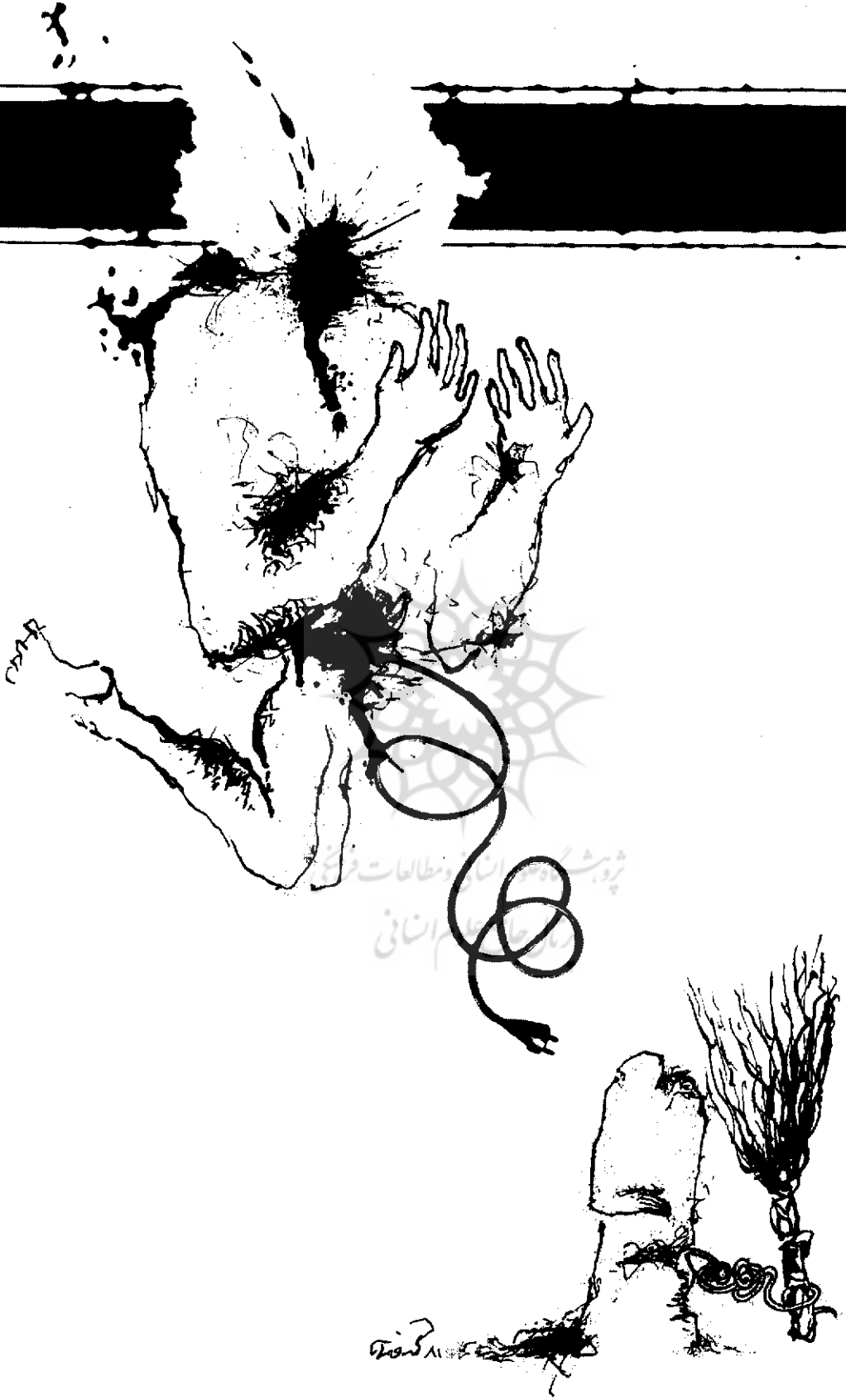
سنت، هنر و معنویت

پاسخ به دیوتش

سید حسین نصر
ترجمه امیر مازیار

پروفسور دیوتش مقاله‌اش را این گونه آغاز کرد که ممکن است کسی چنین گمان برد که "نصر بی‌هیچ هشداری دارد از دوره‌ی فرهنگی - تاریخی کاملاً متفاوتی با ما مواجه می‌شود."
اگر تجددگرایی مسلط در غرب را تنها واقعیت فراگیر عالم بدانیم، چنین کلامی صادق است. اما در یاد آوریم که تجددگرایی که منشا اصلی‌اش در غرب است و در طی دو قرن گذشته به قاره‌های دیگر گسترش یافته به یقین حتی در خود غرب هم با کل زندگی و اندیشه غربی معادل نیست؛ جایی که در آن هنوز سنت پابرجاست و جایی که در آن آموزه‌های جهان‌شمول سنت توسط سنت‌گرایان قرن بیستمی، که دیوتش متذکر آنها شد، به گونه‌ای عالی احیا گشته است. در باب باقی عالم هم، از جمله عالم اسلامی که من بدان تعلق دارم، منظرهای سنتی زنده‌اند و در آنها رواج دارند و به دشواری می‌توان این منظرها را متعلق به "دوره فرهنگی - تاریخی" دیگری محسوب کرد، مگر در چشم اقلیت متجدد مآب. به هر روی من از منظر سنتی صحبت می‌کنم که ماهیتاً فرا - تاریخی و جاویدان است و آن را نباید معادل یک دوره‌ی خاص گرفت. هر چند به کارگیری گسترده‌ی اصول آن را در ازمنه و امکنهٔ خاصی باید جست و نه در هر جا و زمانی.
ما بعدالطبیعه‌ای را که در قلب آموزه‌های سنتی قرار دارد، ما بعدالطبیعه‌ای که من آن را علم قدسی (Scientia Sacra) خوانده‌ام، نباید با شاخه‌ای از فلسفه آن گونه که خلا این رشته فعلاً در غرب فهم می‌شود در هم آمیخت. همچنین تا وقتی که معنای سنتیِ فلسفه تجدید نشده است نباید آن را به عرفان فلسفی فروکاهید.



در بسیاری از بحثهای امروزی، اهمیت ما بعدالطبیعهٔ سنتی را صرفاً با معادل دانستن آن با نوافلاطون گرایی پیشتر بی‌اعتبار گشته، که شاءن آن به عنوان یک آموزه قدسی نظام یافته، مدتهاست که مورد انکار است، نفی می‌کنند. در این گفتارها، فلوطین عملاً به یک فیلسوف معمولی تقلیل می‌یابد که در مدرسه‌ای نظیر دانشگاه‌های کنونی تدریس می‌نمود با این تفاوت که او هجده قرن پیش زندگی می‌کرد.

باز گردیم به موضوع این مقاله؛ دیوتش با ارجاع به تمایز اولیه من میان هنر "قدسی"، "دینی" و "سنتی"، هنر سنتی را زیر مجموعه هنر دینی محسوب می‌کند، اما این بیان دقیقی از دیدگاه من نیست و لغزشی در توصیف دیوتش از دیدگاه من وجود دارد که لازم است توضیح داده شود. (چنانکه من این کار را در مقاله‌ای با عنوان سه نوع هنر مذکور انجام داده‌ام) چنانکه در جملاتی که دیوتش از من نقل کرده منعکس است من در عین اینکه، هنر قدسی را در دل هنر سنتی جا می‌دهم، اما میان هنر دینی و سنتی تمایزی دقیق می‌افکنم، تمایزی که لازم است بر آن تاکید شود. همه هنرهای سنتی عمیقاً دلالت دینی دارند حتی اگر یک ظرف یا یک شمشیر باشند که امروزه آنها را مصادیقی از هنر دینی به شمار نمی‌آورند. هر چند در مقابل، برخی از مصادیق هنر سنتی همچون معبد یا آیین نماز کلیسایی (Litvrgy) حتی بنابر فهم امروزی هم هنر دینی محسوب می‌شوند. وی مساله مهم‌تر به هنر دینی در عالم غیر سنتی مربوط است؛ هنری که به موضوعات دینی می‌پردازد اما مطابق با اصول سنتی نیست، هنری که من نظیر دیگر مابعدالطبیعه دانان سنتی هنر همچون کوماراسوامی و تیتوس بورکهارت کاملاً آن را از هنر سنتی مجزا می‌دانم.

افزون بر این، برای آنکه هنر قدسی به معنای راستینش به وجود آید، هنر سنتی باید زنده و پابرجا باشد. هنر دینی غیر سنتی، چه انسان انگارانه باشد چه انسان گرایانه یا فراواقع گرایانه، قادر به ایجاد هنر قدسی نیست. این تمایز دقیق برای فهم دیدگاه‌های من در باب فلسفه‌ی هنر ضروری است.

دیوتش می‌پرسد که چگونه فلیسوفان زیبایی‌شناس و هنرمندان معاصر می‌توانند از هنر دینی سخن گویند و نیروی معنوی پیوسته با سنت را از نو بدست آورند، در حالی که قادرنیستند عضو عالم سنتی باشند. این پرسشی عمیق و بنیادین است که پاسخ کامل به آن رسالهٔ مستقلی می‌طلبد. اما من در اینجا دست کم به اجمال می‌توانم بدان بپردازم. برای پاسخ به این پرسش باید به نوبه‌ی خود بپرسیم که چرا این گونه است که "مای" مورد اشاره دیوتش نمی‌توانیم

عضوی از عالم سنتی باشیم؟ اگر پاسخ این باشد که چنین جهانی دیگر قابل دستیابی نیست، آنگاه پاسخ من این خواهد بود که هر چند چنین جهانی را دیگر به عنوان یک جامعه کامل دست نخورده نمی‌توان یافت، اما همچنان می‌توان شخصاً به طور سنتی زندگی کرد و در پیرامون خویش، جو و فضایی سنتی به وجود آورد. شاید از این طریق هم بتوان به فهم کامل آموزه‌ها سنتی راجع به هنر رسید و در باب هنر به عنوان یک فیلسوف زیبایی شناس سخن گفت و هم به مدد نیروی معنوی نمادهای موجود در عالم سنتی طرحی زد و نقشی کشید. اما اگر پاسخ این است که ما ترجیح می‌دهیم متجدد باشیم و نمی‌خواهیم که به جهان سنت متعلق باشیم تا همین به تنهایی اذهان و ارواح ما را به درک نور و نیروی معنوی نمادها و هنرهای قدسی و سنتی برساند، آنگاه هیچ وجه معقولی برای این امر وجود نخواهد داشت که چرا هنرمند مذکور باید به نیروی معنوی مطلوبش دست یابد.

بله، من تاکید می‌کنم که منکر امکان یک معنویت خود آیین در هنر هستم. البته اگر منظور از "خود آیین بودن" استقلال داشتن از واقعیت الوهی مطلقی باشد که همه‌ی امور معنوی، آنچنان که من این واژه را می‌فهمم، از آن ناشی می‌شوند. اگر تعریف ما از معنویت، ارتباط داشتن با عالمی روحانی باشد که در زبان لاتین به آن Spritus می‌گفتند که من آن را این گونه تعریف می‌کنم. یعنی معنویت را واقعیتی عینی بدانیم که شانِ وجود شناسانه دارد، آنگاه امکان حصول معنویت صرفاً از طریق مجراهایی ممکن خواهد بود که خداوند برای آنکه بشر به آن عالم دست بیابد، فراهم آورده است. اما اگر مراد از معنویت چیز مبهم‌تری باشد که پیوند بیشتری با احساسات و روح و حالات خوش خود هر فرد (ego) دارد، ما در باب واژه‌های متفاوتی صحبت می‌کنیم. من گمان می‌کنم که بیشتر اختلافات من و پروفسور دیوتش در این موضوع ناشی از این است که فهم‌های متفاوتی از واژه‌ی معنویت داریم. مثلاً هنگام که ایشان می‌نویسد "ما کاملاً می‌توانیم در نظام‌مندیهای گوناگونِ عقلانی تجربه، مسکن گزینیم، نظام‌هایی که می‌توانند معطوف به خلاقیت معنوی. زیبایی شناسانه‌ی حقیقتی باشند. فهم کاملاً متفاوتی از امر معنوی دارند. چرا که اگر امر معنوی، امری باشد که با عالم Spritus پیوند دارد، آنگاه شاید صرفاً با مسکن گزیدن در "نظام‌مندیهای گوناگون عقلانی" نتوان بدان دست یافت. چه این نظام‌ها ممکن است هم نسبت به امر متعالی و امر فطری منکر یا لاادری باشند و هم معنوی بودن را به معنای ارتباط داشتن به قلمرو Spritus که وجود آن در معرض شک است، نفی کنند.

من کاملاً با دیوتش موافقم که نظام‌های سنتی ضرورتاً، نظام‌های بسته جزمی نیستند. در واقع به گفته او می‌افزایم که سنت هیچ‌گاه نظامی بسته نیست بلکه واقعیتی زنده است.

سنت یک جهان‌بینی و مجموعه‌ای از آموزه‌ها است که "حقیقتاً" به سمت امر نامتناهی گشوده است و ذهن را هم بدان سو سیر می‌دهد و از این جهت در تعارض است با نظام‌هایی فلسفی عقل گرایانه که حتی اگر مدعی جزمیت هم نباشند، نظام‌هایی بسته‌اند. جزم و عقیده [Dogma] بیرونی سازی و تثبیت یک آموزه است در حالی که خود آموزه [Doctrinc]، از منظر ما بعدالطبیعی، چیزی جز نشانه‌ای از واقعیت مطلق نیست، واقعیتی که حصول معرفت نسبت به آن ناممکن است. در باب شواهدی که از تیلیش وریکور نقل شده است باید بگویم فهم آنها از سنت و امر سنتی با فهم من از این امور متفاوت است در یک منظر کامل سنتی، عنصر باطنی هماره محوریت دارد و حاضر است. همهٔ صورت‌بندیهای آموزه‌ها، هر چند عزیز و مقدس‌اند، اما در منظر سنتی به آنها همچون کلیدهایی نگریسته می‌شود که درهای پیش‌روی ما را در راه کسب معرفت می‌گشایند. این تاکید خصوصاً در بحث در باب هنر مهم است، چرا که هنر سنتی و قدسی دقیقاً از وجه درونی سنت ناشی می‌شوند و از این جهت نسبت به فلسفه و الهیات، ذات معنوی سنت را بی‌واسطه‌تر منعکس می‌سازند. ریشه‌های هنر سنتی عمیقاً در زبان نمادین و اسلوب و روش‌های بیان عالم خاصی از صور، که این هنر بدان عالم تعلق دارد، باقی می‌مانند اما در عین حال همهٔ این امور به واقعیتی غایی اشاره دارند که در ورای خود اثر و فراتر از هر صورتی قرار دارد، هنر سنتی به طرق گوناگون ما را از قید حدود می‌رهاند و . خصوصاً در صورت اصلی‌اش یعنی هنر قدسی .این تجربهٔ پرشور و جذبه را برای ما ممکن می‌سازد که در گسترهٔ لایتناهی بارگاه الوهی به پرواز درآییم. انطباق هنر سنتی با قوانین کیهانی به هیچ وجه مانع از خلاقیت چشمگیری که ما در همه آثار بزرگ هنر سنتی و قدسی مشاهده می‌کنیم نیست.

چنانکه دیوتش اظهار می‌کند من از بسیاری جهات با جاکیوس ماریتین همدل و همراهم. اما در حالی که ماریتین از حکمت الهیاتی در رابطه با هنر قدسی سخن می‌گوید، من از آموزه‌های باطنی مابعدالطبیعه و جهان‌شناسی بحث می‌کنم. اما از آنجا که نمونه‌ی مسیحیت در اینجا در میان است که در آن می‌توانیم بگوییم بر خلاف اسلام و آیین هند و .الهیات محوریت دارد و به نوعی در آن عناصر باطنی و ظاهری در هم آمیخته‌اند شاید اختلاف میان ما، آنچنان که به نظر می‌رسد زیاد نباشد. به هر روی من علاقه زیادی به شروح ماریتین بر نظریه‌ی هنر و صور

تومایی دارم. هر چند که دیدگاه‌های خود را نزدیک به دیدگاه‌های کوماراسوامی می‌دانم که در "تعالیِ طبیعت در هنر" و "فلسفه هنر شرقی و مسیحی" به شرح دیدگاه‌های مایستراکهارت و سنت توماس در باب هنر پرداخته است.

من به بحث در باب جملات نقل شده از تیلیش [در باب هنر متجدد] نخواهم پرداخت که کم‌ترین سخن در باب آنها این است که بغرنج و پیچیده‌اند، اما به عوض به موضوع مهمی که آن جملات قصد طرح آن را دارند می‌پردازم یعنی تقلای هنر متجدد برای به دست آوردن امر مغنوی و امکان یک هنر معنوی "پسامتجدد". دیوتش متذکر برخی از هنرمندان دوران جدید در زمینه‌های مختلف شده است تا به اثبات برساند که در دوران متجدد اشخاصی بوده‌اند که برای متحقق ساختن امر معنوی در هنر کوشش کرده‌اند. او نام برخی از نقاشان و موسیقی‌دانها و همچنین شاعران را ذکر کرده است. این دو صورت هنری آخر در واقع تا حدودی با هنرهای تجسمی تفاوت دارند. در مورد شعر، از آنجا که در این هنرنیست به آنچه در هنرهای دیگر نظیر معماری می‌بینیم، حاجت کمتری هست به وابستگی به حمایت گسترده، اقتصاد بیرونی، معیارهای اجتماعی و فشارخارجی ناشی از وابستگی هنرمند به سازمان یا شخصی خاص، حتی امروزه هم در غرب امکان وجود شعری با خصایل سنتی و معنوی هست. می‌توان این نوع شعر را که در بردارنده‌ی عناصر معنوی در بستر سنتی است، در آثار الیوت که یک شاعر مسیحی بود و همچنین در آثار دبلیو، بی، ییتز [(Yeats) ۱۹۳۹ - ۱۸۶۵] یافت. ییتز از زبان نماد پردازانه به معنای سنتی‌اش که عرصه‌ای جهان شمول دارد مدد گرفت، اگرچه خود او به تعبیر دقیق یک سنت‌گرا نبود.

در روزگار ما، در میان سنت‌گرایان برجسته، فریتهوف شوان و مارتین لینگز اشعاری سروده‌اند که رایحه‌ی معنوی و خصلت سنتی عمیقی دارند. هر چند باید افزود که دقیقاً به دلیل حال و فضای تقدس‌زدایی شده‌ی زندگی متجدد، زبان، قوت نمادپردازانهٔ [رمزی] خود را از دست داده است. به این جهت، شعر سنتی در غرب امروز، به کوتاه سخن، "رایج" نسبت هر چند که اشعارالهامی سنتی در جوامع غیر غربی، از جمله وطن اصلی خود من ایران، همچنان رایج و متداول‌اند. همچنین لازم است اشاره شود که خود شعر در غرب متجدد به حاشیه رانده شده است آنهم تا به حدی که در همه ادوار تاریخ غرب بی‌سابقه بوده است و امروزه شعر در گفتارهای عمومی، خصوصاً در عالم فرانسه و انگلیسی زبان نسبت به همه دیگر ادوار در تاریخی، کمترین نقش را دارد.

در باب موسیقی، در طی زمانی طولانی که غرب هر چه بیشتر دنیوی می‌شد و هنر غربی این جهانی‌تر و انسانگرایانه‌تر می‌گردید، آمال عمیق‌تر الهیاتی و معنوی انسان غربی بیش از هر هنر دیگر در موسیقی مامن گزید. کیفیت معنوی موسیقی پالستریناِی دوره رنسانس قابل مقایسه با هنرهای تجسمی این جهانی و انسان‌گرایانه زمان خودش نیست. همچنین کیفیت معنوی موسیقی باخ به هیچ وجه قابل مقایسه با هنر و معمای روکوکوویاروک عصر خویش نیست. هنر و معماری‌ای که بسیاری از اشخاص فرهیخته را از کلیساها بیرون راند. مارتین "مِس درب مینورِ" باخ را در کنار "کمدی الهی" دانته و "کلیسای جامع شارتره" از عظیم‌ترین آثار هنری غرب دانسته است و من دلیل آن را کاملاً می‌فهمم. موسیقی باخ همچنان موسیقی سنتی است و موسیقی مقدسش تنها به این دلیل که به عنوان بخشی از آداب و آیین‌های کلیسای اجرا می‌شود مقدس نیست، بلکه به علت ماهیت ذاتی آن که کاملاً در تقابل با معماری کلیسایی روزگار خود قرار دارد، چنین است. بنابراین "مِس درب مینور" را کاملاً به نحوی موجه می‌توان در کنار عظیم‌ترین آثار شعری و معماری سنتی غرب نشاند ولو اینکه این اثر در قرن هجدهم پدید آمده باشد.

به دلیل همین پیشینه، حتی وقتی که موسیقی غربی از اصول سنتی خود عدول کرد، برخی از کیفیات معنوی و کیهانی موسیقی در آن باقی ماند همچنانکه در بسیاری از آثار موزارت، بتهوون برامس چنین چیزی را مشاهده می‌کنیم. موسیقی کلاسیک غربی، موسیقی سنتی نیست، اما همچنان امکاناتی را برای آنکه بیان بعد کیهانی موسیقی یا آمال عمیق معنوی را آغاز کند عرضه می‌دارد، چنانکه می‌توان چنین چیزی را در کوارتتهای متاخر بتهوون یافت. چنین جست وجویی را در مالرهم، که مورد اشارهٔ دیوتش است، می‌توان دید. حتی مالر برای یکی از مشهورترین آثارش "Das Liedron der Erde" از یک متن سنتی چینی استفاده کرده است. تلاش‌های مشابهی را هم در پسِ آثار برخی از آهنگسازان قرن بیستمی مشاهده می‌کنیم. اما مساله‌ی ما این نیست که آیا این آهنگسازان میل و خواستی برای تحقق امر معنوی در هنرشان داشتند یا خیر، مساءله این است که آیا ایشان در انجام چنین کاری موفق شدند، از آنجا که جست‌وجوهای این آهنگسازان تا حدود زیادی شخصی و فردگرایانه بوده است .در حالی که امر معنوی به نظامی جهانی تعلق دارد .در اکثر موارد تقلای ایشان تنها در حد یک تقلا باقی مانده است با سرآغازهای نادری که دست کم در مورد برخی از برجسته‌ترین آهنگسازان از جلمه خود مالر، امکان آن را می‌دهد که بارقه‌ای از عالم معنوی پرتوافشانی کند. اما اکثر

آهنگسازان طریق دیگری اتخاذ کرده‌اند که نتیجه‌اش پیدایش موسیقی کلاسیک جدید غربی شده که نسبت به موسیقی کلاسیک دیگر ادوار تاریخ غرب بیش از همه از امر قدسی و همچنین از جمع عمومی دور مانده است. البته شاید برخی بگویند که موسیقی کلاسیک قدیم هم در روزگار خودش مورد ستایش نبود، اما آیا می‌توان استقبال از اثری "انقلابی" همچون سمفونی نهم بتهوون را در اولین اجرایش با استقبال از آثار شوئنبرگ مقایسه کرد؟ موسیقی کلاسیک جدید غربی تا حدود زیادی از حیات موسیقایی و آمال معنوی هم "نخبگان معنوی" و "جمع عمومی" هر دو منقطع گشته است، در حالی‌که آنچه موسیقی عوام پسند خوانده می‌شود تا حدود زیادی ماهیتی عمیقاً ضد معنوی دارد و از حوزه‌های پست‌تر نفس برخواسته است و پست‌ترین امیال مخاطب را به خود جلب می‌کند. اما در موسیقی هم همچون شعر همچنان امکان ساختن آثاری که بر اصول سنتی استوار باشند و کیفیت معنوی اصیلی داشته باشند، هست. چنانکه در آثار آهنگساز انگلیسی جان تاورنر چنین امری را می‌یابیم.

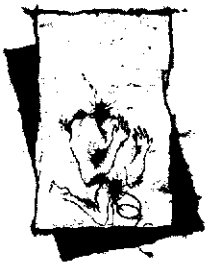
همچنین نباید از احیای موسیقی سنتی محلی در غرب و از گسترش موسیقی‌های سنتی غیر غربی .هندی و ژاپنی و اسلامی یا عربی .و همچنین تجدید علاقه به برترین نوع موسیقی سنتی در غرب یعنی سرود گریگوری، چشم بپوشیم. همین پدیده‌ها نشان از عطش عمومی در غرب برای موسیقی‌ای دارد که محتوایی معنوی داشته باشد و گواه این واقعیت است که این عطش به واسطه‌ی موسیقی‌های متجدد و پسامتجدد غربی، به رغم تقلاهای مالر، پولنک و مسیان [(oliver Messiaen) ۱۹۹۲ - ۱۹۰۸] برای وارد ساختن عناصر معنوی در هنرشان کاملاً رفع نگردیده است.

اما هنگامی که از هنر در غرب سخن گفته می‌شود، اغلب نقاشی مورد نظر است. این امر بدین دلیل است که نقاشی در هنر غربی نقشی ایفا می‌کند که سابقه آن به ماهیت شمایل انگارانه‌ی (Iconic) هنر مسیحی باز می‌گردد. البته چنین چیزی در همه جا صادق نیست چنانکه در هنر اسلامی این گونه نیست. به دلیل محوریت نقاشی در غرب، این صورت هنری آینه‌ای شده است که بیش از هر چیز دیگر، عمق روح انسان غربی و همچنین تمایلات جدید جامعه غربی را از زمان ظهور و بروزشان، منعکس ساخته است. ما ورود رنسانس را در آثار متاخر جیوتو، بسیار پیش‌تر از آنکه این پدیده رنسانس به طور کامل در صحنهٔ [تاریخ] ظاهر شود مشاهده می‌کنیم. حال نقاشی در هنر متجدد غربی هم که پیش از قرن بیستم دوران کلاسیسم، رمانتیسم و امپرسیونیسم را پشت گذاشته است، غیر از این نیست. شکسته شدن اشکال در کوبیسم و

فراواقع گرایی (سورئالیسم)از پایین صورت گرفت و نه از بالا و مطابقت داشت با شکاف هایی که در قلمرو عقاید خشکی پدید آمد که حاصل قرون انسان گرایی، عقل گرایی و تجربه گرایی بودند. اما این شکاف‌ها اکثراً مجراهایی برای طرح عناصری از پایین شدند، که شامل عقل گریزی و روان شناسی گری می‌شد. فراواقع گرایی (سورئالیسم)در هنر، در واقع باید به نام فروواقع گرایی (ساب رئالیسم) خوانده می‌شد. این شکستِ از جانب پایین دریچه را برای ورود انوار حقیقت مطلق .یعنی امر فراواقعیِ حقیقی .نگشود بلکه تا حدود زیادی بابی شد برای ظهور عناصر نفسانی فرودست‌تر و در نهایت مدخل ورود امور غیر بشری شد. هر هنرمندی در پی بیان "خویشتن" است اما هنرمند معاصر کدام "خویش" را می‌خواهد بیان کند؟ نه آن خویشی که هندوها آن را "آتمن" می‌خوانند، بلکه خود نفسانی (ego)اش را به یقین، هنرمندانی هم بوده‌اند که به طور جداگانه در زندگی و آثارشان در پی دلالتی معنوی بودند و عناصری با این کیفیت را هم در آثارشان منعکس ساخته‌اند. نظیر آنچه که ما در آثار برخی از امپرسیونیست‌ها می‌بینیم. اما اغلب آنها به پوچی رسیدند که در برخی از موارد حتی به خودکشی انجامیده است. امری که نمونه آن را در زندگی اسف‌انگیز نقاشی به بزرگی ون گوگ یا به همین‌سان در زندگی اسف‌انگیز روتکو می‌بینیم. اما این پرگشودن به آغوش نیستی (Void) در معنای منفی‌اش و پایان بخشی به زندگیِ خود برای دست‌یابی به "رهایی" خویش چیزی جز مضحکه‌ای از آموزه‌ی موکشا(Moksa)[1]ی هندوان نیست.

به جای آنکه من نفسانی به خود واقعی تبدیل شود یا واقعیت نیستی، به معنای ما بعدالطبیعی‌اش در آموزه‌ی سانیاتا (Sunyata)[2]، تحقق یابد و از این طریق نجات و آزادی بدست آید، این هنرمندان در نهایت در پی این برآمدند که از طریق نابود سازی بیرونی زندگی‌های زمینی‌شان، خود را از میان بردارند، گویی که صرفاً با انداختن یک متن مقدس در درون آتش می‌توان آن را نابود ساخت.

به یقین، در میان هنرمندان متجدد بوده‌اند کسانی مانند کاندینسکی یا موندریان که حتی تلاش کردند تا خود را با نظریه‌های سنتی هنر آشنا سازند. اما آنها قادر به ایجاد چیزی جز هنری فردگرایانه نشدند که نفسانی باقی مانده است و معنویت را به معنای عمیقی در بر ندارد. حتی در فرانسهٔ قرن نوزدهم هنرمندانی بودند که با حلقه‌های باطنی ارتباط داشتند و در جستجوی کشف معنا و نمادپردازیِ درونیِ هنر بودند که برخی از آنها نیز به شهرت رسیدند. شاید بهترین نمونهٔ این افراد گوگن باشد که البته رستگاری خود را در جایی بیرون از عالم متجدد جست.



همچنین دیگرانی نظیر رائول بودند که به اهمیت نبود سنت پی بردند و با آگاهی کامل از فقدان آن نقاشی می‌کردند. اشخاص دیگری نظیر اریک گیل در بریتانیا[(EricGill) ۱۹۴۰ - ۱۸۸۲] در پی آن بودند که هنر مسیحی را در حوزه مجسمه سازی و حروف نگاری تجدید کنند و دیگرانی هم بودند که کاملاً به نبود معنویت در هنر متجدد پیرامونشان التفات داشتند.

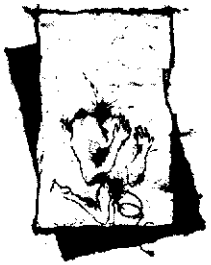
به یقین، بسیاری از هنرمندان متجدد در جهت کشف امر معنوی و بیان آن در هنر خویش تقلا نموده‌اند. در جامعه‌ای که ماشین حکومت می‌کند، در جایی که هنر از زندگی و از ساختن اشیای مربوط به زندگی، جدا شده و میان هنر و فایده‌مندی طلاق افتاده و هنر به امری تجملی تقلیل پیدا کرده است و در ساختمان‌هایی به نام "موزه" نگهداری می‌شود تا در روزهای تعطیل که فراغتی از "واقعیت‌های زندگی" دست می‌دهد مورد بازدید قرار گیرد، طبیعتاً هنرمند متجدد به موجود بیگانه‌ای تبدیل خواهد شد که در حاشیهٔ جامعه زندگی می‌کند. این هنرمند که مرکزی به معنای سنتی‌اش ندارد تا اعمالش از آن نشات گیرد، خود را در نقاط پیرامونی دایره‌ی وجود خویش جای می‌دهد به امید اینکه خلاق و بدیع باشد. این هنرمند در چنبره‌ی تصورات غلطی از بدیع بودن (Originality) که با بدعت یکی داشته می‌شود و خلاقیت (Creativity) که به معنای گسستن از همهٔ معیارهای عینیِ ارزیابی فهم می‌شود، ناامیدانه تقلا می‌کند تا خود را بیان کند. او احساس می‌کند که باید اهل زمانه و مدروز و جدید باشد در حالی که در اعماق قلبش در می‌یابد (یا دست کم هنرمند حقیقی در می‌یابد) که مدهای زمانه چقدر گذرا هستند و این عالمِ هنر که هر روز اسمی را علم می‌کند و اسمی را به زیر می‌کشد، آن هم اغلب بی‌ارتباط با ارزش ذاتی آثار هنری، چقدر بی‌ثبات و متلون است.

چنانکه دیوتش می‌گوید هنرمند به یک معنا با سنت‌گرا نزدیکی و پیوند دارد و آن معنا این است که هنرمند از تسلیم شدن به ماده‌گرایی تام و تمام، تجارت پیشگی و مصرف زدگی زمانه خود ابا دارد. همچنین هنرمند در طلب امر معنوی است، اما شباهتهای این دو در همین جا به پایان می‌رسد. اغلب هنرمندان کاملاً گرفتار نفسانیات خود هستند و اکثراً حتی تا حدود بیشتری غرق در اعماق پست‌تر روح (Psyche) هستند. این امر باعث شده که در اکثر موارد انضباطی اخلاقی بر زندگی این هنرمندان حاکم نباشد. در حالی که نظرگاههای سنتی در پی آنند تا از طریق انضباط معنوی و به واسطه عروج به عالم روح و با از میان برداشتن موانعی که خودِ پست‌تر در سر راه نفس فناناپذیر قرار می‌دهد، ما را آزاد و رها سازند. سنت‌گرا همراهی زیادی با هنرمندی دارد که از طریق هنرش در پی تحقق معنویت در خویش است اما آن نوع

هنری را نشان می‌دهد که فقط در آن امکان پیوند میان تحقق امر معنوی و آفرینش هنری وجود دارد. در این زمینه‌ها بررسی تفاوت‌های عمده‌ی گونه‌ی زندگی بیشتر هنرمندان متجدد و هنرمندان سنتی که هنوز در جوامع غیر غربی وجود دارند، بسیار قابل توجه است.

پس از بیان این امور می‌خواهم اشاره کنم که البته چیزی از هنر سنتی در هنر متجدد و حتی در جهان پسامتجدد باقی مانده است. [از این جمله‌اند،] شمایل موجود در کلیساهای ارتدکس، هنرهای بومی و محلی، مجسمه‌های سنتی و نوعی معماری که با صور هنوز زنده و جاندار هنر سنتی مسیحی مانند هنرگوتیک در پیوند است. در حوزهٔ کوچکی از هنر نقاشی هنوز امکان اشتغال به هنری با خصلت سنتی وجود دارد. چنانکه امکان آن هست که دوباره هنر را به صورتی که در جوامع سنتی مرسوم بوده با صنایع دستی پیوند زد. در واقع چنین چیزی را می‌توان به شکل احیای صنایع دستی سنتی در حاشیه فرآورده‌های تکنیکی که همه‌ی زندگی متجدد را فرا گرفته‌اند، مشاهده کرد.

دیوتش برای پاسخ‌گویی به این پرسش که امکانات امروز برای یک هنر معنوی پسا ـ پسا متجدد چیست؟* به سراغ معماری می‌رود. پیش از پاسخ گفتن به این سؤال من می‌خواهم به چند نکته در باب معماری اشاره کنم، بی‌آنکه قصد داشته باشم به بحث درباره‌ی همه‌ی آنچه دیوتش نه به عنوان پرسش بلکه به عنوان بخشی از شرح و بیان خودش از معنا و اهمیت معماری مطرح کرده است، بپردازیم. نمونه‌ی معماری، دشواری‌های ویژه‌ای دارد چرا که از میان همه هنرها معماری هنری است که همه‌گونه قیود خارجی در آن تاثیر دارند. شخصی مانند اریک گیل می‌تواند در آتلیه خود در لندن بنشیند و حروف‌نگاریهای لاتین سنتی و زیبایش را انجام دهد اما اگر او بخواهد ... یک ساختمان مجلل بسازد، به یک حامی فهیم، به تایید شهرداری، قابل حصول بودن انواع مواد و مصالح، امکانات اقتصادی کافی و نظایر این نیاز دارد که همهٔ اینها، کار ساختن یک ساختمان سنتی را از خلق یک مجسمه سنگی یا حروف نگاری بسیار دشوارتر می‌سازد. البته با وجود همه این شرایط حتی در غرب متجدد هم باز می‌توان معماری سنتی را دید چنانکه در کلیساهای جامع زیبای گوتیک، که در قرن نوزدهم و بیستم در آمریکا ساخته شده‌اند [آثار معماری سنتی مشهود است]، جاهایی نظیر کلیسای سنت پاتریک در نیویورک، نمازخانه راکفلر در دانشگاه پرینستون و دانشگاه شیکاگو و کلیسای جامع ملی واشینگتن. این بنای آخر یک کلیسای سنتی است و کاملاً به یک کلیسا می‌ماند نه یک پمپ بنزین.



اما معماران مشهور قرن گذشته، به منزلهٔ افرادی متجدد، معمولاً جهان‌بینی سنتی را و از جمله جهان شناسی آن را رد می‌کردند و در پی الفت با روح زمان (Zeitgeist) بودند که میراث فلسفه‌قرن نوزدهم اروپا بود و در مقابل با اسلاف قرون وسطایی‌شان قرار داشتند که Geist heilige (روح قدسی) را می جستند. آنها به واسطه‌ی اعتقادات شخصی و همچنین معیارهای بیرونی، مدام از اندیشه و سبکی به اندیشه و سبکی دیگری می‌رفتند و از "ناب بودن کارکرد"، "سادگی فرم‌ها" و نظایر آن به عنوان عناصری معنوی سخن می گفتند در حالی که چیزهایی که می‌ساختند شبیه جعبه‌هایی شیشه‌ای و فضاهایی غیر انسانی بود که از لحاظ محیطی مصیبت‌زا و از لحاظ انسانی خفقان‌آور است. البته استثناءاتی برای این قاعده وجود داشتند اما این افراد استثنا باقی ماندند. در بسیاری از شهرهای غربی از میدان‌های قدیمی همچون موزه‌ها نگهداری می کنند. در محدودهٔ این میدان‌ها هنوز رایحه‌ای انسانی به مشام می رسد. در حالیکه بخش‌های جدیدساز منطقه شهری آنچنان طعم غیرانسانی دارند که حتی مشتاقان عالم متجدد هم خواهان گریز از آنها و پناه بردن به قسمتهای انسانی‌تر شهرند که معرّف آنها سبکهای قدیمی‌تر معماری است در بسیاری از اماکن، معماری، چنانکه لی کوربوسیه (Le corbusiev) گفته است به ماشینی می‌ماند که اشخاص در آن زندگی می کنند. به یقین، معمارانی همچون فرانک لیوید رایت (Frank lioyd Wyight) بودند که می خواستند چیزی از بعد معنوی وجود را در آثارشان حفظ کنند، نمونه‌های برجستهٔ دیگری هم وجود داشتند اما نتیجهٔ نهایی معماری دوران معاصر، معماری‌ای غیرانسانی بوده است .نه به این معنا که معماری از شخصی و فردی بودن وراتر و فراتر می‌رود بلکه به این معنا که از شخصی و انسان بودن فروتر می‌افتد.

در دههٔ ۱۹۵۰، هنگامی که من در هاروارد بودم یک روز والتر گروپیوس، مرد صاحب نام مدرسهٔ باوهاوس که در آن وقت در کمبریج زندگی می‌کرد، خواستار ملاقات من شد. او می خواست در باب کارکردهای مسجدی صحبت کند که می‌خواست آن را به عنوان بخشی از دانشگاه بغداد طراحی کند. ما خیلی سریع با هم دوست شدیم و در باب فلسفهٔ هنر با هم، به بحث پرداختیم. یکبار او پرسید که چرا با آنکه معماری متجدد هم مانند هنر اسلامی بر هندسهٔ محض استوار است، نتایج این دو نوع معماری اساساً از یکدیگر متمایزند. من به او گفتم که یکی از اینها بر هندسهٔ دکارتی استوار است که بر خصایص صرفاً کمی فضا مبتنی است اما دیگری مبتنی بر هندسهٔ قدسی است که اساس آن خصائص کیفی فضا است. او بسیار تحت تاثیر این حرف قرار گرفت و مرا با خود به اتاقش برد که در آنجا تصویری بزرگ از یک کلیسای جامع قرون

وسطایی نصب شده بود. او به من گفت به این کلیسا نگاه کن این کلیسا در طول چندین نسل ساخته شده است با این حال، وحدت ارگانیک کاملی دارد، در حالی که اینجا در اتاق من، اگر من فردا بروم شخص دیگری با اندیشه‌ای کاملاً متفاوت خواهد آمد و کاری که در دورهٔ فعالیت ما دو نفر طراحی شده ممکن نیست دارای وحدت باشد. او اضافه کرد که آنچه این معماران قرون .وسطایی داشتند یک سنتی هنری بود که از حدود فردانیت فراتر می‌رفت، درست در تعارض با آنچه که ما امروز داریم. همچنین گروپیوس از اینکه دیگر چنین هنری به عنوان روند کلی کار معماران در غرب قابل حصول نیست، عمیقاً اظهار تاسف می‌کرد.

حال، این داستان نشان می‌دهد که به یقین بسیاری از معمارانِ بزرگ این قرن از اهمیت بعد معنوی معماری و معنای فقدان آن آگاه بوده‌اند. اما چه تعدادی تلاش کرده‌اند تا به اصول باز گردند و آنها را مجدداً در بستری معاصر به کار بندند. چنانکه گفتیم این دشواری ویژهٔ معماری است که در حقیقت به فن‌آوری‌های مدام در حال تغییر، حاجات اقتصادی، فشارهای اجتماعی و یک جهان‌بینی علمی پیوسته است. عواملی که همهٔ آنها بصیرت سنت‌گرا را نفی می‌کنند. اما خلق و ایجاد معماری سنتی ناممکن نیست، چنانکه آن را در اشکال خاصی از معماری‌های بومی در مقیاسی کوچک و حتی در برخی از معماری‌های مذهبی می‌بینیم. اما در هر حال، در یک عالم ضد سنتی امکان خلق و ایجاد معماری سنتی و طراحی شهری با رایحه‌ای معنوی نیست، اما دست کم می‌توان در پی معماری‌ای انسانی‌تر بود و هر گاه که ممکن می‌شود اصول معنوی را بکار بست.

همهٔ آنچه تا بدینجا گفتیم قابل اطلاق بر غرب است. در عالم غیرغربی که نسبت در آن هنوز بسیار پابرجاتر از غرب است وضعیت کاملاً متفاوت می‌باشد. در کشورهایی که خارج از قلمرو عالم غرب قرار دارند هم، معماری سنتی در بسیاری از اماکن از میان رفته است. بناهای عظیم معمارانه‌ای در هر کجایی آن ساخته می‌شوند که ربطی به معماری سنتی ندارند اما معمولاً تقلیدهایی خام که برخی الگوهای غربی‌اند. اما دلایل این پدیده‌ها با آنچه در غرب اتفاق می‌افتد کاملاً متفاوت است. بنابراین همهٔ پاسخهای من به پروفسور دیوتش مربوط به عالم غرب است و به مساءله مواجههٔ هنر سنتی و هنر متجدد در عرصه جهانی، که بیان جداگانه‌ای می‌طلبد، نخواهم پرداخت. باز گردیم به پرسش داشتن یک هنر معنوی پسا . پسامتجدد. پاسخ به این پرسش مبتنی بر این است که ما ماهیت عالم پسا .پسا متجدد را چه بدانیم. پسا تجددگرایی در پی نابود ساختن همهٔ بتهای تجدد و سنت بوده است و همهٔ امور

مطلق را با دعوی نسبی و گذرا بودن نفی کرده است. اگر پسا ـ پساتجددگرایی، به معنای نفی جهان‌بینی متجددانه و بازگشت به اصول اولیه باشد، آنگاه تحت چنین شرایطی به یقین امکان داشتنِ هنری معنوی وجود خواهد داشت به همان گونه که آن را در همهٔ تمدنهای سنتی شرق و غرب می‌بینیم. اما، اگر پسا ـ پساتجددگرایی به این معنا باشد که ما جریان‌های کنونی را به نتایج نهایی‌شان برسانیم و به نوعی هیچ انگاری برسیم که قویاً منکر هر نوع واقعیتی است که از طرفی فراتر از خود (ego) فردی باشد و از طرف دیگر عالم خارج را صرفاً بر حسب اصول کمی بفهمد، آنگاه امکانی برای هنر معنوی وجود نخواهد داشت. مگر آنکه معنای دیرین امر معنوی را ترک گوییم و آن را به امری صرفاً روانشناختی فروکاهیم چنانکه بسیاری پیش از این چنین کرده‌اند. اما، این موضعی است که من به هیچ وجه نمی‌توانم با آن موافقت کنم. نمی‌توان چنانکه دیوتش می‌گوید معنا را از هر پیوند عینی جدا ساخت و هنری معنوی به معنای سنتی‌اش داشت. چرا که همهٔ زیبای شناسی و هنر سنتی مبتنی بر شهود عقلانی [intellection] صورَی است که سرشتی عینی دارند و از طریق علم صور [sci ence of forms] می‌توان بدانها معرفت پیدا کرد. هنر سنتی کاملاً بر این پیوند مبتنی است.

دیوتش می‌پرسد: «چه انگیزهٔ زیبایی شناسانه‌ای یک هنرمند پسا متجدد را برخواهد انگیخت تا به کشف امر مقدسی در زندگی و هنر دست بیازد؟» و پاسخ می‌دهد که این انگیزه صرفاً می‌تواند یاس باشد. بنابراین او پیشنهاد می‌کند که پسا تجددگرایی با تعریف جدیدی از امر قدسی خود را از قید انکار معنا رها سازد. دیوتش امکان رهایی از همهٔ اشکال خطاهایی که به طور کلی جزو مقوّمات جهان بینی و زیبایی شناسی تجدد و پسا تجدد هستند را مورد نظر قرار نمی‌دهد. بلکه به جای این پیش‌نهاد می‌کند که معنای خود امر قدسی تغییر یابد. گویی که امر قدسی صرفاً یک مفهوم است و واقعیتی عینی ندارد. امر قدسی در واقع تجلی مرکز است بر قسمت‌های محیطی دایرهٔ وجود که ما در آنجا زندگی می‌کنیم. تجلّی و تجسّد امر ازلی در قلمرو امور زمانی و گذرا است. هیچ تعریف جدیدی واقعیت این مفهوم را تغییر نخواهد داد و صرفاً با قدسی خواندن یک امر نمی‌توان امری را قدسی کرد، ولو اینکه در گفتارهای معمولی برخی این واژهٔ را در خارج از معنای اصلیش استعمال کرده باشند.

آنچه دیوتش طرح می‌کند نظیر این است که از آنجا که ما هوا را آلوده می‌سازیم و نمی‌توانیم آن را پاک نماییم، تعریف هوای پاک را عوض کنیم. راه حل، تغییر تعریف «هوای پاک» نیست بلکه آن است که زندگی‌هایمان را چنان سامان دهیم که در واقع به آلوده

ساختن هوایی که آن را تنفس می‌کنیم منجر نشود، والا، صرفاً با تغییر تعریف «هوای پاک» و در حالی که هوای اطرافمان همچنان آلوده است، به کمترین حد هم نمی‌توانیم برای رنجهای تنفسی‌مان که به واسطهٔ آنها در معرض آسیب هستیم کاری بکنیم. یکی از خصایل انسان متجدد این است که می‌خواهد همه چیز را، به جز خودش، تغییر دهد. او به جای اینکه در پی خیر و زیبایی باشد، هر معیاری را برای خیرو شر و زیبایی و زشتی تغییر می‌دهد تاخود را بفریبد و متقاعد سازد که گرفتار کردار بد نیست و در محیطی که زشتی تمام آن را فرا گرفته، آن هم به گونه‌ای که در تاریخ زندگی بشر بی‌سابقه است، زندگی نمی‌کند. در نهایت، دیوتش از من می‌خواهد وظیفهٔ صورت‌بندی امری را بپذیریم که بحران معنویت در هنر امروز را حل نماید. من سپاس گزارم که او از من خواسته است که چنین وظیفهٔ عظیمی را انجام دهم و امیداورم که فرصتی داشته باشم تا در آینده به این معارضه پاسخ دهم، چرا که البته در اینجا نمی‌توانم چنین کنم. اما شاید در اینجا بتوان به بعضی از مطالب اساسی اشاره کرد. بحران معنویت در هنر، فی‌نفسه، محصول بحران تمدن متجدد غربی و نتیجهٔ نگریستن به انسان به عنوان موجودی صرفاً دنیوی و زمینی است. دیدگاهی که در قلب تمدن جدید جای دارد، دیدگاهی که وقتی که در زندگی انسانی به تحقق می‌رسد، به نابودی خود انسان خواهد انجامید. به بیان یکی از مورخین هنر مشهور آلمانی، هانس سدلْمایر (Hanssedlmayr): «ماده‌باوران اهل منطق و صادق کاملاً می‌پذیرند که چنین تحولی با تبدیل انسان به موجودی فروتر از انسان، با تبدیل او به یک ماشین، به یک ربات، به ناگزیر به نفی و نابودی خود بشر خواهد انجامید».

هر چند بسیاری از هنرمندان معاصر به مبارزه با تسلط و تحکم ماشین برخاسته‌اند اما تعداد کمی از آنان قادرند یا خواهان آن هستند که جهان بینی‌ای را مورد معارضه و نقد قرار دهند. که هنر را به یک امر غیر ضروری و تجملاتی فرو کاهیده و هنرمند را به غریبه‌ای در حاشیه جامعه مبدل ساخته است، مورد معارضه و نقد قرار دهند. جهان‌بینی متجدد، زیبایی را به عنوان دغدغهٔ اصلی بشر به کناری نهاده و به حدی بیش از این هنر را به محصولی فرآوردهٔ تجارت پیشگی تام و تمام تبدیل کرده است. هنرمند معاصری که به بعد معنوی واقعیت علاقه‌مند است باید پیش از هر کاری آن بعد را بجوید، بُعدی که در مرکز خود او قرار دارد و خودش و هنرش را تسلیم آن سازد. این هنرمند باید در اعتبار همهٔ بتهای عرصهٔ هنر متجدد، از قبیل نوآوری، ابداع و خلاقیت که به هزینهٔ از دست

دادن حقیقت و زیبای مورد تاکید و «پرستش» هستند، تجدید نظر کند. او باید بداند که ابداع (Originality) واقعی به معنای بازگشت به اصل و آغاز [the Origin] و الف عالم وجود است که هنرمند مُبدع باید پیام آن را از طریق هنرش و فراتر از همه، از طریق وجود خودش به دیگران منتقل سازد. او باید از فردگرایی و خودگرایی همراه شده با مفهوم مختص به دوره جدید نبوغ ـ که بسیار جُسته می‌شود اما با این حال بسیار بد تعریف شده است ـ اجتناب ورزد و در برابر نور حقیقت و میراث درخشان هنر سنتی متواضع باشد. هنری که بسیاری از آثار آن، نه به وسیلهٔ اشخاصی که مست تفاخر به بزرگی و نبوغ کذایی خود بودند، بلکه به وسیله هنرمندان بی‌نام و نشانی حاصل آمده است که خود را در مقابل واقعیت روح مطلق (Spirit) خاضع ساخته بودند و به واسطه شفافیت وجودشان قادر شدند تا انوار عالم روحانی را در آثارشان منعکس سازند. همچنین هنرمند معاصری که در پی معنویت است باید آن قلمروهایی از هنر را بجوید که شیوه‌های بیان سنتی‌تر در آن هنوز امکان وجود دارند و در پی آنچه لبهٔ برندهٔ [هنر معاصر] خوانده می‌شود نباشد. مفهومی که معنای آن در حال و وضع کنونی معمولاً گزیدن سطوح پست‌تر واقعیت به بهای قربانی ساختن سطوح والاتر آن است.

البته نهایتاً هنر سنتی و معنوی ممکن نیست در مقیاسی کلان به وجود آید مگر آنکه خود جامعه تبدّل یابد و صبح معنوی‌اش را بازجوید. در عین حال، همیشه امکان دست‌یابی به عالم روح وجود دارد و برای هنرمندی که این عالم را جسته و یافته است، به اعتبار آنچه تجربه کرده و یافته است، نوری حاصل خواهد آمد که خود آن نور ظلمات دورن و برون را خواهد زدود. این نور می‌تواند خود را در فعالیت هنری این شخص آشکار سازد و راهی را مشخص نماید که هنرمند در آن بتواند به رغم شرایط آشفتهٔ عالم پسا متجدد که غرب و بسط و گسترش آن در دیگر قاره‌ها خود را در آن وضعیت می‌بینند، بهره‌ای از عالم معنوی را در هنرش وارد سازد.

---

۱. موکشا: والاترین مرتبه سلوک در آیین هندو و به معنای نجات، رهایی و رستگاری است که فرد پس از تناسخهای متعدد و با گذر از گردونهٔ سامسارا بدان دست می‌یابد. م

۲. سانیاتا: خلاء یا نیستی؛ حقیقت عالم وجود که از هر گونه تعیّن مبراست. همانگونه که واقعیت "من" در نفی "کن" و تهی شدن "من" از تعینات این جهانی نهفته است، حقیقت عالم هم تقید و تعینی ندارد. این آموزه در آیین بودا هم در باب فرد و هم در باب عالم بکار بسته شده است. م