اید که اشیا و ابزارها در انتظار شما هستند. آن‌ها می‌گویند ما را صاحب شوید تا توانایی یابید و این همان نفس شیطان است که در این تمدن فراصنعتی و Post - Civilization سخن می‌گوید. این همان روح فاوست است که به‌وسیلهٔ علم و فراورده‌های آن، انسان را از خود و خدای خود غافل می‌کند، آدمی را از یاد مالک اصلی و قادر مطلق خارج می‌کند و با توهّم «تملک اشیا» وحشی‌اش می‌سازد.

بربریت قرن بیستم از ظهور انقلاب صنعتی آغاز شد یعنی درست هنگامی که بشر گمان بُرد دوران بربریت را از سر گذرانده است. زیرا انگیزهٔ تعارض و خشونت در آدمی قوی‌تر شد. با سلاح تکنولوژیک وسوسهٔ سلطه بر جهان پیدا شد آن‌هم به ساده‌ترین شکل یعنی فشاردادن دُکمه‌ای و فروافتادن بمبی و قتل میلیون‌ها انسان بی‌گناه. امپراطوری‌های روم و ایران و عثمانی کِی می‌توانستند چنین سهل و آسان فتوحاتی کسب کنند. جنگ آن زمان سردار می‌خواست، رنگی از شجاعت و دلیری می‌خواست. جنگ قرن بیستم اما عین بی‌شجاعتی است، در دخمه‌ای خزیدن و با فشار دکمه‌ای بخشی از جهان را نابودکردن است. این جنگ جنگی نیست که مولای متّقیان در نامه به امام حسین(ع) وصفش را می‌کند:

فرزندم اگر کوهها از جای کنده شوند
تو پابرجا باش
دندان‌هایت را بر هم بفشار
جمجمه‌ات را به خدا بسپار
و قدم‌هایت را

چونان میخ فرورفته بر زمین
استوار نما...

(نهج‌البلاغه ــ خطبهٔ ۱۱)

بـربریت زمانهٔ مـا همـانا «شـاهدبودن» بـر مـرگ میلیون‌ها انسـان از طـریق تـلویزیون و مـاهواره است، هنگامی که در کانون گرم خانواده به صرف شام مشغول هستیم. «پلیدی» در جهان امـروز لزومـی بـر «خفـا» و خزیدن در تاریکی ندارد، به‌راحتی و سـهولت بـر دنـیا سایه می‌افکند. «ابزار» فی‌نفسه پلید نـیست امـا انسـان مـتجدّد و حُکّـامِ جهـان‌خوار و سـلطه‌طلب از «شـئ خاموش» و از «ابزار مطیع» هیولایی مهیب می‌سـازند. آنان نفس شیطانی خود را در «شئ» می‌دمند و این نفس در ابزارهای پیشرفتهٔ مخرّب «متجلی» می‌شود.

* * *

پس آنچه انسـان مـتجدّد را تشـخّص مـی‌بخشد همـانا توهّم «تـملک شـئ» بـه‌ویژه شـئ تکـنولوژیک است. دربارهٔ «اثر هـنری» چـنین حـالتی وجـود نـدارد یـعنی موضوع «مِلکیّت» مُنتفی است. زیرا مخاطب اثر هنری با دنیایی روبروست که به تملک او درنمی‌آید. او تـنها می‌تواند این جهان را مشاهده کند و در معرض بیانات و اظهارات «امر زیبا» واقع شود اما هرگز قادر به «تملک» اثر هنری نیست. در اندیشهٔ دینی که همهٔ تملّکـات بـه خدا بـرمی‌گردد مـعمولاً آثـار قـدسی در عبـادتگاه‌های عمومی دیده می‌شود. شـمایل‌های مسیح (ع) و مقدسین بر دیوار کلیساها نقش می‌بندد و نقوش اسـلیمی و آیات کریمهٔ قرآن بر پهنهٔ گنبد و دایرهٔ مساجد، زیرا این آثار در تملک و تصاحب آدمی نیستند بَل از آنِ خالق هستی‌اند. هنر در این‌جا عین «وقف» است یعنی «نذر» انسان است به درگاه الهی.

در هنر غیردینی نیز «تصاحب» اثر هـنری معـنایی نـدارد بـه‌ویژه امـروزه کـه ابـزارهـای تکـثیر مکـانیکی نسخه‌های بی‌شماری از تابلوها، قطعات موسیقی، نسخ خطاطی و فیلم‌ها را به شکل عمومی توزیع می‌کنند. کار موزه‌هـا و کلکسیونرهـای شـخصی نـیز در اصـل «اثـر هنری» را محبوس نـمی‌کند. یـعنی مـمکن است اصـل تابلوی داوینچی (لبخند ژوکوند) در موزهٔ لوور فرانسـه باشد اما این تابلو در تملک این موزه نیست. هرجا کـه نسخه‌ای از آن موجود باشد و من و شما رؤیتش کنیم آن تـابلو «حـضور» می‌یابد. پـس خـصلت اثـر هـنری در عمومی‌بودن آن است در آزادبودنش از قواعد انحصاری تملک. وقتی قطعه‌ای موسیقی «اجرا می‌گردد» به‌محض اجراشدن از تملک آهنگ‌ساز و گروه نوازنده خارج شده است و به‌قولی به شنوندگان «اهدا» می‌شود. **هنر عـینِ ایثار است.** زیرا هنرمند ناگزیر است برای دیگری سخن بگوید. نویسنده‌ای که نوشته‌هایش را هیچ‌کس نخوانده است نـویسنده نـیست. همـان‌طور آهنگ‌سـازی کـه موسیقی‌اش را کسی نشنیده است. هنر چون با مخاطب سروکـار دارد و بـا «بیـانات» (Expressions) آمـیخته است در گام نخست بـاید از تـملک شـخصی هـنرمند بیرون بیاید و وقتی که چنین حالی روی می‌دهد دیگر به تملک عمومی درآمده است. فراموش نکنیم که تـملک عمومی عین بی‌تملکی است زیرا **آنچه به همگی تـعلق دارد در واقع به هیچ فردِ خاصی تعلق ندارد.**

و این کلام خداوند است: که ما جهان و طبیعت را برای «همهٔ» انسانها آفریدیم.

هنر در ذات خود عین بی‌تملکی است اما چرا چنین است؟ زیرا انگیزهٔ تولید آن جـای دیگـر است. هـنرمند هرگز به قصد «نفع عملی» دست بـه آفـرینش نـمی‌زند چون در این‌صورت کارش به یک ماشین چاپ یا تولید تصویر و کلمه شبیه خواهد شد. «هنر» از یک نیاز درونی سـرچشـمه مـی‌گیرد. ایـن قـضیه در هـنر نفسـانی یـا Subjectivism نـیز صـادق است. مـورِنو (Moreno) روانشناس آلمانی بـرای مـعالجهٔ بیمـاران روانـی روش پـسیکودراماتیک را پیشنهـاد کـرده است. یـعنی حـتی کسانی که دارای اعوجاج ذهنی و روانی هستند اگر به بیانات هنری روی آورند زمینه‌های بهبود ایشان فراهـم

می‌شود. طبیعی است که هیچ‌گونه نفع اقتصادی و مادی در این‌گونه «بیانات» وجود ندارد بَل تنها صِرف دِشارژ عُقده‌هاست که برای این بیماران ضروری است. اما در نزد هنرمندان طبیعی نیز گونه‌ای تخلیهٔ عُقده یا Complex وجود دارد. این «عقده» همان نیاز درونی وی برای «فرافکنیِ وجود» است. یعنی او مایل است احوالات درونی خود را آشکار کند. ما به ماهیت این احوالات کاری نداریم که خوب است یا بد، نفسانی است یا رحمانی بَل به «اصل نیاز» یعنی «فرافکنی» (Projection) یا «تجلی» (Appearance) اشاره می‌کنیم. این نیازِ اصلی است که «اثر هنری» را از «شئ تکنولوژیک» جدا می‌کند. این نیاز است که موجب می‌شود هنرمند بدون چشم‌داشت مادی دست به آفرینش بزند و صُور درونی خویش را بر لوح سفید منعکس کند. از همین‌رو، حیات هنری در دوران سلطهٔ ابزارها و نفس قدرت‌طلب تکنولوژیک گونه‌ای عکس‌العمل از سوی کسانی است که به جرگهٔ سوداندیشان و نفع‌طلبان نپیوسته‌اند. هنرمند تنها از یک نیرو پیروی می‌کند «ندای درون». به همین دلیل تزکیه و پالایشِ نفس ضروری‌ترین مقدمات آفرینش هنری است. اگر «نفس» از آلودگی‌های خود پاک نگردد «اثر هنری» به کابوس یا وهمیّات آفریده‌اش مبدّل می‌شود و این همان کلام لونگینوس نقّادِ پس از ارسطو است که می‌گوید:

«غیرممکن است آنان که با فرومایگی و پستی زندگی می‌کنند بتوانند چیزی اعجاب‌انگیز و شایستهٔ جاودانگی به منصهٔ ظهور آورند.»[۲۰]

(از کوزه همان برون تراود که در اوست) هنر راستین محتاج تزکیهٔ نفس است به همین دلیل عرفانِ ما از «هنر» به‌عنوان پدیده‌ای مجرّد سخن نمی‌گوید و آن را دو ذات «نیک‌مرد» یا «انسان کامل» جستجو می‌کند. هنرمند همان انسان کاملی است که به مقام «بیان» و «اظهار» مکنونیّات قلبی خود رسیده است. **او راهِ گُذر از درون به برون را یافته است.** و این با کلام ارسطو مطابقت دارد که:

Si vis me fleye, primum tibi flendum

(اگر می‌خواهید دیگران بگریند نخست باید خود گریه کنید)

هنر راستین را با «فریب» و «شعبده» کاری نیست. احوالی که در هنرمند جاری است می‌باید از نوع «حق» باشد و ارزش بیانگری را داشته باشد. زیرا هیچ پدیده‌ای در عالم نظیر «اثر هنری» سرایت نمی‌کند و شیوع نمی‌یابد. پس سلامت نفس شرط نخستین هنروری است. بیماران روانی آقای مورنو نقاشی می‌کنند تا عقده‌هایشان را خالی کنند ولی این تابلوها هرگز در دیدار عمومی گذاشته نمی‌شود. چنانچه بسیاری از آثار هنر مدرن اگرچه «حدیث نفس» است اما به «دیدار» نمی‌ارزد. این‌ها همان بیاناتی هستند که صرفاً عقده‌گشایی‌اند و اثری متعالی در مخاطب ندارند. کسی حضور آن‌ها را نفی نمی‌کند زیرا اگر تولید نشوند به جنون جامعه می‌انجامند همان‌طور که اگر عقده‌ای گشوده نشود به عملی بسیار خطرناک‌تر مبدّل خواهد شد. اما توزیع آن‌ها باید محدود و صرفاً جهت پاتولوژیست‌ها، روانکاوان و جامعه‌شناسان باشد. یعنی کسانی که تحت تأثیر این آثار قرار نمی‌گیرند. برای مثال وجود تئاتر پوچی یا ابزورد در اروپا پس از جنگ جهانی دوم عارضه‌ای بود که اکنون برای مطالعه روانکاوان و جامعه‌شناسان بسیار راهگشاست زیرا می‌توان تصویر فرهنگ پس از جنگ را که موجب عدم تعادل روانی و سیاه‌اندیشی نزد هنرمندان نمایشنامه‌نویس آن دوران شده است مشاهده کرد. راه درست همانا مطالعهٔ تاریخی و روانی آن‌هاست و این‌که چرا اساساً تولید شده‌اند؟ با نگاه به این آثار ما تصویر یک دوران یعنی تاریخ جنگ‌افروزی بشر و آثار مخرّب آن را مشاهده می‌کنیم. درست نظیر این که به دارالمجانینی قدم گذاشته‌ایم که آدم‌هایش از همین جامعه تغذیه می‌شوند. اما آیا منطق

آن است که درهای درالمجانین را به‌روی جامعه باز کنیم؟ مسلماً خیر زیرا به سلامت نفس جامعه لطمه خواهد زد. آثار هنری زمانهٔ ما اغلب شکلی «عقده‌گشایانه» دارد. یعنی راویان، نفسانیات خود را که هنوز پالایش نیافته است «بیان» می‌کنند. اما این نفس که در اثر هنری بروز می‌کند تا حدود زیادی تحت تأثیر وقایعی است که در این قرن روی داده است یعنی آنچه را منعکس می‌کند که برایش روی داده است. پس اگر قرار است هنرمند نفس‌پرور (به مفهوم امارّه‌ای آن را) سرزنش کنیم نخست باید نگاهی به محیط پرورش او بیندازیم. به نقاشی‌های فوتوریست‌های روس نگاه می‌کنیم جز مشتی خط و حجم و پیچ و مُهره که ناشی از ظهور انقلاب صنعتی در زمانشان است چیزی نمی‌بینیم. به موسیقی کریستف پندرسکی به نام «هیروشیما» گوش می‌دهیم تنها صدای ضجّه و فریاد و انفجار می‌شویم که یادآور واقعهٔ هیروشیماست و به فیلمهای گادفری رجیو می‌نگریم جز تصاویر مکرّر ماشینیزم وجود ندارد. در این میان معدوداند هنرمندانی که در هوای قدسی تنفس می‌کنند و آثارشان به مظاهر آلودهٔ تمدن تکنولوژیک آغشته نشده است.

* * *

گفتیم که هنر عین «بیان» و «ظهور» است اما در هنر قدسی چه چیزی ظهور می‌کند که در هنر غیردینی دیده نمی‌شود؟ باید اضافه کنیم: **مکالمهٔ بین انسان و خدا**... یعنی گفتگوی دو روح... زیرا که «ــ ونفخت فیه من روحی ــ» خداوند از روح خویش در ما دمیده است و ما روح او را به خودش بازمی‌گردانیم. در هنر قدسی «تجلی» همان جلوهٔ حق است، هنرمند تسلیم حق است. او صانعی است که به امر الهی «می‌آفریند» و هدف صُنعش همانا کشف‌المحجوب و «چهره‌گشایی» از حق است.

ما در این راه حجاب خویشتنیم

ورنه روی تو در برابر ماست

در هنر قدسی چیزی به‌نام «فرافکنی من» یا expression of ego وجود ندارد هرچه هست فرافکنی اوست منتهی از طریق من ــ یعنی **هوالحق** در ظاهر و نمای انا الحق....

این «من» همان حقّ است که به دیدار خود می‌شتابد چنانچه روایتی است از بایزید بسطامی که گویند به خواب عارفی آمد و حکایت حضور خود به درگاه حق‌تعالی را تعریف نمود که:به *او* گفتند چه آورده‌ای؟ گفتم: اعمال نیک... *او* نپذیرفت. سپس گفتم: **تو را برای تو آورده‌ام**... آنگاه به‌درون راه یافتم.

پس این دیدار «حقیقت» از «حقیقت» است. در هنر قدسی وجه حق به پیشگاه مبارک خودش تقدیم می‌شود و من یا فردانیّت انسان بیش از یک **گذرگاه** نیست.

منم آن **درگاه** هرکه از من به درون آید نجات می‌یابد

(انجیل یوحنا)

در این‌جا بحث «فنا» است و مَحو مَن در حقّ. بحث «بی‌خودی» و «استحاله» هویت یا ego در روح الهی است.

دو خطوه بیش نبود راه سالک

اگرچه دارد آن چندین مهالک

یکی از هاءِ هویت گذشتن

دوم صحرای هستی درنوشتن

بدین‌معنا هویّت در هنر دینی همانا عاری‌شدن از مَنِ نفسانی هنرمند و «نفس» را خوی الهی آموختن است زیرا:

کسی کز آشنایی بوی دارد

همی با قُرب حضرت خوی دارد

پس تا خوی آشنا در هنرمند دینی پرورده نشده است گوش او جای پیغام سروش نخواهد بود. اُنس و الفت با خُوی الهی عین پذیرش «زیبایی» است زیرا خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد. مگر ممکن است اثری دینی «نازیبا» باشد زمانی که «حق» «ذات» زیبایی را

حُسن‌الجمال است.

هنر قدسی از این دیدگاه به جهان می‌نگرد که «**هوالظاهر والباطن**». (خداوند ظاهر جهان و باطن هستی است) یعنی می‌توان حضور وی را هم در «محسوسات» و هم در «معقولات» مشاهده کرد. «طبیعت» و «انسان» از او جدا نیستند و هر یک به طریقی از انوار حق مُستفیض می‌شوند. هنر مرتبه‌ای است که «امر محسوس» یا «استتوس» مجال آن را می‌یابد که «تعالی» (Transcedence) یابد و «امر معقول» از حجابِ «غیب»، نازل شده، پدیدار گردد به‌قولی هنر دینی جایگاه تلاقی استتوس و ایدئوس یا **مریی و نامریی** است و این جز به یاری درک معنای «هوالظاهر والباطن» میسّر نمی‌شود.

بود حاضر در آن حضرت همیشه

نباشد جز «حضورش» هیچ بیشه

این حضور به معنای مطلق کلمه است یعنی صورتی نیست که از معنای او خالی باشد و بی‌التفاتی فیلسوفانی چون افلاطون و فلوطین به «محسوسات» همانا انکار کلام «هوالظاهر» است که آگوستین بعدها معنای آن را دریافت و تذکر داد. وی می‌گوید:

«در بارهٔ اجسام محسوس گفته بودم که دوست‌داشتن آن‌ها سبب بیگانگی از خدا می‌شود. ولی سخن درست این است که دوست‌داشتن اشکال و صُورِ جسمانی به‌منظور ستایش خدا مستوجب بیگانگی از خدا نیست.»[۲۱]

ستایشی از «صورت» که در باطن تحسین و کُرنشی بر درگاه حقّ را به‌همراه داشته باشد همانا عین «خداپرستی» است. زیرا «وصورکم فاحسن صورتکم» (او شما را صورت بخشید و بهترین صورت‌ها را بخشید). اما اگر ستایش از «صورت» و ظاهر جهان به‌معنای غفلت از «باطنِ» آن باشد مورد نکوهش است. در دین «صورت» همانا اشاره به خالق خود می‌کند یعنی در این چهره، روح رحمان است که می‌درخشد.

این صورت با Idol یا بُت بی‌جان تفاوت دارد «صورتِ رحمان» تجلی «جانِ رحیم» است همانی است که پیامبر (ص) می‌فرماید: «**نگاه به چهرهٔ او عبادت است**» و همانی است که امام صادق (ع) تکرار می‌کند: «**چهره‌ای که چون دوستش بداری تو را از خود بگیرد و به خدایت نزدیک کند**». در هنر دینی چنین صورتی مدّنظر است یعنی ظاهری که تجلی انوار رحیم الهی است. هنر اساساً صُنعی است که با «صورت‌ها» می‌آفریند یعنی هنر بدون «صورت» وجود ندارد البته صورت نه به معنای «مریی» (Vision) بَل به مفهوم محسوس (Sensible). یعنی حتی موسیقی هم در عین نامریی‌بودن هنر صورت‌هاست زیرا «محسوس» است و به گوش انسان شنیده می‌شود. هنر نامحسوس (Nonsensible) وجود ندارد، هر هنری در مرتبهٔ حواس پنج‌گانه اقامت دارد و خارج از آن قابل تصور نیست. اما یک مسئله مهم بین «امر هنری» و «امر واقعی» وجود دارد که اثر هنری را از رئالیته یا واقعیت جهان متمایز می‌کند و آن هم خصلت **انتزاع** هنر در قبال واقعیت است. بدین‌معنا که هنر صُور آرمانی و ذهنی انسان را از واقعیت اخذ می‌کند پس هرگز قادر به بازنمایش عین به عینِ رئالیته نیست و در مرحلهٔ انتزاع سیر می‌کند. برای مثال حتی در صُوری‌ترین هنر یعنی عکاسی که نسخهٔ مشابه واقعیت را ضبط می‌کند باز گونه‌ای «انتزاع» وجود دارد و آن هم انتزاع در «زمان» است. یعنی یک عکس فتوگرافیک شبیه واقعیت است اما زمانی در آن جریان ندارد پس در عینِ شبیه‌بودن، از واقعیتِ جهان «فاصله» گرفته است. زمان و جریان زمانی در آن «منجمد» شده است. از لحاظ پنج حسّ آدمی یک عکس تنها مریی است یعنی به چشم دیده می‌شود نه سخنی می‌گوید نه حرکتی می‌کند و نه قابل لمس در ۳ بُعد است. یعنی چهرهٔ عکسی تنها دو بُعد دارد، پس این «صورت» با «صورت واقعی» یکسان نیست اگرچه با آن شباهت دارد. اما صورت هنری در مرحلهٔ انتزاع است. همین مورد در بارهٔ «سینما»

نیز صادق است. تصویر متحرک در سینمای ناطق هم سخن می‌گوید و هم حرکت می‌کند و هم دارای جریان زمانی است اما «لمس» نمی‌شود یعنی اشیا و موجودات و آدم‌ها به «اشباح» می‌مانند مضافاً این‌که به محرک‌های این‌سوی پرده پاسخ نمی‌گویند. یعنی اگر شما با آدم‌های فیلم صحبت کنید یا گوجه‌فرنگی به طرفشان پرت کنید واکنشی نشان نمی‌دهند. پس این‌جا هم «امر هنری» با «امر واقعی» منطبق نیست و بحث انتزاع تکرار می‌شود حتی در «هنر نمایش» که به اصطلاح زنده‌ترین هنر ممکن است ــ زیرا هم بازیگرش زنده است و هم قابل لمس و هم به محرک‌های این‌سوی صحنه یعنی تماشاگران پاسخ می‌گوید ــ مسئلهٔ «مکان و زمان» نمایش مطرح می‌شود. زیرا مکان، اجرا یا مکان واقعه با مکانِ تئاتر منطبق نیست. نمایش به ظاهر در سالن تئاتر جریان دارد اما در اصل قرن هیجدهم یا قرون وسطیٰ را تصویر می‌کند به همین ترتیب زمان نمایش گه‌گاه چند سال یا چند قرن را در مدت ۲ ساعت یا کم‌تر فشرده کرده است. از همه مهمتر مسئلهٔ خودِ بازیگر است، اگر شما روی صحنه بروید و با بازیگری صحبت کنید که در حین اجرای نقش است، در واقع نه با خود او بَل با نقش وی روبرو شده‌اید یعنی بازیگر نه خودش که «دیگری» است. الگو، هملت یا مکبث است که در برابر شما زنده شده است. پس این‌جا نیز گونه‌ای خرق واقعیت روی می‌دهد. پس این بحث ما را به نکته‌ای اساسی می‌رساند و آن تفاوت فاحش استتوس‌ها در «امر واقع» و «امر هنری» است. یعنی «محسوسات» در آثار هنری با «محسوسات» در امور واقعی منطبق نیستند و این به دلیل خصلت ذاتی هنر است که مایل به «انتزاع» از امر واقعی است. اگر به مینیاتورها نگاه کنیم طبیعت و دشت و صحرا و گل و سوارکاران، در این پهنه رؤیت می‌شوند اما این تابلو، طبیعت واقع نیست بَل از طبیعت «منتزع» شده است. هم‌چنین وقتی یک عکس از طبیعتِ واقعی روبروی ما است و به آن می‌نگریم و گمان می‌بریم «اصل واقعیت» به چنگمان آمده است باز در اشتباهیم. زیرا این عکس از واقعیت جدا شده و قواعد فیزیکی و استتوس‌های واقعی جهان بر آن حاکم نیست. اگر چهرهٔ درون عکس واقعی بود می‌بایست پس از چند سال پیر شود و هزاران بایدِ دیگر که برای او صادق نیست. پس اگر استتوس، یا دنیای محسوسی که در اثر هنری متجلی می‌شود با استتوس و دنیای محسوس واقعی یکی نیست چرا انسان مایل است او خود اثری هنری به‌جای گذارد؟ مگر نه این‌که به قول افلاطون هنر دو پله از حقیقتِ هستی دور افتاده است. زیرا تصویرِ تصویری بیش نیست؟

* * *

اما آیا حقیقتاً چنین است؟ برای تحلیل این نظر ابتدا به اعتقادی که یونانیان در باب انگیزهٔ فعالیت هنری داشتند توجه کنیم. افلاطون و ارسطو هر دو مهم‌ترین علت کُنش هنری را «تقلید» (Mimesis) می‌دانستند یعنی هنرمندان کسانی هستند که از جهانِ واقع نسخه‌برداری می‌کنند و آن را با صناعت خود یعنی پوئزیس (Poesis) می‌آرایند. اما نظریهٔ «تقلید» در طی زمان دچار تغییر می‌شود تا آن حدّ که هر دو فیلسوف در گفته‌های خود خلاف آن را ثابت می‌کنند. مثلاً افلاطون اظهار می‌کند: **هنرمند کسی است که «به یاد می‌آورد»** و نظریهٔ Reminiscence یا «تذکار» را طرح می‌کند. هنرمند کسی است که جهان عُلیا را «به‌خاطر می‌آورد» و تحت تأثیر «الهام» عمل می‌کند. به همین دلیل هنر واقعی را در عالم مثال یا ایده‌ها (Edeos) جستجو می‌کند و «محسوسات» را شایستهٔ هنرورزی و فعالیت هنری نمی‌داند. او به هندسه علاقهٔ زیادی داشت و صُور هندسی را نظیر صُوری از جهان معقول و نه «محسوس» به‌شمار می‌آورد. همو در رسالهٔ فیلبوس (Philebus) از قول سقراط می‌گوید:

... مراد من از اشکال زیبا، آن‌طور که مردم بیش‌تر

گمان می‌کنند موجودات زنده یا تصاویر نیست بلکه خطوط راست و خمیده و سطوح یا احجامی است که با این خطوط و به کمک چرخ یا خط‌کش و گونیا به‌وجود می‌آیند... می‌خواهم بگویم که زیبایی این چیزها مانند چیزهای دیگر نسبی نیست بلکه زیبایی آن‌ها همیشگی و طبیعی و مطلق است...

این کلام افلاطون دقیقاً انکار نظریهٔ تقلید یا Mimesis است. او اشکال هندسی را برتر می‌داند چون «نسبی» نیستند و شباهت عینی از جهان طبیعی را منتقل نمی‌کنند. همین معنا را بعدها فرانسیس بیکن بیان می‌کند:

... مثلاً ذهن انسان به علت خاصیت طبیعی خود به سهولت می‌خواهد اشیا را منظم‌تر و مرتب‌تر از آنچه هست بنمایاند، از این‌جا این وهم پیش آمده است که مدار اجسام آسمانی دایرهٔ کامل است (ارغنون نو، ا، ۴۱)

گرایش به هندسه و اشکال منظم در ذهن انسان همانا انکار «نظریهٔ تقلید» به مفهوم کلی است. یعنی انسان چه در فعالیت هنری و چه در فعالیت علمی مایل است الگوی ذهن خود را جایگزین الگوهای طبیعی جهان نماید. در هنر این کار به‌وسیلهٔ «انتزاع» صورت می‌گیرد و در علم به‌وسیلهٔ «نظم»، یعنی از هاویه یا آشفتگی به «شاکله» و «سامان» درآوردن. حقیقت این است که طبیعت «منظم» است اما این نظم در ذهن انسان قابل درک است و چه‌بسا در همان‌جا «استحاله» می‌یابد. فلوطین در این باره می‌گوید:

... زیرا کدام موسیقیدانی است که با درک هم‌آهنگی جهان منقول از شنیدن اصوات محسوس به وجد نیاید؟ یا کدام مهندس یا ریاضی‌دان ماهری است که وقتی چیزهای متشابه و متناسب و منتظم را به چشم می‌بیند از این منظره شاد نشود؟... انسان باید ذهنی به نهایت کودن و کاهل داشته باشد و عاجز از برانگیخته‌شدن در برابر سایر چیزها، تا از دیدن این‌همه چیزهای زیبا در این جهانِ محسوس و این‌همه تقارن و تناسب شگرفِ امور و تشکّلی که در ستارگان با همهٔ دوری‌شان پدیدار است ذهنش برانگیخته نشود و این امور را به نام آثار نیکوی عللی نیکوتر از خود نستاید.[۲۲]

بحث «زیبایی معقول» در فلسفهٔ یونانی به‌ویژه نزد افلاطون از آن‌روست که او این زیبایی را در مقابل «زیبایی محسوس» قرار می‌دهد در حالی که این گفتار فلوطین به خویشاوندی «زیبایی معقول» و «محسوس» اشاره دارد. افلاطون می‌گفت «زیبایی» تنها در آثار هندسی و ریاضی قابل رؤیت است زیرا این صُور از «انتظام» کافی و منسجم و از ابدیّتی خاص بهره‌منداند. فلوطین اما می‌گوید همین «نظم» را می‌توان در طبیعت و محسوسات نیز مشاهده کرد و این معقولات جز به محسوسات طبیعی مرجوع نخواهند شد. فرانسیس بیکن نظریهٔ اصلاحی و واسطی بین این دو دیدگاه دارد. او می‌گوید: ذهنِ انسان از «زیبایی محسوس» به «زیبایی معقول» حرکتی اصلاح‌کننده دارد. مثلاً «شکل دایره» را از قُرص خورشید اخذ می‌کند و آن را به دیگر اشکال طبیعی نظیر مدار سیّارات و مدار گردش الکترون به دور هسته تعمیم می‌دهد. در حالی که می‌دانیم این اشکال طبیعی دقیقاً هندسی نیستند. چنین خصیصه‌ای حتی نزد کودکان نیز رؤیت می‌شود. در نقاشی‌های آن‌ها کوه به شکل مخروط کشیده می‌شود و آدم‌ها ترکیبی از یک سَرِ دایره‌ای‌شکل و یک تنِ مربع یا بیضی هستند، درخت‌ها معمولاً به شکل «استوانه» ترسیم می‌شوند، خانه‌ها ترکیبی از مستطیل و مثلث هستند البته نه به‌طور دقیق اما در اصل، کودک از ترسیم جزئیات و ظرایف طبیعت عاجز است و به‌جای صورتِ اصلی آن‌ها شکل‌های ساده‌شدهٔ هندسی را جایگزین می‌کند. در این‌جا نیز «نظریهٔ تقلید» یا Mimesis صادق نیست زیرا گونه‌ای «ابداع» «نوآوری» صورت گرفته است.

در هنر دینی از تجلیّات «زیبایی معقول» یعنی

گرایش به نظم و نسبت‌های دقیق عددی در صُور هندسی و دارای تقارن و تناسب استفادهٔ زیادی شده است. به‌ویژه در هنر اسلامی ما ظهور «زیبایی معقول» را رؤیت می‌کنیم. اما آیا این صُور ترسیم‌شده در طبیعت یافت می‌شوند؟ آیا کار هنرمند تقلید از طبیعت بوده یا «استحالهٔ» آن در اشکال موزون حاصل شده است. به‌هرحال نتیجهٔ کار مردودشمردن نظریهٔ «تقلید» در آفرینش هنری است. در هنر دینی «زیبایی معقول» دارای معنایی قدسی است زیرا خداوند خود «عقل کل» و همه‌دان است. پس این انتظام و قدرتی که در این هنر دیده می‌شود منسوب به صفات حق‌تعالی است. زیرا «نیکیِ مطلق همانا نظم مطلق و شرارت همانا بی‌نظمی و آشفتگی است».

اما این نظمی که آن را ستایش می‌کنیم در نزد خداوند چگونه اعمال می‌شود و این نظم با آن نظمی که احتمالاً ما در تمدن تکنولوژیک خود به‌کار می‌گیریم چه تفاوت‌هایی دارد؟ «نظم الهی» عین «عدالت» است و عدالت هم در تعریف مولای متّقیان همان «قراردادن اجزای عالم در جای خود است». با این اوصاف «نظم الهی» در عین ریاضی‌بودن و در عینِ هندسی‌بودن دارای مفهومی بالاتر از علوم پایهٔ ما است. یعنی «نظم مبتنی بر عدالت» است. مثالی می‌زنیم، اگر به زندگی زنبور عسل نگاه کنید به‌ظاهر دارای حرکاتی منظم و دسته‌جمعی و خانه‌ای هندسی و دقیق است. این موجود در بسیاری از فعالیت‌های روزمرهٔ خود بسیار منظم‌تر از انسان است یعنی از قواعد انتظام در شیوهٔ زندگی‌اش بهرهٔ بیش‌تری برده است. اما خداوند اشرف مخلوقات را «انسان» خطاب می‌کند نه زنبور عسل، چرا؟

امروز زندگی تکنولوژیک ما شباهت‌هایی به رفتار زنبور عسل پیدا کرده است. همگی در کندوهای کوچکی جای گرفته‌ایم و نظیر ماشین یک‌سری رفتارهای منظم را تکرار می‌کنیم. این نظم برای ما عینِ نزول از شأنِ انسانی است. زیرا مقام انسان در سیر و سلوک و حرکتی است که به‌سوی حق‌تعالی دارد و اگر قرار باشد «انتظام» در یک‌سری رفتارها او را از سیر فی سبیل‌الله بازدارد این نظم عینِ زندانِ اوست یعنی چارچوب و حصاری است که شکستن آن واجب می‌باشد.

قدم‌زدن در راه توحید به‌معنای طریق و گذر از منازلی است که برای انسانِ کامل واجب است و این بهایی است که انسان برای قبول مسئولیت خطیر امانت الهی پرداخته است زیرا آسمان و زمین از قبول امانت الهی سر باز زدند و تنها انسان پذیرای این امانت شد. نظمی که هر روز بر جهان اِعمال می‌شود، تکراری که در طلوع خورشید و گذر فصل‌ها و رشد و نمو گیاهان رؤیت می‌کنیم برای انسانِ آگاه تنها یک تکرار ساده نیست زیرا «کُل یُوم هُو فی‌شأن» (خداوند هر روز در عالم ظهور دارد) و جهان در هر روز از نو زاده می‌شود. برای آدمی این تازگی و تولّد دوباره بیش‌تر محسوس است زیرا برایش مراحلی برای «سلوک» وجود دارد. هر روزِ مؤمن روزی جدید است و تکرار ریاضی در گذشته نیست اما برای یک زنبور عسل یا یک موریانه که غریزه‌اش در نظم و تکرار رفتارهایش خلاصه می‌شود این سیر و سلوک وجود ندارد از این‌رو ما در تمدن تکنولوژیک تنها به ظاهر «نظم» و تکرارِ مکرّراتِ فعالیت‌های روزمرهٔ خویش دل بسته‌ایم و این «نظم» نه‌تنها عین «جمود» است بَل نزول شأن انسان به مرتبهٔ «شئ بی‌جان» است.

دل ما دارد از زلفش نشانی
که خود ساکن نمی‌گردد زمانی
گهی برتر شود از هفت افلاک
گهی افتد به‌زیر تودهٔ خاک

پس اگر انسان متحرک است و گاه به سیر افلاک و گاه به مبادی نازله رجوع می‌کند «نظم الهی» برای او عینِ برگزیدن راه خود در هستی است:

تو مغز عالمی زان در میانی

بـدان خـود را کـه تـو جـان جهـانی
تـــویی تـــو نســـخهٔ نـقش الهـی
بجو از خویش هر چیزی که خـواهـی

عدالت الهی عین نظم اوست و در بارهٔ انسان ایـن عدالت حکم بر آزادیِ او برای گزینش راه خویش دارد. انسان آزاد است که طریق و مسیر خویش را برگزیند. او می‌تواند به مقامی بالاتر از فرشتگان و مرتبه‌ای نازل‌تر از بهایم دست یابد و در این میان گاه مجبور است بُت‌هایی را که بین او و حق حایل است بشکند. نظمی که مسیر فی سبیل الله را مسدود کند در تمدن ما نظمی است کـه دیدگاه مکانیکی مایل است به جهان انسانی تحمیل کند. ایـن «نـظم» دشـمن تـخیّل و پـرواز روح آدمـی است، می‌خواهد انسان را به «ربوت» تبدیل کند، بـه اعـدادی قابل محاسبه تنزّلش دهد و با شماره‌ای خطـابش کـند. ماشینیزم محتاج «نظم» است اما نه نظم قدسی که همان «عدالت» و به‌کارگیریِ به‌جای نیروها در کاینات است، بَل نظمی که هر انسان را به‌عنوان یک «واحد عددی» و نه یک «واحد وجـودی» ــ کـه عـالمی دارد ــ در نـظر مـــی‌گیرد. این‌جـــاست کـــه کـــار هـــنر در تـمدن Post - civilization به «اختلال در نظم» مبدّل می‌شود، اختلال در چگونه نظمی؟ همین سامانی که تکنولوژی برای ما به ارمغان آورده است یـعنی Constructivism و Structuralism یا همان «اصالت ساختار» و «اصالت نـظم سـاختاری» کـه پس از انـقلاب صـنعتی مـطرح مـی‌شود. کـار هـنر این‌جـا نـفی ایـن نظـام‌هاست پس «شـــالوده‌شکنی» مـــطرح مـــی‌شود یـــعنی De Constructivism یا «ساختارزدایی». هـنر آبسـتره (Abstract) به مـیدان مـی‌آید تـا بگـوید اسـاساً هـیچ «ساختاری» قادر به مقـابله بـا «نـیروی ذهـن» هـنرمند نیست. «شعر سپید» یا بی‌وزن سروده می‌شود تا احاطهٔ شعر ریتمیکِ اسلوب‌مند را انکار کند. این‌ها واکنش هنر در زمـانهٔ مـا است یـعنی مـدرنیسم و پَسـامُدرنیسم Post - Modernism عوارض تمدن تکـنولوژیک را در روان هنرمند نشان می‌دهند چونان آینه‌ای هسـتند کـه چهرهٔ جهان معاصر را بدو بازمی‌گردانند.

هنر مدرن عـین «بـی‌نظمی» است یـعنی واکـنشی است به جهان تکنوکراسی و تکنیک‌سالار که مـی‌گوید «برای هنرمند در تمدن آینده جایی وجود نـدارد». هـنر مدرن اصل عـلیّت طـبیعی در جهـان روزمـره را انکـار می‌کند و از «شبیه‌سازی» تا آن‌جا که امکان دارد دوری می‌جوید زیرا می‌خواهد بگوید بشر «عینی‌نگر» امروزی قدرت تخیّل و تصور را از دست داده است و حـتی در این راه حاضر است هجویّات و امور یاوه یا Absurd را مطرح کـند و از شیوه‌هـای de familairzation یـاری بگیرد تا بگوید این تابلوی من و این قطعهٔ موسیقی که مـی‌شنوی آن نـیست کـه هـمیشه دیده‌ای و پیش‌تر شنیده‌ای. این با عادات پیشین شما سـازگار نـیست، بـا خوی متعارف شما نمی‌خواند. هنر مدرن می‌دانـد اگـر گرفتار «نظم» روزمـرهٔ تـمدن تکـنولوژیک شـود دلیـل وجـودی خـود را از دست مـی‌دهد و ابـزار تبلیغـات صـاحبان ابـزار خـواهـد شـد. پس تـرجیح مـی‌دهد «بی‌معنـایی» را پـیشه کـند. ایـن همـان «جـنون خودخواسته‌ای» است که هـنر آبسـتره در پـیش گـرفته است. یعنی «ابهام» را تا آن حـد گسـترش مـی‌دهد کـه «معنا» نابود شود. تنها به یک دلیل، چـون نشـان دهـد جهان «معاصر» «بی‌معناست». اما حقیقت این‌جاست که جهان هرگز بی‌معنا نبوده است بَل این انـسان است که آن را «بی‌معنا» می‌پندارد. اگر نظم تکنولوژیک، «بی‌معنایی» را پیشه کـرده است وظـیفهٔ هـنر راسـتین برملاسـاختن معنای پوشیدهٔ هستی است. «هنر دینی» چنین وظیفه‌ای را به‌عهده دارد. اما هنر دینی چگونه به موضوع «نظم و بی‌نظمی» در عالم می‌نگرد. آیـا هـر نـظمی بـه صِـرف دارابودن «تناسب» و «تقارن» و صُور هـندسی مشـمول اندیشـه‌ای دینی است؟ اگر چنین باشد که فراورده‌هـای تکنولوژیک و معماری‌های عظیم ریاضی‌وار باید دینی باشند یا مثلاً آثار ویکتور وازارلی کـه مـربع و دایـره و

مـثلث را در اوج صـناعت و تـناسب بـه‌کـار مـی‌گیرد می‌بایست دینی محسوب شود. آیا «نظم» در هنر قدسی همان «زیبایی مـعقولات» است آن‌چنـان کـه افـلاطون می‌گفت:

... مراد من از اشکال زیبا، آن‌طور که مردم بـیش‌تر گمان می‌برند موجودات زنده یا تصاویر نیست بلکه خطوط راست و خمیده و سطوح یا احجامی است که با این خطوط و به‌کمک چرخ یا خط‌کش و گونیا به‌وجود می‌آیند...

آیا موضوع «انتظـام» در هـنر دیـنی همـانا رعـایت اسلوب‌های هندسی و ریاضی است یا این ظاهر قضیه است. در ابتدا به این نکته اشاره می‌کنیم کـه اسـاساً در هنر قدسی مفاهیم هندسی و ریاضی چونان علوم پایه از «اصالت وجود» برخوردار نیستند. بدین‌معنا که هر شکل هندسی که در هنر قدسی به‌کار گرفته می‌شود یک «رمز» است یعنی یک مفهوم قدسی است که از طریق سیمای هندسی «متجلی» می‌شود و این با دیدگاه «علوم پـایه» در تعارض می‌باشد. یک «دایره» از دیدگاه هندسی دارای تعریفی مشخص است «خطی مدوّر و مسدود که دارای شعاع ثابتی است» اما در هنر قدسی تـعریف دایـره بـه این‌صورت کافی نیست. یعنی معنای درونی آن را آشکار نمی‌سازد. دایره «نماد کاینات» است، چنان‌که مربع «نماد جهان» یا «زمین» به‌حساب می‌آید. این مفاهیم فلسفی و دینی در علوم پایه مطرح نیست. در دیدگـاه مسـیحی، مثلث شکلی مقدس است اما نه به دلیل این‌که شکـلی «هندسی» است بَل چون به «مفهوم سه‌گانهٔ» پدر، پسر و روح‌القـدس اشـاره مـی‌کند. پس در نهـایت بـه ایـن‌جا می‌رسیم که اشکال هـندسی در هـنر قـدسی صرفاً در جهت معنای نمادین خویش به‌کار گرفته شـده‌اند و این معنا یکسره «قراردادی» است. یعنی این مفهوم در ذاتِ ایـن اشـکال نـیست زیـرا اگـر چـنین بـود «دایـره» در نقاشی‌های وازارلی هم می‌بایست مقدس باشد و نقوش اسلیمی در تصاویر اِشِر هم بـاید معنـایی قـدسی را در خود حمل کند که می‌دانیم چنین نیست. یعنی در هـنر قدسی دیگر اشکال هندسی هویّتِ هندسی خـود را از دست داده‌اند و به «رمز» یا «نماد» تبدیل می‌شوند. حال سؤال مهمی را مطرح می‌کنیم، آیا می‌شود یک اثر دینی را تصویر کرد که از این صُـور هـندسی استفـاده نکـرده باشد؟ اگر قبول کنیم کـه ایـن اَشکـال در ذات مـقدس نیستند و صرفاً کاربردی قـراردادی دارنـد پس مـی‌توان اندیشهٔ دینی یا روحانی را به‌گونه‌ای دیگـر در یک اثـر هنری متجلی کرد. مثلاً اگر به هنر شعر و شعرهایی که عارفان ما سروده‌انـد تـوجه کـنیم درمی‌یـابیم کـه تـنها «همدلی با حق» است که در این آثار ظهور کرده است و مسئلهٔ نظم ریاضی یا هندسی چـندان مـوردنظر نـبوده است. اگرچـه مـی‌توان در سروده‌هـای عرفـایی چـون مولوی گونه‌ای ریتموس Rhythmous به مفهوم یونانی آن مشاهده کرد یعنی اوزانی که دارای ریتم‌های هندسی و ریاضی هستند اما این خصیصه هرگز «در صدر» قرار نـمی‌گیرد و نـوعی «پـرده‌دری» نسـبت بـه انـدیشهٔ ریاضی‌وار و یونانی دیده می‌شود.

نی حریف هرکه از یاری برید
پرده‌هایش پرده‌های ما درید
(مولوی)

و مسئلهٔ تناسب و قیاسات یونانی نزد عرفای ما راهگشا نبوده است:

ز قیاسات عقل یونانی کس نرسید به ذوق و ایمانی
(شیخ محمود شبستری)

پس اگر اشکال هندسی در نقوش اسـلیمی و هـنر اسلامی به‌کار گرفته می‌شود صرفاً در جـهت معنـایی رمزی و نمادین است و دیدگاه علوم پایه نسبت به این اشکال که همانا «تعریف عددی و کمّی» آن‌هاست هرگز مدّنظر نبوده است. هنر اسلامی از این نظر راهی مخالف راه فیثاغورسیان پیموده است. زیرا در این‌جا همه چـیز در خدمت بـاطن و مـفهوم قـدسی هـنر است امـا نـزد فیثاغورسیان اعداد و نظریهٔ اعداد مقدس شمرده می‌شد

آن‌ها حتی معتقد بودند باطنِ هستی یا خداوند خود عددی است که می‌توان شناسایی کرد، حال آنکه در هنر اسلامی تناسبات عددی هرگز مقدس نیستند بَل در خدمت مفهوم درونی هستی قرار دارند. یعنی اعداد «آفریده» هستند نه «آفریدگار».

«ولایت اعداد» در تمدن امروز بسیار مشهود است زیرا همه چیز با مقیاسات کمّی سنجیده می‌شود. دیدگاه انفورماتیسم یا اطلاعاتی نیز که در کامپیوترها اعمال می‌شود و آیندهٔ تمدن ما را می‌سازد همانا گرایش عددی و کمّی است یعنی افزایش اطلاعات و ذخیرهٔ آن‌ها به لحاظ کمّی از اهمیت اساسی برخوردار است. کامپیوترهای جدید قدرت حافظهٔ بیش‌تری برای ضبط تعداد بیش‌تری از علایمِ اطلاعاتی دارند و این تمرکز کمّی اطلاعات همانا قدرت اساسی تمدن معاصر را تشکیل می‌دهد. تکنیکِ Digitalization نیز همانا تبدیل صورت‌ها به کمیّت‌های عددی است تا برای کامپیوتر «مفهوم» شود. انسان چون از ساخت موجودی «عاطفی» عاجز است مخلوقی «عددی» می‌سازد یعنی کامپیوتری که صرفاً مخزن ثبت اطلاعات است و هرچه سلول‌های حافظه‌اش بیش‌تر باشد مقدار بیش‌تری عدد و رقم و اطلاعات را حفظ می‌کند. تکنیک «هوش مصنوعی» نیز بر پایهٔ همین Digitalization است. یعنی «مفاهیم» را به «اعداد» تبدیل می‌کند و با جواب‌های قیاسی و دوگانهٔ «بلی و خیر» ادراک می‌کند. یعنی هوش مصنوعی نیز از همان قیاساتِ عقلِ سوداندیش بهره می‌برد و:

ز قیاسات عقل یونانی کس نرسید به ذوق ایمانی

در «دیدگاه اعداد» نه «ذوق و ایمان» نه «عاطفه و همدلی» و نه «ایثار» و «دردآشنایی» قابل مفهوم است. زیرا این‌ها همه از مقولاتی کیفی‌اند که به کمیّات برنمی‌گردند اما در اندیشهٔ دینی کمیّات و تکثّرات محو می‌شوند و همه در وجود باری‌تعالی «تجلی» می‌یابند. بد نیست یادآور شویم که فیثاغورسیان از مفهوم «صفر» در نظریهٔ اعداد بی‌خبر بودند زیرا چیزی به‌نام «بی‌عددی» یا «بی‌شمارگی» را در ذهن تصور نمی‌کردند و این مفهوم یعنی «صفر» یا همان «عدم» را از فلسفهٔ شرق اخذ کردند. زیرا در اندیشهٔ دینیِ شرق، خداوند جهان را از «عدم» آفرید.

چو قاف قدرتش دم بر قلم زد
هزاران نقش بر لوح عدم زد

«عدم» در این‌جا عینِ «بی‌تمایزی» است یعنی به هنگام آفرینش تنها خداوند بود و بس و آن هنگام هیچ کثرتی حایل نبود.

مولای متّقیان این معنا را چنین توصیف کرده است:

بعد از فنای دنیا نیز تنها خداوند می‌ماند و هیچ‌چیز همراه او نیست و همان‌طور که در قبل از عالم تنها بود همان‌گونه هم بعد از فنای آن تنهاست. نه زمانی وجود دارد و نه مکانی. اجل‌ها و زمان‌ها معدوم می‌گردند و سال‌ها و لحظه‌ها ناپدید می‌گردند و هیچ چیز جز خداوند واحد قهّار که برگشت همهٔ امور به‌سوی اوست، باقی نمی‌ماند.

(نهج‌البلاغه ـ خطبهٔ ۱۸۴)

پس در اندیشهٔ دینی تکثّرات و تمایزات عددی آن‌گونه که تمدن تکنولوژیک تحت تأثیر فیثاغورسیان، میراث‌خوار آن است وجود ندارد. یونانی‌ها از مفهوم «صفر» که همانا آفرینش از «هیچ» است تصوری نداشتند. هنر اصلی صانعِ عالم، همانا ابداع از «هیچ» است یعنی از نیستی (Abscence) به هستی (Presence) درآوردن. این باور بعدها با اضافه‌کردن «صفر» به مجموعهٔ اعداد فیثاغورسی به فلسفهٔ یونانی منتقل می‌شود. مسئلهٔ دیگر موضوع «یکتایی» خداوند در اندیشهٔ دینی است که مغایر هرگونه تعدّد و تکثّر در امر آفرینش خلقت است.

در دو گیتی چیزی نیست جز خدای
نه زمان و نه مکان و مکین
(ناصرخسرو)

با ظهور ادیان توحیدی و طرح موضوع «وحدانیّت» (Monotheism) بساط فرقه‌های «چندخدایی» (Polytheism) که به‌ویژه در اساطیر یونان ریشه داشت برچیده شد. در ادیان کهن مثلاً فرقه مانَوی عدد ۲ مقدس بود زیرا به دوگانگی عالم اشاره می‌کرد و جهان را آوردگاه دو نیرو (نیروی خیر و نیروی شرّ) می‌دید. این اندیشه به تائوئیسم در فلسفهٔ شرق منتقل شد و یین (Yin) و یانگ (Yang) همان دو نیروی اصلی آفرینشگر در جهان بودند که با یکدیگر مقابله می‌کردند. دین زرتشت نیز گونه‌ای دوآلیسم یا ثنویت را در خود حمل می‌کرده است با این تفاوت که تفوّق بر «نیروی نیک‌سرشت» یا اهورامزدا بوده است. کلمهٔ شیطان که از ریشهٔ هِشطانِ عبری به معنای «خصم» یا «دشمن» آمده است همان «اهریمن» یا «انگره‌دیو» است که هرگز به توانایی اهورامزدا نیست بَل هم‌ردیف و هم‌رزم فرشته‌ای به‌نام مهین فرشتگان یا سپنت‌مینوست. به همین دلیل دوآلیسم یا ثنویت در اندیشهٔ زرتشتی شدّت نداشته و به معنای «دوخدایی» نیست.

در متیولوژی هند، برهمن بعضاً عالم و آتمن مبدأ وجود است که اولی خداوند و دومی خودِ آدمی است. برهمن حقیقت عالم و آتمن روحی است که در هر یک از ما خانه دارد اما این دو وجود به یکدیگر متّصل‌اند و چونان یک واحد به‌نظر می‌آیند. در اندیشهٔ مسیحی نیز اگرچه تثلیث وجود دارد و عدد ۳ مقدس است اما به‌قول تئیوس بورکهارت اگر تثلیث را به شکل عمودی در نظر بگیریم «پدر آسمانی» همان خدای واحد است و «روح‌القدس» و «پسر» (یا همان مسیح (ع)) از وجود او صادر شده‌اند. در واقع خدای مسیحیت نیز «خدای واحد» است و تثلیث در مسیحیت به معنای ۳ خدایی نیست. دین اسلام اما تجلی **یگانگی و وحدانیّت** حق‌تعالی است و کلام «لااله‌الاالله» باطن توحید اسلامی. در عرفان اسلامی همهٔ گفتارها و بیانات عارفان گرد «توحید»، «فنا در بقا» در ذات الهی دور می‌زند.

اِبن عربی این حالت عُرفا را به «فرق بعدالجمع و صحوبعدالمحو» یا «به‌خود آمدن پس از بی‌خودی و بقا پس از محو» تشبیه کرده است. در هر صورت این همان «بادهٔ وحدتی» است که اولیاءالله از چشمهٔ نورالانوار سر می‌کشند. در عرفان اسلامی مفهوم تکثّر و تعدّد مظاهر وجود ندارد. همهٔ این نمودها جلوه از رخسار او گرفته‌اند زیرا: «جز از حق نیست دیگر هستی الحق». و این حق خالی از کثرت و عین «یکتایی» است. قُل هُوالله اَحَد (بگو که خدایت یکی است). در اسلام «عدد واحد» یعنی ذات خداوند و کُل کائنات همهٔ اعداد از اویند و به‌سوی او بازمی‌گردند

پس عدم گردم عدم چون ارغنون

گویدم کاناالیه راجعون

(مولوی)

یعنی اعدادِ دیگر که همانا مخلوقات هستی‌اند «معدوم» می‌گردند و در ذات باری‌تعالی «احیا» می‌شوند. و این همان فنای فی‌الله و بقای بالله است.

چوبی که فنا نگردد از خود

ممکن نبود که عُود گردد

(عطار)

پس اعداد و تمایزات فردی موجودات در حرکت متعالی آفرینش به‌سوی «خدا» معدوم می‌گردند. این تکثّرات فاقد اصالت‌اند و معنای اصلی در خداست و اوست که همهٔ کاینات را از «هیچ» آفریده و به فرمان او مخلوقات به سویش بازمی‌گردند. اما این «عدم» که در عرفان اسلامی مطرح می‌شد با آن «پوچی» و نیهیلیسمی که در فلسفهٔ غرب مطرح شده بسیار تفاوت دارد. در این‌جا عارف از خود یا منیّت و ego رها می‌شود و «هیچ» می‌گردد یعنی از انانیت تهی می‌شود. در این‌حال او به مرحلهٔ فنای خود رسیده است اما این «فنا» و «هیچ‌شدن» عینِ بقایِ دوباره در دامان خالق هستی است، یعنی سیر و طریقتی از «خود» به «خدا» روی داده است. اما در فلسفهٔ غرب «هیچ‌شدن» به معنای

«پوچ‌شدن» بوده است، یعنی خالی از خدا شدن و به‌دور خودِ نفسانی خویش چرخیدن. نیهیلیسم غربی عین «نابودی» است، فنایی است که بقایی را تضمین نمی‌کند، نوعی خودکشی جنون‌آمیز است که بشرِ خالی‌شده از ایمان و اعتقاد بدان روی می‌آورد. ببینید نیچه سردمدار نیهیلیسم غربی چگونه این تهی‌شدن از معنای اصیل هستی را اعلام می‌کند: «... ما خدا را انکار می‌کنیم، با انکار خدا، مسئولیت را منکر می‌شویم، تنها با انجام چنین کاری، جهان را آزاد می‌سازیم.»[۲۳]

انکار خدا در فلسفهٔ نیهیلیسم هرگز به شکوفایی «خودِ انسان» یعنی همان مفهوم انتولوژیک Ontologic و وجودی‌اش منجر نشد. اگرچه تمدن غرب مایل بود به‌جای «خدا»، «انسان» را در محور عالم قرار دهد و فلسفه‌های اومانیستی نیز در همین جهت عمل می‌کردند اما این «خودها» یا «فردیت‌ها» بدون وجود «خدا» به پوچی می‌رسیدند. در سیر هنر غربی نیز همیشه تجلی خود بدون اتصال با خدا مفهومی پوچ و یکسر بی‌معنا را منعکس کرده است که همان Subjectivism باشد. هنر سوسیالیستی و مارکسیستی نیز اگرچه کوشید «جمع» را جایگزین «فرد» کند اما بدون حضور قدسیِ نیرویی بالاتر از توان انسان، راه به جایی نبرد.

جمعی که بدون خدا باشد همان «انبوه منزوی» است. نظیر آنچه در تمدن معاصر شاهدش هستیم. متروپولیس‌ها یا کلان شهرهای عظیم جهان تنها جایگاه «انبوه منزوی» انسان‌ها هستند. آدم‌هایی که در مکان‌های عمومی گرد هم جمع می‌شوند و در مناسبتی اقتصادی، سیاسی یا اجتماعی تشکّل می‌یابند و سپس به خانه‌هایشان بازمی‌گردند. سوسیالیسم غربی گمان بُرد با طرد اندیشهٔ خداجویی می‌تواند این انبوه منزوی را متشکّل کند و انگیزه‌ای دیگر را جایگزین «فطرت انسانی» نماید اما موفق نشد. اردوی سوسیالیسم با تمام افتخاری که از داشتن اجتماعات مردمی خود ابراز می‌داشت نتوانست خلاء اصلی و «نیازِ نهایی» انسان را پاسخ بگوید.

کاپیتالیسم غرب نیز به ظاهر از حکومت اکثریت یا دموکراسی سخن می‌گوید اما اکثریتِ بدون خدا به شیطان رأی خواهند داد و این همان ولایتِ Demo در کاپیتالیسم جهانی است. حکومت اکثریت معادل «ولایت کمیّت» در اندیشهٔ یونانی و به‌ویژه فیثاغورسیان بود. کمیّت انبوهی که مجازاند کیفیّت را تعیین کنند. می‌گویند سقراط نخستین کسی بود که با نوشیدن جام زهر حکومت دموکراسی را تأیید کرد اما این چگونه کانونی است که به‌جای «ولایت حق» جانب ولایتِ Demo را می‌گیرد؟ آیا زمانی که اکثریت، مُحقّ نیستند چه نیرویی در دموکراسی غربی قادر به قضاوت است؟

در اندیشهٔ دینی «ولایت حق» جای «ولایتِ Demo» و «حکومت کمیّت» را می‌گیرد یعنی:

پس به هر دوری ولیّی قائم است

تا قیامت آزمایش دائم است

یعنی اگر همهٔ عالم هم بگویند «حق چنین است» کلام حقّ از آنِ اولیاء اللّه است. یعنی از آنِ Theo (خُداوند) و نه Demo. امروزه در جهان حکومت از آنِ اکثریت به مفهوم نفسانی آن است «یعنی کلیّات» غالب بر «حقّ» شده‌اند و این مسئله را در نظریات اکونومیک یا اقتصادی به‌وضوح مشاهده می‌کنیم. «اقتصاد» یکی از تجلیّات غلبهٔ کمّی بر کیفی در جهان معاصر است. نظریهٔ «اقتصاد زیربناست» که مارکس و انگلس در اوایل قرن بیستم بیان کردند دیدگاه کمیّت‌سالار را که در Demo یا نفس متجلی شده تأیید می‌کند. قدرت اقتصادی در «تولید انبوه» خلاصه می‌شود. «تولید انبوه» محتاج «ماشینیزم» است، ماشینیزم نیز در حکومت تکنوکراسی تجلی می‌کند. یعنی «ولایت تکنیک» یا همان Techné در فلسفهٔ یونانی. پس فلسفهٔ تمدن غرب پایه‌هایش بر اندیشه‌های فیثاغورسی یعنی کمیّت‌سالاری و «ولایت تکنیک» به معنای ابزارپرستی استوار شده است. در این میان «علوم پایه» یکسره در خدمت تکنوکراسی قرار

گرفته‌اند یعنی ریاضیات و هندسه به‌کار تجلی نفس اماره و قدرت‌طلب که همانا «تولید انبوه» از طریق تمدن ماشینی است گمارده شده‌اند. هندسه و ریاضی در علایم و صُور علامتی یا Signs خلاصه شده‌اند و معنای «رمزی» خود را که در هنر دینی بدان توجه می‌شود از دست داده‌اند. مثلاً دایره دیگر آن معنای دینی که عطّار می‌گوید را ندارد:

هرکه در این دایره دوران کند

نقطهٔ دل آینهٔ جان کند

بَل تعریف دایره در تمدن امروز همانا سیکل اقتصادی یا «چرخهٔ تولید به مصرف» است. یعنی دیگر دایره نماد خلقت و آفرینش نیست بَل بیانگر دور اقتصاد و روند تولید و جبر معاش «این‌دنیایی» بشر است. دایره‌ای که در اندیشهٔ عرفانی به گردش عالم به دور خالق آن اشاره می‌کند امروز در تعابیر مادّیِ «چرخ» و «چرخه» به‌کار گرفته می‌شود. «چرخ» در ماشینیزم و دیدگاه مکانیستیکی به‌کار گرفته می‌شود و «چرخه» در روند تولید اقتصادی. «تقدس‌زدایی» از اشکال هندسی به‌ویژه در هنر معماری مدرن و شیوه‌های شهرسازی کلان مشاهده می‌شود یعنی ما احجام هندسی را به وفور در هیئت آسمانخراش‌ها، میادین بزرگ و ساختمان‌های ریز و درشت مشاهده می‌کنیم بی‌آن‌که معنایی قدسی از آن استنباط کنیم. این احجام دقیقاً حدیث نفس تمدن مادی‌گرا و کمّی ما است. برای مثال فلسفهٔ ساختِ آسمانخراش در اندیشهٔ سلطه‌گرایانهٔ انسان ریشه دارد. این ساختمان‌های عظیم بسیار شبیه «برج بابل» هستند که برای دست‌یابی به خدا در کتاب تورات از آن یاد شده است. آدمی گمان می‌کرد که با ساختن برج بابل می‌تواند به جایگاه خدایی برسد. همین اندیشه اکنون در معماری آسمانخراش‌ها دیده می‌شود. انسانی که مایل است در عرش آسمان زندگی کند و به‌جای خدا بر جهان حکومت کند.

در معماری ما امروز گرایشی به Giantism یا عظمت‌گرایی دیده می‌شود. این اندیشه از معماری و پیکرتراشی یونانی به تمدن ما رسیده است. انسان می‌خواهد حسّ غرور و انانیت خود را در قالب آفرینش آثاری بسیار عظیم و خداگونه ارضا کند که نمونهٔ اولی آن همان بُرج بابل بوده است. در اندیشهٔ دینی چنین توصیه‌ای نشده است. مثلاً در حدیثی از پیامبر اکرم (ص) می‌خوانیم که «خانه‌های خود را طوری بسازید که پرنور و نه عظیم باشد». یعنی مسکن خود را جایگاه نور کنید که این نور شما را به یاد حضور حق‌تعالی بیندازد. امروزه در آپارتمان‌های بزرگ و مجتمع‌های عظیم ما تنها با تودهٔ عظیمی از سنگ و سیمان و تیرآهن روبرو می‌شویم. هیئت عظیمی که در مقابل انسان حضوری مهیب دارد. این شیوهٔ معماری چه می‌خواهد بگوید؟ یعنی این عظمت‌گرایی و Giantism جز تجلی منِ قدرت‌طلب و مَنِ پرادعای انسان چه چیزی را در خود حمل می‌کند؟

زمانهٔ ما زمانهٔ سلطهٔ کمیّت بر کیفیّت است. در تمام ابعاد زندگی بحث می‌کنیم یعنی هم در شیوهٔ ساخت مسکن که «انبوه‌سازی» و تراکم در شهرهای کلان رؤیت می‌شود و هم در امورات دیگر روزمره مثلاً در رابطه‌ای که ما با «زمان» داریم. این نسبت امروزه دقیقاً کمّی است یعنی ما «زمان» را با تقسیم آن به «ساعت» و «دقیقه» و «ثانیه» می‌سنجیم در حالی که «وقت» در اندیشهٔ دینی ربطی به مقولات کمّی ندارد. «وقت» این‌جا عینِ «حضور» است یعنی زمانی که ما در پیشگاه خداوند حاضریم زمانِ نیایش برای مؤمن با دقیقه و ثانیه ارزیابی نمی‌شود. او در یک سیر درونی با وقت است.

«زمان» در دین همان «وقت حضور» است اما در تمدن تکنولوژیک «وقتِ مصرف» و «تعجیل» در تولید اقتصادی است. همه در این دوران می‌گویند «وقت نداریم» یعنی تمدن، «وقت» را از ما گرفته است، «حضور» را از ما سلب کرده و چون ثانیه‌شمارِ یک ساعت از ما کارِ تولیدی می‌خواهد. در اندیشهٔ دینی

«زمان» مفهومی درنگ‌گونه دارد همان‌طور که «تاریخ» مایهٔ عبرت و پند آدمی است. اما زمانِ تکنولوژیک در «حرکت» (Motion) و مصرفِ انرژی خلاصه می‌شود. آن‌جا، بحثِ «یادآوری» و «تذکار» است و این‌جا بحثِ «تعجیل» و «فراموشی». دین می‌گوید «گذشت زمان» تو را به «دنیا» دلبند نکند همان دنیایی که از ریشهٔ «دون» است یعنی پست و فرومایه و اسفل‌السافلین است اما تکنولوژی می‌گوید اگر زمان را از دست بدهی، اگر از یک ثانیه عقب بمانی از کورسِ رقابتِ جهانی عقب افتاده‌ای و «دنیا» رفته است و تو مانده‌ای. پس هر «درنگ» و «تأمل» تو در حکم از غافلهٔ تمدن دورماندن است. «زمان»، امروز در «سرعت» معنا می‌شود و سرعت نیز همانا پدیده‌ای کمّی است. انواع و اقسام ماشین‌های متحرک با هدف سرعت بیش‌تر طراحی می‌شوند تا آدمی را در حمل و نقل فیزیکی یاری دهند. فواصل دور و بعید اکنون کوتاه‌تر شده‌اند زیرا سرعتِ آدمی فزونی گرفته است. اما بحث زمان در دین هرگز بحثِ در «سرعت» و «تعجیل» نبوده است. مخلوقات خدا از جماد و نبات و بهیمه گرفته تا خود انسان یعنی آنچه به‌عنوان «زمانِ» عمر بر آدمی می‌گذرد هرگز دچار «تعجیل» نیستند. «وقت» برای اینان عینِ «حضور» است یعنی هر یک مشیت الهی و در جهت آنچه در نهادشان به ودیعه گذاشته شده حرکت می‌کنند. خورشید هرگز در طلوع خویش شتابی نداشته است، فصل‌ها کماکان بر وقت خود حضور می‌یابند، گیاهان با ریتم و سرعت همیشگی خود می‌رویند و انسان نیز در زمانِ مقدّرش به دنیا می‌آید و در وقت معیّنی نیز می‌میرد. پس کار خداوند هرگز تعجیل‌بردار نبوده است قیامت به‌جای خود و در زمانِ موعود روی می‌دهد و وعده‌های الهی دربارهٔ عاقبت جهان در وقتِ مقتضی انجام خواهد گرفت. طبیعت مایل نیست چون انسان ذات زمان را نابود کند یعنی با «جنون سرعت» از قاعدهٔ آفرینش عدول کند. آدمی اما گمان می‌برد با دست‌یافتن به «سرعت بیش‌تر» از حدود انسانی خود خواهد گذشت. انیشتین با فرمول $E=MC^2$ این توهّم را نزد تکنولوژیست‌ها برانگیخت که پس آیا می‌شود به سرعت‌هایی دست یافت که فوق انسانی است؟ اما فرمول انیشتین در اصل فیزیک را با مفهومی فلسفی و عرفانی درآمیخته است. ممکن است انسان هرگز به لحاظ فیزیکی قادر به رسیدن به سرعت‌های مافوق نور نشود اما این آرزو نزد عرفا میسّر می‌شود. انیشتین می‌گوید هرگاه سرعت جسمی برابر مجذور سرعت نور شود جرم او تا مقدار عظیمی «بسیط» خواهد شد به‌قولی دیگر برای او مفهوم «زمان» و «فواصل زمانی» از بین خواهد رفت و در همه‌جا «حاضر» خواهد بود. این معنا در نزد عرفا و در اندیشهٔ دینی فی‌الواقع روی می‌دهد بی‌آن‌که نیازی به سفینهٔ پرقدرتی داشته باشد. زیرا وقتی انسان توفیق «حضور» داشته باشد فواصل مکانی و زمانی درهم شکسته می‌شود و این حضور در «قلب» میسّر می‌شود و از همین‌رو است که خداوند در قرآن کریم به‌نام «وقت» قسم می‌خورد. زیرا در «وقتِ حضور»، آدمی از حدود انسانی خود فراتر می‌رود و به آفریدگار متّصل می‌شود. تئوری انیشتین در زمینهٔ کاربُردی و عملی با مشکلات زیادی روبروست اما حضور عرفا و اولیاءالله در فراسوی زمان گاهشماری (کرونولوژیک) و خطّیِ این جهان که همانا گذر ساعت‌ها و دقیقه‌ها و ثانیه‌هاست بارها روی داده است. عروج حضرت محمد (ص) درنوردیدن فواصل زمانیِ متعارف این دنیاست.

پس انسان در عین‌حال که محصور و محاط در زمانِ گاهشماری است و تاریخ مقدّری بر او می‌گذرد این توانایی را دارد که مفهومی تازه از «زمان» را تجربه کند، یعنی آن زمانی که در «وقتِ حضور» برایش جریان دارد. به تعبیری می‌توان کلام پُل تیلیش را در مناسبت زمانی بینِ انسان و خداوند به‌کار برد: «آدمی در اکنونِ جاودانه (Eternal now) خداوند را درمی‌یابد.» یعنی در زمانی

که عینِ بی‌زمانی است، فارغ از تاریخِ روزشمار است و دقیقاً مبتنی بر احوالات قلبی و درونی وی باشد. فلوطین نیز همین معنا را تکرار کرده بود «... چون روح وارد جسمیّت جهان شد، سرنوشتش آغاز گردید. ولی چیزی در او، که هستی و گوهرش است، از لحاظ زمانی بی‌حرکت می‌ماند و حرکت به آن راه می‌یابد، و این هستی ابدی اوست.»[۲۴] به همین دلیل است که در هنر دینی «حرکت» ظاهر دنیا و «سکون و ابدیت» باطنِ جهان است. زیرا تحرکِ جهان عارضی است و به‌وسیلهٔ ارادهٔ خداوند تحقّق می‌پذیرد با توجه به این بینش اگر به آثار مقدس دینی نگاه کنیم اشیا و موجودات را در حال حرکتی عارضی خواهیم دید. یعنی با این‌که همه در حال جنبش‌اند انگیزه و تحرّک خود را از جایی دیگر یعنی ارادهٔ حق‌تعالی کسب می‌کنند. این همان سکون و ابدیتی است که ورای این قیل و قال وجود دارد به‌قولی دیگر:

«ما به سوی او در حرکتیم»

این اندیشه در تمام آثار قدسی از جمله نقوش اسلیمی مساجد و معماری اسلامی و نیز در شیوهٔ شمایل‌کشی مقدسین در مسیحیّت رعایت می‌شود. یعنی مرکزیتی که ساکن است و جهانیان به سوی او در حرکتند و دوایری که در هنر دینی این‌گونه بااهمیت تلقّی می‌شوند همه به مرکزی واحد منتهی می‌شوند. خداوند خود در قرآن کریم در باب حرکت موجودات عالم می‌فرماید:

کوه‌ها را می‌نگری و ساکن و جامد تصور می‌کنی حال آن‌که چون اَبر در گُذرند

پس برای موجودات در جهانِ فیزیکی «حرکت» صفتی عمومی است اما برای خداوند که منشأ حرکت عالم است «سکون و ابدیتی» وجود دارد.

انا لله وانا الیه راجعون

(از اوییم و به سوی او بازمی‌گردیم)

حرکت و سیر و طریقت از ما است و او مبدأ و مقصدِ بازگشتِ موجودات است. اما فراموش نکنیم که «اذا نفخت فیه من روحی» (خداوند از روح خویش در ما دمید) و فرمود: «من ذکرنی فی نفسه، اذکره فی نفسی» (هرکه مرا در نفس خود یاد کند او را در نفس خود یاد کنم)

پس یاد خدا عینِ «حضور» در محضر حق‌تعالی است چون:

کسی کز آشنایی بوی دارد
همی با قُرب حضرت خوی دارد
بود حاضر در آن حضرت همیشه
نباشد جز حضورش هیچ بیشه

در هنر دینی اتّصال به خداست که مفهوم «ابدیّت» را می‌آفریند. یعنی هنرمند چون در یادِ اوست و در «محضر» اوست ناگزیر است تکثّرات و تحرکات عالم را در معنای ابدی او مستحیل کند و در «بطن حرکت» گونه‌ای «سکونِ جاودانه» را ترسیم کند. طبیعی است که نقشِ «دایره» در این‌جا مفهومی قدسی پیدا می‌کند و «نقاط طلایی» در تصاویر دینی معمولاً در «مرکز» دوایر متحدالمبنا قرار می‌گیرند.

ما در نقش دایره توأمان دو معنای اساسی دینی یعنی حرکتِ موجودات به گرد خالق و سکونِ ابدی خداوند در عالم را در مرکز این نیایش می‌بینیم که نمونهٔ مثالی‌اش همان گردشِ طواف‌کنندگان به گرد خانهٔ خدا در حرکتی دایره‌ای است.

از سویی در حرکت دایره‌ای گونه‌ای اتّصالِ دایم با «مرکز» وجود دارد. تیتوس بورکهارت این معنا را دریافته است و می‌گوید:

«اگر ناظری از فراز آب یا دریایی به طلوع خورشید بنگرد و حرکت کند نوری از روی آب وی را تعقیب می‌کند و به تعداد ناظرین این خطها برای هرکدام وجود خواهند داشت. در این نکته عمقی وجود دارد.»[۲۵]

عمقِ این کلام در اتصالی است که بین ناظرین و خورشید وجود دارد. ما همه شعاع‌هایی از «نورالانوار»

یا به بیانی از همان آفتاب عالم‌تاب هستیم که در عینِ حرکت به مبدأ پیوسته‌ایم، هرجا رویم این «اتّصال» با ما است. پس در حرکتِ دایره‌ای زمان همان «زمانِ حضور» است و ریسمانی نامریی خالق و مخلوق را به یکدیگر مربوط می‌سازد. این حرکتِ ابدی به گرد مبدأ در اندیشهٔ دینی بحث دیگری را نزد ناقدان هنر قدسی گشوده است و آن موضوع سنّت (Tradition) و رابطه‌اش با «قوالب بیانی» در این هنر است. بورکهارت در این رابطه خاطره‌ای را تعریف می‌کند: «در مراکش از خواننده‌ای دوره‌گرد شنیدم (که می‌گفت): افزودن سیم سوّمی به ساز، (دوتارش) همانا نخستین گام در راه بدعت و الحاد است. وقتی خداوند جان حضرت آدم را آفرید، آن جان نخواست به کالبد درآید، و چون پرنده‌ای پیرامون قفسِ تن پرپر می‌زد. آنگاه خداوند به فرشتگان فرمود دو تار را که یکی نرینه نام دارد و آن دیگر مادینه، به صدا درآورند و جان که می‌پنداشت نغمه در ساز ــ که همان کالبد است ــ جای دارد، در کالبد شد و بندیِ آن گشت. از این‌رو تنها دو سیم که همواره نر و ماده دارند، برای آزادساختن جان از بدن کافی است.»[۲۶]

اما مفهوم «سنّت» در اندیشهٔ دینی تنها به حفظ قوالب و ظواهر بیانات دینی محدود نمی‌شود بَل مسئلهٔ اصلی «کفایت» و «بضاعت» هنرمند دینی برای ابراز مفاهیم درونی دین است. برای مثال پیامبر اسلام (ص) توصیه می‌کرد به هنگام قرائت قرآن، کلام خداوند را با آوایی موسیقایی تلاوت کنند زیرا این عمل، ناب‌ترین شیوهٔ هنروری انسانی محسوب می‌شد. یعنی صدای موسیقایی انسان بدون استفاده از هیچ‌گونه آلات موسیقی که آن را همراهی کند. این توصیه امروز به سنّت تلاوت قرآن کریم مبدّل شده است زیرا در اصل معنایی درونی با آن همراه بوده است. اما نگاه کنید به شیوهٔ قرائت کتاب مقدس در آیین مسیحیّت، این‌جا «هم‌سرایی موسیقایی» وجود دارد همراه با صدای سازی که همان اُرگ کلیسا باشد. ما در این روش نیز گونه‌ای «قداست» و ستایش در برابر خالق بی‌همتا را تشخیص می‌دهیم. در این مِتُد نیز باطنِ قضیه همان «عبودیت حق» است منتهی در شیوه‌ای دیگر. صدای اُرگ کلیسا که اغلب بَم است و رنگی محزون دارد «فضای حضور» را در عبادتگاه می‌آفریند و هم‌آوایی هم‌سرایان به آواز فرشتگان می‌ماند که خداوند را ستایش می‌کنند. فی‌الواقع می‌توان گفت آداب (Ceremony) و مناسک هنر دینی در بین جماعات انسانی متفاوت به‌نظر می‌رسد اما در ریشه، چون مقصد تمام ادیان توحیدی، خدای اَحَد است این مناسک تنها به کار ایجاد «فضای حضور» کمک می‌کنند.

اما علت دیگر وجود «سنّت» یا تراديسيون‌های دینی در شیوهٔ بیانات هنر قدسی همانا جلوگیری از تشتّت‌ها و ابهاماتِ ناشی از «بدعت‌ها» بوده است. برای مثال اگر در شیوهٔ نمایش تعزیه به‌عنوان یک سوگ مذهبی ابداعاتی روی می‌داد بی‌گمان احتمالِ تغییراتی در مفهوم باطنی آن نیز می‌رفت. اگر اجرای تعزیه از فضای باز و عمومی در میادین شهر به سالن‌های نمایشِ دربسته انتقال می‌یافت دیگر ارتباط مردمی و همه‌شمول آن ضایع می‌گشت. اگر نوشتهٔ مکتوب و نمایشی در حال اجرا قرائت نمی‌شد و به‌وسیلهٔ بازیگران «مالِ خود» می‌شد ــ یعنی همان شیوه‌ای که بازیگران تئاتر به‌کار می‌گیرند و در نقش فرو می‌روند و کلمات نویسنده را از درون خود و بدون متن اجرا می‌کنند ــ در تعزیه نیز اعمال می‌شد بی‌شک شکل قراردادی و نمادین این نمایش نیز بازگون می‌شد. کما این‌که هیچ بازیگری اجازهٔ «هم‌ذات‌پنداری» و یکی‌شدن با نقش اولیا را در ذهن خود جایز نمی‌دانست و اگرهای دیگری که معنای سنّتی این هنر دینی را زیر سؤال می‌بردند. اما اگر بتوان ابداعی را در شیوهٔ اجرای تعزیه به‌کار گرفت که نه‌تنها مفهوم باطنی و وجودی آن زایل نگردد بَل شکوفایی آن به‌مراتب موفق‌تر باشد چه کمکی شایان‌تر از این؟ مثلاً اگر موسیقی تعزیه از شکل

خام و آماتوری خود خارج شود و بُعدی «حماسی‌تر» بیابد و در شیوهٔ اجرا با اسلوب‌های موسیقی کلاسیک یعنی استفاده از ارکستری نسبتاً وسیع سود جوید آیا عظمت این نمایش دینی صدچندان نخواهد شد؟ شیوهٔ ارکستراسیون حتی با سازهای سنتی نیز قابل اجراست منتهی می‌بایست از قابلیت هر ساز و ترکیبات آلات موسیقی حداکثر استفادهٔ نمایشی بشود و این مهم جز با استفاده از موسیقی‌دان‌ها و آهنگ‌سازها و پرورش این نیرو در جهت به‌کارگیری دراین نوع نمایش مذهبی روی نمی‌دهد. توجه کنیم که در هنر مذهبی غرب آفرینش‌های هنریِ موسیقی‌دان‌هایی چون یوهان سباستیان باخ، مونته موروی، هایدن و موتسارت در خدمت مضامینِ دینی تبلور یافته است. و اگر قبول کنیم موسیقی تعزیه نوعی موسیقی مذهبی است پس باید به جنبه‌های تکاملی آن توجه داشت.

اما اگر هم حرکت تکاملی مدنظر باشد هرگز نباید معادل «تکلّف» در این هنر باشد. برای مثال ما در دوره‌ای با اشرافیّت در هنر تزیینی کلیساها مواجه می‌شویم که بورکهارت به آن اشاره می‌کند:

«شریف‌ترین حرفهٔ یدی در خدمت کلیسا، زرگری است، زیرا به‌وسیلهٔ ظروف مقدس و اسباب و آلات آیینی است. در این هنر، بهره‌ای از خورشید است، چون طلا مانند و قرینهٔ خورشید است.»[۲۷]

اما این اشرافیت و تمایل به تزییناتِ بی‌حدّ مغایر با مفهوم باطنی مسیحیت است. زمانی که حضرت مسیح (ع) می‌فرمود: «چونان کبوتران ساده باشید» و تکرار می‌کرد: «سلیمان با همهٔ جاه و جلالش قادر به رقابت با این زنبق‌های وحشی نیست»، پارسایی را در سادگی و گریز از تجملات زندگی می‌دانست.

آندره روبلف شمایل‌کِش معروف مسیحیت تابلویی دارد به نام «تثلیث» که بیانگر مفهومی دینی است یعنی همان اندیشهٔ «پدر، پسر و روح‌القدس» که در آیین مسیحیت مقدس شمرده می‌شود. این تابلو در اصل از هرگونه تزیینِ اضافی عاری است و صرفاً با رنگ ترسیم شده است. اما در نسخه‌های بعدی آن که برای کلیسا فراهم آمده، جواهرنشانی و مُرصع‌کاری‌های بعدی چنان در تابلو باز شده است که تمام مفهوم «قداست و سادگی» را که مدنظر پیامبر مسیحیت بود از میان برده است. در این‌جا ما با اثری اشرافی روبرو هستیم که با معنای درونی خود در ستیز است، چنین ابدعاتی هرگز به مفهوم تکاملِ هنر قدسی نیست.

نمونهٔ دیگر از دیدگاه «سنتی» را در هنر پیکرتراشی ایرانیان باستان می‌توان شاهد بود. آنان معتقد بودند پیکره‌ها را نباید از اصل طبیعت یعنی کوهی که بر آن نقوش آفریده می‌شود «جدا ساخت». زیرا در این‌صورت پیکره حکم یک آفریدهٔ مستقل از طبیعت را پیدا می‌کند. در واقع می‌گفتند اگر پیکره از کوه یا همان طبیعت جدا شود انسان به قلمرو آفرینش الهی تجاوز کرده است و اثری مستقل از صُنعِ الهی آفریده است. البته این باور در طیّ زمان استحاله یافت و سنتی بود که دستخوش تغییر شد زیرا «اتّصال با خدا» مفهومی قلبی و درونی است و صرفاً نمی‌توان با «اتّصال به طبیعتِ صوری» یکی پنداشته شود. کما این‌که معماری‌ها و تابلوها و تندیس‌هایی مقدس می‌توان آفرید بی‌آن‌که در دلِ طبیعت و کوهی جای گرفته باشند. اما مفهوم **اتّصال** با معنایی قدسی را در خود حمل کنند. پس در حقیقت آنچه به‌عنوان سنّت یا Tradition در هنر دینی باید مدّ نظر قرار گیرد وفاداری به **باطن و حقیقتِ قدسی** جهان است. اگر اثری حتی موضوعی دینی اختیار کند اما مفهومی قدسی در آن حاضر نباشد بی‌شک هنری دینی نامیده نمی‌شود. برای مثال همین اومانیسمی که امروزه در غرب محور تمام بیاناتِ هنری را تشکیل می‌دهد و «انسان‌محوری» را جایگزین اندیشهٔ «خدا محوری» ساخته است، اگر موضوعی دینی را نیز با این دیدگاه یعنی «انسان‌محوری» در قالب هنر بازگو کنیم در نهایت اثری دینی نیافریده‌ایم. بورکهارت در این

زمینه به مقایسهٔ شمایل‌های بیزانس و آثار رنسانس پرداخته است و می‌گوید شمایل بیزانس تجلّی هنر دینی‌اند زیرا قداستی درونی را در بطن خویش حمل می‌کنند اما روایات دورهٔ رنسانس از حضور قداست خالی‌اند و مضامینِ دینی را بسیار زمینی و این‌جهانی ترسیم می‌کنند. برای مثال در تصاویر و شمایل این دوره چهرهٔ حضرت مسیح (ع) دیگر آن صلابت و اقتدار شمایل‌های بیزانس را ندارد و نیرویی قدسی در آن موج نمی‌زند. می‌بینیم که در آثار متأخّر او را در ابعاد انسانی چه به لحاظ جسمانی و چه به لحاظ عاطفی ترسیم می‌کنند و این همان دیدگاه اومانیستی است که به هنر دینی منتقل شده است.

اما برعکس این قضیه نیز وجود دارد یعنی می‌توان موضوعی ساده و روزمره را با دیدی قدسی و الهی نگریست. در این حالت یک مضمونِ «این‌دنیایی» خصلتی دینی می‌یابد که در عرفانِ اسلامی نمونه‌های زیادی دارد:

آنان که به نظر خاک را کیمیا کنند
آیا شده است که گوشهٔ چشمی به ما کنند
(حافظ)

یعنی می‌توان با بینشی عارفانه خاکِ سیاه را به وجودی قدسی مبدّل ساخت که در تمام ظواهر جهان رُخ می‌نماید. پس سنّتِ واقعی همان وفاداری به باطنِ قدسی جهان است و اگر این «تجلّی حق» در اثر روی دهد بی‌شک «بیانی دینی» خواهد یافت. Tradition در این‌جا معنایی «انجمادی» ندارد بَل عین ظهورات تازه و بدیعی است که در کالبد جهان روی می‌دهد. زیرا «خداوند» خود مظهر «ابداع» و «نوآوری» است «لا تکرار فی تجلّی». او هر روز در جهان ظهوری بدیع داردکه بر دریافت‌های تازهٔ مؤمن از هستی می‌افزاید.

(کُل یُوم هُوَ فی شأن)

پس آنچه در اندیشهٔ دینی «ثابت» است و جزءِ «سنّت» است «ظهورات» نیست بَل «حضور» باری‌تعالی است. یعنی عنصر لا یتغیر تِرادیسیون همانا نفسِ وجود خداوند است که در همهٔ ظهورات «یگانه» می‌باشد.

یک روی در صد آینه گر می‌کند ظهور
آئینه‌ها صد است ولی رو همان یکی است
(جامی)

اما این حضور «یگانه» در هنر دینی هماره با صورتی رمزآگین عجین می‌شود یعنی «رمز» جزءِ ذاتی آن می‌شود و باطنِ حقیقت جز از راه توجه و همدلی با این رمزها انکشاف نخواهد یافت. به همین دلیل است که می‌گویند هنر دینی در عینِ آشکاربودن، «پنهان» است و در عینِ صراحت، معنای پوشیده را در خود حمل می‌کند. زیرا مواجهه با حق تجربه‌ای باطنی است که محتاج کشف‌المحجوب است و این همان کلام ترتولین Tertullin، عارف مسیحی است که می‌گفت: Crade quia absurdam یعنی دین موضوعی خارق عادت است. کی‌یرکگارد نیز معتقد بود که حیات دین در جمع اضداد است یعنی «صورت ظاهری که در عین‌حال پنهان هم هست» و از همین‌جاست که «رمز» زاده می‌شود.

حقیقت اما این است که خداوند برای مؤمنان عینِ «ظهور» است یعنی در قلب آن‌ها ظاهر می‌شود و در مظاهر طبیعت حضورِ وی آشکار است. چنان‌که روایتی است که خداوند در پاسخ کاترین قدیسه که پرسید خدایا چرا خود را از چشم مردمان پنهان ساخته‌ای؟ فرمود: **من پنهان نیستم آن‌ها مرا نمی‌بینند.** این «آن‌ها» همان مردم عادّی و بی‌ایمان‌اند زیرا برای مؤمنان او همیشه «حاضر» و آشکار است. کافی است که وی را در قلب خویش «احضار کنیم».

تنام عینی ولاینام قلبی
(خداوند را در دل خود مراقب‌باش، خدا تو را مراقب خواهد بود)

ومن ذکرنی فی نفسه، اذکره فی نفسی (هرکه مرا در نفس خود یاد کند، او را در نفس خود یاد کنم). این «یادکردن»

خدا در دل، موضوعی است که برای مؤمن امری ضروری به‌نظر می‌رسد. زیرا «انسان» موجودی است «فراموشکار» که از ریشهٔ «نسیان» و «نسیه» در عربی آمده است یعنی وجودی که «فراموش می‌کند» و برای اتّصال با مبدأ و پروردگار لازم است که یاد او را در قلب خود زنده کند.

زمانی که انسان در «مرتبهٔ فراموشی» است امر دین برایش تناقض‌آمیز می‌رسد یعنی باطنِ جهان و ندای درونی آن را نمی‌شنود. تنها در مرحلهٔ «یادآوری» و «تذکار» است که انسان اصلِ خویش و رابطهٔ خود با «مبدأ» را درمی‌یابد. در این حالت او در ظاهر جهان، حضور حقّ را می‌بیند و برای وی **خداوند عینِ آشکاری است و هرگز «پنهان» به نظر نمی‌رسد.**

و همین است که عرفا «ظهور» را حقیقتی واحد می‌دانند که در «رمزها» متجلی می‌شود یعنی تا «رمزی» نباشد مکاشفه‌ای نیست و تا مکاشفه‌ای نباشد سیر فی سبیل الله میسّر نیست. خداوند از روز ازل «کلیه رمزها» یا همان اسماء الهی را به انسان آموخته است و به‌وسیلهٔ همین «کلمات مبارکه» است که آدمی حضور خداوند را در دلِ خویش زنده نگاه می‌دارد. «کلمه» در این‌جا صرفاً **گفتار** نیست، یعنی به بیان کلامی محدود نمی‌شود بَل تمام نیروی آگاهی و هُشیاری انسان را شامل می‌شود. این کلمه‌ای که در انجیل نیز به آن اشاره می‌شود:

«و در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود»

مفهومی وسیع‌تر از بیان کلامی یا Commandement را شامل می‌شود. برخی این «کلمه» را معادل Logos یونانی که از ریشهٔ لوگیا logia به‌معنای فکر و زبان و در عین‌حال «قانون» آمده به حساب می‌آورند. لوگوس در اصل همان «خرد» یا نیروی اندیشیدن در انسان ناطق است. کلمهٔ الهی را از سویی می‌توان به توانایی فکری و عقلی انسان که موهبتی الهی است نسبت داد. «قوهٔ ناطقه» یعنی نیروی لوگوس در این‌جا عینِ اندیشیدن است. یعنی صِرفِ «سخن‌گفتن» نیست که ما را از حیوانات متمایز می‌سازد بلکه این «اندیشه‌ها» هستند که در کلمات متجلی می‌شوند. لوگوسِ یونانی مبنای فلسفهٔ یونانی است یعنی ستایش از «خردورزی» و «فضیلت‌های عقلی». این عقل اگر به معنای «عقل کلّ» یعنی اتّصال با مفهوم قدسی احدیت باشد موهبتی الهی است. اما «کلمه» در انجیل و «اسماء» در قرآن کریم معنایی فراتر از لوگوسِ یونانی دارند. در انجیل کلمه عینِ «حضور» است، آیین مسیحیت معتقد است که کلمةالله در وجود حضرت عیسی (ع) «حضور» یافته است.

پولس رسول می‌گوید: «کلمه تنها گفتار خداوند نیست بَل تصویر او نیز هست، تجلی او در همهٔ مراتب و پدیدارهای طبیعت نیز هست و به همین دلیل است که «کلمه» در هنر مسیحی در چهرهٔ پیامبر نیز تجلّی می‌کند، زیرا مفهوم «حضور» خداوند را حمل می‌کند. «اسماء» در قرآن کریم نیز به توانایی «تذکار» انسان اشاره می‌کند. یعنی آدم به‌وسیلهٔ اسماء می‌تواند خداوند را در قلب خویش احضار کند. همان‌گونه که خداوند با لفظ مقدسِ «کُن‌فیکون» جهان را از «غیب» به «شهود» آورد آدمی نیز به‌وسیلهٔ اسماءِ مقدس قادر است معنای غیبیِ هستی را «حاضر» کند. در شعر عرفانی ما چنین معنایی وجود دارد یعنی «کلمات» در خدمت کشف‌المحجوب هستند و حضور حق‌تعالی را در نظام گفتاری و نوشتاری ملحوظ می‌دارند.

جز ار حق نیست دیگر هستی الحق
هوالحق گو تو خواهی یا انا الحق

بحث «کلام» در عرفان اسلامی همانا بحثِ «حق» است. یعنی کلمات صرفاً به کار اندیشیدن نمی‌آیند بَل جایگاه حضور خداوند می‌باشند و به همین دلیل است که «زبان» در اندیشهٔ دینی خصلتی مقدس می‌یابد. در فلسفهٔ معاصر اما بحث زبان از مفهوم دینی خالی شده است، با وجود فیلسوفانی چون ویتگنشتاین و

زبانشناسانی چون فردینان سوسور در قرن بیستم مسئلهٔ «کلام مقدس» از «زبان» حذف شده است. ویتگنشتاین تفسیری از زبان را مطرح می‌کند که در واقع «کلام» را تا حدّ یک ابزار روزمره تنزّل می‌دهد. یعنی ما سخن می‌گوییم تا حوایج عملی روزانهٔ خویش را مرتفع سازیم. این ادعا اما شامل تمامی توانایی «زبان» نیست. در اندیشهٔ دینی ما «سخن می‌گوییم» زیرا خداوند مایل است سخن بگوید و کلام قدسی همان کلام‌الله است که از زبان انسان شنیده می‌شود. معنای کاربردی «زبان» تنها برآوردن حوایج روزمره نیست بَل بیان احوالاتی است که در درون آدمی جریان دارد. در عرفان و شعر عرفانی ما با کارکردی دیگر از «زبان» روبرو هستیم. یعنی «کلمات» از معنای واضح و یکسویهٔ خود خارج می‌شوند و به «رمز» تبدیل می‌شوند. این «رمزها» در بطن خود حاوی معنایی قدسی هستند. در علم معاصر اما سعی می‌شود گونه‌ای «رمززدایی» اعمال شود. اصطلاحات علمی آمده‌اند تا مثلاً دقت در نامیدن اشیا و پدیده‌ها را میسّر سازند اما این عمل نتوانسته است معنای رمزآگین کلام و زبان را از بین ببرد. بلکه تنها اوضاع را پیچیده‌تر کرده است. زیراهیچ قانونی نمی‌تواند فاصله‌ای را که بین دال و مدلول به هنگام سخن‌گفتن وجود دارد از بین بین ببرد یعنی «زبان» در ذات خویش همانا تأیید «امر غایب» است و نمی‌توان با پیچیده‌ترساختن اصطلاحات زبانی بگوییم دیگر همه چیز در «کلام» هویدا شده است و به‌اصطلاح فیلسوفانی چون ویتگنشتاین «عینی» شده است. پوزتیویست‌هایی نظیر اگوست کُنت و کارناپ مایل بودند معنای قدسی را در کلام منکر شوند و حتی کارناپ مقاله‌ای دارد به‌نام «حذف متافیزیک از طریق تحلیل زبانی». این تنزّل از متافیزیک به فیزیک در فلسفه به معنای تفسیری خودبه‌خودی یا Automathism از موضوع «زبان» است. یعنی ما «حرف می‌زنیم» برای این‌که «حرف می‌زنیم» و نه چیزی بیش‌تر... و این‌جاست که هیدگر می‌گوید: «مرگِ زبان» فرارسیده است... و زمانهٔ ما محتاج سکوت است... هیدگر در مقابل ویتگنشتاین قرار می‌گیرد و تحلیلی اگزیستانسیالیستی از «زبان» ارایه می‌دهد. او می‌گوید: «بنیان زبان در حوزهٔ ماقبلِ زبان جای دارد» این ادعا در مورد انسان صدق می‌کند زیرا «زبان» در اصل «سخن‌وری» نیست بلکه نوعی «بیانِ خود» است یعنی جزءِ ظهورات Expressions محسوب می‌شود. برای مثال یک فرد لال نیز از «زبان» استفاده می‌کند البته نه از زبانِ کلامی بَل «زبان عاطفی» که هنوز به مرحلهٔ بیان کلامی نرسیده است. او از خود اصواتی خارج می‌کند و با علایم دست و صورتش «معنای» وجود خود را منتقل می‌کند. ما نیز چنین هستیم یعنی برای ما نیز «سخن‌گفتن» عین «اظهار وجود» است. «زبان عاطفی» در مرحله‌ای پیش از «زبانِ کلامی» برای ما مطرح می‌شود. زبان عاطفی در اظهار احوالات درونی ما مقدّم است. گاه تنها با صدا یا صوتی که «کلام» به‌حساب نمی‌آید و اگر هم شکل «کلمه» پیدا کند معنای درونی آن بر شکل ظاهری کلام اولویت دارد. «زبانِ عاطفی» از سویی بنیان کلام دینی را تشکیل می‌دهد و حضور خود را حتی در شیوهٔ تلفظ اسامی متبرک اعلام می‌کند. برای مثال شیوهٔ تلفظ کلمهٔ «الله» در عربی، «اِلوهیم» (Elohim)، در عبری و holy در انگلیسی بسیار به هم نزدیک است یعنی هرسهٔ این الفاظ می‌بایست از درون گلو و با حدّتی که بر صوتِ هُو how گذاشته می‌شود ادا گردند. به همین دلیل وقتی کسی می‌گوید الله گویی کلام خدا از درون اعماقش بیرون می‌آید درست نظیر «زبان عاطفی» که آن هم به‌هنگام تأثراتِ حسی انسان از اعماق وجود وی بیرون می‌آید. در شیوهٔ قرائت قرآن کریم آنچه مدّنظر است انطباق «زبانِ کلامی» یا همان زنجیرهٔ واژه‌ها با «زبان عاطفی» یا همان حسّ درونیِ است. از همین‌رو صوتِ قرآن به «آواز جان» شبیه است.

به هنگام نیایش نیز ما به سوی «زبان عاطفی»

حرکت می‌کنیم، مناجات‌ها اکثراً شکل زمزمه‌ای درونی دارد یعنی «زبان» برخلاف نظریهٔ پوزیتیویست‌ها جهت «مکالمه» با انسانِ دیگری به‌کارگرفته نمی‌شود. در مناجات‌ها مخاطب کلام، «خداست» و خدایی که از رگِ گردن به ما نزدیک‌تر است پس دعا از «زبان» بر «قلب» جاری می‌شود. مخاطب «کلام» نه در بیرون بَل در درون وی حاضر است. من ذکرنی فی‌نفسه، اذکره فی نفسی (هرکه مرا در نفس خویش یاد کند، او را در نفس خود یاد کنم).

پس این «کلام»، رمزی است که بین خالق و مخلوق جریان دارد:

یا مُقلّب القُلوب والابصار
یا مُدبّراللّیْلِ والنّهار
یا مُحوّل الحُول والاَحوال
حَوِل حالَنا اِلیٰ اَحسَنِ الحال

وجود انسان در سیر و طریقی که نسبت به حضور حق‌تعالی کسب می‌کند گاهی در اوج و گاهی در حضیض به‌سر می‌برد. از این‌رو مناجات‌ها گاه از سرِ پشیمانی و شرم از گناهانِ نفس است و گاه از سرِ شعف و شوری که مؤمن از انجام اعمال نیک در دل احساس می‌کند. نوع اول نظیر این نیایش است:

«پروردگارا، مرا با خشم خویش سرزنش مَنما
مرا با خشم خویش نکوهش منما
پروردگارا، بر من ببخشای، که می‌پریشم
پروردگارا، مرا شفا بده، که به‌درد است‌استخوان‌هایم
جانم سخت پریشان است
بازگرد و جانم را برهان
برای عشق راستین خویش مرا برهان
از نالهٔ خویشتن وامانده‌ام
از اندوه چشمم کاهیده شده
و فروغ آن از دست دشمنانم بی‌فروغ گشته است
از من دور شوید، همه شما تبهکاران
زیرا خداوند صدای نالهٔ مرا شنیده است
خداوند لابه‌های مرا شنیده است
خداوند لابه‌های مرا می‌پذیرد.»[۲۸]

نیایش اما همیشه بیانگر شرم و پشیمانیِ انسان نیست و گاه کلام مؤمن عینِ ستایش از خدای رحیم است. نظیر این مناجات:

«خدا را ستایش کن
او را در آسمان بی‌منتها ستایش کن
او را به سبب الطافش ستایش‌کن
او را به بزرگی و عظمتش
ستایش کن!
بگذار هر جانداری خداوند را ستایش کند!
خدا را ستایش کن.[۲۹]

پس در اندیشه دینی «زبان» و «کلام» مسبوق به علّتی قُدسی است یعنی **کلمه‌ای که** از سوی خدا فراورده شده به سوی او نیز بازمی‌گردد. کلام مؤمن یا شعر هنرمند دینی به اصل قُدسی خود بازمی‌گردد. امّا نظریه‌های زبان‌شناسانهٔ معاصر اغلب در تعارض با این معناست. نظریهٔ زبانی وجود زبان را در دو مرحله ارزیابی می‌کند: مرحلهٔ اوّل «زبان در مراتب استیلایی» که در علم Science بدان توجه می‌شود. در این راه ما به دقّت پدیده‌های علمی را نامگذاری می‌کنیم و از «ابهام» به سوی «وضوح» پیش می‌رویم و طبیعی است که هرقدر علم پیشرفت می‌کند مسئلهٔ «واژه‌سازی» و ایجاد اصطلاحات نوین مرسوم می‌گردد زیرا هر پدیدهٔ تازه محتاج نامی تازه است و هر چقدر مفاهیم پیچیدهٔ علمی بیش‌تر می‌شوند لزوم «واژه‌های» جدید و ترکیبی نیز فزونی می‌گیرد. مرحلهٔ دوّم در «نظریهٔ زبانی»، «مرتبهٔ انحطاطیِ» زبان است. که به زعم دانشمندان زبان‌شناس در زبان محاوره‌ای و روزمره روی می‌دهد. اینان

می‌گویند مردم یا باید دُرست و علمی صحبت کنند یا این‌که شایسته آن است که «سخن نگویند» زیرا کاربُرد زبان در محاورات روزمره صرفاً جهت ارتباطِ سادهٔ عوام است و مسئلهٔ صحّت و سقم واژه‌هایی که مردم در مکالمات روزمرهٔ خود به‌کار می‌برند به‌هیچوجه تأیید نمی‌گردد.

«نظریهٔ زبانی» امّا به یکی از کارکردهای مهم زبان توجّه نداشته است و آن هم موضوع «زبان در هُنر» است و این‌که در بیانات هنری نظیر شعر که با کلام سروکار دارد از «زبان» چگونه و در چه جهت استفاده می‌شود؟ اگر در این مورد تأمل کنیم حرکت معکوس «زبان» در «شعر» را درخواهیم یافت حرکتی که دُرست در خلاف جهت «نظریهٔ استیلایی زبانشناسی در علم» حرکت می‌کند. یعنی اگر آن‌جا «واژه‌سازی» جهت «گُذر از ابهام» به «وضوح» است در شعر و شاعری «واژه‌ها» بیش از آن‌که «عیان» سازند «پنهان» می‌کنند یعنی حرکت از «وضوح» به «ابهام» است. به همین دلیل موضوع «رمز» در زبان شعری مطرح می‌شود. ت. س. الیوت موضوعِ کلام نخستین در انجیل را چنین توصیف می‌کند:

اگر کلامِ گُمشده گمشده است
اگر کلامِ کار بسته کار بسته است
اگر کلام ناشنیده، ناگفته
ناگفته، ناشنیده است
هنوز کلام ناگفته است، کلامِ ناشنیده
کلامِ بی‌کلام، کلامِ در
جهان و برای جهان
و نور درخشید به تاریکی و
بر کلام نارمیده جهان هنوز می‌چرخید
گرد کانون کلامِ خاموش.[۳۰]

در این‌جا زبانِ الیوت زبان رمزی است و از «وضوح» به «ابهام» در حرکت است. بدیهی است که این «ابهام» به معنایِ «عدم مفهوم» نیست زیرا معنای قُدسی این شعر با اندیشهٔ انجیلی «و در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود» ارتباط دارد. (و نور درخشید به تاریکی* بر کلام نارمیدهٔ جهان هنوز می‌چرخید گرد کانون کلامِ خاموش) توصیف آفرینش الهی و از «عدم» به «هستی» درآوردن جهان است. امّا مسئلهٔ اساسی این‌جاست که این «مفهوم» رو نیست و در وضوح و آشکاریتی عام حضور ندارد. هر شعر راستینی چنین است حتی در اشعار منظوم عرفانی خودمان «معنا» در عُمق وجود دارد و کشف آن محتاج کوششی از سوی خواننده است. عطّار می‌گوید:

عین عینیت چون به غیب‌الغیب درپوشیده‌اند

پس یقین می‌دان که عینیت، غیب جاویدان تُست

می‌بینیم که در «شعر» کلمات از وضوحِ زبانی آن‌گونه که زبانشناسان در «نظریهٔ استیلایی» مطرح می‌کنند برخوردار نیستند و اصولاً اگر شعر از استعلایی برخوردار باشد همانا در «ابهام» آن است. در شعر عرفانی «ابهام» جنبه‌ای قدسی دارد یعنی به اندیشهٔ «غیبتِ» حق‌تعالی بازمی‌گردد چون خداوند ریشه‌ای در باطن هستی دارد و به تعبیری «غیب جاویدان» است پس برای رسیدن به معنای شعر می‌بایست از ظاهر و صورت کلمات بگذریم و به باطن آن‌ها دست یابیم. این حرکت از «صورت» به «معنا» در شعر عینِ استعلای آن است یعنی «فضیلت شعر» در رابطهٔ ظریفی است که با جهانِ متافیزیک برقرار می‌کند. البته در شعرهای نفسانی و غیردینی این رابطه با جهانِ سُفلی است و در اشعار عرفانی با جهان عُلیا. ولی اساس شعر و شاعری همانا درگذشتن از دنیای فیزیکی و نفی کاربرد صُوری زبان است.

در هنر شاعری اغلب قواعد گرامری و دستورزبانی شکسته می‌شود و گاه کلمات معانی رمزی دارند و در ارتباط با بُعد قدسیِ مفاهیم عرفانی شناخته می‌شوند. اما همین کلمات در جایی دیگر معنایی مغایر پیدا

می‌کنند. شمس تبریزی می‌گوید:

«این‌که می‌گفت: عرصهٔ سخن بسیار فراخ است، خواستم جوابش گفتن که بلکه عرصهٔ معنا بسیار فراخ است، عرصهٔ سخن بس تنگ است.»[۳۱]

و به همین دلیل ما گاه از یک واژه مثل «عشق» که از ریشهٔ «عَشَقه» به معنای «پیچک» در عربی آمده است برای ابراز مفاهیمی نظیر «دوست‌داشتنِ» صُوری و محبت جسمانی که معادل «اروس» (Eros) در یونانی است و معانی باطنی چون «دوست‌داشتن خداوند» استفاده می‌کنیم. یا از واژهٔ «عقل» که همان عقیله یا «پای‌بند شتر» در عربی است هم برای قوای فکری و قیاسی یعنی logical در مفهوم سودجویانهٔ آن و هم در معنای «عقل کل» که همانا اتّصال با عقل الهی است یاد می‌کنیم. پس حقیقت این است که «عرصهٔ کلام و پهنهٔ سخن تنگ است و جهان معانی بسیار فراخ» باز هم از شمس تبریزی یاد می‌کنیم که می‌گفت: «در عرصهٔ سخن اندکی دالّست بر بسیار»[۳۳].

ویتگنشتاین که با دیدگاهی عینی به «موضوع زبان» می‌نگریست اعتقاد داشت که: «آنچه که اساساً قابل گفتن باشد، می‌تواند به‌روشنی بیان شود... و آنچه را که نمی‌توان ابراز داشت، باید به خاموشی سپرد.»[۳۳]

ویتگنشتاین تا آن‌جا پیش می‌رود که باید «زبان» را از «نماد» و «رمز» تُهی ساخت و Symbol را به Sign یا علامت تنزّل داد تا از «ابهام» و «ایهام» تهی شود. او می‌گوید:

«برای پرهیز از این‌گونه اشتباه‌ها (ابهامات زبانی) بایستی یک زبان علایمی به‌کار گرفته شود. این زبان چنین اشتباهاتی را از این طریق ناممکن می‌سازد که در آن یک علامت جهت نمادهای مختلف به کار نخواهد رفت و علایمی که دلالت‌های گوناگون بر معنا دارد، از نظر خارجی به‌شیوهٔ یکسان دلالت بر معنا به‌کار نخواهد رفت.»[۳۴]

این دیدگاه امروزه در علایم زبانی تمدن تکنولوژیک به‌ویژه در کامپیوترها و ماشین‌های دست‌ساز بشر به‌کار گرفته می‌شود یعنی «علامت» جایگزین «نماد» می‌شود. زیرا ماشین قادر به درک «نماد» یا Symbol نیست بلکه صرفاً «علامت‌ها» را می‌شناسد. نظریهٔ ویتگنشتاین در مورد «انسان» صدق نمی‌کند زیرا ما توانایی درک «نماد» و مُدالّه مفهوم «رمز» را داریم، گیریم که این عمل یعنی درک معنای باطن نماد در نزد انسان محتاج کوششی از سوی ما است. اما این فعالیت بالقوّه در انسان وجود دارد و تنزل «زبان» به «علامت» هرگز جوابگوی نیاز ذهنی بشر در قبال کلمات نیست.

هیدگر اما از دیدگاه اگزیستانسیالیستی «موضوع زبان» را نگریسته است. او می‌گوید تنها کافی است که کلمات از دهان «شبان وجود» (Shepherd of bing) یا همان مرد فضیلت (فیلسوف) خارج شود زیرا زبانِ اصیل سرشار از معناست. از سویی «نظریهٔ کلامی» یعنی Theoria که از آنِ مرد فضیلت است در اصل به معنای «مشاهدهٔ عالم» است. این واژه در یونانی معادل «نظاره‌کردن» بوده، یعنی تئوریسین در اصل کسی است که به نظارهٔ جهان نشسته است. او وصف دیدار خود از عالم را «بازمی‌گوید» و **در این‌جا گفتار عینِ مشاهده است**. تئوریسین امروزه به کسی گفته می‌شود که «نظریه‌ای کلامی» و سیستماتیک ارایه دهد اما در اصل هر کسی که مشاهدات خویش از عالم را در قالب کلام بازگوید به عرصهٔ «تئوری» گام نهاده است. ریشه‌های علوم انسانی نیز در Theoria نهفته است، یعنی کلامی که ناشی از «مشاهده» است. سقراط را می‌توان نخستین نظریه‌پرداز در عالم فلسفه به‌شمار آورد زیرا او در «کلام»، مشاهدات خویش را بازمی‌گفت. اما شمس تبریزی نیز در عرصهٔ عرفان اهل «کلام» و «مشاهده» بود، وی گفته است:

«ما را رسول‌الله (ص) در خواب خرقه داد، نه آن خرقه که بعد از دو روز بِدَرَد و ژنده شود... بلکه خرقهٔ "صحبت" صحبتی که نه در فهم گنجد،

صحبتی که آن را دی و امروز و فردا نیست.»

این کلامی که در «فهم نمی‌گنجد» و آن را دیروز و امروز و فردایی نیست چگونه کلامی است؟ آیا همان علّم الاسماء نیست؟ همان کلامی که نخستین‌بار خداوند به انسان آموخته است؟

در عهد عتیق می‌خوانیم: «و خداوند هر حیوان صحرا و هر پرندهٔ آسمان را از زمین سرشت و نزد آدم آورد تا ببیند که چه نام خواهد نهاد و آنچه آدم هر ذی‌حیات را خواند همان نامِ او شد.» (باب سوم / آیهٔ ۲۰).

پس شناسایی موجودات به‌وسیلهٔ «نامیدن» آن‌ها صورت گرفت یعنی «کلمه» بود که حضور جهان را نزد انسان میسّر ساخت اما جایی دیگر نیز اشاره می‌کند که: «تمام جهان را یک زبان و یک لغت بود.» (عهد عتیق / باب یازدهم / آیهٔ ۱).

زبانشناسان امروزه در بارهٔ ریشه‌های مشترک زبان در تمام اقوام تحقیق می‌کنند و شاید دور نباشد زمانی که نظریهٔ اشتقاق زبان‌ها از یک «زبانِ مادر» چنان که در عهد عتیق ذکر شده رنگ و بویی علمی نیز پیدا کند اما موضوعی که از دیدگاه هنری مورد اهمیت است تبدیل «زبان» به «خط» و ایجاد انواع و اقسام «روایات مکتوب» برای ضبط و انتقال اطلاعات شفاهی بوده است. در اندیشهٔ دینی نیز **کتابت** یا نگارش مکتوب کلام مقدس مدّنظر بوده است، زیرا خداوند هر بار در ادیان توحیدی کلام خویش را در «کتابی» گرد آورده است. فی‌الواقع آنچه ما امروز به‌عنوان «کلام الهی» می‌شناسیم «کلام شفاهی» او نیست بَل حضوری است که در کتاب و نوشتار یافت می‌شود و ما هر بار با خواندن آن «کلام مقدس» را بازمی‌شناسیم.

ملاّصدرا این معنا را چنین توصیف می‌کند:

«کلامی که از خدا نازل می‌شود از یک جهت کلام است و از جهتی دیگر کتاب. از آن جهت که به عالم امر تعلق دارد کلام است و از آن‌رو که به عالم خلق برمی‌گردد کتاب.»

«عالم امر» همانا کلام «کن‌فیکون» است که «امر» به آفرینش هستی داده است و چون این آفرینش هر روز در جهان روی می‌دهد می‌توان گفت کلام خداوند هنوز ادامه دارد و زنده است.

«کتابت» اما در اصل همانا به جهت قبض و ضبط مفاهیم فکری و ذهنی انسان به‌کار گرفته شد زیرا:

ما حُفِظَ قُرِوماً کُتِبَ بَقِیَ.

(آنچه حفظ شود از دست می‌رود و فراموش می‌شود و آنچه نوشته شود باقی خواهد ماند).

حتی عرفایی نظیر شمس تبریزی که گفته‌اند: «کلام را نمی‌نویسم تا در من بماند و هر بار مرا حال دگر روی دهد» برای انتقال مفهوم این کلامِ خود مجبور شده‌اند آن را «بنویسند» زیرا در غیر این‌صورت ما هرگز از حال درونی شمس نسبت به «کلام» آگاه نمی‌شدیم. آنانی که با کتابت سروکاری ندارند فی‌الواقع از انتقال حالات و اندیشه‌های خود به نسل‌های بعد عاجزاند و اگر افلاطونی نبود تا گفته‌های سقراط را به بَندِ کتابت بکشاند بی‌شک امروز کسی سقراط و آموزه‌های فکری او را نمی‌شناخت. پس «کتابت» به خاطر توانایی ضبط «معنا» در خود از ارزشی شگرف برخوردار است. خداوند در قرآن کریم به «قلم» سوگند می‌خورد و مرکّبِ قلم را از خون شهدا برتر می‌داند زیرا هرآنچه انسان در حیطهٔ معرفت و دانش کسب کرده است، از راه «کتابت» بوده است. کتب آسمانی در هیئت مکتوبی شناخته می‌شوند اما نه صِرفِ نوشتار بَل حضوری که در نوشته احیا شده است «کتاب» را «مقدس» می‌سازد.

در انجیل می‌خوانیم: آسمان و زمین نابود می‌شوند اما کلمات من پایان نمی‌پذیرد...».

تقدسی که در اندیشهٔ دینی نسبت به امر کتابت و «کلام مکتوب» گذارده می‌شود از جهت قابلیت «احضار» مفاهیم قدسی و اتّصالی است که با معشوق ازلی برقرار می‌سازد، عطار می‌گوید:

چون زبان در عشق تو بر هیچ نیست
لب فرو بستم «قلم» کردم زبان

این قلم و قلم‌زنی در راه دین و در راه حقّ، سلوکِ باطنی عرفای ما است که از «واژه» برای بیاناتِ «رحمانی» قلب خویش سود جسته‌اند. این «واژه» آن «علامتی» نیست که ویتگنشتاین و کارناپ از آن سخن می‌گویند بَل «نشانه‌ای قدسی» است یعنی کلامی است که از «ظاهر» به «باطنِ» هستی در حرکت است.

حرف قرآن را بدان که ظاهری است
زیر ظاهر، باطنی بس قاهری است
زیر آن باطن یکی بطن سوم
که در او گردد خردها جمله گُم
بطن چهارم از نبی خود کس ندید
جز خدای بی‌نظیرِ بی‌ندید
تو ز قرآن ای پسر ظاهر مبین
دیو آدم را نبیند جز که طین
ظاهر قرآن چو شخص آدمی است
که نقوشش ظاهر و جانش خفی است

(مولوی)

در اشعار عرفانی ما «کلمات» در پی بیانِ معنایی باطنی و قدسی هستند و این همان خصلت دوگانهٔ «واژه‌ها» در اندیشهٔ دینی است. هر «واژه» چونان «نمادی» است که نیمهٔ دیگر خود یعنی معنای پوشیده‌اش را در خود حمل می‌کند. وظیفهٔ خطیر «کلمات» نیز در همین است که می‌باید از حقیقتی باطنی سخن گویند که گاه توصیف‌ناشدنی است. الیوت آن حقیقت را «کلامِ بی‌کلام» خوانده است:

The Word Without a word, The Eternal
Word not able to speak aword...[۳۵]

(کلامِ بی‌کلام، کلامی جاودانه که به سخن درنیاید)

این کلام که به سخن درنمی‌آید همانا باطنِ هستی است و «کلمات» می‌خواهند این «باطن» را برملا کنند و طبیعی است که چون از عهدهٔ این کار به تمامی برنمی‌آیند بخشی از «معنا» در آن‌ها **پوشیده** می‌ماند. این همان خصلت «نمادین» و «رمزی» آن‌ها در اندیشهٔ دینی است. «کلمات» چونان رموزی هستند که **صدای حق** را به ما می‌رسانند اما ذاتِ باری‌تعالی در «واژه» نمی‌گنجد و همین است که بودا می‌گوید: «کلمات عینِ حجاب‌اند.»

اما برای مؤمن «کلام مقدس»، **نماد حضور** است. ما به حجابی می‌نگریم که حضور حق‌تعالی در آن متجلی است و به همین دلیل «جدایی» در کلام مقدس روی نمی‌دهد اگرچه حجاب باقی است. ما به «واژه‌ها» متوسّل می‌شویم اما «کلمه» در این‌جا اُنسی با حق را موجب می‌شود. شاید بر چشم سر حجابی حایل باشد اما «کلمه» حضور خداوند را در **قلب** تأیید می‌کند. «ومن ذکرنی نفسه اذکره فی نفسی» پس «کلمه» در دین **«یاد خدا»** را در قلب مؤمن زنده می‌کند اگرچه خود حجاب است اما هنگام ذکر الله کاشِفِ حُجُب صُوری است.

* * *

در هنر نیز «کلمات» کاربردی نمادین دارند، البته منظور از هنر، Art به مفهوم صنعتگری با واژه نیست یعنی آن معنایی که از پوئیس Poesis یونانی استنباط شده، بَل «شعر» به‌عنوان سیر درونی شاعر در دنیای خیال مورد نظر است. در این حالت «کلمات شعری» ناخودآگاه خصلتی «نمادین» می‌یابند یعنی «دوگانه» می‌شوند. ربلکه می‌گوید: **واژه که تسکین نمی‌دهد دستمال که اشک را نمی‌زداید...** این همان ادعای الیوت است که می‌گفت: کلام از بیانِ حقیقت عاجز است. نزد شعرا نیز «کلمه» ابزاری است که هم «عیان» می‌سازد و هم «پوشیده» می‌دارد منتهی در شعر قدسی «پنهان» همان وجود خداوند است. هرمان هِسه این معنای باطنی را که به کلام نمی‌آید در روایتی از برخورد با یک عارف بودایی این‌گونه توصیف کرده است:

استاد «جو ـ شی» حالتی آرام و مهربان داشت و چنان به اعتدال رسیده بود که مطلقاً هم از

سخن‌فرمودن و هم از تعلیم‌نمودن دست بازکشیده بود
زیرا «لفظ» ظاهر است و او به غایت نگران بود
که از هر ظاهری اجتناب ورزد
وقتی که شاگردان و راهبان و نوآموزان در
خصوص معنای جهان و خیر اعلا
به سخنان حکیمانه و آشتبازی روشنفکرانه
مشغول می‌شدند
او ساکت بود و فقط نظاره می‌کرد
و هوشیار بود تا هیچ افاضه نکند
و وقتی که با سوألاتشان در خصوص مفهوم
کتب مقدس باستانی، اسمای بودا، تنویر افکار،
آغاز جهان و گاه ویرانی‌اش،
به نزد او فرا می‌آوردند، ساکت بود
و فقط با انگشتش به طرف بالا اشاره می‌کرد
او با این اشاره سخن می‌گفت، می‌اندیشید،
تحسین می‌کرد، تنبیه می‌فرمود و به شیوه‌ای
آنگونه بی‌بدیل، در قلب جهان و حقیقت نفوذ
می‌کرد که با گذشت زمان
نه یک مُرید که بسیاری از مریدان، این
برافروختگی ملایم انگشت را دریافتند
به خود لرزیدند و از خواب بیدار شدند.[۳۶]

هنر قدسی چنان اشاره‌ای است که این استاد بودایی با زبانِ بی‌زبانی به عالم سکوت ابراز می‌کرد یعنی به‌دنبال بیانِ باطنی است که فراسوی الفاظ جای دارد آنچه در «اشاره» منتقل می‌شود حاوی رمزی درونی است. الیوت می‌گوید: «خداوندِ معبد دلفی... او که نایِ بی‌دَم دارد، سر خمانید و اشاره زد ولی یک کلام نگفت.»[۳۷]

در عرفانِ ما نیز چنین دیدگاه «اشاره‌ای» نسبت به معنای جهان وجود دارد

تا نگردی آشنا زین پرده رازی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش
(حافظ)

یافتنِ اشارت‌ها و دریافتنِ رموز، «محرمیّت» می‌خواهد تا مثل شاگردان آن استاد بودایی به خود بلرزیم و از خواب بیدار شویم.

* * *

هنر در معنای سیر و طی طریق در صُور خیال ناگزیر است به «بیانِ اشاره‌ای» توسّل جوید یعنی حتی اگر از «کلمات» و «واژه‌ها» استفاده می‌کند (در هنر شاعری) باید آن‌ها را از علامت یا Sign به رمز یا Symbol مبدّل سازد یعنی معنایی باطنی را در دلِ آن‌ها بپروراند، معنایی که در بطن کلام، پوشیده مانده است. هنرهای دیگری که با «کلام» سروکار ندارند در این زمینه، یعنی دیدگاه هنری رمزی و اشاره‌ای سبکبال‌تراند. می‌گویند «موسیقی، جایی آغاز می‌شود که کلام پایان گرفته است.» شوپنهاور این معنا را به گونه‌ای دیگر تکرار کرده است: «اگر می‌توانستیم همهٔ آنچه را که موسیقی بدون مفاهیم بیان می‌کند، به‌درستی بیان کنیم، به فلسفهٔ راستین می‌رسیدیم.»

موسیقی عرفانی، آوای جان و حدیث وصلت مخلوق و خالق در نوایی ملکوتی است. اما می‌دانیم که هر بار این موسیقی، «آغاز می‌کند» سیر احوالات درونی راه را بر کلام و اضافات کلامی می‌بندد. این همان «اشاره‌ای» است که در هنر متجلی می‌شود.

بانگ چرخش‌های چرخ است این‌که خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق

کلامی که در موسیقی به شکل «آواز» می‌شنویم با کلام روزمره و مفهوم «زبانِ مستعمل» تفاوت دارد. در «آواز» کلمات، بیانات روحِ هنرمندانه و با کارکرد معمولی «زبان» هم‌سو نیستند، این نوعی «زمزمه با روح» است. در آواز عرفانی گونه‌ای «نیایش» است که مخاطبش خداست و همین است که پیامبر (ص)

می‌گوید قرآن را چونان زبانِ ساده و روزمره نخوانید، آن را با صوت، موسیقایی تلاوت کنید. اما در اسلام «طبیعت» نیز به‌عنوانِ تصویرساز اصلی یا مخزن بزرگ تصاویر الهی، هماره تحسین شده است. مولای متّقیان در نهج‌البلاغه می‌فرماید:

سپاس خدای را که به‌وسیلهٔ آفریده‌هایش هستی خود را ثابت کرده،... و هیچ چیز نمی‌تواند روی تابناک او را بپوشاند و میان آن سازندهٔ یکتا و ساخته‌ها و پرداخته‌هایش تفرقه بیندازد، و یا مرزی پدید آورده او را از همهٔ پرورده‌هایش جدا سازد.[۳۸]

پس آن‌که خدا را می‌ستاید صُنع و آفریده‌های او یعنی صُور طبیعت را نیز باید محترم بشمرد زیرا ما در خلقت، خدا را می‌بینیم و در «صُور»، «معنا» را درمی‌یابیم. از این‌جهت هنرمند که کارش آفرینش «صورت‌ها»ست از خداوند «الهام» گرفته است

در نگارندگی و گلکاری
وحی صُنعت مراست پنداری
(نظامی)

گرایش به «صورت‌سازی» در هنر همانا الگویی است که مخلوق از خالق خود وام گرفته است زیرا آفریدهٔ خالق یعنی «جهان»، در «صورت» متجلّی شده است، پس آفریدهٔ مخلوق نیز محتاجِ «تصویرشدن» است.

اگر از دیدگاه علمی به موضوع «صورت‌سازی» بنگریم ریشه‌های آن به آفرینش «خط» یعنی اولین گرافیکِ مورد استفادهٔ بشر خواهد رسید. اگرچه پیش از آن علائم تصویرگری بر دیوارهٔ غارهایی چون «آلتامیرا» یافتنی است و تصاویر گوزن‌های وحشی دالّ بر این نیروی خدادادی انسان در بدو ظهورش بر زمین می‌باشد اما باید توجه داشت که در کهن‌ترین نگارش‌های خطّی نظیر هیروگلیف نیز گونه‌ای «صورتگری» وجود دارد یعنی انسان «صُور طبیعت» را مبنای رسم‌الخط خود قرار می‌دهد. در طول زمان اما انتزاع از «صُور طبیعی» به «علامت‌ها» در نگارش روی می‌دهد و خطوط امروزی که در جهان وجود دارند تماماً زادهٔ «صُور ذهنی» انسان هستند. اما در این خط نیز اصلِ مانا همان «صورتگری» یعنی «ایدهٔ ذهنی» می‌بایست در «نمود» تجلّی کند که البته این «نمود» همان علایم خطی هستند، با این‌وصف باید گفت هنر خطاطی نیز چونان نقاشی هنر صورتگری است با این تفاوت که به‌جای مخزن طبیعت از مخزن ذهن آدمی برای آفرینش «صورت‌ها» سود می‌جوید. **«کلمات» در زبان ناپیدا و در خط، مریی می‌شوند** یعنی از «معنا» به «صورت» می‌آیند. به همین دلیل «کلام مقدس» در هیئت کلمهٔ نوشتاری نیز بخشی از «قداستِ» خود را حفظ می‌کند و همین است چکیدهٔ هنر خطاطی در اسلام. **کار با صورت‌هایی که معنایی مقدس را در خود حمل می‌کنند.**

الله
حسن محمّد حسین
علی
فاطمه

پس کار هنر صورتگری در اسلام با «خط» و «خطاطی» آغاز می‌شود و این اعجاز هنر اسلامی است که از همان واژه‌هایی که ویتگنشتاین مایل است آن‌ها را به Sign تنزل دهد معنایی قدسی استخراج می‌کند. «کلمات» در اصل «صُور معقول» ذهن آدمی‌اند یعنی ارجاع آن‌ها به طبیعت در شکل امروزیشان بسیار مشکل است اما در «صورت»بودن آن‌ها هیچ شکّی نیست زیرا محتاج «مریی‌شدن» هستند، فی‌الواقع می‌بایست در «خط» و «نوشتار»، تجلّی کنند.

* * *

امروزه در تکنولوژی نیز کلمات نقش مهمی ایفا می‌کنند منتهی در روش کاربردی یا عملی. بدین‌معنا که «علامات اختصاری» که همان شکل استیلیزه‌شده کلمات عادی هستند و هر یک کارآیی و مشخصات عمومی یک ابزار یا یک پدیده را مشخص می‌کنند؛ I.B.M، S.O.S.T.N.T، K.CA، ZDF، F.A.O و... این‌ها

اسامی فشرده‌شدهٔ شرکت‌ها، مؤسسات یا پدیده‌هایی هستند که در تمدن معاصر نامگذاری شده‌اند. در بسیاری موارد این حروف با اعداد ترکیب می‌شوند و نشانگر مدل‌های مختلف ابزارها می‌شوند. در این حالت نیز جای نامگذاری «کلامی» را نامگذاری «علامتی» می‌گیرد. مثلاً به‌جای این‌که نام فلان ابزار را بگوییم تنها شماره و علامت اختصاری‌اش را تکرار می‌کنیم. به‌همین دلیل کاربرد «زبان» و «خط» در علم و تکنولوژی تماماً به‌سوی گویش و نگارشی «علامتی» پیش می‌رود یعنی ادعای ویتگنشتاین و کارناپ در عرصهٔ زبانِ تکنولوژیک تحقق یافته است. اما آیا این زبان برای همه قابل فهم است؟

در عهد عتیق آمده است: «چون مردمان زبان یکدیگر را نفهمیدند پراکنده شوند» (باب یازدهم / آیهٔ نهم).

یعنی یگانه راه افتراق میان مردم همانا اغتشاش در زبانِ کلامی است. زمانی که من چیزی را بگویم و به «زبانِ» شما نباشد، «ارتباط» گسسته می‌شود. در تکنولوژی امروز نیز اگرچه «علامت‌ها» در سطح جهانی تکثیر می‌شوند اما برای عموم قابل درک نیستند زیرا طرّاحان این علامات هر دَم به پیچیده‌ترساختن «زبانِ علامتی» خود می‌افزایند و طبیعی است که بینِ «زبانِ عادی» و «زبانِ علامتی» در تکنولوژی «گسستگی» و «انفصال» بیش‌تر و بیش‌تر خواهد شد و این همان معنای کلام خداوند است که «چون مردمان زبان یکدیگر را نمی‌فهمند، پراکنده خواهند شد». اگر به شکاف عظیمی که بین «زبانِ علمی» و «زبانِ عمومی» به‌وجود آمده توجه کنیم پراکندگی را در این زمانه نیز درخواهیم یافت. اگرچه تمامی سعی جهانِ معاصر برداشتن این فواصل و ایجاد ارتباطی همه‌جانبه بین آدمیانِ کُرهٔ زمین است اما حقیقت آن است که در عصر سیبرنتیک (Cybernetic) یا «ارتباطات جهانی» موضوع اصلی بشر همانا «بی‌ارتباطی» با همنوع خویش است. همه‌جا را سر و صدای اشیا و آدمیان پُر کرده اما «ارتباطِ معنوی» کماکان میسّر نیست، نمونه‌اش این‌همه آشوب‌ها و جنگ‌ها و شرارت‌ها در گوشه و کنار جهان.

کار هنر راستین در چنین عرصه‌ای بسیار خطیر و حیاتی است زیرا هنر ریشه در «همدلی» دارد و «همدلی از هم‌زبانی خوشتر است». انگیزهٔ اصلی هنر در فعالیت «پیش‌کلامی» است یعنی «حوزهٔ عواطف». حتی اگر از کلام در هنر سخن می‌گوییم، مثلاً در هنر شاعری این کلامِ روزمره در «زبانِ مستعمل» نیست بَل گونه‌ای **کلامِ نهانی** است یعنی آنچه در نهاد هنرمند و در بطن جامعه جریان دارد.

«ارتباط هنری» چونان ارتباط زبانِ روزمره نیست یعنی صرفاً مبادلهٔ افکار نیست بَل فراخوانی به «همدلی» است. نظریه‌ای است مبنی بر این‌که «اثر هنری» کارکردی جز «حضور» خویش ندارد یعنی تنها به کار «مشاهده» می‌آید. هر «اثر هنری»، (بجز در زمینه‌های معماری و صنایع دستی که کارکردی عملی نیز دارند) محتاج «دیده‌شدن» است یا «شنیده‌شدن». در واقع اثر هنری می‌گوید «به من نگاه کنید»، «به من گوش دهید» یا «مرا بخوانید». پس ذات هنر در «حضور» است و هنرمند چونان نمایشگری است که «صور خیال» را «احضار» می‌کند.

اما حضور در محضر هنر راستین هیچ سود مادّی برای انسان ندارد و این «نیاز به هنر» با آن نیاز به فراوردهٔ تکنولوژیک و شیٔ روزمره بسیار تفاوت دارد. تئوفل گوسیسه در این زمینه می‌گوید:

«تنها چیزی زیباست که به هیچ کاری نمی‌خورد، هر چیزی که سودی دارد زشت است چون یکی از نیازمندی‌های مادّی انسان را بیان می‌کند.»

هنر اما به کار سود مادی نمی‌آید نوعی بخشش و ایثار است از سوی هنرمند به جهان. ذات هنر عینِ «خدمت» است. در هنر قدسی هدف این «خدمت» خداست اما مگر خداوند نیازی به خدمت انسان دارد؟

خیر اما ما نیازمند به خدمت به اوییم.

هنر دینی میل به حرکت به سوی «زیبایی مطلق» را در ما برمی‌انگیزد. بوعلی‌سینا این کشش به ذات زیبایی در انسان را چنین توصیف می‌کند:

نفس، زیباییِ چیزی را که دوست می‌دارد درمی‌یابد، تصویر این زیبایی بر حدّت عشق می‌افزاید و بر پایهٔ همین حدّت عشق است که نفس به بالا می‌نگرد، و از این‌جا حرکتی پدید می‌آید که نفس از راه آن بتواند خود را یکسره از آنِ چیزی کند که خواستار هم‌ذات‌شدن با آن است. پس تصویر زیبایی در خیال، عامل حدّت عشق است، حدّت عشق، میل ایجاد می‌کند، و میل عامل حرکت است.[۳۹]

«درک زیبایی» عاملی فطری در انسان است که موجب حرکت به‌سوی تعالی و اوج‌گیری معنوی او می‌شود اما نزد عارفان و هنرمندان دینی «زیبایی نیست که عشق را می‌آفریند» بل **این عشق است که زیبایی را می‌آفریند:**

گر نور عشق حق به دل و جانت اوفتد
بالله کز آفتاب فلک خوب‌تر شوی
(حافظ)

لیلی واقعی «زیبا» نیست این عشقِ مجنون است که او را «زیبایی می‌بخشد» و همین است که در هنر راستین **زیبایی** عینِ **معناست** یعنی خصلتی **باطنی** است که در صورتی ظاهری متجلی می‌شود. این همان عشقی است که آگوستین می‌گوید در آفتاب و ستاره و گل و گیاه نیست اما از طریق آنان «نمود» می‌یابد چهره‌ای است که تنها **یادآور حقّ** و زیبایی حقّ‌تعالی است.

در دلِ عاشق بجز معشوق نیست
در میانشان فارق و مفروق نیست
(مولوی)

پس آن زیبایی که زادهٔ «عشق» است ابدی است و جاودانه زیرا فراسوی بود و نبودِ «امر زیبا» واقع شده است. این همان نظر کانت است که می‌گوید: «وجود زیبایی برای انسان ربطی به وجود یا عدم «امر زیبا» ندارد.» یعنی عشق به زیبایی در انسان فطری است و غیبت یا حضور «امر زیبا» (مثلاً لیلی) در حدّت عشق مجنون تأثیری نخواهد گذاشت فی‌الواقع «محمولات زیبایی» فانی‌اند و «اصل زیبایی» پایدار. زیرا اصل زیبایی به خداوند بازمی‌گردد.

ما نظرت فی شیٔ الا ورأیت‌الله فیه
(به چیزی نگاه نکردم مگر آن که خدا را در آن دیدم)

چنین عشقی است که پایانی ندارد زیرا از «امر محسوس» به «معنای باقی» رجعت می‌کند. همین زیبایی مدّنظر هنر دینی است.

هنر چون نپیوست با کردگار
شکست اندر آورد بربست کار
(فردوسی)

از همین‌روست که افلاطون هنری را که به‌دنبال «لذّات صوری» باشد نکوهش می‌کند و شعر را عینِ «موهبت الهی» می‌داند، این هنر بدون ارتباط با خداوند فاقد معنا است.

* * *

لذتی که انسان در مواجهه با اثری عرفانی و دینی کسب می‌کند با **لذتی** که مکتبِ Hedonism در هنر «شادخوار» و بی‌محتوای خود تبلیغ می‌کند مغایر است. کسب لذت در اثر دینی به سبب حضور حق‌تعالی است که مخاطب هنرمند عرفانی است. از این‌رو مراحل «قُرب» و «حیرت» و «خوف» و «ملالت» و «عشق» و «وصلت» است که لذت مزبور را در روح مخاطب برمی‌انگیزد. ما در هنر دینی یاد خداوند را زنده می‌کنیم، این عین «تذکار» است و عینِ هُشیاری، یعنی یادِ خداوند همیشه با ما است و در ما است و آن را فراموش نمی‌کنیم. مکتبِ Hedonism یا «لذّت‌جویی» که به اپیکور نسبتش می‌دهند، رابطهٔ انسان با خدا را وقعی نمی‌نهد و می‌گوید خوش باشید برای این‌که «لذت

ببرید» و این لذت را از صُور زیبای جهان برون کسب کنید. فی‌الواقع میلی برای کشف «باطن» و «معنای جهان» در این مکتب وجود ندارد. Hedonism یا لذت‌جویی امروز اساس تمدن Post-Civilization را می‌سازد و مبنای آن بر مصرفِ تولیداتِ پرزرق و برق جامعهٔ صنعتی است. این مکتب می‌گوید لذت واقعی را از خریدن یک تلویزیون رنگی ۲۰ اینچ یا از خرید یک ماشین کورسی فلان‌رنگ کسب کنید. این‌جا «قرب» و «حیرت» و «خوفی» وجود ندارد یا بهتر بگوییم به مفهوم قدسی آن مطرح نیست. اگر «قربی» هست از اُنس انسان با «شیْ» حاصل می‌شود، اگر «حیرتی» هست از اعجاب تکنولوژی است و اگر «خوفی» باشد همانا پس از اختلال در کارکرد این ابزارهاست. Hedonism در هنر مدرن می‌گوید شما باید از ۲ ساعت وقت خود در سالن سینما حداکثر لذت را ببرید و این لذت جز از طریق انفجار هیجانات کاذب و خشونت و سکس میسّر نمی‌شود. شیوهٔ تبلیغات نیزامروزه همین روش را دنبال می‌کند یعنی درست انگشت بر نقطه ضعف انسان و نفسِ لذت‌طلب او می‌گذارد. به همین دلیل هنر واقعی و راستین در این عصر «منزوی» شده است اما این «انزوا» به‌معنای خالی‌گذاشتن صحنه نیست. زیرا هنر متعالی هرگاه مورد تعرض همه‌جانبه از سوی عوامل اجتماعی واقع شده خصلت «پیشگویانهٔ» خود را برملا ساخته است. این شعر الیوت گویی حدیث نفس دنیای معاصر است که در شعری دینی بازگو شده است:

... و نزد **خداوند** دعا کنید تا رحمت آورد بر ما
و دعا می‌کنم تا مگر فراموش کنم
این‌جا را که زیاده پیش می‌کشم با خویش
چون دگرباره امید بازگشتم نیست
باشد که جوابگو آید این کلام
چون این پرها دیگر نه پرِ پرواز است
بَل که تنها پره‌هایی است هواکوبان
هوایی که کنون یکسره خواراست، و خشک
(پس) بیاموز روی آوریم و روی نیاریم
بیاموز در سکون بنشینیم
ما گناهکاران را اکنون و به هنگام مرگ دعا کنید
ما را اکنون و به هنگام مرگ دعا کنید.[۴۰]

این همان نیایشی است که در هنر آخرالزّمان روی می‌دهد. تصاویر هنر دینی امروز به‌گونه‌ای غریب «پیشگویانه» است و چون آیات و نشانه‌های پلیدی را در تمدن معاصر تشخیص می‌دهد خصلتی آپوکالیپسی می‌یابد. یعنی انتحار و مرگِ پلیدی را روزشماری می‌کند. نفسی که بین «انسان» و «معنای هستی» حایل است همانا نفسِ پلید ابلیس است که سایه‌اش را بر دنیا می‌بینیم و عطار از آن سخن می‌گفت:

جان عطار را در این دریا
نفسِ تاریک حایل افتاده است

از «زیبایی» سخن‌گفتن در این «دنیا»، دنیایی که گاه به اَسفل‌السافلین تعبیرش کرده‌اند کاری خطیر است به‌خصوص زمانی که نفس شیطان خود را در فریبندگی‌های صُوری می‌آراید و چنان «متناسب» و «متوازن» و «شکیل» می‌نماید که باطنش را نمی‌بینیم. سخن‌گفتن از «زیبایی» در این دریای پرتلاطم که زنجیرهٔ ایسم‌ها و مکاتبِ هنری میان «انسان» و «حقیقت» حایل شده‌اند ایمانی شگرف می‌خواهد.

آگوستین می‌گفت: «دوست بدارید آنچه را که شایستهٔ دوست‌داشتن است» و ما می‌گوییم: «زیبا بدارید آن حقیقتی را که شایستهٔ زیبایی است». آدمی پرستندهٔ زیبایی است اما این «زیبایی» تنها در ذات حق‌تعالی جاری است.

در هنر دینی بین «صورت و معنا» تعارضی وجود ندارد زیرا خداوند هرگز از چشمان وجود هنرمند پنهان نیست، او «الظاهر والباطن» است. هنر دینی می‌گوید حقیقت تنها در افلاک نیست، در صُور خیال محدود نیست، در ناکجاآباد نیست، در عدم نیست بَل «پیداست»، **آشکار** است و از رگ گردن به ما نزدیک‌تر

هنر دینی می‌گوید ای انسان، خداوند حقیقتی موهوم نیست او را در وجود خود و در حضور هستی، بنگر، این هنر آینهٔ حق است. آینهٔ ظاهری است که خود تجلی باطنی است. در این‌جا صورت و معنا یکی شده‌اند. خداوند در چهرگان و صورت طبیعت، هستی، انسان و همهٔ اجزای کاینات متجلی می‌شود.

پس هنر راستین عینِ احضارِ «امر غایب» است یعنی صُور خیال را مجسم‌ساختن همان ارواحنا اجسادنا... نوعی رستاخیز صور مثالی است، صُوَری که در انبان و خزاین روحی هنرمند پوشیده مانده است. خیال فعّال یا پوئزیس (آفرینشگر) در نزد هنرمند دینی از یکسو انفعالی و پذیرنده است یعنی امواج ناپیدای کلام حق تعالی را به صور خیالی و محسوس مبدّل می‌کند و در قالب اصوات و نغمات موسیقی، صورت‌ها و رنگ‌های نقاشی و حرکت‌ها و نورهای سینما... بازمی‌تاباند. این خداوند است که با زبان هنرمند دینی سخن می‌گوید، آدمی «واسطه» است مدیوم است، پوئزیت یا آفرینشگر نیست کلامش کلام خود نیست بَل امر الهی است. هنرمند تسلیم جنبهٔ الهی از «فرا»سوست... اثر هنری چونان کودکی است که می‌گوید مرا به دنیا آور... مرا بیافرین... چه کسی می‌تواند بگوید مریم مقدّس مسیح را آفریده است؟ او حمل‌کنندهٔ کلام خدا و آیت الهی است. هنرمند چونان حضرت مریم عمل می‌کند. کُنشِ او و آفرینش او و ابداعش همه در حالت تسلیم و جذبه است، او یکسره واسطهٔ «حضور حق» است. پس هُنر عینِ «اتصال» مخلوق و خالق است.

هنرمند دینی برگزیده است و هنرش همان رسالتِ اوست، عهدی است که با خدای خود به‌جای می‌آورد. هُنر او چشمی است که حق با آن «می‌بیند»، گوشی است که حق با آن «می‌شنود» و دستی است که حق با آن «می‌آفریند»، و چنین است که «زیبایی» و «قداست» و «دین» در هم می‌آمیزند و هُنر همان نیایش انسان به درگاه الهی می‌شود.

نیایشی که در آن زیبایی، خدا و خُدا همان زیبایی است...

پی‌نوشت‌ها:

۱. نگاه کنید به «الهیات» اثر ابن‌سینا جلد اوّل ص ۱۹ (تقدّم علوم طبیعی و ریاضی بر الهیات نزد ابن سینا به دلیل تأثیراتی بود که از حکمت یونانی به‌ویژه نظرات فیثاغورسیان در باب «اصالت دینی» و هم‌چنین دیدگاه‌های ارسطو که جهان را تحلیلی و آنالکتیک می‌نگریست سرچشمه گرفت به همین دلیل نیز او را فیلسوفی مشّائی و ارسطومنش نامیده‌اند).

۲. بازگفت از: مقاصدالفلاسفه ـ تصحیح سلیمان دنیا ـ المعارف مصر ـ ۱۹۶۱، ص ۳۳.

این تعارض امام محمد غزالی با ابن سینا بر سر تقدم الهیات بر علوم طبیعی و ریاضی تا آن‌جا کشیده شد که غزالی، فیلسوف مشایی را به «الحاد» متهم کرد. اقبال لاهوری‌در این باره نوشته است: غزالی روزنه امیدی در تفکر تحلیلی نیافت پس عرفان را تجربه کرد... پیدایش پهنه بی‌کران عرفان پذیرش متناهی بودن و عدم قاطعیت عقل را بر او آسان نمود و او را به جایی رساند که خطی حایل میان عقل و کشف و شهود

کشید. او از این نکته غافل بود که عقل و کشف و شهود اساساً به‌هم پیوسته‌اند.

(بازسازی اندیشه ـ ص ۱۳۲).

۳. بازگفتِ آبلار از کتاب: افسانهٔ دولت نوشتهٔ ارنست کاسیرر ترجمهٔ نجف دریابندری، انتشارات خوارزمی، ص ۱۲۴.

۴. از رسالهٔ عشق و عقل تألیف شیخ نجم‌الدین شیرازی به اهتمام و تصحیح تقی تفضّلی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۵۲. او جایی دیگر در بارهٔ وحدت این دو نیرو می‌گوید: امّا بدان که هر جا که نور عشق که شرر نار الهی است بیش‌تر (بود) نور عقل که قابل مشعل آن شرر است بیش‌تر که «نور علی نور». (همان ص ۷۸).

اگوستین نیز در بارهٔ لزوم این دو نیرو گفته است: «در قضاوت از نیروی عقل و حکمت که در بالغان است مدد بجویید و در عاطفه و عشق‌ورزی به کودکان اقتدا کنید».

۵. نگاه کنید به:

De Sancta Simplicitate, Cap, viii, op, cit, tom. 145, Col, 702A

بازگفت از کتاب افسانهٔ دولت نوشتهٔ ارنست کاسیرر ـ ترجمهٔ نجف دریابندری ص ۱۲۲.

این معنا در کلام آگوستین چنین بیان می‌شود: «ای روح اگر می‌توانی بنگر و ببین، خدا عین حقیقت است... نیرس که حقیقت چیست، زیرا که تاریکی تصاویر مادی و ابرهای اوهام فوراً راه را خواهند بست و آن آرامشی را که در لحظه نخست چون نام حقیقت را بُردم بر تو پدیدار شود بر هم خواهند زد. بکوش تا اگر بتوانی در همان لحظهٔ نخستین بمانی که چون نام حقیقت به تو گفته می‌شود گویی مانند برق چشمت را خیره می‌کند.» (از کتاب حدیث نفس اثر آگوستین)

Solioquia - Lib, Icap. i, 3

(بازگفت از کتاب کاسیرر ص ۱۱۳).

۶. نگاه کنید به مجموعهٔ مقالات شمس تبریزی تصحیح و تعلیق محمدعلی موحّد انتشارات خوارزمی ص ۱۷۴.

شمس جایی دیگر می‌نویسد: همهٔ خلاصه گفت انبیا این است که آینه‌ای حاصل کُن (همان ص ۹۳) و اضافه می‌کند: پُرسری آمد که با من سِرّی بگو گفتم: من با تو سِر نتوان گفتن، من سِر با آن‌کس توانم گفتن که او را درو نبینم، خود را در او بینم. (همان ص ۱۰۵).

۷. از رسالهٔ فیدروسِ افلاطون مندرج در کتب شیوه‌های نقد ادبی تألیف دیوید دیچز، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، انتشارات علمی، ص ۴۲.

۸. از رسالهٔ ایون (Ion) بازگفت از مأخذ پیشین، ص ۴۴.

۹. نگاه کنید به دورهٔ آثار افلاطون ترجمهٔ محمدحسن لطفی جلد چهارم (جمهوری) انتشارات خوارزمی، کتاب هفتم ص ۱۱۵۱.

در میانِ عرفای شرقی کسی که از همه بیش‌تر مدیون افلاطون است شیخ اشراق، سهروردی است، او در بارهٔ تأثیر نظریات خود منجمله «نورالانوار» از گفته‌های افلاطون نوشته است: «و این راه شناخت (یعنی علم انوار) روش ذوقی افلاطون، پیشوا و مُقتدای حکمت، خداوندگاران قدرت و بصیرت بود و نیز راه و روش کسانی بود که در روزگاران پیش‌تر از وی، از زمان پدر حُکما یعنی هرمس تا عهد خود افلاطون می‌زیستند.» (حکمت‌الاشراق، ترجمهٔ دکتر سید جعفر سجادی ـ دانشگاه تهران ـ ۱۳۵۷

۱۰. بازگفت از: شیوه‌های نقد ادبی، دیوید دیچز ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی ص ۵۰-۵۱.

۱۱. همان، ص ۶۸ و ۶۹، ارسطو ارج و قرب تراژدی را در روش مستقل خود برای بیان وقایع می‌داند روشی که با وفاداری به تاریخ حاصل نمی‌شود، او در کتاب Poetica می‌گوید: ... حتی در نوع تراژدی، بعضی نمایشنامه‌ها وجود دارد که بیش از یک یا دو نام اشخاص مشهور (تاریخی) در آن‌ها ذکر نشده است و بقیه نام‌ها ساختگی است، و در بعضی دیگر حتی یک نام از اشخاص مشهور نیست، نظیر آنتیوس اثر اگاثون که در آن هم وقایع و هم نام‌ها ساختهٔ شاعر است و این امر از لطف و دلپذیری آن‌ها نمی‌کاهد. (بازگفت از کتاب دیوید دیچز ص ۶۹).

۱۲. بازگفت از «هنر مقدس» نوشته تتیوس بورکهارت، ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات سروش ص ۷۶.

بورکهارت در بارهٔ نقش اصلی اعداد در حساب و هندسه می‌گوید: «وحدت کیفی اعداد در هندسه واضح‌تر است تا در حساب. زیرا معیارهای کمّی برای تمیز دو شکل از هم مثلاً مثلث و مربع به‌هیچ‌وجه کافی نیست، چون هر یک واجد کیفیت بی‌همتا و یگانه و به اعتباری بی‌بدیلی است» (همان کتاب ص ۷۵) اما امروزه می‌بینیم که نسبت‌های عددی چگونه برای ترسیم اشکال هندسی به‌ویژه در کامپیوترها به‌کار گرفته می‌شود. از کسانی که مایل بود کمیّات عددی را به صورت‌های هندسی تبدیل کند باید از پانیس زناگیس آهنگ‌ساز و آرشیتکت یونانی نام ببریم که در این زمینه تجربیاتی نیز انجام داده است. فیثاغورسیان اولین کسانی بودند که به شباهت‌های نسبت‌های عددی و فواصل کیهانی اشاره کردند یعنی بین «مفهوم عدد» (در حساب) و «مفهوم خط» (در هندسه) ارتباطی را کشف کردند، امروز اما با تکنیک دیجیتالیزاسیون (Digitalization) که در کامپیوترها اِعمال می‌شود به راحتی می‌توان مفاهیم هندسی را به‌وسیلهٔ کمیّت‌های عددی ادراک نمود.

۱۳. نگاه کنید به کتاب فریتهوف شوان، شناخت اسلام، ترجمهٔ سیدضیاءالدین دهشیری، انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ص ۳۸. اشاره‌ای که شوان به «دستار بلند» می‌کند در حدیثی از پیامبر (ص) نیز آمده است که می‌فرمایند «انسان بهتر است دستاری به دور سر خویش بپیچاند» که این دستار از یکسو برای جلوگیری از شدّت آفتاب بوده است و دیگر آن‌که گونه‌ای «تأنّی» و «تأمّل» را به هنگام حرکت موجب می‌شده است. یعنی انسان را از تعجیل و شتاب بی‌مورد برحذر می‌داشته است.

۱۴. بازگفت از کتابِ آگوستین نوشتهٔ کارل یاسپرس ترجمهٔ محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی ص ۸۵.

آگوستین کلام چونگ تسه را به گونه‌ای دیگر تکرار می‌کند: «اگر بر فروتنی خویش آگاه گردم، فروتنی‌ام دیگر فروتنی نمی‌ماند، بلکه غرور می‌شود، غرور فروتنی» همو جایی دیگر می‌گوید: «... اما برای آن‌که حقیقت را بپذیرید، شرط لازم خاکساری است، و شما را بر این شیوه واداشتن کاری است بس دشوار... این عیب مردمان مغرور است.

دانشمندان کسر شأن خود می‌دانند که از تلمذ در مکتب افلاطون به شاگردی مسیح بپردازند که با روح خود به مردی ماهیگیر آموخت که بیندیشد و بگوید: «در ابتدا کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و کلمه خدا بود» (از: St. Augustin, City of God, BK, X Chap, XXIX)

(بازگفت از کتاب اقسانهٔ دولت نوشتهٔ ارنست کاسیرر / ص ۱۰۴).

۱۵. نگاه کنید به مجموعه مقالات شمس تبریزی تصحیح و تعلیق محمدعلی موحّد انتشارات خوارزمی ص ۱۸۵.

اصل کلام شمس تبریزی چنین است: «هرگز حق نگوید که انا الحق. هرگز حق نگوید: سُبحانی. سُبحانی لفظ تعجب است. حتی چون متعجب شود از چیزی؟ بنده اگر سبحان گوید که لفظ تعجب است، راست باشد» این کلام تفسیر دو مفهوم «انا الحق» و «سُبحانی» در فلسفهٔ منصور بن حلاّج است که در نظر شمس همانا رسم بندگی بوده است یعنی در اصل حلاج می‌گفته است «هوالحق» منتهی به‌شیوه‌ای رمزی و در کلام «انا الحق».

۱۶. از کتاب «شجاعت بودن» نوشتهٔ پُل تیلیش ترجمهٔ مراد فرهادپور ــ شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ص ۱۹۱.

«علیّت‌زدایی» امروزه در هنر مدرن خصلتی عمومی است بدین‌معنا که روابط علت و معلولی نظیر هنر کلاسیک در آن جایی ندارد و در عوض «اجزای» این هنر وجودی مستقل و معنایی جدا از قطعات مجاز خود را حمل می‌کنند می‌شود گفت در هنر مدرن: «نقاط بسیاری وجود دارد که به ظاهر با هم ارتباطی ندارند» و ابهام این شیوه نیز به دلیل عدم روابط علت و معلولی در آن است. فی‌الواقع ما در این هنر با اندیشه‌ای روبرو می‌شویم که اساس فیزیک اتمی معاصر نیز بر آن بنا شده است یعنی «عدم قطعیت» یا Uncertainty که هایزنبرگ آن را مطرح نمود و «تعیّن» و «قطعیّت» را در عرصهٔ فیزیک اتمی برای تعیین «محل» و «سرعت» الکترون در حرکت چرخشی خود به دور هسته را مردود اعلام کرد. در هنر مدرن نیز این بی‌تعیّنی در ساختار و شیوهٔ بیانی دیده می‌شود و به همین دلیل یک اثر هنری قابلیت تأویل و حمل معناهای گوناگونی را در بطن خود داراست. به بیان کامل‌تر «رمز و رازِ» هنرِ مدرن در همین «بی‌تعیّنی» و «علیّت‌زدایی» آن است.

۱۷. نگاه کنید به کتاب «تاریخ فلسفه و علم» نوشتهٔ لوئیس ویلیام هانری هال ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ، انتشارات سروش ص ۱۹.

مهم‌ترین تفاوتی که «هنر و علم» در مرحلهٔ انگیزهٔ تولید از آن برخوردارند خصلت تئوریا Theoria در هنر و خصلت پراکتیک Practice در علم است. تئوریا این‌جا از ریشهٔ یونانی به مفهوم «مشاهده» است. هنر در اصل همان «مشاهده» است و هنرمند نظیر بیننده‌ای است که با صُور خیال مشاهدات خویش را بیان می‌کند. اثر هنری نیز تنها به کار «مشاهده» می آید و از اثر عملی و پراکتیک در جامعه برخوردار نیست. اما «علم» در اصل جز با خصلت پراکتیکی خود شناخته نمی‌شود یعنی هر مشاهده یا نظریه‌ای در علم تا به مرحلهٔ «عمل» و «کاربردی» نرسد کامل نمی‌شود. به همین دلیل «هنر» نفعی عینی و عملی به یک جامعه نمی‌رساند اما علم صرفاً برای چنین انتفاعی پا به میدان می‌گذارد.

۱۸. از «شجاعت بودن» اثر پُل تیلیش ترجمهٔ مراد فرهادپور، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ص ۱۸۳.

۱۹. از مجموعه مقالات شمس تبریزی تصحیح و تعلیق محمدعلی موحّد ص ۱۷.

اصل کلام شمس چنین است: «من عادتِ به نشستن نداشته‌ام هرگز، سخن را چون نمی‌نویسم در من می‌ماند و هر لحظه مرا روی دگر می‌دهد» (همان صفحه).

شمس بارها بر «جادوی کلام» و «راز سخن» تأکید ورزیده است: «این سخن من نیکست و مشکل، اگر صد بار بگویم، هر باری معنای دیگر فهم شود و آن معنای اصل هم‌چنان بِکر است.» (همان ص ۱۶۸).

سخن با خود توانم گفتن. با هر که خود را دیدم در او، با او سخن توانم گفتن (همان ص ۹۹).

«این سخن نیست، این تنبیه است بر سخن. دعوت است به سخن، دعوت است بدان عالم»

(همان ص ۱۸۸).

۲۰. از کتاب «شیوه‌های نقد ادبی» تألیف دیوید دیچز ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی ص

۲۱. از کتاب «آگوستین» نوشتهٔ کارل یاسپرس ترجمهٔ محمدحسن لطفی انتشارات خوارزمی ص ۱۰۲.

بورکهارت می‌گوید: «هنر همان آفرینش با صورت‌هاست» همان کلامِ هگل که می‌گفت: «هنر می‌تواند حقیقت را به شکل محسوس (استوس) بازگرید.» شلینگ اما قدمی فراتر می‌رود: «هنر ختم فلسفه است. با طبیعت و اخلاق و تاریخ ما هنوز در آستانهٔ مجلل فرزانگی فلسفی قرار داریم هنر ما را وارد فضای قدسی حرم می‌کند.»

پطرس دامیانی عارف قرون وسطی نیز در بارهٔ هنر و رابطه‌اش با امر قدسی گفته است: «آنچه به‌هرحال از مقوله مهارت در هنرهای انسانی (Artisanta) است در بحث از مقولات دینی نمی‌تواند مقام علم الهی را تصرف کند بلکه، باید هم‌چون کنیزکی در خدمت خداوندگار خود بایستد.»

(از کتاب ارنست کاسیرر، اقسانهٔ دولت، ترجمهٔ نجف دریابندری ص ۱۲۲).

۲۲. از: Encads, II / 9 / Chop, Xvi

(بازگفت از اقسانهٔ دولت نوشتهٔ ارنست کاسیرر / ص ۱۴۲).

۲۳. از «شامگاه بت‌ها» نوشتهٔ فردریش نیچه ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب مرکز نشر سپهر ص ۹۱.

۲۴. از کتاب «فلوطین» نوشتهٔ کارل یاسپرس ترجمهٔ محمدحسن لطفی انتشارات خوارزمی ص ۹۴.

۲۵. از کتاب «هنر مقدس» نوشتهٔ تیتوس بورکهارت ترجمهٔ جلال ستاری انتشارات سروش ص ۲۵.

توصیف بورکهارت از این پدیده شبیه توصیفی است که ابن‌سینا در داستان حی بن یقظان (زندهٔ بیدار) به کار می‌برد: «نام من زنده است و پسر بیدارم (زندهٔ بیدار) و شهر من بیت مقدس است و پیشهٔ من سیاحت‌کردن است و گردِ جهان گردانیدن تا همهٔ راه‌های جهان بدانستم و روی من (همیشه) به‌سوی او است و وی بیدار است.» در این‌جا نیز انسان همواره نگاهش معطوف به «مبدأ» است و اصطلاح زندهٔ بیدار که ابن‌سینا به‌کار می‌برد این مفهوم یعنی «اتصال با مبدأ» را در خود حمل می‌کند. آدمی هرجا که رود «نور الهی» با اوست.

۲۶. از همان کتاب ص ۹.

۲۷. همان، ص ۸۱ بورکهارت در این‌جا معنایی قدسی از «طلا» را مدنظر دارد که با آیین مسیحیت و تعالیم پیامبر آن هم‌سو نیست. بورکهارت می‌گوید: «چون طبیعت راستین روان با تعادل و توازن حقیقی‌اش را در روح سراغ باید کرد، هم‌چنان که طبیعت حقیقی مس، همانا طلاست. اما گذار از یکی به دیگری، از مس به طلا، از «منیّت» (ego) بی‌ثبات و چندپارچه به ذات پاک و فسادناپذیر و وحدت‌یافته و یکپارچه‌اش، تنها از دولت نوعی اعجاز ممکن است.» (همان صفحه) این‌جا بورکهارت به نوعی «کیمیاگری» اشاره می‌کند که با مفهوم عرفانی و دینی آن هم‌سو نیست آن‌گونه که می‌شنویم:

آنان‌که به‌نظر خاک را کیمیا کنند
آیا شود که گوشهٔ چشمی به ما کنند

این کیمیاگری از خاک یک مفهوم ظاهری دارد که معادل حرف بورکهارت است یعنی از «مس به طلا رسیدن» اما مفهوم باطنی آن بسیار عمیق‌تر است و به آفرینش انسان نظر دارد زیرا خداوند از خاک، کیمیایی آفرید که همانا انسان است یعنی وجود انسان است که کیمیاست نه فلز طلا با همهٔ فرینگی‌اش.

۲۸. برگرفته‌شده از کتاب غزل‌هاادیت‌شده توسط آ. کوهن مندرج در کتاب «همانند خدایان خواهید شد» اثر اریک فروم ترجمهٔ نادر پورخلخالی انتشارات کاوش ص ۲۲۰ - ۲۲۱.

۲۹. همان ص ۲۳۶ - ۲۳۷.

۳۰. از کتاب «چارشنبه خاکستر» اشعار دینی ت. س. الیوت ترجمهٔ بیژن الهی مرکز نشر سپهر ص ۲۸.

۳۱. از مجموعهٔ مقالات شمس تبریزی ص ۹۶.

۳۲. همان ص ۱۲۲.

۳۳. رساله منطقی ـ فلسفی (Tractatus) نوشتهٔ ویتگنشتاین ترجمهٔ دکتر محمود عبادیان انتشارات جهاد دانگشاهی ص ۸۰.

۳۴. همان ص ۲۷.

۳۵. از کتاب «چارشنبه خاکستر» اثر ت. س. الیوت ترجمهٔ بیژن الهی ص ۴۶.

این کلامی است که اُسقف لانسلو اندروز به سال ۱۶۱۸ در روز جشن میلاد مسیح برابر جیمز اول ایراد کرد. الیوت در متن شعرش از آن استفاده جُسته است.

۳۶. از کتاب «سفر به شرق» اثر هرمان هِسه ترجمهٔ علی مقامی ص ۷ و ۸ تحت عنوان «انگشت افراخته».

۳۷. «چارشنبه خاکستر» اثر الیوت ترجمهٔ بیژن الهی ص ۲۵.

الیوت این تعبیر را از کتاب «هراکلیت» وام گرفته است: «خداوندی که هاتف پرستشگاه دلف از آنِ اوست، نه سخن می‌گوید، نه پنهان می‌گوید، بل اشاره‌ای می‌کند» (هراکلیت: فراز ۳۹).

۳۸. این خطبه‌ای است در ستایش «فروزش‌های خدا» مندرج در نهج‌البلاغهٔ شریف رضی انتشارات امیرکبیر ص ۱۷۳.

۳۹. از: Avicenne et re Recit Visionnarie p.84.

۴۰. از کتاب چهارشنبه خاکستر اثر ت. س. الیوت ترجمهٔ بیژن الهی ص ۱۲.