معرفت دیداری

قسمت دوم

احمد خلیلی فرد

عضو هیات علمی موسسه آموزش عالی سوره

چکیده

تمامی هنرهای بصری تمدن‌های پیشین نشان دهنده نوعی اندیشه و بینش‌اند، که از قداست و ژرفا برخوردارند، این حاصل آشنایی هنرمندان با معرفت دیداری یا معرفت بصری است. مراد از معرفت دیداری آن است که اینان با معرفتی راستین به جنبه معنوی وجود التفات داشته‌اند. اینان پیرامون عالم کبیر و عالم صغیر غور و مداقه کرده‌اند، و بدین جهت آثارشان کاملا از جهات ربانی و معنوی بهره یافته است. عنوان مقاله یعنی معرفت دیداری عبارتی ماخوذ از دو کلمه معرفت و دیدار است. معرفت در معنی رجوع به کلیتی با مشخصات کیفی و ماهوی در شناخت اشیاء و امور است. ترکیب آن با دیدار، جنسی خاص از دانایی و دریافت معنوی را همراه درک صوری اشیاء و امور تداعی می‌نماید.منظور ما در به کارگیری عنوان معرفت دیداری در این مقاله حتی پیچیده‌تر از معنی لغوی عبارت است. مخصوصا اگر بخواهیم منشأیت معرفت آدمی را منقسم به اقسام دیداری، شنیداری، گفتاری، قلبی، صوری، ماهوی و..... در ادوار مختلف می نماییم مجموعه‌ای از انواع معرفت را در برابر خود خواهیم داشت.

اما به طور کلی در رجعت و بازجست به منشاء پیدایی معرفت در دوره ابتدایی تکوین آدم از عدم، معرفت رجوع به شنیدار می‌نمود... معرفت دیداری در نزول‌های متعدد حضرت حق، پس از حضور کثرت صورت‌های تجلی اسماء پدیدار گشت... از دیگر سو معرفت دیداری به نوبه خود در دو حوزه متباین ART غرب و هنر شرق دو معنی و کاربرد گوناگون یافت. در این میان کشف تباین آنها با رجوع به فقه الغه دو واژه ART و هنر محقق می‌گردد. در این میان اگر چه شیوه تحقیق رساله رجوع به امور تاویلی دارد اما گه گاه زبان توصیفی به کار رفته است تا نتایج تاویل‌ها در ذهن به آسانی بماند. شیوه تاویلی در تحقیق بنا به ضرورت و محتوای هر عنوان تحقیق، می‌تواند در ذهن محقق شیوه‌ای بدیع و نوین باشد. در این مقاله با وجود استفاده مکرر و مدام از منابع موجود و اثبات فرضیه‌های مطروحه از طریق مصداق‌های مسجل منابع معتبر، سعی شده است تا استدلال‌های جدید و تازه در نتیجه‌گیری‌ها و حتی ارائه پیش‌فرض‌ها به‌کار رود. عنایت به ریشه‌یابی کلمات "فقه‌اللغه واژگان" یکی از شیوه‌های یاد شده است. به هر حال اساسا انتخاب عناوینی که کمتر شناخته شده است و نیز منابع حول آن که به چشم می‌آید، به خودی خود فضای نوین و بدیعی را پیش روی محقق می‌گذارد، که هراس از قضاوت‌های بعدی را تا حدود زیادی از میان می‌برد. از این رو محقق این مقاله بدون هیچ قضاوتی یا هراسی سعی نموده است تا تحقیق را به معنی حقیقی آن بشناسد و عمل نماید.

واژگان کلیدی

معرفت دیداری، خیال (خیال منفصل)، (حکمت)، عالم غیب).

معرفت دیداری ویژگی مهمی است که اگر نقاش بصیر یا عارف بدان مسلح باشد چنان بر جهان و امور می‌نگرد که جان جمادات را ببیند، بدان‌گونه که یک بیننده معمولی قادر به دیدن و به تصویر کشیدن آن نیست. مولوی درباره تسبیح موجودات می‌گوید کسانی مانند گروه معتزله که اهل عرفان نیستند و جان و روان آنها نور بصیرت الهی ندارد که «من لم یجعل‌الله له نورا و ما له من نور» تسبیح موجودات را یعنی آنچه را که در قرآن کریم آمده است «وان من شی‌ءالا تسبیح بحمده» این طور تاویل می‌کنند که مقصود آیات الهی و دلالت مصنوع بر وجود صانع است؛ و نیز از این جهت است که انسان سبب نظر عبرت در مخلوقات بیاد خالق می‌افتد و عجایب صنع، او را به وجود خداوند قادر متعال رهبری و رهنمون می‌کند. مولوی عذر این طایفه را چنین می‌خواهد

چون ندارد جان تو قندیل‌ها
بهر بینش کرده‌ای تاویل‌ها
که غرض تسبیح ظاهر کی بود
دعوی دیدن خیال و غی[1] بود
بل که هر بیننده را دیدار آن
وقت عبرت می‌کند تسبیح‌خوان
پس چو از تسبیح یادت می‌دهد
آن دلالت همچو گفتن می‌شود
این بود تاویل اهل اعتزال
وای آن کس که ندارد نور حال
چون ز حس بیرون نیاید آدمی
باشد از تصویر غیبی اعجمی
خاک زن دیده حس بین خویش
دیده حس دشمن عقل است و کیش

تاکید بر قوای باطنی مثال قوه خیال "خیال منفصل" و خروج از قید و محدودیت نگاه حسی.

هر که دارد روی خوب با نظام
طالب آیینه باشد و السلام
آیینه اینجا فنا باشد فنا
و ندرا و بنماید انوار بقاء

یعنی تا انسان محدود به عالم مادی، نگاه حسی و چشم سر است، نمی‌تواند عالم غیب «حضرت ملکوت و جبروت» را درک و پیش خود تصویر کند. (سوره الحاقه آیات۳۸ و ۳۹)

اصرار دوباره ما بر درک معرفت دیداری از زاویه غیبی و نیز معرفت شنیداری به روح هستی باز می‌گردد. جهان مورد مشاهده هرگز نمی‌تواند به طور مستقیم از طریق معرفت دیداری درک شود. شاید گسترش و تعدد مکاتب نقاشی، موسیقی و غیره در عالم و نیز مضمحل گشتن آنان عدم وابستگی معرفت‌ها در نزد آنان باشد. عالم محسوس و دیدار به خودی خود ارجمند نمی‌شود مگر در نسبت با شنیدار اسماء حق رویت شود و مشاهده گردد. و معرفت دیداری بنا به آنچه تاکنون آمد، مقوله‌ای مهم و عمیق است که درک آن برابر با انکشاف چشم‌اندازی در حوزه هنر نقاشی است. معرفت دیداری به تعبیر گسترده‌تر تمامی حوزه‌های بروز تجسمی اعم از مجسمه‌سازی، گرافیک، صنایع دستی و غیره را در بر می‌گیرد. آنگاه که در هنر قدیم مشرق زمین معرفت دیداری به طور حقیقی در اذهان و فکر مردمان وجود داشت عظیم‌ترین آثار ابداع می‌گردید که اکنون نیز غنی و انسجام صوری و معنوی هر یک از این آثار انکارناپذیر است. زنده انگاشتن اشیاء و دریافت زبان آنان از طریق دریافت و باور قلبی همان موردی است که مولانا همواره بدان اشاره دارد.

نطق آب و نطق گل باشد خاص اهل دل

هنرمند عارف آنگاه محرم جان جمادات می‌شود و صدای آنها را می‌شنود و آنها را می‌بیند که به آن درجه از شهود و باور و آگاهی رسیده باشد و به معرفت دیداری مسلط باشد. اکنون می‌توان اهمیت درک معنی معرفت دیداری را در نسبت با هنرهای بصری دریافت کرد. معرفت دیداری در نحوه تلقی هنرمندان ادوار گذشته ما به لحاظ اهمیت، تقدم بر اصل اثر داشت. هنرمند نقاش و قلم‌زن به دنیای معرفت از طریق دیدار نائل می‌گشت و سپس نتیجه دیدار و شهودش را ثبت می‌کرد. این نقاشی همواره در تعیین نازل‌تر می‌توانست تحقیق یابد اما برای تماشاگران اثر به معنی نشانه‌ای ازلی از وابستگی دیدارهای آنان به دیدار مطلق ذات حق تلقی می‌شد. "اساسا هنرها به آسمان نزدیک‌ترند تا زمین"(مقام معظم رهبری)

البته این معنا وقتی محقق می‌شود که نگاه هنرمند و دل و روحش هم سخن با عالم خیال ملکوتی باشد. اما قالب و امور بیانی و مصالح را می‌تواند از همین عالم محسوس کسب کند. خداوند متعال همواره ما را به تماشای اموری ماورایی دعوت کرده است: خداوند می‌فرماید: قسم به آنچه ببینند و آنچه نبینند(سوره اعراف آیه ۵۴)

اشاره است به آنکه افعال خداوند به حسب قسمت نخستین، به آنچه که بر آن احساس واقع می‌شود، و به آنچه که بر آن احساس واقع نمی‌شود، و یا به واسطه یکی از قوای ادراکی دیگری غیر از حس ادراک می‌شود، تقسیم می‌گردد، و به هر دو خداوند اشاره کرده و می‌فرماید: آگاه باشید که ملک آفرینش خاص خداست و حکم نافذ فرمان اوست که منزه و بلند مرتبه است. (همایی، بی‌تا،ص ۴۲)

پس عالم خلق عالم محسوسات است که بدان عالم

شهادت و عالم ملک و عالم اجسام و عالم سفلی (پست) می‌گویند و این الفاظ دلالت بر معنی واحدی دارد و عالم امر، عالمی است که آن سوی محسوسات است، که بدان عالم غیب و عالم ملکوت و عالم ارواح و عالم اعلاء گویند، و این الفاظ همگی هم‌ردیف هستند، سپس خداوند سبحان در قرآن کریم خود عالم اجسام را به صورت شرح و تفصیل بیان داشته، و عالم ارواح را به اختصار و کوتاه بیان کرده است و دلیل آن روشن است، زیرا شناخت احوال ملکوت بر همان‌گونه که هست برای هیچ کس میسر نیست، تا از عالم ملک بر دو رهایی نیابد و از بند طبیعت و گرفتاری هوی و هوس آزاد نگردد. (شیرازی)

حال این پرسش قابل طرح است که منشاء نقاشی کدام معرفت دیداری است؟ آنکه وابسته به اشیاء و طبیعت است یا آنکه وابسته به عالم غیب است؟ پرسش دیگر مسلما این خواهد بود که حوزه ظهور آثار مدرن و پست مدرن غرب با اتکای به کدام معرفت دیداری است؟ در فصول آینده به پاسخ این پرسش خواهیم پرداخت اما عنوان مقاله اقتضاء می‌نماید تا درباره کلیت معنای آن و نسبت‌اش با حکمت یا ساحت حکمی هنر ایران و جهان شرق بیش‌تر گفته شود. اهمیت تحلیل نسبت دیدار با معرفت در منابع قدیم و نحوه تلقی هنرمندان ادوار گذشته ما فراوان است. هنرمندان ایرانی به‌خصوص نقاشان و نگارگران و نیز آنان که بر معماری خط می‌نگاشتند یا نقش می‌زدند، همواره منبع الهامات خویش را از معانی عمیق ماورائی اخذ می‌کردند، آنان جزء به جزء نگاه خویش را با معرفت خاصی به عالم غیب و نزول تعینات آن می‌دوختند. طرح و ترسیم آثار به مشابه امور هنری صرفا با آمیختگی مضامین عمیق صورت می‌پذیرفت و اساسا معرفت دیداری، عنوانی شناخته شده بود که سالکان وادی هنر می‌بایست فوت و فن آن را از استادان خویش طی سال‌های متمادی و حتی تا لحظه مرگ فرا می‌گرفتند. آنان آثار بصری را که ابداع نمودند در حوزه وصف عالم ملکوتی قلمداد می‌کردند، آمیختگی مضامین و صورت اشعار با نگارگری ایرانی، آمیختگی عمیق‌ترین، زیباترین و پر معنی‌ترین نقوش، معماری ایرانی اماکن مقدس به ویژه مساجد موید این ادعاست. از سوی دیگر معرفت دیداری خود در حوزه مطلق و محض مطابق با معرفت مطلق حضرت حق است. اسم بصیر خداوند تفسیر این حقیقت است. بصیرت خداوند در عالم هست و نیست زبان مطلق دیدار است. دیدار به معنی خفی و متجلی، دیدار به معنی شهود صورت و معنی، دیدار به معنی درون و بیرون و در نهایت جمیع معارف دیداری را می‌توان با منشأیت حضرت خداوندی و متجلی از اسم بصیر ایشان دانست. لفظ و عبادت معرفت دیداری در این رساله رجوع به تطابق دیدارجویی، هنرمندان هنرهای بصری با اسم بصیر می‌نماید. راز و رمز تکوین زبان حقیقی معاصر نقاشی ایران در نحوه تلقی حکمی معاصر ناگزیر از همین تعبیر بهره خواهد جست. این تعبیر عمیقا لاهوتی و غیر نفسانی است. بدین قرار منشاء تمامی هنرها از وجه نظر دینی امور غیر شخصی است. هنرمند مسلمان به واسطه اسلام یعنی تسلیم در برابر شریعت الهی، همواره متذکر این واقعیت است که خود آفریدگار یا منشاء زیبایی نیست بلکه اثر هنری او به میزانی که تابع و مطیع نظم جهانی باشد از زیبایی بهره جسته، زیبایی کلی را جلوه‌گر می‌سازد: «الحمدالله وحده». این آگاهی گرچه هنرمند را از تشبه جستن به «پرومته» بر حذر می‌دارد، اما به هیچ وجه از شوق خلاقیت هنری نمی‌کاهد، چنان‌که آثار هنری، خود شاهد بر این امر هستند، بر عکس، هنر اسلامی در پرتو این آگاهی، از صفا و متانت خاص و کیفیتی غیر شخصی برخوردار می‌شود برای هنرمند مسلمان، زمانی که هنر همچون سنن حاکم بر افلاک عاری از ویژگی فردی شود انسان به آفریدگار خویش متذکر می‌شود. (بورکهارت، ۱۳۷۰، ص ۲۸)

رجوع به اسماء خداوندی و متجلی ساختن اسمیت اسماء و منشایت اشیاء نوعی تعالی‌جویی اصیل است. آنجا که آدمی قصد کند تا معنویت هر چیز را هدف درک خویش قرار دهد دیگر در پی تعینات نازل‌تر نخواهد بود. آن کس که بودن یک شی را در آن جستجو کند، می‌تواند در حوزه هنر عارف باشد. نقاشان بدین قیاس در رسم هر چیز امری فراتر از آن را جستجو می‌کنند. تعالی‌جویی هنرمندان و به‌طور مشخص نقاشان تنها در دایره هنر شرق نیست، بلکه هنرمندانی که در هنر غرب نیز مصدر تاثیری بوده‌اند، در نهایت سعی کرده‌اند بردیدار حقیقی اشیاء و امور نائل آیند و منشایت شیئی یا طبیعت را نقاشی کنند. سزان همواره سعی داشت تا شیئیت اشیاء را نقاشی کند و مثال مشهور در باره او این است که سزان سعی داشت درختی درخت را نقاشی نماید نه یک درختی که در نفس او تصویری می‌سازد. سزان در یک درخت، توده‌ای سیب، چهره انسان، گروهی از زنان یا مردان در حال آبتنی، چیزی ماندگارتر از آنچه یک عکس یا نقاشی امپرسیونیستی می‌نمایاند، می‌دید. همان‌طور که یک منتقد جدید به طرز تحسین برانگیزی بیان کرده است او درختی درخت را نقاشی می‌کرد. ولی در هر کاری که انجام می‌داد ذهن معمارگونه یک فرانسوی حقیقی را آشکار می‌ساخت. مطالعات وی در باره منظره براساس احساس ژرف ساختار صخره‌ها و تپه‌ها و ساختار هستی بود. (کاندنیسکی، ۱۳۷۵،

ص۲۷)

جستجوی سزان برای یافتن راز و رمزهای ساختار هستی می‌تواند نوعی تلاش برای یافتن دیداری آمیخته با «معرفت» یا همان «معرفت دیداری» تلقی شود. امپرسیونیست‌ها بر احساس آنجا حاصل از تصویر شیئی بر شبکه چشم تاکید کردند و از این طریق به تعبیری تازه از دنیای مرئی دست یافتند. اینان با نشاندن احساس بصری به جای تصویر عینی و با ثبت نمودهای گذرا به عوض بازنمایی چیزهای شناخته شده، نقاشی را به سمت تفسیر ذهنی نقش‌مایه و در نتیجه، به سوی تقلیل اهمیت موضوع، سوق دادند. اینان با تجربه پدیده‌های نورانی و تبدیل نور سفید به عناصر متشکله رنگینش، در راه دستیابی به استقلال رنگ و شکل گام نهادند، ولی امپرسیون یا ادراک شخصی نقاش، همانا احساس بصری او بود و این امر، انگیزشی برونی را ایجاب می‌کرد. در «ون‌گوگ» این احساس تمامی وجود نقاشی را فراگرفت؛ و هنرمند اکنون (در صدد نمایاندن چیزی که در برابر چشم داشت، نبود بلکه به طرزی اختیاری از رنگ بهره می‌جست تا بتواند خویشتن را بهتر بیان کند.) در نظر گوگن، سزان و سرا نیز پرده نقاشی بیشتر همچون عرصه فریبندگی ذهن می‌نمود تا قلمرو و بازنمایی جهان برونی. از این پس، هنرمند کمتر به مشاهده و بیشتر به احساس و ادراک و تخیل خویش بها می‌دهد. او آزادانه بهره‌گیری از داده‌های طبیعت را می آغازد. او به تحلیل و تحریف واقعیت بصری می‌پردازد؛ و این دگرگون‌سازی را تا به آنجا پیش می‌برد که چیزها غیرقابل تشخیص می‌شوند. بدین‌سان تصویر واقعی بیش از پیش در برابر معنای شکل یا رنگی خاص که می‌تواند محل یا نشانه واقعیت بصری باشد عقب می‌نشیند. گام بعدی، ناپدید شدن کامل تصویر واقعی است. (پاکباز، ۱۳۶۹ ، ص۱۶)

جادوی تاثیر نام اشیاء بدون در نظر گرفتن شکل و صورت ظاهر آنها بسیار رمزآمیز است، همان‌گونه که ادیبان بزرگ جهان نیز به این امر دست یافته‌اند. سلاح تکنیکی مترلینگ روش استفاده وی از کلمات است. کلمه امکان این را دارد که یک هماهنگی درونی را بیان کند. شاید بخشی از این هماهنگی درونی در اصل شئ نامبرده شده سرچشمه گیرد ولی اگر خود شئ نادیده بماند و تنها نام وی شنیده شود، ذهن شنونده تنها ادراکی انتزاعی را دریافت می‌کند، گویی شیئ غیرمادی است و بلافاصله در جان لرزشی را بر می‌انگیزد. (کاندنیسکی، ۱۳۷۵، صص ۶۶- ۶۵)

لرزشی که نام اشیاء بدون دیدار عینیت آنها بر جان انسان می‌آورد، در نقاشی وضعی پیچیده‌تر دارد، آنجا که نادیدن «رئالیته» اشیاء جادو می‌کند، در نقاشی، تمثیل جای آن را می‌گیرد، اما تمثیل در صورت اشیاء همواره اول در خیال آدمی تحقق می‌یابد و مشاهده می‌شود. خیال آدم، خود جزء امور معرفتی است. در این میان، خیال هم‌جنس دیدار و تصویر است. در نتیجه سخن کلیدی این فصل فرا می‌رسد و در این جمله مستتر می‌شود: تحقق نقاشی به عنوان امری هنری در گرو درک نقاشان از دیدار تمثیلی در حوزه معرفت غیبی است. رجوع به ذات صورت واژه اشیاء در حوزه نام به معنویت‌شان سوق می‌دهد و معنویت واژگان ما را به ساحتی اعلاء که اسماء در اعیان ثابته می‌رساند. در آن ساحت که به واحدیت تعبیر و تفسیر می‌شود، حقیقت واژگان بدون عیان بودن جنبه‌های فرم‌گرایانه آنان قابل استنباط است. در آن ساحت، حقیقت معنای کلمات برگرفته از جمع‌الجمع اسماء که همانا اسم اعظم است حضور دارد و اسم اعظم، خود مصدری جز لوح محفوظ ندارد. معرفت دیداری در ساحت اعیان ثابته، بدین قرار هنرمندی است که حوزه بعد را در عالم فانی برای رسیدن به عالم باقی برگزیده است. تمامی آنچه که از حضور خداوند در عالم وعدم رخ می‌نماید، تعیین اسماء است.... اول نسبت اولیت را می‌نماید و آخر، ظهور عدم است لطیف، رحمان، رحیم، جمال و غیره ظهور نعمات را می‌نماید و جلال و جبار و قهار و غیره مظاهر غضب هستند. به تبع آن هر دوره در عالم مظهریت اسماء را می‌نمایاند. شیخ جامی در این باب که ادوار تاریخی هر یک مظهر اسمی از اسماء الهی است، با توجه به مطاوی فصول‌الحکم ابن عربی چنین می‌گوید:

در این نوبتکده صورت پرستی
زنده هر کس به نوبت کوس هستی
حقیقت را به هر دوری ظهوری است
ز اسمی بر جهان افتاده نوری است
اگر عالم به یک منوال بودی
بسا انوارکان مستور ماندی، (مددپور،بی‌تا)

بدین قرار دیدار آدمی، معرفت دیداری و اساسا هنر نقاشی تابع بی چون و چرای صورت‌های نوعی هر دوره اند.اگر معرفت دیدار در دوره ظهور نفسانیات معاصر پس از چند هنر ارسال معرفت دیدار حقیقی نیست، این معرفت در حقیقت نوعی، نداشتن علم معرفت است. هنر جدید اروپایی، دارای هرگونه زیبایی ضمنی که باشد، عموما به دنیای روانی هنرمند محدود است و از هیچ‌گونه معرفت و فیض روحانی برخوردار نیست. اما علم جدید، نه زیباست و نه در جستجوی زیباییست، دانشی است صرفا تحلیلی که به ندرت از روی بصیرت به اشیاء می‌نگرد. برای مثال، وقتی انسان را مورد مطالعه قرار می‌دهد، هرگز درباره کل خمیره و سرشت

او که در آن واحد، بدن، نفس و روح است، تامل نمی‌کند. اگر علم جدید را مسئول و مسبب صنعت جدید بدانیم، باید اعتراف کنیم که منشاء دنیایی از ناهنجاری و زشتی بوده است. (بورکهارت، ۱۳۷۰، همان کتاب ص ۳۵)

علی‌رغم آن می‌دانیم که بسیاری از هنرمندان مدرنیست نقاشی مغرب زمین اشل‌های بصری خود را از آثار کهن و وابسته به «امم واحده» اقوام گوناگون اخذ کرده‌اند، در این میان پیکاسو یکی از سردمداران است. از ماسک‌های آفریقایی گرفته تا سفالینه‌های تمدن‌های شرقی، مکان‌های جولان معرفت‌یابی وی در حوزه دیدار است. اگر چه تطابق صوری این موضوعات با آثار پیکاسو انکارناپذیر است اما معنویت آثار هرگز نمی‌تواند رخ نماید چرا که دوره ظهور معنویت آن صورت‌ها سپری شده است. بحث ما درباره ظهور صورت‌های نوعی اشیاء و امور در هر دوره، آنجا اهمیت مضاعف می‌یابد که دریابیم صورت نوعی اشیاء و امور معاصر در هنر نقاشی ایران کدام است. آیا می‌باید این صورت‌ها را از نقاشی معاصر غرب اخذ کردد؟ آیا اساسا ما منابع دیگری در دسترس داریم؟ جواب این سئوال وابستگی تام و تمام به ایجاد معرفت در حوزه دیدار دارد. جنس معرفت مورد نظر هنر نقاشی معاصر ما به هیچ عنوان ارتباطی به گذشته مکاتب نقاشی غرب ندارد و ظهور آن را در ادامه مکاتب نقاشی ایران ادوار گذشته باید جستجو کرد. این گونه که آخرین دوره تکاملی و ظهور صورت نوعی آن را یافت و معاصر آن را ابداع کرد. به همین دلیل طرح مسأله معرفت دیداری و نسبت آن با درک دوره تاریخ اهمیت می‌یابد. به هر حال در دوره جدید، زمان فانی است و این با غفلت بشر از حقیقت و ساحت حقی لاهوتی وجود انسان آغاز می‌شود. یعنی او انکار حقیقت و ساحتی را می‌کند که در زمان باقی متقرر و متحصل است، در این مقام انسان دیگر با فرشتگان هم سخنی ندارد و آن ساحت قدسی ملکی به رویش فروبسته و دیگر قلبش آیینه‌گردان و تجلی‌گاه رخ و وجه‌الله نخواهد بود. در این مرتبه ساحت خلقی و ناسوتی وجود انسان غلبه می‌کند و انانیت و نحنانیت سراغ و سر وقت او می‌آید و هنر نیز آیینه چنین انانیت و نحنانیتی نیست. (مددپور،ص ۱۱۳)

از سوی دیگر از آنجا که جهان از حجت نمی‌تواند خالی باشد، همواره در تضاد امور خیر وشر، بخشی از ظهورات منشاء رحمانی خواهند داشت و هنر نقاشی نیز به تبع آن در دوره معاصر و بر اساس احیای معرفت دیداری می‌تواند قابل تاویل باشد. شاید پیدایی پست مدرنیسم در مغرب زمین نوعی بازجست تاویلی معنایی در نحوه تلقی هنرمندان و متفکران آنان برای گذر از مدرنیسم ارزیابی شود. آنجا که آدمی خود می‌خواهد مصدر امور و تجلی آثار هنری باشد، مقامی خارج از مقلد بودن و تقلید نخواهد یافت. حال به نظر کاندنیسکی در حوزه مطالب آمده رجوع می‌کنیم. ساختمانی را که به اتاق‌های متعدد تقسیم شده، در نظر آورید. این ساختمان می‌تواند بزرگ یا کوچک باشد. دیوارهای این اتاق‌ها با هزاران تابلو در اندازه‌های مختلف پوشیده شده است. این تابلوهای رنگین بخش‌هایی از طبیعت را نشان می‌دهند، یوانات در سایه یا آفتاب، در حال نوشیدن آب، در حالت ایستاده یا دراز کشیده بر علف‌ها، تابلوی به صلیب کشید مسیح که شاید نقاشش هیچ اعتقادی به آن نداشته باشد، گلها، پیکرهای انسانی در حالت نشسته، ایستاده، در حال قدم زدن و گاهی برهنه، زنان عریان، با نمای کوتاه از پشت، سیب‌ها وظروف نقره، پرتره‌ای از فلان و بهمان عضو شورای شهر، غروب خورشید، خانمی با لباس قرمز، اردکی در حال پرواز، پرتره بانویی گمنام، غازهای در حال پرواز، خانمی با لباس سفید، گوساله‌ای در سایه که بدنش بر اثر تابش آفتاب لکه‌دار به نظر می‌رسد، پرتره یک شاهزاده، خانمی در لباس سبز، مشخصات این تابلوها و نام نقاشانشان در کتابچه‌ای چاپ شده است. مردم این کتابچه را به دست گرفته و در حالی که آنها را ورق می‌زنند و نام‌ها را می‌خوانند، از تابلویی به تابلوی دیگر می‌روند، سپس خارج می‌شوند، نه غنی‌تر و نه فقیرتر از آنچه که هنگام آمدن بودند، و فورا در کارهای خود که هیچ وجه مشترکی با هنر ندارند، غرق می‌شوند. آنها چرا می‌آیند؟ هر پرده نقاشی یک زندگی را در خود دارد، زندگی سرشار از ترس‌ها و تردیدها، امیدها و شادی‌ها. این زندگی چه سمت و سویی دارد؟ پیام هنرمندان واقعی چیست؟ شومان می‌گوید: وظیفه هنرمند تاباندن نور به ظلمات قلب بشر است. تولستوی می‌گوید: هنرمند کسی است که بتواند هر چیزی را طراحی و نقاشی بکند. اگر ما به نمایشگاهی که اکنون توصیف کردیم بیاندیشیم، از این دو تعریف باید دومی را انتخاب کنیم. بر روی یک پرده نقاشی انبوهی از اشیاء وجود دارند که هر کدام با درجه‌ای از مهارت، ذوق هنری، قدرت، خشونت یا لطافت نقاشی شده‌اند. هماهنگ کردن این کلیت وظیفه هنر است. تماشاگران با خونسردی و بی‌تفاوتی به اثر می‌نگرند. خبرگان اهل فن مهارت را تحسین می‌کنند همان‌طوری که از یک بند باز تحسین می‌شود، از کیفیت نقاشی لذت می‌برند همان‌طور که از شیرینی لذت برده می‌شود، اما روح‌ها همچنان گرسنه دور می‌شوند. (کاندنیسکی، ۱۳۷۵، ص ۴۴، ۴۰)

حال اگر به خود بقبولانیم که هنر تنها در تعریف تولستوی دال بر اینکه هنرمند را شخصی که بتواند هر چیز را به تصویر در آورد نیست. و این تعریف نادرستی است باید، به مقوله

مورد نظر معرفت دیداری برگردیم و بگوییم زمانی هنرمند می‌تواند برظلمات قلب بشر نور بتاباند که به معرفت دیداری عنایت داشته باشد و عنایت وی تنها در نسبت مستقیم وی با معرفت شنیداری است و در این راستا در جهت دادن به روح خود بکوشد و روحش را از معنویات ازلی غنی سازد و از نفسانیات اکوئیستی تهی سازد، آنگاه می‌تواند روح‌های ریحانی را سیراب کنند و منبع نور ابدی شود و رهنمون خلق به سوی حق باشد. در این ساحت دیگر آدمی مقلد نیست وی در رجوع به نیستان و لامکان، نشانه‌های ازلی را متذکر می‌شود و حکایت می‌کند. حتی اگر مبانی مورد نیازش را از مراجع دانا اخذ نماید و تقلید کند، پس از اجرای تقلید، روحش را از سلطه تقلید از طریق محاکات می‌رهاند. صورت اصیل این محاکات همانا محادثه است. در محادثه صورت امور عین ماهیت و معنای آنان است. جنبه‌های تکنیکی اثر هنری مقوله‌ایست جدا از محتوای اثر، هر چند جنبه‌های تکنیکی با خلاقیت، قدرت، لطافت و غیره باشد، اما فقط تحسین اهل فن را برانگیزد. هیچ عنایتی به ارواح سرگشته بشر امروزی نداشته باشد نمی‌تواند اثری با عنوان هنر باشد و در مقوله هنر برای هنر قرار می‌گیرد. به عنوان مثال اگر به نقاشی کودکان دقت کنیم شاید نتوان گفت که آثار آنان جنبه‌های تکنیکی قوی دارد. اما محتوای آثارشان قابل تانی و تامل است چرا که: "کودک دیدگاهی بی‌واسطه دارد، زیرا ذهن وی را روابط پر نکرده‌اند و نیز نیروی تمرکز وی بر اثر کثرت توجهات آشفته نگشته است. روش طراحی وی نابالغ و انحرافاتش از آنچه معمول است. ناشی از عدم توانایی اوست. (همان منبع، ص ۲۴)

در اینجا مساله اصلی و دایع امی و فطری است که در حوزه «معرفت‌های دیداری» و «شنیداری» بر کودکان ظهور می‌یابد. آثاری که در حوزه «معرفت دیداری» و « شنیداری» قرار دارند و خالق آن آثار را می‌توان هنرمندان صاحب سبک، صاحب اندیشه و توانمند در ایجاد فضایی غیرزمینی و غیره دانست اغلب در میان هنرمندان دینی یافت می‌شوند. در هنر دینی که موضوع محاکاتش عالم ازلی و متعالی و ثابتات غیبی است وضع هنر طور دیگری است (طوری ورای هنریونانی) اگر هنرمند دینی معماری می‌کند یا نقش روی دیوار می‌اندازد با شعر می‌گوید و یا نغمه‌ای و سرودی می‌سراید و آهنگی می‌سازد، همه حکایت از خدا و عالم غیب می‌کند و اگر به وصف جهان می‌پردازد آن را چون جلوه حق توصیف می‌کند. (مددپور، ص ۱۱۵)

«قوا و طبایع به واسطه افعالشان حکایت از صفاتشان می‌نمایند، و با آثارشان (حکایت) از ذاتشان می‌نمایند، لذا چشم از جنس رنگ‌ها و نورها، و گوش از جنس صداها و آهنگ‌ها، و چشایی وبویایی از جنس مزه‌ها وبوها. (حکایت از صفاتشان می‌نمایند) و همین گونه است در دیگر قوا خیال از جنس عالم غیب است و نیک بختی و سعادت هر قوه‌ای بستگی به ادراک آن چیزی دارد که با آن ضدیت و مخالفت داشته باشد.»(شیرازی،بی تا)

«هنرمندی که اشتغال به هنر زیبا دارد با خیالاتی سروکار دارد که نوعی محاکات از عالم واقع می‌کند.[۲] (به معنی هنر خاص یونانی) منتها هنرمند عین واقع را توصیف نمی‌کند،بلکه با افزودن و کاستن و آوردن تشبیهات زیبا و کنایه و استعاره در آن تصرف می‌کند. بدین معنی هنرمند زشتی و معایب و رذایل و زیبایی و کمالات و فضایل را با افزودن، کاستن، زشت‌تر یا زیباتر نشان می‌دهد. نقاش شاعر و موسیقیدان و رقاص همه در نظر ارسطو محاکات عالم می‌کنند و صورت‌ها را زشت‌تر و زیباتر از موضوعشان بیان می‌کنند، همان طوری که تراژدی انسان‌ها را برتر از انسان‌های معمولی نشان می‌دهد و کمدی پست‌تر از انسان‌های واقعی.»(مددپور،ص ۱۱۵)

پس اگر هنرمند تصویرگر خیالاتی باشد که آن خیالات به نوعی محاکات عالم کنند، باید که در زیباتر نشان دادن و به کمال رساندن امور مورد حکایت بکوشد تا بتواند ارتباط با مخاطب پیدا کند.

پی‌نوشت‌ها

۱- غی به معنی ضلالت و گمراهی است

۲- لفظی که ارسطو در این مورد به‌کار برده MIMESIS است که اروپاییان به IMITAT ترجمه کرده‌اند و حکمای اسلام در این مورد محاکات را به‌کار برده‌اند که با معنی یونانی آن بسیار متناسب است و بهتر از لفظ IMITATION و بهتر از لفظ تقلید منظور ارسطو را می‌رساند، زیرا که معنی محاکات به مراتب وسیع‌تر از تقلید است و معنی حکایت و بیان و نمای و تعبیر را دارد «خواجه نصیرالدین طوسی» نیز در اخلاق ناصری همین لفظ محاکات را به‌کار برده است.

فهرست منابع

- بورکهارت،تیتوس، ۱۳۷۰، جاودانگی و هنر. ترجمه محمد آوینی، تهران: انتشارات برگ.
- پاکباز، رویین، ۱۳۶۹. در جستجوی زبان نو. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۶۹.
- همایی، جلالدین،مولوی چه می‌گوید؟ جلد اول، تهران: نشر هما.
- شیرازی، صدر المتالهین. مفاتیح‌الغیب یا کلید رازهای قرآنی. ترجمه محمد خواجوی.
-کاندینسکی، واسیلی. معنویت در هنر، ترجمه نورالله خانی، تهران: نشر شباهنگ، ۱۳۷۵.
- مددپور، ،محمد، حکمت معنوی وساحت هنر، تهران: انتشارات حوزه هنری