معنویت قدسی

درس‌های معنوی فصل بهار

ابوالقاسم فنایی

■ انتخاب ایام بهار به عنوان مبداء سال نو توسط نیاکان ما یکی از حکیمانه‌ترین انتخاب‌ها بوده است. همچنین است پاره‌ای از آداب و رسومی که در این ایام یا پیش از آن در فرهنگ ما ایرانیان متداول است و حاوی درس‌های اخلاقی و معنوی بسیاری است. من در اینجا فقط به چند نمونه از این درس‌ها اشاره می‌کنم.

وجه مشترک همه این درس‌ها این است که همه آنها یا محصول «نگاه معنوی» به عالم طبیعت و حوادثی است که در جهان پیرامون ما رخ می‌دهد، یا محصول «نگاه اخلاقی» به این امور. یعنی کسی می‌تواند این درس‌ها را ببیند و بگیرد که از منظری معنوی یا اخلاقی به عالم و آدم بنگرد.

چنان‌که بعدا خواهیم دید، اصولا پیامبران برای همین آمده‌اند که به بشر بگویند از منظرهای دیگری غیراز منظر طبیعی/ مادی هم می‌توان و باید به حوادث و پدیده‌هایی که در جهان بیرون و جهان درون آدمی تحقق می‌یابند، نگریست.

در کنار منظر طبیعی/ علمی، که در جای خود عزیز و محترم است، دست‌کم دو منظر یا چشم‌انداز دیگر نیز هست که برای ما از آن رو که انسانیم اهمیت دارد و حیات معنوی و اخلاقی ما در گرو آنهاست. این دو منظر عبارتند از «منظر معنوی» و «منظر اخلاقی.» معنویت/ سبک زندگی معنوی ثمره نگریستن به هستی از منظر معنوی است، همان‌گونه که اخلاق/سبک زندگی اخلاقی تا حدود زیادی در گرو نگریستن به هستی از منظر اخلاقی است.

به طبیعت از منظرهای گوناگون می‌توان نگریست. سه تا از این منظرها عبارتند از منظر مادی/طبیعی، منظر معنوی و منظر اخلاقی. درواقع سه نوع طبیعت‌شناسی داریم که بعدا به تفصیل درباره آنها و ربط و نسبت و تفاوت‌شان با یکدیگر سخن خواهیم گفت:

۱-طبیعت‌شناسی مادی، ۲-طبیعت‌شناسی معنوی و ۳- طبیعت‌شناسی اخلاقی. طبیعت‌شناسی مادی متضمن درس‌های علمی است؛ علوم طبیعی محصول چنین نگاهی به طبیعت هستند. اما طبیعت‌شناسی معنوی متضمن درس‌های معنوی و طبیعت‌شناسی اخلاقی متضمن درس‌های اخلاقی است. عرفان و اخلاق محصول نگریستن به عالم هستی از منظر معنوی و اخلاقی‌اند.

درواقع مذمت‌ها و نکوهش‌هایی که درباره «غفلت» و «ظاهربینی» در ادبیات معنوی و اخلاقی ما آمده است متوجه غفلت از نگریستن به هستی از منظر معنوی و منظر اخلاقی است. یاد خدا و یاد آخرت چیزی نیست مگر نگریستن از منظر معنوی و اخلاقی به عالم و آدم. کسی که از این دو چشم‌انداز به عالم نمی‌نگرد، از یاد خدا و یاد آخرت غافل است.

قرآن، نهج‌البلاغه، مثنوی، بوستان و گلستان و کتاب‌هایی از این دست نیز همه بیان نتایج نوعی نگاه معنوی و اخلاقی به هستی‌اند و فلسفه مطالعه این کتاب‌ها هم این است که در اثر این مطالعه ما به چنین چشم‌اندازهایی برسیم. اینکه مولانا می‌گوید: «به معراج برآیید که از آل رسولید/رخ ماه ببوسید چو بر بام بلندید» (دیوان شمس)، منظورش همین است. رفتن پیامبر به معراج یعنی رفتن او به بام هستی و از آن منظر به عالم و آدم نگریستن. از نظر مولانا پیروی از رسول/آل رسول بودن یعنی اینکه ما هم به معراج برویم و از آن منظر به خود و جهان پیرامون بنگریم.

ما در خانه و مدرسه می‌آموزیم که با چه نگاهی و از چه منظری یا با چه چشمی و عینکی به امور بنگریم. متاسفانه نظام‌های تعلیم و تربیتی موجود صرفا به دانش‌آموزان و دانشجویان می‌آموزند که از منظر طبیعی/علمی به امور بنگرند. البته این منظر در جای خود مهم و ضروری است و نقش تعیین‌کننده آن در آبادانی دنیا و فراهم آوردن مقدمات آبادانی آخرت را نمی‌توان و نباید نادیده گرفت. اما چنین منظری به هیچ‌وجه کافی نیست، چون عالَمی که ما در آن زندگی می‌کنیم بُعد معنوی و اخلاقی هم دارد و این دو بُعد را با نگریستن از منظر طبیعی/علمی نمی‌توان شناخت. شناخت این دو بُعد در گرو نگریستن به عالم از منظر معنوی و اخلاقی است.

درس‌های معنوی و اخلاقی‌ای که از طبیعت و فصل بهار می‌توان آموخت بسیار فراوان است. در اینجا به عنوان نمونه به چند مورد اشاره می‌کنیم.

درس اول:

اولین درسی که از فصل بهار می‌توان آموخت این است که همان‌گونه که طبیعت خزان و بهاری دارد، دنیای درون آدمی نیز خزان و بهاری دارد و تحولات مشابهی را از سر می‌گذراند. بلکه بالاتر از این، از منظر عارفان خزان و بهار جهان بیرون بازتاب خزان و بهار جهان درون ماست.

لطف شیر و انگبین عکس دل است
هر خوشی را آن خوش از دل حاصلست
پس بود دل جوهر و عالم عرض
سایه دل کی بود دل را غرض (مثنوی، ۳/۲۲۶۵-۲۲۶۶)

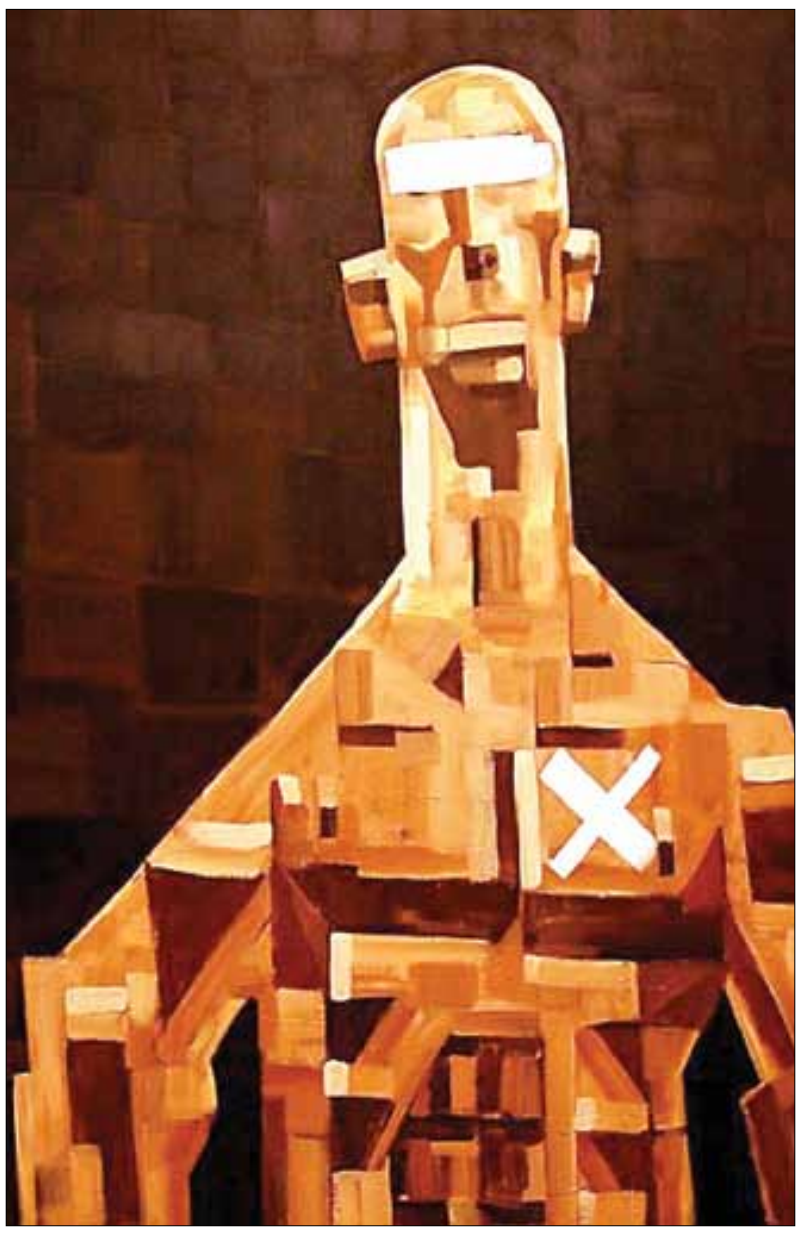
راه لذت از درون دان نه از برون
ابلهی دان جُستنِ قصر و حصون
آن یکی در کنج مسجد مست و شاد
و آن دگر در باغ ترش و بی‌مراد (همان، ۶/۳۴۱۹-۳۴۲۰)

باغ‌ها و سبزه‌ها در عین جان
بر برون، عکسش چو در آب روان...
باغ‌ها و میوه‌ها اندر دل است
عکس لطف آن بر این آب و گل است (همان، ۴/۱۳۶۲-۱۳۶۴).

وقتی ذایقه مخاطبان و خریداران ارزش‌گذاری می‌کند

هنر پیشه‌وران و هنر هنرمندان

نوربرت الیاس/ ترجمه مهرداد امامی



تصمیم «موتسارت» مبنی بر ترک خدمت خود در «سالزبورگ» و سپردن آینده‌اش به دست جامعه پسندیده وینی بدون شغلی دایم، برای موسیقیدانی با مرتبه او در آن زمان، گامی نامتعارف بود. اما این تصمیم برای تولید موسیقایی او بسیار اهمیت داشت. از منظر کانون موسیقی، تولید هنرمندان درباری که برای یک کارفرمای مشخص کار می‌کردند، با توجه به آموزش‌ها و نیازهای آن، از کانون جدیدی که به تدریج از جانب هنرمندان نسبتا آزاد به‌مثابه تولید موسیقی شکل می‌گرفت، که رقابت می‌کردند تا جماعت عمدتا ناشناسی تبدیل به قاعده شوند، به‌طور برجسته‌ای تفاوت می‌کرد، آن هم به علت شکل اجتماعی مشخصی بود که در آن، موسیقی هنرمندان درباری کارکرد خود را داشت. این امر را در اصطلاح سنتی می‌توان چنین بیان کرد: همراه با موقعیت اجتماعی تغییریافته و کارکرد دگرگون‌گشته سازندگان موسیقی، سبک و منش آنها نیز تغییر یافت. کیفیت اجتماعی موسیقی موتسارت بی‌شک از دل همین بی‌همتایی قریحه‌اش بیرون می‌آید. با این وجود، شیوه‌ای که این قریحه خود را در آثار موتسارت بیان می‌کند به طور تنگاتنگی مرتبط با این واقعیت است که موتسارت به‌مثابه یک موسیقیدان درباری، هنگامی به وضعیت «مستقل»، در معنای بسیار پیش از موقع آن، قدم نهاد که تحول اجتماعی، چنین مرتبه‌ای را می‌پذیرفت اما از لحاظ نهادی به طور کامل مهیای آن نبود.

با این وجود، دشواری و بی‌پروایی این قدم تنها هنگامی به طور آشکار پدیدار می‌شود که در بستر گسترده‌تر تحول عمده از هنر پیشه‌وران به هنر هنرمندان، از تولید هنر برای مشتریان خاص، معمولا فرادستان اجتماعی، به تولید [هنر] برای بازاری ناشناس، برای جماعتی که روی هم‌رفته، هم‌پایه هنرمند هستند، نگریسته شود. وجود اجتماعی موتسارت یعنی ویژگی تقدیر اجتماعی او، به‌وضوح نشان می‌دهد که تغییر از هنر پیشه‌وران به آفرینش هنری «آزاد» [مستقل]، رخدادی غیرمنتظره نبود. آنچه در حقیقت به وقوع پیوست، فرآیندی همراه با چندی از مراحل میانی بود که فاز اصلی این دگرگونی بعدها در مقایسه با ادبیات و نقاشی، همان‌گونه که مشاهده شده است، در قالب موسیقی اتفاق افتاد. زندگی موتسارت را می‌توان راحت‌تر درک کرد، اگر آن را به‌مثابه یک فرآیند خُرد در نقطه دگرگونی مرکزی این فرآیند کلان در نظر گرفت.

بیان اینکه آنچه معمولا «تاریخ» هنر نامیده می‌شود، صرفا زنجیره کالیدوسکپی از تغییر یا توالی ساخت‌نایافته سبک‌ها یا حتی تجمع تصادفی انسان‌های «عالی‌مقام» نیست، بلکه ترتیبی معین و نظام‌مند و فرآیندی ساختارمند است که در مسیری مشخص حرکت می‌کند و تا حد زیادی محدود به فرآیند اجتماعی کلی است، دلالت بر یک ارزش‌گذاری غیرخودمختار پنهان ندارد. گفته نمی‌شود که هنر هنرمندان «آزاد» برای بازار مشتریان ناشناخته، بهتر یا بدتر از هنر پیشه‌وران است که برای مشتریان خاص تولید می‌شد. از نقطه‌نظر احساسات امروزه ما، تغییر در موقعیت هنرمند که در اینجا مدنظر است، می‌تواند تغییری بوده باشد «در جهت موقعیت بهتر» از منظر افرادی که چنین دغدغه‌ای داشتند. اما این امر به این معنی نیست که تغییر مورد نظر، برای آثار هنرمندان، چنین وضعیتی داشت. در خلال رابطه متغیر میان کسانی که تولیدکننده هنر هستند و آنهایی که به هنر نیاز دارند و آن را می‌خرند، ساختار هنر دچار تغییر می‌شود، نه ارزش آن.

از آنجایی که طغیان موتسارت در قلمروی موسیقی، بیانگر گامی به جلو درگذار از هنرمند گمارده شده به هنرمند «آزاد» بود، ارزشمند است که یک یا دو وجه از تغییر در موقعیت هنرمند و ساختار هنر را که این فرآیند برنامه‌ریزی نشده را به بار آورد، مدنظر قرار دهیم. این کار را می‌توانیم به بهترین شکل انجام دهیم اگر هنرمند و مشتریان او را در حالتی تصور کنیم که مانند وزنه‌ها، روی دو کفه ترازو قرار گرفته‌اند. این امر دلالت دارد بر اینکه رابطه میان هنرمندان و مشتریان، صرف نظر از اینکه چه تعداد حلقه میانی می‌تواند بین آنها وجود داشته باشد، دربرگیرنده یک توازن قدرت مخصوص است.

با گذار از هنر پیشه‌وران به هنر هنرمندان، این توازن دچار تغییر می‌شود.

در مرحله هنر پیشه‌وران، کانون ذایقه مشتریان خاص به‌مثابه چارچوبی برای آفرینش هنری، بر تخیل شخصی هر هنرمند، برتری داشت. تصور و تخیل فردی به شدت با توجه به ذایقه نهادینه‌شده طبقه مشتریان همیشگی سوق داده می‌شد. در مرحله هنر هنرمندان، افرادی که به آفرینش هنری دست می‌زنند، به‌طور کلی در برابر عموم مردمی که از هنر لذت می‌برند و آن را خریداری می‌کنند، از لحاظ اجتماعی برابر هستند. در مورد هسته‌های مرکزی هنرمندان و موسسات تخصصی آنها در یک کشور فرضی، هنرمندان به‌مثابه شکل‌دهندگان ذایقه و طلیعه‌داران هنر، نسبت به عموم مردم دارای قدرت بیشتری هستند. هنرمندان با مدل‌های مبتکرانه خود می‌توانند کانون نهادینه هنر را به سمت مسیرهای نوین هدایت کنند و آنگاه عموم گسترده‌تری از مردم می‌توانند به تدریج بیاموزند که [پدیده‌ها را] با چشم‌ها و گوش‌های هنرمندان ببینند و بشنوند.

روندی که این تغییر در رابطه میان تولیدکنندگان هنر و مشتریان آن و متقابلا در ساختار هنر به وجود آورد، مسلما در انزوا و کناره‌گیری یافت نمی‌شود. این تغییر، یک رشته از تحولات گسترده‌تر در ارتباط با واحدهای اجتماعی است که چارچوب ارجاع را برای آفرینش هنری در یک زمان مفروض فراهم می‌آورند و تنها می‌توان آن را در جایی مشاهده کرد که تحولات چارچوب اجتماعی، در حال حرکت به طرف روندی مشابه است، یعنی در پیوند با دگرگونی‌ای فزاینده و فردیت‌بخشی به بسیاری دیگر از کارکردهای اجتماعی، یا با جابه‌جایی از آریستوکراسی درباری به‌وسیله جماعت بورژوازی پیشه‌کار به‌مثابه طبقه بالا و نتیجتا به‌منزله دریافت‌کنندگان و مشتریان آثار هنری.

از سوی دیگر، چنین تغییری در نسبت تولیدکنندگان هنر با مشتریان آن، به هیچ‌وجه شدیدا بسته به ترتیب مشخص وقایع در اروپا نیست. برای مثال، تغییر در روندی مشابه، در دگرگونی‌ای یافت می‌شود که در هنر پیشه‌وران مربوط به قبایل آفریقایی وجود دارد، زیرا آن قبایل مرحله عالی‌تری از تلفیق را به دست می‌آورند، یعنی جایی که واحدهای قبیله‌ای پیشین در واحدهای حکومتی ادغام می‌شوند. در اینجا نیز تولید پیشه‌وری، شاید در ارتباط با یک مجسمه یا ماسک مربوط به نیاکان، به تدریج خود را از وابستگی به یک خریدار مشخص یا رویداد خاص درون یک روستا برهاند و به تولید برای بازار افراد ناشناس از قبیل بازار توریستی یا بازار بین‌المللی هنر که دلالان میانجی آن هستند، تغییر یابد.

هر کجا که فرآیندهای اجتماعی مربوط به یک نوع، که صرفا به صورت کلی ترسیم شده است، رخ دهند، تغییرات به‌خصوصی در کانون آفرینش هنری و متقابلا درخصوصیت ساختاری آثار هنری، قابل تشخیص خواهند بود. این تغییرات پسین همواره مرتبط به یک تغییر اجتماعی می‌شوند که تاثیر آن بر افراد، در قالب محدود کردن آنها به یکدیگر به‌مثابه تولیدکنندگان و مشتریان هنر است. در صورتی که رابطه میان تولیدکنندگان و مشتریان هنر توضیح داده شود، دو مجموعه از تغییرات می‌توانند در بهترین حالت از لحاظ ظاهری توصیف، اما به‌سختی بیان یا قابل فهم شوند.

[...]

برای به دست دادن تصویر واضح‌تری از این فرآیند، باید دو موضع را درون آن تصور کنیم که قطب‌های مقابل یکدیگرند، دو عرصه‌ای که در تغییر ساختاری شکل‌گرفته توسط رابطه میان تولیدکنندگان و مشتریان هنر، از یکدیگر بسیار فاصله دارند. در یک مورد، جایی که پیشه‌ور- هنرمند برای مشتری خاصی که او را می‌شناسد، کار می‌کند، اثر [هنری] به طور معمول برای هدف مشخصی آفریده می‌شد که جامعه آن را مقرر می‌کرد. این هدف می‌توانست جشنی عمومی یا آیینی خصوصی باشد- هرچه که هست، آفرینش یک اثر هنری نیاز دارد تا تصور شخصی [فرد] تولیدکننده، تحت انقیاد کانون اجتماعی هنرورزی‌ای باشد که سنت آن را واجب کرده و نیروی دریافت‌کننده هنر، به آن مصونیت می‌بخشد. بنابراین در این مورد، فرم اثر هنری تا حد کمتری توسط کارکرد آن برای شخص تولیدکننده و تا اندازه بیشتری به‌واسطه کارکردش برای مشتری و مصرف‌کننده، مطابق با ساختار تناسب قدرت، شکل می‌یابد.

بیان اینکه آنچه معمولا «تاریخ» هنر نامیده می‌شود، صرفا زنجیره کالیدوسکپی از تغییر یا توالی ساخت‌نایافته سبک‌ها یا حتی تجمع تصادفی انسان‌های «عالی‌مقام» نیست، بلکه ترتیبی معین و نظام‌مند و فرآیندی ساختارمند است که در مسیری مشخص حرکت می‌کند

در اینجا، کاربران هنر شامل توده‌ای از مصرف‌کنندگان منفرد هنر نمی‌شوند که هر یک از آنان نسبتا تا اندازه زیادی فردیت‌یافته‌اند و نسبت به سایرین در انزوا مجسم شده‌اند، ابزاری که پیش از این، آثار هنری به آن وسیله موثر واقع می‌شدند. به عبارت دیگر، دریافت‌کنندگان هنر حتی به‌گونه‌ای مستقل از وضعیتی که اثر هنری در آن شکل می‌گیرد، یک گروه همبسته نسبتا منسجم را ایجاد می‌کنند. اثر هنری، جایگاه و کارکرد خود را برای گروه از موقعیت‌هایی مشتق می‌کند که برای مثال در یک نمایش اُپرا گردهم می‌آیند. بنابراین، جزیی‌ترین کارکردهای اثر هنری، به‌مثابه وسایلی برای جامعه به‌منظور نشان دادن آن، هم به‌منزله گروه و هم به‌عنوان افراد درون گروه، نیستند. وسیله قاطعی که آثار هنری با آن طنین‌انداز می‌شوند، افراد فی‌نفسه نیستند- یعنی صرف هر فرد به همراه احساساتش- بلکه بسیاری از افراد مجزا هستند که درون یک گروه ادغام می‌شوند، افرادی که احساسات آنها تا حد زیادی به‌واسطه با هم بودن‌شان به جنب‌وجوش می‌افتد و به سمت آن متمایل می‌شوند. در این مراحل ابتدایی‌تر، موقعیت‌های اجتماعی‌ای که آثار هنری برای آنها به وجود می‌آمدند، بسان امروز، مخصوصا صِرف حظ ناشی از هنر، نبودند. آثار [هنری] انسانی در زمان‌های گذشته، کارکرد تخصصی کمتری در بسترهای اجتماعی گسترده‌تر داشتند، برای مثال به‌مثابه تصاویر خدایان در پرستشگاه‌ها، به‌عنوان تزیین برای مقبره‌های پادشاهان مرده، به‌منزله موسیقی برای ضیافت‌های شام و مراسم رقص. هنر پیش از آنکه «هنر» شود، «هنر مفید» بود. در پیوند با پیشروی به سمت دموکراتیزه شدن، گسترده‌تر و بزرگ‌تر شدن متناظر بازار هنر، توازن قدرت میان تولیدکنندگان هنر و مشتریان آن، به تدریج به طرف تولیدکنندگان هنر میل می‌کند، در این هنگام، ما سرانجام موقعیتی می‌یابیم که می‌توان آن را در برخی شاخه‌های هنر در قرن بیستم مشاهده کرد مخصوصا در نقاشی و نیز موسیقی نخبگان و حتی در موسیقی عامیانه. در این مورد، کانون اجتماعی غالب در رابطه با هنر، تا اندازه‌ای شکل گرفته است که هنرمند منفرد، در عوض آزمایش‌گری خودگردان و انفرادی و بداهه‌گویی، دارای بُعدی کلان‌تر است.

هنرمند منفرد به‌منظور دستکاری در اشکال نمادین هنر خود، بسیار آزادتر از هنرمند پیشه‌ور است تا از درک شخصی خود در ارتباط با الگوهای متوالی، بیانگری و احساسات و ذایقه شدیدا فردیت‌یافته مختص خود پیروی کند. در اینجا اثر هنری تا حد زیادی مبتنی بر پرسش افراد از خود در این‌باره است که چه چیز آنها را به‌طور شخصی در تخیلات و تجربیات مادی‌شان خشنود می‌کند. و نیز مبتنی است بر توانایی دیر یا زود افراد به‌منظور متاثر کردن سایر افراد از طریق این ساختارهای نمادین. تراکم جمعی سنت و جامعه محلی شدیدا همبسته، راجع به تولید اثر هنری تقلیل می‌یابد؛ یعنی وجدان تولیدکنندگان هنر فردی، الزام به خود را افزایش می‌دهد.

اتفاقی مشابه برای تاثیر عمیقی که اثر [هنری] به وجود می‌آورد، روی می‌دهد. موقعیت‌هایی که در آن آثار هنری- از قبیل موسیقی اُرگِ در خدمتِ اهداف مذهبی یا نقاشی‌ها به‌عنوان تزیینات کاخ- برای اشاره به گروه‌هایی از افراد به کار می‌روند که به‌منظور اهداف دیگری گردهم آمده‌اند، در حیطه‌های نقاشی، موسیقی و ادبیات، کمتر به گونه‌ای پی‌درپی رشد و افزایش می‌یابند.(۱) در این مرحله اثر هنری بیش از مرحله گذشته به جماعتی از افراد منزوی معطوف می‌شود- یعنی کثرت ادغام‌شده بی‌ربطی از مخاطبان یک کنسرت کلانشهری یا انبوهی از بازدیدکنندگان یک موزه که هر یک از آنها به تنهایی یا حداکثر در [قالب] جفت‌هایی منزوی، نقاشی‌های [موجود در موزه را] پشت سر هم مشاهده می‌کنند. هر یک از این بازدیدکنندگان، که مطمئنا از فرد دیگر گوشه‌گیری می‌کند، خود را در برابر تاثیر [اثر هنری] مورد سوال قرار می‌دهند و از خود می‌پرسند که آیا به صورت شخصی اثر را دوست دارند یا نه و چه احساسی در رابطه با اثر به آنها دست می‌دهد. هم در تولید و هم در دریافت هنر، نقش اصلی را نه تنها احساسات شدیدا فردیت‌یافته بلکه میزان زیادی از خودنگری ایفا می‌کند. هر دو این امور به حد بالایی از خودآگاهی گواهی می‌دهند. در بعضی از آثار هنری، مانند تشابهات پیکاسو با نقاشی شاهدخت اسپانیایی اثر ولاسکوئز، مساله خودآگاهی هنری به‌طور واضحی درگیر شکل دادن به اثر [هنری] می‌شود. در چنین مواردی، آگاهی دریافت‌کننده هنر مبنی بر اینکه واکنش فردی او وجه معناداری از هر اثر [هنری] است، به‌طور فوق‌العاده‌ای چشمگیر است.(۲)

بنابراین در این مرحله از تحول هنر، هنرمندان منفرد (پیکاسو، شوئنبرگ) یا حتی گروه‌های کوچکی از هنرمندان (اکسپرسیونیست‌ها، آتونالیست‌ها)، دارای اهمیت بیشتری به‌مثابه پیشگامان ذایقه هنری هستند. تعداد اندکی از هنرمندان مرتبا در قبال درک هنر در حیطه‌های خود شتاب می‌کنند و - مشکلات دریافت [اثر هنری] هر چیزی که باشد- آن هنرمندان شکست نمی‌خورند. اینکه گفته شده هنرمندان مستعد «سرکشی» یا حداقل، رفتار نامتعارفند و اینکه هنرمندان فرم‌های جدیدی ابداع می‌کنند که عموم مردم در ابتدا نمی‌توانند آنها را به‌عنوان فرم‌هایی جدید درک و نتیجتا فهم کنند، در واقع بخشی از کار هنرمند است.

البته برای آغاز، اغلب دشوار است بتوان تمایزی میان نوآوری‌های موفق و ناموفق در هنر قایل شد. بُعد گسترده و جذاب نوآوری فردی، در را به روی تجربیات ناکام و تخیلات بی‌شکل می‌گشاید. به بیان دیگر، جوامع نسبتا توسعه‌یافته و بیشتر متمایز، بردباری بالنسبه زیادی را در جهت شیوه‌های شدیدا فردیت‌یافته مربوط به تحول بیشتر کانون هنری موجود، کسب کرده‌اند؛ این امر آزمایش‌گری و نفوذ در رسوم قدیمی را تسهیل می‌کند و از این رو می‌تواند به غنی کردن لذت‌های هنری قابل حصول از طریق دیدن و شنیدن کمک کند. درواقع چنین امری بدون هزینه و ریسک نیست. عادی‌سازی مجدد (de-routinisation) می‌تواند فی‌نفسه تبدیل به عرف شود. اما به‌طور کلی مشکلات ارتباط که نوآوری‌های هنری آن را در پی دارد، به سهولت جذب [عرف] می‌شوند. این مشکلات ممکن است منازعاتی ایجاد کنند؛ اما این کنشگران اجتماعی (مورخان هنر، روزنامه‌نگاران، منتقدان و مقاله‌نویسان) هستند که می‌کوشند شکاف‌ها را پر و تاثیر ماجراجویی‌های هنرمندانه را تعدیل کنند و از گذار به شیوه‌های نامانوس شنیدن و دیدن بکاهند. اگر بسیاری از تجربیات هنری چیزی بیش از محرک‌ها و شکست‌ها نباشند، آزمایش‌گری فی‌نفسه ارزشمند است، هرچند تنها شمار معدودی از نوآوران، آزمون پذیرش مکرر از جانب چندین نسل را پشت سر می‌گذارند.

در میان جالب‌ترین سوالات بدون پاسخ دوران ما، سوالات مربوط به ویژگی‌های ساختاری از آن جمله‌اند، مبنی بر اینکه آثار هنری یک شخص معین، از فرآیند انتخاب سلسله‌ای از نسل‌ها جان به در می‌برند و به‌تدریج جذب کانون آثار هنری از لحاظ اجتماعی قابل قبول می‌شود، در حالی که آثار سایر افراد، وارد جهان واهی آثار [هنری] فراموش‌شده می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها:

(۱) این موارد در معماری و مجسمه‌سازی رایج‌تر است، هرچند مواردی مثل «لوکوربوزیه» و «بوهاوس» نشان می‌دهند که در مراحل مشخصی از تحول معماری، متخصصان مبتکر نقش بسیار مهمی به‌مثابه نظم‌دهندگان ذایقه عمومی ایفا کردند.

(۲) تحولی که استفاده از واژگان «ابژکتیو» و «سوبژکتیو» به‌منظور ترسیم سبک‌های موسیقایی گوناگون حاکی از آن بود، در اینجا حایزاهمیت است. این تحول دارای دو پیش‌شرط است: نخست، تغییر در توازن قدرت به‌نفع هنرمندان و امکان دادن به آنان به‌جهت استفاده بیشتر از موسیقی‌شان به‌مثابه ابزار بیان احساسات فردی؛ و دوم، تغییر در ساختار علاقه به موسیقی از جانب عموم مردم که شامل افزایش فردیت‌یابی می‌شود. دریافت‌کنندگان موسیقی «سوبژکتیو» در زمان سبک‌های موسیقایی «ابژکتیو» نیز بیشتر وابسته به این بودند که موسیقی باید احساسات شخصی و شاید احساسات سرکوب‌شده آنها را بیان کند و برانگیزاند.

منبع:

From Mozart: Portrait of a Genius. Cambridge, Polity Press, 1993, pp. 42–9

درنگ

بال‌های شکسته «جُغد مینروا» - ۲

درنگی بر «فرجام تاریخ» در فلسفه ایده‌آلیستی «هگل»

علی‌محمد اسکندری‌جو

■ «هگل» رساله فلسفه تاریخ را با اشاره‌ای به «آناکثاغورث» یونانی آغاز می‌کند. او در تشریح حضور عقل در فرآیند آفرینش و اداره این جهان (طبیعت) به دو مقوله در اندیشه این فیلسوف پیشاسقراطی متوسل می‌شود. هگل بر این باور است که سرچشمه اندیشیدن (به معنای پروسه فعال ذهن) و تاریخ تکوین این آگاهی از خویش (ذهن) و طبیعتی که توسط این عقل به گونه‌ای منظم، هر لحظه در حال اداره شدن است را باید در سرزمین یونان جست و نه در ایران یا چین یا هند. یعنی در سرزمینی که در دوران باستان، پاسخ همه پرسش‌ها را در همین زمین می‌جستند. یونان زیباترین روش برای اندیشیدن یعنی گفت‌وگو (Dialogue) را به‌جهان هدیه داد. دیالوگ یونانی و منطق (ارسطویی) آن دو ابزار مهمی هستند که امکان رشد فلسفه عقلانی و منطقی را ممکن کردند. ابزارهایی که «آزادشدن» تدریجی عقلانیت را تضمین می‌کنند. هگل در نگرش تاریخی خویش، حوزه فلسفه را در پی‌آمد حوزه‌های هنر، اخلاق و دین به حساب می‌آورد. او به نقل از آناکثاغوراث اشاره‌ای اجمالی به عقل یونانی دارد: «در گذر تاریخ یکی از نکاتی که ما را آگاه می‌کند آن است که آناکثاغورث یونانی نخستین کسی بود که این دکترین را مطرح کرد که عموما عقل (Nous) جهان را اداره می‌کند. این هوش (استعداد) به عنوان عقل خودآگاه نیست، همچنین این روح (ذهن) هم نیست و ما باید اینها را به‌روشنی از هم تشخیص دهیم. چرخش منظومه شمسی برپایه قوانین غیرقابل تعویض انجام می‌گیرد. این قوانین، عقل نامیده می‌شود که به‌طور تلویحی در پدیده مورد بحث، نهفته است؛ اما نمی‌توان گفت که خورشید و سیاراتی که برپایه این قوانین به دور آن چرخند، از این چرخش آگاهی دارند.»

فیلسوف آلمانی آن‌گاه تکوین این عقل را تاریخی می‌کند و سپس آغاز جنبش و تحول دیالکتیکی این عقل (روح Geist) جهانی را در یونان شناسایی می‌کند. یونان نخستین سرزمینی است که خودآگاهی از آزادی، در آن جرقه می‌زند. فیلسوف آلمانی به این وسیله آزادی و عقلانیت را موازی همدیگر یا دست در دست هم در ظرف تاریخ می‌نشاند. او خواسته یا ناخواسته تاریخ را نیز دارای غایت و هدفمند (Teleological) می‌خواهد؛ وی همچنین «عقل» را هم تحول‌خواه و دارای مسیر تکوین می‌بیند. به‌بیان دیگر در اینجا تاریخ مترادف با واژه‌های توسعه و تحول می‌شود؛ تاریخ یعنی پیش‌رفتن و به جلو تاختن. می‌توان پرسید که چنین انتظاری از تاریخ داشتن را هگل از کجا آورده است یا آنکه چرا تاریخ، ابتدابه‌ساکن، هدفمند شده است؟

پیشرفت عقل و آزاد شدن در استعاره «روح مطلق» از همان آغاز رساله هگل پیداست؛ پنداری «لوگوس» سوار بر اسب دیالکتیک از آتن به‌سوی اورشلیم آمده و از آنجا به طرف برلین می‌تازد. چنین به‌نظر می‌رسد که فرآیند آگاهی انسان از (ذهن) خویش اگر شکسته شود پس تاریخ نیز می‌شکند. این روح جهانی (یا روح آلمانی!) به‌گونه‌ای است که به تدریج متجلی شده و حجاب از رُخ می‌گشاید تا سرانجام، خویش را در ذهن (ضمیر آگاه) انسان پدیدار کند. تاریخ بهانه‌ای است در دست این فیلسوف ایده‌آلیست تا همانند فارقلیط، بشارت دوره‌ای نوین یا همان پایان تاریخ را اعلام کند. در فرجام تاریخ هگلی، شاید حدیث فلسفی آزاد شدن تدریجی عقلانیت یا خودآگاه شدن تدریجی انسان از مفهوم آزادی را بتوان به حکایت عرفانی «طوطی و بازرگان» مولانا تشبیه کرد. اگر در یکی نیروی محرکه آزاد شدن، همانا «عشق» است که نماد وحدت است، در دیگری این نیروی محرکه همانا «دیالکتیک» است که نماد تضاد و کشمکش است. به‌بیان دیگر، ایده آزادی در باور مولانا از نفس خویش (Solipsism) است. این ایده اصالت و هویت تاریخی ندارد؛ اصلا با آغاز و انجام تاریخ بیگانه است و آن روح مطلق در طول تاریخ همان است که هست. چنانچه در مثنوی و غزلیات مولانا بسیار غور کنیم و به اندازه‌ای که به دنبال آزادی هستیم، بخواهیم در پی تاریخ نیز باشیم، هرگز تاریخ را نخواهیم یافت؛ اما به جرات می‌توان نوشت که در لابه‌لای خطوط شاهکار عرفانی این سوداگر بلخ، نشانه‌هایی از حافظه تاریخی هویداست. از آگاهی «آزادی» خبری هست اما از آگاهی تاریخی خبری نیست.

ایده آزادی مولوی پیوسته در حال است و هیچ بروز خارجی (سیاسی) ندارد؛ حال آنکه ایده آزادی به‌باور هگل در واقع هم هویت و هم اصالت تاریخی دارد؛ اضافه بر آن این ایده آزادی بروز خارجی یا کاربرد سیاسی هم دارد و هگل آن را برای اقتدار «دولت» بسیار برجسته می‌کند به‌گونه‌ای که می‌خواهد قدرت مانور برای ابراز اراده و آزادی را در فرد محدود کند. به‌باورم یکی از شاهکارهای این فیلسوف آلمانی همان است که او به بهانه تاریخ، یک ایده مجرد و انتزاعی را طی فرآیندی دیالکتیک به یک پدیده (دولت) دارای آزادی و اتوریته مطلق تبدیل می‌کند. این دیالکتیک در واقع رمز عبور است برای درک فلسفه تاریخ هگل. از سوی دیگر ایده آزادی این فیلسوف که هم آغاز دارد و هم فرجام، یعنی که این ایده (به‌زعم او) در طول تاریخ از حالت مجرد (Abstract) به حالت عینی (Concrete) دگرگون می‌شود و سرانجام در پایان تاریخ است که این آزادی مطلق می‌شود، آنسان که خدا در آغاز، مطلق بود.

ادامه در صفحه ۱۲