بنیان‌های اندیشه سیاسی -۳۴

فرضیه‌ای سیاسی- اخلاقی

دکترحمید عضدانلو

اگر نوشته‌های ماکیاولی را، در کلیت خود، مورد توجه قرار دهیم می‌بینیم بنیان اندیشه سیاسی او بر فرضیه‌ای سیاسی- اخلاقی استوار است که هرگز نسبت به آن شک و تردید نمی‌کند. هر ابزاری که بتواند حفظ و ثبات دولت را تضمین کند، مشروع است. مشکل اصلی تنها یافتن چنین ابزارهایی است. به‌نظر می‌رسد تمام تلاش ماکیاولی، در همه نوشته‌های سیاسی‌اش، یافتن این ابزارهاست. اما این نکته را نیز باید مورد توجه قرار داد که اشکال مختلف جوامع سیاسی، نزد او یکسان نیستند.

به عقیده او شکل حکومت از بخت و اقبال کلی جامعه پیروی می‌کند؛ و بخت و اقبال نیز توسط تعاملات و بازتاب‌هایی شکل می‌گیرد که مردم در برابر تغییرات دائمی امور از خود نشان می‌دهند.

شاید به همین دلیل باشد که ماکیاولی به این نتیجه می‌رسد که همه اشکال حکومت ناقص و ناپایدارند؛ حکومت‌های «خوب» که تنها برای مدتی کوتاه شکوفا می‌شوند، و حکومت‌های «بد» که ذاتاً نمی‌توانند خود را حفظ کنند و باعث سرنگونی خود می‌شوند.[1] او نیز مانند ارسطو به این نتیجه می‌رسد که حکومتی که ترکیبی از هر دو باشد نسبتاً دوام بیشتری می‌آورد و بهتر است.

چنین حکومتی نه سبعیت اشکال حکومت «بد» را دارد و نه زندگی کوتاه حکومت‌های «خوب» را. او در تاریخ روم سندی برای برتری چنین حکومتی پیدا می‌کند. نزد او، جمهوری روم از آن جهت توانست برای مدتی طولانی دوام آورد. از این رو جمهور فراهم‌آورنده اصول شورایی برای سلطنت، سنا برای اشرافیت، و هیات‌های داوری برای توده‌های مردم بودند. فرمانروایان روم باستان می‌دانستند که با رقابت میان این نهادها، هم آزادی انسان‌های اهل فضیلت تامین می‌شود و هم حکومت دوام بیشتری می‌آورد.

در اندیشه‌های ماکیاولی، آزادی نوری مضاعف دارد؛ از یک سو فضایی در اختیار انسان قرار می‌دهد تا از فضایل خود بهره‌مند شود، و از سوی دیگر، محکم‌ترین بنیان را برای حفظ دولت فراهم می‌سازد.

او در مراقبت، سرپرستی، و تعریف آزادی (خواه از سوی اشرافیت باشد خواه از سوی مردم)، آشکارا و صریح از نظر مردم طرفداری می‌کند. نزد ماکیاولی «افراد، به ویژه شهریاران را می‌توان متهم به همان نواقص و کاستی‌هایی کرد که نویسندگان، مردم را به آنها متهم می‌کنند زیرا هر آن کس که تحت لوای قانون کنترل نشود، مرتکب همان اشتباهاتی خواهد شد که یک جمعیت افسارگسیخته می‌تواند مرتکب آنها شود.»[2] از علاقه وافر ماکیاولی به مردم نباید این نتیجه را گرفت که او نسبت به آنها اعتمادی کامل و تمام‌عیار دارد. اعتماد او به مردم چیزی بیشتر از اعتمادی نیست که به اشرافیت و شخص شهریار دارد.

به طور کلی می‌توان گفت او یک نسبی‌گراست. اما بر اساس آنچه در مورد دیدگاه او نسبت به انسان گفته شد، ماکیاولی نسبت به همه انسان‌ها (خواه یک نفر، تعدادی اندک، یا جمعیتی زیاد) مشکوک و ظنین است. نزد وی، همه مردم فاصله بسیار کمی با فساد دارند. تنها یک حکومت ترکیبی، تحت لوای قوانین ایجابی و با قبول هر سه عامل آمریت می‌تواند از آنها در برابر فساد مراقبت کند، و سقوط اجتناب‌ناپذیر حکومت را به تاخیر اندازد. در ضمن، نزد ماکیاولی فساد مردم دلیل آن نمی‌شود که شهریار از جلب رضایت آنها چشم‌پوشی کند. او هرگز چنین نظری را تایید نمی‌کند.

او همیشه بر این باور بوده است که اگر شهریار خواهان حفظ موقعیت و امنیت خود و دولتش است، باید رضایت بخش عمده مردم را جلب کند. اما رضایت مردم در قلمروهای سلطان‌نشین و قلمروهایی که تحت حکومت رژیم‌های مردمی و ترکیبی قرار دارند.

ماکیاولی بر این باور بود که اکثر مردم زمان او فضیلت تقوا و پرهیزکاری خود را کاملاً از دست داده بودند. به همین دلیل حکومت خودکامگان اجتناب‌ناپذیر بود. شاید این یکی از دلایلی باشد که او شهریار را به رشته تحریر درآورد. اما باید این نکته را نیز در نظر داشت که نزد او، جمهوری از ظرفیت‌های بیشتری برای ثبات و پایداری برخوردار است؛ گرچه چنین حکومتی نیز به طور اجتناب‌ناپذیر تبدیل به حکومتی استبدادی خواهد شد. بنیان چنین تفکری را می‌توان در نامه‌ای یافت که ماکیاولی برای پی‌یر سارِدینی نوشته است: «از آنجا که زمان و امور مربوط به انسان دائماً در حال تغییرند و انسان‌ها ایده‌ها و شیوه‌های زندگی خود را جایگزین نمی‌کنند، این اتفاق رخ می‌دهد که انسان زمانی از بخت و اقبال خوبی برخوردار شود و زمانی دیگر با بخت و اقبال بدی مواجه شود. و در حقیقت آن کس که از فرزانگی برخوردار باشد و بتواند زمان‌ها و نظم اشیا را درک کند و خود را با آنها وفق دهد، همیشه بخت و اقبال خوبی خواهد داشت یا حداقل خود را در برابر بخت و اقبال بد حفظ می‌کند. این امر حقیقت دارد که انسان فرزانه بر ستاره‌ها و سرنوشت و تقدیر فرمان می‌راند. اما از آنجا که انسان در وهله اول از افق دید ناقصی برخوردار است، و در وهله دوم قادر نیست بر طبیعت خود فرمان راند، بخت و اقبال تغییر می‌کند، بر انسان فرمان می‌راند و او را تحت سلطه خود درمی‌آورد.»[3]

گرچه ماکیاولی حکومت ترکیبی را به انواع حکومت‌های دیگر ترجیح می‌دهد، اما نزد او همه حکومت‌ها رو به ویرانی گذاشته و فروخواهند ریخت. رسالت او به عنوان متخصص و کارشناس هنر فرمانروایی این است که بیشترین بهره را از ضعیف‌ترین ابزارهای موجود (اشرافیت آزمند و حریص، و مردمی که در عین احتیاط، دوراندیشی و ثبات، همیشه گرایش به تنبلی و بی‌تفاوتی دارند) ببرد. برای گلاویز شدن و دست و پنجه نرم کردن با این مشکلات همگانی، داشتن استراتژی و تاکتیک ضروری است. استراتژی ماکیاولی، یعنی ثبات و پایداری دولت (خواه در قلمرو شاه‌نشین و خواه در نظام‌های ترکیبی)، ثابت و تغییرناپذیر است و نیازی به تحقیق در مورد آن نیست.

پی‌نوشت‌ها:

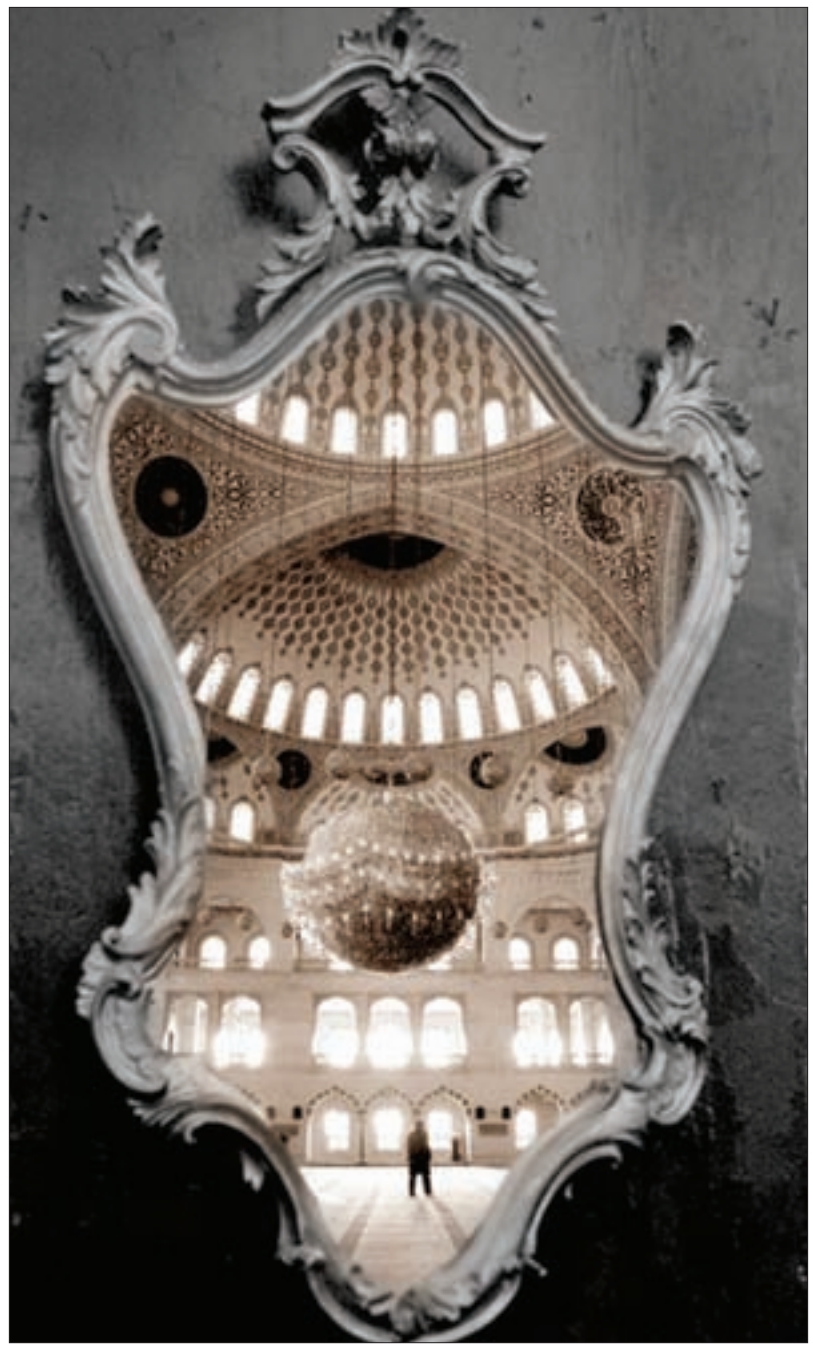
1-N. Machiavelli, Discourses, ch. 12. See The Prince…., op.cit p. 117

2-Ibid., p. 261

3-N. Machiavelli, Draft of a Letter to Pier Soderini, quoted in Ettore Janni, Machiavelli, Marion Enthoven, trnas., London: George Harrap, 1930, p. 212

ضرورت نظریه‌پردازی در عرصه هنر و معماری اسلامی

بازاندیشی هنر اسلامی؛ رویکردها و رهیافت‌ها



حسن بلخاری

سه ساحت آموزش، نقد و تفسیر و تولید و آفرینش ساحات اصلی حوزه هنر هستند. امروزه مبانی نظری هنر (در رشته‌هایی چون زیبایی‌شناسی، فلسفه هنر و نقد و تحلیل آرا و آثار هنری) از یک‌سو و خلاقیت و مهارت‌های هنری از دیگرسو و نیز نوع و کیفیت انتقال مهارت‌ها و شناخت‌های هنری در سه ساحت فوق مورد بررسی و بحث قرار می‌گیرند.

از جمله مهم‌ترین مباحث حوزه نظری هنر، بحث درباره نسبت میان نظریه و هنر است. در این مبحث و مباحثی از این دست مهم‌ترین و بنیادی‌ترین پرسش این است که آیا نظریه‌ها در تولید و آفرینش آثار هنری مدخلیت دارند یا آثار در غیبت نظریه‌ها ظهور می‌یابند؟ دو تن از متفکران هنر در قرن بیستم آرای متفاوتی در این باب دارند.

آرتور دانتو (متولد۱۹۲۴) که نظریه مهم پایان هنر را در سال ۱۹۸۴ ارائه کرد معتقد است عالم هنر پیش‌زمینه تئوریکی و نظری لازم را فراهم می‌کند تا به اتکای آن هنرمند، هنر خود را به نمایش گذارد. از دیدگاه دانتو این پیش‌زمینه الزاماً در ذهن هنرمند وجود ندارد بلکه در زمینه اجتماعی و فرهنگی اجتماع جاری بوده و هنرمند متاثر از آن اثری را تولید می‌کند. وی معتقد است آثار هنری مشروط و در گرو جهت هستی‌شناسانه خود هستند یعنی چیزی که در دوره‌ای اثر هنری محسوب می‌شود الزاماً در دوره‌ای دیگر یک اثر هنری محسوب نمی‌شود.

کنار هم قرار دادن دو قضیه فوق بیانگر آن است که امروزه معیار ایجاد تمایز میان اثر هنری و اثر معمولی یا غیرهنری وجود یک نظریه هنری است. به عقیده وی «اگر چیزی بخواهد یک اثر هنری باشد باید قابل تفسیر باشد و تفسیر نیز مستلزم آشنایی با نظریه است.» (مایکل کلی، ۱۳۸۳:۴۵) دانتو با تقسیم سیر هنر در تاریخ به چهار دوره مشخص سعی می‌کند رای خود را مدلل سازد. وی که شاهد مثال تئوری خود را نهضت‌های هنری آوانگاردی قرار می‌دهد که اغلب آنها با یک بیانیه شروع می‌شوند و معتقد است در دوره معاصر جنبش‌های هنری آنقدر زیاد شده‌اند که نمی‌توان گفت مکتب خاصی وجود دارد. بنابراین وظیفه منتقد است که برای آن هنرمندان بیانیه بنویسد زیرا هنر خود معرف خود نیست و به فلسفه‌ای نیازمند است که آن را بیان کند. تقسیم مشهور او از تاریخ هنر این نکته را روشن‌تر می‌سازد. از دیدگاه او این چهار دوره تاریخی عبارتند از:

۱- از آغاز تا سال ۱۴۰۰ میلادی که هنر فاقد نگرش زیبایی‌شناسانه بوده و فردیت هنرمند در آن مطرح نیست در این دوره آثار هنری از جهت اجتماعی، سیاسی و مذهبی دارای اهمیت‌اند.

۲- از سال ۱۴۰۰ تا ۱۸۸۰ که فردیت هنرمند مطرح شده و نوعی روایت تاریخی از عالم خارج و به یک عبارت بازنمایی عینی مهم‌ترین معیار بررسی هنر می‌شود.

۳- پیدایی و زوال هنر مدرن از ۱۸۸۰ تا ۱۹۶۴ که خلق سینما و عکاسی سبب غلبه نگاه فرمالیستی به آثار و جایگزین بازنمایی عینی به جای بازنمایی انتزاعی می‌شود.

۴- هنر معاصر یا هنر پساتاریخی از ۱۹۶۴ به این‌سو که در این دوره پاپ‌آرت مرز میان اشیای عادی و هنر را از میان برمی‌دارد و هرچه هست تکرار تجربیات قبلی است (یعنی پایان هنر).

از دیدگاه دانتو دوره سوم دوره‌ای است که هنر اعتبار و حجیت خود را از فلسفه اخذ می‌کند و به عبارتی چنان‌که گفتیم، فلسفه و نظریه‌های هنری مرز میان هنر و ناهنر را مشخص می‌کنند. بنابراین هنر دست‌کم در دوره‌ای از دوره‌های تاریخی با نظریه شکل گرفته و خلق می‌شود.

در مقابل رای آرتور دانتو فیلسوفی چون مارتین هایدگر (۱۹۷۶-۱۸۸۹) اعتقاد دارد هنگامی که افلاطون نخستین گام‌ها را در نظریه‌پردازی هنر آغاز کرد چهارصد سال هنر عظیم یونان بدون وجود یک تامل مفهومی- شناختی متناظر با آن به پایان خود نزدیک می‌شد. از دیدگاه هایدگر هنر عظیم یونان در غیبت کامل نظریه‌های هنری تعالی و تکامل خود را پیموده بود. بنابراین لاجرم میان نظریه و هنر ارتباط لازمی وجود ندارد گرچه او معتقد است هنر مدرن در فضای نظریه قرار دارد اما نظریه بد.

با پرهیز از داوری و قضاوت میان دو نظرگاه فوق از یک‌سو و ابتنا و استناد به تجربیات تاریخی در عرصه هنر از دیگرسو و نیز مستند به حضور تاریخ درخشانی از آثار هنری در تمدن‌های مختلف بشری، می‌توان به صراحت اظهار داشت نسبت میان آثار هنری و ایده‌های بشری چه در صورت آیینی آن در جهان باستان و چه مفاهیمی چون «دنیای هنر» در جهان معاصر قطعی و بی‌نیاز از اثبات است.

علاوه بر آنچه ذکر شد، بررسی نسبت میان نظریه و هنر در تاریخ نشان می‌دهد دو دسته نظریه هنری وجود دارد؛ نظریه‌های پیشینی که مقدم بر خلق آثار هنری ارائه شده و به یک عبارت زمینه را برای تولید آثاری خاص ایجاد می‌کنند و نظریه‌های پسینی که پس از خلق آثار با بررسی، تحلیل و در نظر گرفتن جایگاه اجتماعی و تاریخی و مستند به بینش فلسفی به تبیین نظری آثار پرداخته و نظریه‌هایی ارائه می‌دهند. از نمونه نظریه‌های پیشینی همان رای دانتو در مورد دوره سوم تاریخی هنر است که بیانیه‌ها موجد و موثر بر خلق آثار هنری بودند و نیز آرای جامعه‌شناسان مارکسیستی که با اعتقاد به نظریه شکل‌دهی هنر را موثر در ایجاد کنش‌های رفتاری در اجتماع می‌دانستند. اما در مورد نظریه‌های پسینی، هنر محصول ایده یا نظریه انگاشته نمی‌شود بلکه با استناد به موجودیت آثار هنری سعی می‌شود آنچه هست مورد تحلیل و بررسی دقیق قرار گیرد و ضمن شرح بنیادهای نظری آن، نظریه‌هایی در مورد آنها وضع شود. معمولاً نظریه‌پردازی در عرصه نظریه‌های پسینی هنر در یکی از چهار ساحت زیر صورت می‌گیرد:

- ساحتی که نوع کنش هنرمند در تولید نظریه مدخلیت دارد همچون نظریه میمزیس که در تبیین ماهیت هنر، کنش هنرمند را تقلید و محاکات می‌داند یا نظریه بیان که معتقد به تجلی و تبلور جهان باطنی هنرمند در آیینه آثار هنری است.

- ساحتی که فرم و ساختار اثر هنری مبنای بحث و نظریه‌پردازی قرار می‌گیرد. نظریه فرم که نظریه‌پردازان فرمالیست را پروراند از مصادیق این ساحت است.

- ساحتی که تجربه زیبایی‌شناختی و تاثیرات حسی آثار روی ناظر مورد بحث و بررسی است

معمولاً ایده‌پردازانی که مفهوم زیبایی را اعم از زیبایی آثار هنری دانسته و به واکنش ناظران آثار هنری (و نه خالقان آنها) توجه ویژه دارند در این ساحت قرار می‌گیرند. نظریه راسا در حکمت هنر هندی یکی از مهم‌ترین نظریه‌های این ساحت است

در باب هنر اسلامی و نظریه‌های هنری

حال در مورد هنر اسلامی با چنین پرسش بنیادینی مواجهیم که آیا نظریه‌ها در ساحت این هنر، نظریه‌های پسینی هستند یا نظریه‌های پیشینی؟ تامل در تاریخ هنر و معماری اسلامی نشان می‌دهد نه نظریه بلکه نظر و ایده‌های اسلامی در کیفیت، آفرینش و نیز ماهیت هنر اسلامی نقش موثری داشته‌اند. به‌عنوان مثال رویگردانی صریح هنر اسلامی از شمایل‌نگاری، صورت‌نگاری انسانی و تمایل وسیع به نقوش گیاهی، انتزاعی و هندسی نشان‌دهنده تاثیر مستقیم آموزه‌های اسلامی در شکل‌گیری هنر بوده است. هنر اسلامی به دلیل اعتقاد به اصل تجلی و پرهیز از گرایش به اصولی چون اصل تجسد در مسیحیت (و بودیسم) که حقیقت را متجسد در صورت بشری دانسته و لاجرم هنرهای تجسمی چون شمایل‌نگاری و پیکره‌تراشی را منزلتی عظیم بخشید، اصل صورت‌نگاری را وانهاد، بنابراین تردیدی نیست که آموزه‌های اسلامی به‌عنوان نظریه‌های پیشینی در فرم، صورت، ماهیت و ساختار آثار هنری اسلامی تاثیر مستقیم نهادند. از سوی دیگر سنجش نسبت میان آرای عرفانی بزرگانی چون نجم‌الدین کبری، نجم رازی و علاءالدوله سمنانی در مورد مبانی عرفانی رنگ از یک‌سو و نیز واقع‌گریزی رنگ در نگارگری‌های ایرانی - اسلامی از دیگرسو که آثار بدیع و بی‌نظیری در عرصه نگارگری آفرید (که در آن به عنوان مثال آسمان لاجوردی یا طلایی بود) خود نشان از تاثیر نظریه‌های عرفانی بر آفرینش هنری هنرمندان بود.[1] بر این معنا باید بیفزاییم وجود فتوت‌نامه‌هایی که به‌عنوان یک دستورالعمل عمیق مذهبی، صناعت، معماری و هنر هنرمندان و معماران را جهتی کاملاً معنوی می‌بخشید و به‌عنوان یک منشور، هویت معنوی هنر و معماری اسلامی را تعیین‌می‌کرد.

نکته

در مورد هنر اسلامی با چنین پرسش بنیادینی مواجهیم که آیا نظریه‌ها در ساحت این هنر، نظریه‌های پسینی هستند یا نظریه‌های پیشینی؟ تامل در تاریخ هنر و معماری اسلامی نشان می‌دهد نه نظریه بلکه نظر و ایده‌های اسلامی در کیفیت، آفرینش و نیز ماهیت هنر اسلامی نقش موثری داشته‌اند.

تامل در تاریخ هنر و معماری اسلامی نشان می‌دهد این هنر همواره در سپهر معنوی خاصی به سر برده و درخشیده است؛ سپهری که آموزه‌های اسلامی تار و پود نظری این هنر و معماری را فراهم ساخته و پیوند می‌زدند. حضور این آموزه‌ها و ایده‌ها و نیز تاثیر آن بر هنر اسلامی غیرقابل انکار است. به تعبیر ارنست گامبریچ «این نگاره‌های دل‌انگیز و نقوش پرمایه رنگین را در نهایت باید مدیون اسلام باشیم که فضایی به وجود آورد که در آن هنرمندان از مسائل دنیوی و امور واقع روی برگیرند و در سپهر رویایی و تخیلی خط و رنگ ناب سیر کنند.» (گامبریچ، ۱۳۷۹ ۱۳۱)

لکن وجود اماره‌ها و نشانه‌های فوق‌الذکر دلیلی بر وجود نظریه در هنر و معماری اسلامی نیست. به عبارتی در اینکه در هنر و معماری اسلامی ایده‌ها، عقیده‌ها و آموزه‌ها در شکل‌دهی و جهت‌بخشی به هنر و معماری اسلامی نقشی اساسی و بنیادین داشتند، هیچ تردیدی وجود ندارد. اما با این وجود باید اعتراف کنیم تقریباً هیچ‌گونه نظریه‌ای در عرصه هنر و معماری شکل نگرفته و به‌وجود نیامده و شاید علت اصلی نقدها، نفی‌ها و حملاتی که علیه هنر اسلامی وجود دارد[2] همین فقدان نظریه و ایده‌های نظری پیرامون هنر و معماری اسلامی باشد. آرای سنت‌گرایان را نیز که ظرف ۱۰۰ سال گذشته تلاش وسیعی در جهت تبیین مفهوم و ماهیت هنر و معماری اسلامی صورت دادند نمی‌توان نظریه محسوب کرد زیرا فاقد ساختار یک نظریه هستند. گرچه برخی از تحقیقات و مطالعات آنان بسیار گرانقدر و در تقریب ایده‌های حکمی، عرفانی و حتی فلسفی با هنر و معماری اسلامی بسیار موثر بوده است لکن همچنان‌که خود در آثار خویش نشان داده‌اند قصد اصلی آثارشان تبیین ماهیت هنر و معماری اسلامی با رویکرد عرفانی و حکمی بوده است یا به عبارتی تاویل وجوه نمادین این هنر و معماری.

حال سوال بنیادین این است که علل اصلی عدم شکل‌گیری بستر نظریه‌پردازی و ظهور نظریه‌ها در هنر و معماری اسلامی کدامند؟

نگارنده با تکیه بر پژوهش‌های چندساله خود در تاریخ اندیشه و هنر اسلامی عوامل زیر را از جمله مهم‌ترین ادله فقدان نظریه و نظریه‌پردازی در هنر و معماری اسلامی می‌داند:

۱- غلبه رویکردی در تمدن اسلامی نسبت به هنر که تا حدودی در حرمت تصویرگری تمثال‌گریز بود. بر این معنا بیفزایید سیر نزولی هنر در برخی از سرزمین‌های اسلامی که ضرورت این رویکرد را طبیعی می‌ساخت.

۲- تفوق نظام استاد-شاگردی در آموزش هنر بر نظام آموزشی مبتنی بر تعلیم و آموزش نظری.

هنر و معماری در طول تاریخ تمدن اسلامی- ایرانی ماهیتی کاملاً کارکردی داشته و صناعت‌گران و هنرمندان، در قالب نظام استاد-شاگردی و به تجربه این فنون را می‌آموختند نه در یک نظام تحصیلی و آکادمیک به معنای امروزین خود (نظامی که فی‌نفسه می‌تواند بستر نظریه‌پردازی باشد)، بنابراین بستری طبیعی برای نظریه‌پردازی شکل نمی‌گرفت.

۳- فقدان ارتباط کامل و نظام‌مند میان هنرمندان، صناعت‌گران و عاملان، با حکما، دانشمندان و عالمان. یکی از مهم‌ترین ادله اثبات این معنا در قرون اولیه تمدن اسلامی، انتقاد ابوالوفا بوزجانی در رساله خویش با عنوان «فی ما یحتاج الیه العمال و الصناع من الاشکال الهندسیه» در سال‌های بین ۳۶۰ الی ۳۸۰ هجری است.

وی در باب نهم این کتاب چگونگی ترسیم مربعی را ذکر می‌کند که از تعدادی مربع تشکیل شده اما تعداد این مربع‌ها نه عدد مربع بوده و نه از ترکیب دو عدد مربع به دست آمده باشد. بوزجانی ساخت این مربع را مشکل دانسته و معتقد است: «لاجرم جمعی از مهندسان و اهل صنعت در اینجا اشتباه کرده‌اند، زیرا مهندسان به جهت آنکه در عمل ممارستی ندارند و هنرمندان و پیشه‌وران به واسطه آنکه برهان ندانند (و علت آن است که چون مهندس در عمل چندان کار نکرده برای او دشوار است که آنچه را به برهان به دست آورده است بنمایاند ولی صنعتگر آن را بداند) زیرا آنچه برای هنرمند لازم است، دسترسی آسان به شکل مورد نظر خود است و درستی آن را در حس و مشاهده باور دارد و دیگر کاری به برهان ندارد در حالی که آنچه مورد نظر مهندس است، صحیح بودن برهان و دلیل است خواه در مشاهده صحیح باشد یا نباشد. در صورتی که معلوم است هر چه هنرمند و صنعتگر به آن عمل می‌کنند و درست باشد از هندسه گرفته‌اند و اول مهندس آن را تصور کرده و برهان بر صحت آن آورده است و بعد از آن، صانع و مساح مورد استفاده قرار داده است و خلاصه آنکه آن را از او فراگرفته است بدون آنکه در وجه صحت و راه برهان آن فکری کند و به این جهت است که در عمل ایشان امکان خطا بسیار باشد، ولی مهندس از خطا دور است چون پایه بر قواعد هندسی نهد با وجود آنکه به عمل آوردن آنچه به برهان به دست آورده است برای او دشوار است، زیرا در کارهای دستی مهارتی را که اهل صناعت دارا هستند به‌دست نیاورده است.»[3]

۴- حکما و متفکران اسلامی جز در موسیقی (آن هم به این دلیل که ذیل فلسفه وسطی تعریف می‌شد و علاوه بر پذیرش تقسیمات یونانی فلسفه، آثار فلاسفه مسلمان نیز بر آن صحه می‌گذاشت من‌جمله احصاءالعلوم فارابی) و معماری (که این نیز به دلیل حضور جدی هندسه باز ذیل فلسفه وسطی تعریف شده و در احصاءالعلوم نیز ذیل علم‌الحیل تعریف می‌شد) در هیچ هنر دیگری متون مستقل، تحلیلی و نظری ننگاشته‌اند تا خود بستری برای نظریه‌پردازی در این هنرها باشد.

۵- نظریات و آرای بسیار مهمی نیز که برخی متفکران و حکمای مسلمان پیرامون مبانی بنیادین هنری چون خیال، تخیل، عالم مثال یا رنگ و نور بیان کرده‌اند، در خدمت مبادی دینی و علم کلام برای اثبات بوده، نه نظریه‌پردازی در عرصه هنر.

بنابراین نظریه‌های هنری در تمدن اسلامی یا مجال ظهور و تدوین نیافته یا در ساحتی دیگر خدمتی دیگر را برگزیده بودند. در عرصه چنین فقری از یک‌سو و ضرورت تبیین و تدوین مبانی تئوریک هنر و معماری اسلامی از دیگرسو (که خود در عین نیاز ذاتی، پاسخ به منکران و مناقشه‌کنندگان در وجود و ماهیت هنر و معماری اسلامی نیز هست) تلاش در جهت کشف این مبانی و نظریه‌ها مهم‌ترین وظیفه و رسالت اندیشمندان معاصر به حساب می‌آید.

در ضرورت نظریه‌پردازی در عرصه هنر و معماری اسلامی

اما امروز به دلایلی که در ذیل خواهد آمد به شدت نیازمند ایجاد زمینه و بستر لازم برای ظهور نظریه‌های هنری در تمدن اسلامی و تلاش در کشف بنیان‌های نظری هنر و معماری اسلامی به صورت نظریه، هستیم.

این دلایل به اختصار عبارتند از:

الف- مناقشه در وجود هنر اسلامی (پارادوکسیکال دانستن اصطلاحی چون اصطلاح هنر اسلامی) با این ادعا که «در اسلام دین مانع هنرهاست»[4] و نیز نظر «تری آلن» در کتاب پنج مقاله در هنر اسلامی که در سال ۱۹۸۸ منتشر شد: «در هنر اسلامی هیچ چیز اسلامی وجود ندارد.» (نجیب‌اوغلو،۱۳۷۹: ۱۲۲)

ب- مناقشه در ماهیت هنر اسلامی و ایجاد تشکیک و تردید در مبانی نظری آن همچون اختلاف نظر در منشاء این هنر که برخی آن را به اندیشه‌های اشعری، برخی معتزله، برخی تقلید فرم و صورت‌گرایانه از هنرهای همسایه و برخی نیز به مسائل نژادی نسبت می‌دهند و نیز سنت‌گرایانی که به حضور ایده‌های باطن‌گرای شیعی در فرم‌پذیری هنر و معماری اسلامی معتقدند.

ج- تبیین این هنر و معماری و مهم‌تر آموزش آن که جز به ایجاد ساختاری نظری در مورد آن ممکن نیست.

د- ضرورت رفع ابهام در مورد برخی مسائل تاریخی هنر و معماری اسلامی و تعیین اصالت آثار و پاسخ به نقد و نقضی که گاه در مورد این آثار بیان می‌شود.

ه- تاسیس مکتب هنر اسلامی و تکوین فلسفه هنر اسلامی که قطعاً در حفظ و انتقال این آیینه زیبایی‌شناسانه آیین اسلام بسیار موثر خواهد بود.

فقدان تاریخی نظری در هنر اسلامی و در عین حال اجتناب برخی محققان و پژوهشگران امروزی در ورود به این عرصه، فقر کامل نظریه و نظریه‌پردازی در هنر و معماری اسلامی را موجب شده است. وظیفه مراکزی چون هیات حمایت از کرسی‌های نظریه‌پردازی در دانشگاه‌ها و نیز همایش‌هایی چنین، حمایت کامل از برداشتن نخستین گام‌ها و تلاش مجدانه در عرصه نظریه‌پردازی در هنر و معماری اسلامی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱-در این مورد رجوع کنید به «مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی» دوره کامل، از نگارنده، نشر سوره مهر، چاپ دوم: ۱۳۸۸

۲- در این مورد رجوع شود به کتاب هندسه و تزیین در معماری اسلامی، اثر گل‌رو نجیب‌اوغلو و نیز نقد آرای او در فصل سوم کتاب سرگذشت هنر در تمدن اسلامی از نگارنده، نشر سوره مهر، چاپ دوم: ۱۳۸۸

۳- تفصیل این بحث را در رساله «قدر، نظریه بنیادی هنر معماری و زیبایی در تمدن اسلامی» جست‌وجو کنید.

۴- در این مورد رجوع شود به مقاله «ابداعات فارابی در مفهوم و کارکرد تخیل» از نگارنده در نشریه پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۵۴

۵- در این باب رجوع شود به فصل «رنگ و نور» از کتاب مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی

۶- به عنوان مثال محققانی چون «فون گرانباوم»، «جوزف دلمن»، «دانیل بورستین». بورستین می‌گوید: «در اسلام دین، مانع هنرهاست.» رجوع شود به مقاله خانم «فاطمه علی» ترجمه شهاب‌الدین عباسی روزنامه ایران شماره۲۳۳۴۰، ۲۸ آذر ۱۳۸۱

***منابع در دفتر روزنامه موجود است**

جستار

اندیشه‌ورز نااندیشیده‌ها

در اندیشه شریعتی و موانست او با مثنوی

رضا روحی
Rezarouhi 56 @yahoo.com

اثرپذیری شریعتی از مولوی بسیار است چه آنجا که برای آرم نشریه و بعدها کتاب‌های خود از «لا» سردر کتیبه مقبره مو«لا»نا استفاده می‌کند: [۱۴](نگاه معلم شهید به «لا» سمبلیک است. به‌اعتقاد او «نه» معترض، ویژگی همیشگی شیعه است).

چه آنجا که در شرح و تحلیل ناب خود از سجده نماز، از او کمک می‌گیرد: «...؛ برداشت مولوی در رکوع و سجود: «سبحان ربی‌العظیم و بحمده، سبحان ربی‌الاعلی و بحمده» چیست؟ مولوی می‌گوید: گفت پیغمبر رکوع است و سجود/ بر در حق، کوفتن حلقه وجود[...] انسان هم در پهنه وجود، در عرصه زندگی، تنهای‌تنها، هراس‌زده ترسیده‌ای است که در برابر در پنهانی آن جهان، آن سوی زندگی، دری که بر رویش بسته است، هر روز سرش را مثل حلقه می‌کند و هی می‌زند به این در که یعنی: باز کن...»[15]

و کسی چه می‌داند، شاید خرده‌گیری‌های گاه‌به‌گاه او بر دلیل‌تراشی‌های عبث و کسل‌کننده برخی فیلسوفان از این ابیات مثنوی متاثر باشد: فلسفی خود را ز اندیشه بکشت/ گو بدو کو را سوی گنج است، پشت [16]/[...] اما فراموش نکنیم که معلم شهید، دعوت به جور دیگر دیدن است. او قالب‌ستیز است. اندیشه سرکش او به قلمروهایی پای می‌گذارد که تا پیش از او کمتر اندیشه‌ای پای گذاشته‌است. این «اندیشه‌ورز ناااندیشیده‌ها» [19] با دیده‌ای سبب سوراخ کن (دیده‌ای باید سبب سوراخ کن/ تا حجب را برکند از بیخ و بن)[18] بخش‌های دیگری از جهان زیستی را به روی خویش و ما می‌گشاید که بسیار تامل‌برانگیز و خطیر است و اینها میسر نمی‌شود جز آنکه آتش «درد»،جان مشتاق او را سوزانده باشد: دردمندی! پس به آن این اصل را ای اصل جو/ هر که را درد است او برده‌ست بو / هر که او بیدارتر پردردتر/ هر که او آگاه‌تر، رخ زردتر [19]

به‌این جملات توجه کنید: «...؛ خلاصه آنچه عطش درون مرا سیراب می‌کند، اشراق و زیبایی و عشق‌است که[...]مرا به معراج روح می‌برند. اینچنین است، وقتی که اوپانیشادها را می‌خوانم یا مثنوی را می‌نوشم [...] اما، آنچه در پیرامونم می‌گذرد، همیشه آنچنان فجیع بوده است که استغراقم را در این فضای پر از اندیشه و احساس متاثر کرده [...] همان اندازه که نشانه‌ای از عمق و زیبایی و خلوص روح[...] است، حکایت از وجود مختصری بی‌غیرتی نیز هست و شاید هم مفصلی!...»

و مگر نه اینکه: سخن عشق چو بی‌درد بود سرد بود/ جز به گوش هوس و جز به زبانی نرسد [20]«[...] این‌است که با خود گفتم: من که از کیسه فقیر مردمم رفته‌ام تا چیزی بیاموزم و بازگردم [...]، آزاد نیستم که تنها مقتضای وضع روحی و استعداد شخصی‌ام به آموختن و اندوختن مشغول شوم[...] زیرا هرگاه فلاسفه بزرگ و روح‌های متعالی را در تاریخ می‌یافته‌ام که[...] از میان مردمی قربانی فقر و عقب‌ماندگی و جور و مصیبت برخاسته‌اند و قرن‌هاست اندیشه‌ها و احساس‌های برجسته و زبده بشریت را با کشف و کرامات خویش تغذیه می‌کنند اما مردم، توده‌های محروم و محتاج عصر خویش را کمترین نصیبی نداده‌اند. نمی‌توانم خود را از چنگ «سوالی سرزنش‌آمیز» رها کنم.»

بی‌شک جملاتی چون جملات زیر در تاریخ مسوولیت‌ساز انسان‌ها کم‌نظیرند:چون که من از خال خویش دم زنم/ نطق می‌خواهد که بشکافد تنم [21]

«[...]عالی‌ترین درجه شهادت و ایثار و اخلاص، نه‌تنها گذشتن از جان و مال، که از رشد و تکامل وجودی و معنوی و علمی خویش است و ایستادن برای پرداختن به مردم و حرف‌زدن با آنها و پاسخ‌گفتن به نیازهای ابتدایی و عادی زندگی‌شان. من از مولوی ممنونم که بر خلاف شمس، تنها و بال در بال چند روح معراجی و استثنایی به طیران روحی و تکامل وجودی[...]مشغول نشد و نگفت: گور پدر این عوام کالاعلام و من گنگ خواب دیده‌ام و عالم تمام کر. و ایستاد و معطل ما شد تا شصت هزار بیت مثنوی سخن با ما حرف بزند.» [22]

گر چه رسالت به مردم پرداختن و به نیازهایشان پاسخ گفتن، عهدی بود که مولوی در آن محفل باده‌نوشی با دلدار بسته بود تا قطار شیفتگان را تا سرمنزل هدایت، راهنمایی کند.

[...]؛ باده از دست خدا نوشیدم و بوسیدمش/ آستین افشان گرفتم دامن دلدار مست/ گفتم اکنون باز می‌داری در این محفل مرا/ یا مرا گویی برو در عرصه بازار مست/گفت: نی نی، ساربان ما تویی ای شمس دین/ رو مهار اشتران گیر و بکش قطار مست [23]

و می‌دانست که نه تنها خلایق که ملائک نیز گرسنه کلام اویند: سخنم خور فرشته ست، من اگر سخن نگویم/ ملک گرسنه گوید که بگو، خموش چرایی؟ [24]

و ارائه هدیه خداوندی«مثنوی» به جهانیان بود که مولوی جزیی جاودان و همراه ابدیت تاریخ شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱۴- مجموعه آثار ۱، مخاطب‌های آشنا، ص ۴۱- ۲۶. مجموعه آثار ۱۸، اسلام‌شناسی ۳، ص ۳۱۳

۱۵- مجموعه آثار ۲، خودسازی انقلابی، ص ۴۲- ۱۹۵. مثنوی- دفترسوم، بیت ۱۷۷۲

۱۶- مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۲۳۵۷-۲۳۵۶- ۴۳. مثن