فلسفهٔ هنر سید حسین نصر

الیوت دیوتش

ترجمهٔ امیر مازیار

اگر دین مورد اذعان نصر به "سنت‌گرایان" قرن بیستم، فریتهوف شوان، آناندا کوماراسوامی ورنه گنون نبود شاید چنین گمان می‌بردیم که نصر ـ بی هیچ هشداری ـ دارد از دورهٔ فرهنگی ـ تاریخی کاملاً متفاوتی با ما مواجه می‌شود. نصر به رغم پیشینه‌اش در سنت اسلامیِ مبتنی بر فرهنگ ایرانی، از حکمت خالده، سخن می‌گوید و آن را ارج می‌نهد؛ حکمتی که ترکیبی است از عرفان فلسفیِ شبه (علم فلوطینی با آن‌چه او حکمت سنتی می‌خواند. نصر در توضیح مفهوم Scientia Sacra مقدس) می‌نویسد:

"اگر پرسیده شود که مابعدالطبیعه چیست، پاسخ اولیه این خواهد بود که مابعدالطبیعه علم به حقیقت است یا دقیق‌تر، معرفت به طرقی است که انسان بواسطهٔ آن طرق قادر خواهد بود میان حقیقت و وهم تمایز بگذارد و اشیا را آنگونه که هستند یا ذات اشیا را بشناسد که به این معناست که نهایتاً اشیا را در مرتبه ربوبی بشناسد. معرفت به آن اصل که در آن واحد، واقعیت مطلق و نامتناهی است، لب لباب مابعدالطبیعه است."[۱]

او در جای دیگر می‌گوید:

"به طور کلی، در دیدگاه سنتی نسبت به عالم و به طور خاص در عالم اسلامی، واقعیت چند ساختاری است، یعنی دربردارندهٔ مراتب گوناگونی از وجود است. واقعیت از منشاء، از واحد، از خدا ناشی می‌شود و دربردارنده مراتب بی‌شماری است... که می‌توان آنها را در ذیل عوالم مادی، روحانی و ملکوتی خلاصه کرد."[۲] و سپس تأکید می‌کند که:

بازیابی امر قدسی، در نهایت ارتباط تنگاتنگی با تجدید سنت دارد، و احیای سنت و امکان

زندگی بر اساس اصول آن در طی این قرن در غرب پاسخی تمام و کمال به عطش انسان معاصر برای بازیابی امر قدسی است."[۳]

تأملات نصر در باب هنر در این چهار چوب سنتی ـ مابعدالطبیعی شکل می‌گیرد و تماماً حاکی از دغدغهٔ او نسبت به احیای سنت است. او خیلی صریح می‌گوید که معنویت در هنر غربی از اواخر قرون میانه تقریباً به کلی رخت بربسته است[۴] اما هنوز نمونه‌های زیادی از آن "در شرق" یافت می‌شود.[۵]

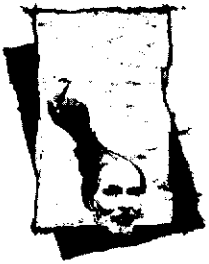
تمایز اولیه‌ای که نصر در اندیشه‌اش در باب هنر و معنویت طرح می‌افکند، تمایز میان هنر «مقدس» (یا گسترده‌تر «دینی») و هنر "سنتی" است. ـ هنر مقدس زیر مجموعهٔ هنر سنتی است. ـ نصر در کتاب «معرفت و امر قدسی» (۱۹۸۹) می‌گوید که:

"هنر دینی به دلیل کاربرد یا موضوعی که این هنر معطوف بدان است دینی تلقی می‌شود، نه به دلیل سبک، روش اجرا، نمادپردازی و خواستگاه غیرفردی‌اش. اما هنر سنتی به دلیل موضوع آن سنتی نیست بلکه به جهت مطابقت با قوانین کیهانی حاکم بر صور، مطابقت با قوانین نمادپردازی، مطابقت باسرشت صوری عالم معنوی خاصی که این هنر در آن عالم به وجود آمده است، به جهت سبک راز گونهٔ آن و مطابقتش با طبیعتِ مواد بکار رفته در آن و در نهایت به جهت مطابقش با آن قلمرو خاصی از حقیقت که این هنر معطوف بدان است، سنتی است."[۶]

پس به نظر نصر این نتیجه لازم می‌آید که:

"هر هنر مقدسی، هنری سنتی است اما هر هنر سنتی‌ای، هنری مقدس نیست... هنر مقدس متضمن اعمال عبادی و آیینی است و در بردارندهٔ وجوه عملی و اجرایی طرق وصول به کمال معنوی در دل سنت مربوطه است."[۷]

و در کتاب، «معنویت و هنر اسلامی» (۱۹۹۰) با این بیان بر این تمایز صحه می‌گذارد که: «ویژگی «سنتی بودن» به همهٔ تجلیات تمدنی سنتی تعلق دارد که اصول معنوی آن تمدن را چه مستقیم و چه غیرمستقیم منعکس می‌سازند. اما «مقدس»، خصوصاً وقتی در باب هنر استعمال می‌شود، باید به آن دسته از تجلیات سنتی منحصر گردد که ارتباطی مستقیم با اصول معنوی آن تمدن و لذا با آیین‌ها و افعال مذهبی و درونی آن دارند و حاوی موضوعی مقدس و نوعی نماد پردازی معنوی‌اند. در برابر هنر مقدس هنر الحادی قرار می‌گیرد و در برابر هنر سنتی هنر غیر سنتی.



از آنجا که سنت، همهٔ زندگی و فعالیتهای انسان را در یک جامعه سنتی در برمی گیرد امکان داشتنِ هنری که آشکارا "جهان گرا، یا دنیوی (mundaneness)باشد و با این حال سنتی هم باشد وجود دارد. اما امکان وجود هنرِ مقدسِ دنیوی منتفی است."[۸]

به نظر من، نصر به درستی دریافته است که در جوامع سنتی میان هنر و جهان‌بینی (Weltanschaungeng) قرابتی عمیق حاکم است. "هنر" که در واقع به زحمت می‌توان آن را در جامعه‌ای سنتی بازشناخت و متمایز ساخت، حقیقتاً به نحو عمیقی بر جهان‌بینی سنتی بنا شده و واقعاً در بسیاری از وجوه زندگی روزانه ساری و جاری است. اما به نظر من باید پرسید: ربط همهٔ این‌ها به وضع امروز ما چیست؟ فیلسوفان زیبایی‌شناس امروز چگونه می‌توانند به نحو معناداری از هنر دینی سخن بگویند و هنرمندان امروز چگونه می‌توانند در قوت و معنای معنوی آنچه ما آن را به "سنت" می‌پیوندیم، شریک شوند و آن را بازیابند؟ در طرح این پرسش‌ها من فرض می‌کنم که "ما". یعنی اکثریت گستردهٔ فلاسفه، هنرمندان و شهروندان تحصیل کردهٔ امروزی .شاید بر خلاف خود نصر، اصولاً نمی‌توانیم خودمان را در هیچ جهان سنتی خاصی جای دهیم؛ فرض کرده‌ام که ما، به اجمال، به دلایل سیاسی و مابعدالطبیعی، نمی‌توانیم اعضای تمام عیار یک فرهنگ سنتی باشیم یا درذیل آن زندگی کنیم.[۹]

II

هنر مقدس چیست؟ جاکیوس ماریتین .که در اینجا گذشته از کاتولیک بودنش همراه و هم جهت با نصر است .می‌نویسد:

"هنر مقدس مطلقاً بر حکمت الهیاتی بنا شده است ... در صُوَری که هنر مقدس در برابر چشمان ما می‌نهد امری فراتر از آنچه در هنر بشری است بر ما جلوه‌گر می‌شود. خود حقیقت الوهی و آن موهبت نورانی که به واسطهٔ خون مسیح برای ما حاصل آمده است بر ما جلوه‌گر می‌شود. کلیسا اساساً به همین دلیل، یعنی به دلیل علایقِ عالیِ ایمانی که منطوی در این ماده است مرجعیت و اقتدار خود را از طریق هنر مقدس اعمال می‌کند».[۱۰]

آیا اگر به معناداری "وجود معنوی" و شان کاشفیت هنر در این ساحت تجربه قایل شویم، نباید پافشاری کنیم که هنر صرفاً از آن حیث قدسی است که بیانگر شهودی از وجود معنوی است یا از آن شهود ناشی می‌شود یا آن شهود را مستقیماً عرضه می‌کند؟ آیا چنین نیست که ماریتین و نصر اساساً میان تلقی موضوعی از هنر دینی و بعد معنوی هنر خلط کرده‌اند و از این طریق منکر قدرت ذاتی هنر (ـ غربی مابعد قرون وسطایی) در بدست آوردن بصیرتهایِ بیانگری نسبت به

وجود معنوی شده‌اند. بصیرتهایی که فی‌نفسه به هیچ سنت مابعدالطبیعی ـ الهیاتی خاصی محدود نیستند!

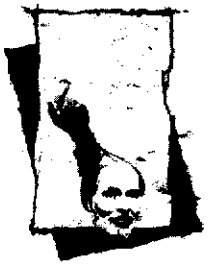
آلبرت هاف استاتر نوشته است که:

"دین واقعیت را به وسیله نمادها و شرایعش تفسیر می‌کند. نمادها و شرایعی که فقط تا حدودی برای انتقال معانی‌شان، بر بیانات ظاهری خود مبتنی‌اند. لزومی ندارد که نان متبرک، جسم خدا تلقی شود. معنا و قوت دینی این نان بیش از آنکه بر وجه واقعی‌اش بنا شده باشد متکی بر روابط بازنمایانندهٔ آن در ذهن است. روابطی که اغلب از خود نماد استقلال دارند....

کار هنر آن است که امری متخیل را صورت‌بندی می‌کند. امر تخیلی که همچون متعلَق یک شهود وجود دارد و درک بی‌واسطهٔ معنا را در شهود ممکن می‌سازد. این معنا، نوعی استقلال، بسندگی و کفایت را در درون خود و در نسبت با روح بشری داراست.و بر این مبنا صورت متخیل هنری می‌تواند قسم زنده‌ای از روح و فرهنگ بشری باشد."[11]

نصر «معنویت» را صرفاً در هنر سنتی، جای می‌دهد (آثاری که با قوانین کیهانی حاکم بر صور، بانمادپردازی و حقایق یک سنت خاص مطابقت داشته باشند. "هنرسنتی به این معنا، هنری عبادی و قدسی است) و لذا امکان معنویتی خود آیین را در هنر رد می‌کند. حال آنکه، کسی که در تلاش برای فهم خود آیینی هنر است به یقین لزومی ندارد که اثرگذاری هنر سنتی را رد کند.بلکه کاملاً بالعکس، یقیناً هنر سنتی می‌تواند مطالب بسیاری در این باب به ما بیاموزد که عمیق‌ترین امر در هنر چه باید باشد.

البته نظام سنتی ضرورتاً متضمن چنان [نظام] بستهٔ جزمی‌ای نیست. چنانکه اغلب گفته می‌شود (تیلیش، ریکور) آن سنتهای دینی که سنتی مانده‌اند و عمیقاً دل مشغول «امرغایی»اند، دقیقاً آن سنتهایی‌اند که "حقایق"، خود را فی‌نفسه به عنوان آنچه حاق واقعیت و امرغایی است تلقی نمی‌کنند. درست همانگونه که باب هر سنت فلسفی زنده‌ای بر انتقاد درونی و تحول گشوده است (مک اینتایر، تایلور). هر سنت دینی‌ای هم که شایسته این عنوان است هماره باید خود را به لحاظ معنوی ترفیع و تعالی بخشد. سنت‌های زیبایی شناسانه و معنوی در فرهنگ‌های متنوع غیرغربی، که نصر آنها را بسیار مطلوب می‌داند، به وضوح این لزوم فرا روی از خود را باز شناخته‌اند. مثلاً در آموزه‌های کلاسیک هندیان، مفهوم شانتاراسا (Shantararasa)، «راسایِ» آرامش بخش، وجود دارد که حاکی از انکشاف



حقیقتی است که در والاترین تجربه‌های زیبایی شناسانه ممکن می‌شود. ژاپنی‌ها مفهوم "یوگن" (yugen) را دارند که وقتی که در هنر متحقق شود، هنرمند به درک کنه راز تمام هستی می‌رسد. چینی‌ها مفهوم شی . یان، شنگ . تانگ (Chi _ yun sheng.tung)؛ طنین روح، جانمندی و ترک حیات را دارند که وقتی هنرمند به تطابق با آن دست یابد آن مفهوم در هنرش آشکار می‌شود و نظایر آن.[پس] چنانکه خود سنت‌های متنوع غیرغربی نشان می‌دهند، برای دست یابی به معنویت در هنر، لزومی ندارد که هنر در جهان بینی‌ای ریشه داشته باشد که سلسله مراتبی و چند ساختاری باشد دربردارنده مرتبهٔ سماوی و ملکوتی و نظایر آنها باشد، سرشار از تناظرات میکرو _ ماکرویی [تناظر عالم صغیر با عالم کبیر]، کهن الگوها و نظایر آنها باشد. حتی اغلب هنگامی که آثار هنری ریشه در چنین جهان بینی‌هایی دارند، باید از صورت بندیهای خاص خود و این قید و بندهای خود تحمیل کرده فراتر روند. "ما" بدان معنا که پیشتر به آن اشاره کردم، دیگر نمی‌توانیم در چنین جهانی منزل کنیم. با این حال من معتقدم که کاملاً می‌توانیم در نظام بندی‌های گوناگون عقلانیِ تجربه مسکن گزینیم. نظام‌هایی که می‌توانند معطوف به خلاقیت معنوی _ زیبایی‌شناسانهٔ حقیقی باشند.

III

پل تیلیش. در سال ۱۹۳۲ اشاره کرد که اکسپرسیونیسم، به معنی واقعی کلمه، از درون یک آگاهی و الزام راستین سربرآورد. «صُوَر منفرد اشیا به جهت درک و انطباعات ذهنی از بین برده نشد، بلکه به جهت بیانی مابعدالطبیعی و عینی چنین گشت.»[۱۲] او در ادامه می‌گوید: "از بین بردن صور طبیعی اشیا [در فوتورسیم، کوبیسم و کانستراکتیویسم] بر پایهٔ خصایل هندسی اشیا انجام گرفت... و در این ضمن سطوح، خطوط و مکعبها که اغلب مورد استفاده بودند، وضوحی تقریباً راز گونه یافتند. در این موارد، چنانکه در اکسپرسیونیسم بطور کلی . صورت خودبسندهٔ وجود تماماً شکسته شد . البته همچون هنر دورهٔ باستان، عالمی متعالی تصور نشد بلکه ارجاعی استعلایی در اشیا به بیان درآمد. ارجاعی به آنچه در ورای خودِ اشیا قرار دارد."[۱۳]

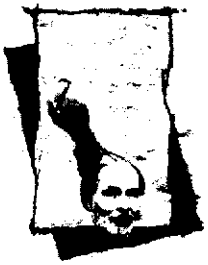
به رغم تلقی نصر، هنر متجدد، بوضوح، به طرق گوناگون تقلا کرده است که معنویت را در چهارچوب اندیشهٔ متجدد در هنر جای دهد. کافی است فقط نظری گذرا به هنرمندانی همچون کلی، ردون، رائول درنقاشی، مالر، پولنک [فرانسیس پولنک (poulenc) ۱۹۶۵ _ ۱۸۹۹.م] در موسیقی و گئورکه، ریلکه و الیوت در شعر بیفکنیم.[۱۴] البته اغلب می‌گویند که ما

اکنون در فضای فرهنگی "پساتجدد" زندگی می‌کنیم. فضایی که در واقع دغدغه اندکی نسبت به امور معنوی دارد. پس باید بپرسیم که "امروز ما چه امکاناتی برای دست‌یابی به هنر معنوی، "پسا ـ پسا، متجدد" داریم؛ من می‌خواهم به طرح این سوال بپردازم و به منظور همراهی با دلمشغولی‌های خود نصر به طور خاص به معماری اشاره خواهم داشت؛ صورتی هنری که قویاً با جایگاه زندگی ما، ماداً و معناً مرتبط است. یابه بیانی بهتر، جایی که صرفاً ما انسانها به عنوان محیط ساخته و پرداختهٔ خودمان در آن زندگی می‌کنیم. پس لازم است که به اجمال مدعیات معماری متجدد و پسا متجدد را طرح کنیم و بعد نصر را به این معرکه بخوانیم که به نحوی خلاق با این مساله مواجه شود که چگونه ممکن است معنای جدیدی از معنویت در هنر حاصل آید: معنای جدیدی که ریشه در یک عالم سنتیِ سلسله مراتبیِ متشکل از "عوالم جسمانی و روحانی و ملکوتی»، نداشته باشد. چرا که حضور در این عوالم برای ما ناممکن است.

IV

یک معمار متجدد (که دست کم به یک مسلک آن تعلق دارد مثلاً میس وَن در روهه با شعارش "کمتر، زیباتر است") مصر خواهد بود که در یک بنا، صورت (فرم) وقتی ظاهر می‌شود که نسبت صحیحی میان "ساختار" و "شکل" بنا حاصل آمده باشد. "ساختار" حال و وضعِ ساختمان بنا است؛ به بیانی، مهندسی متجسم در بنا است که بنا از آن بهره می‌برد و آن را به نمایش می‌گذارد. "شکل" تودهٔ مادی و حجم بنا در نسبت با بستر و زمینه محیطی‌اش است؛ کلیت مادی بنا است، نسبت روابط مکانی یک بنا ـ نسبت بخشهای داخلی و خارجی .است. همه بناها ساختار و شکل دارند، اما همه صورت (فرم) نخواهند داشت. مثلاً اگر تقاضای ساخت بنایی را داشته باشیم که باید شکل خاصی داشته باشد (مثلاً به دلیل ضرورتهای یک پروژه که می‌طلبد این بنا فلان صرفه اقتصادی را داشته باشد) این تقاضا، به نوبه خود، تاحد زیادی ساختار بنا را هم تعیین می‌کند .مانند بناهای اداری معمولی در همه جای عالم ـ در چنین جایی صورت (فرم) احتمالاً رخ نخواهد نمود. در نظر یک معمار متجدد، هنگام که ساختار و شکل بنا چنان با هم مطابق باشند که نسبت میان آنها ضروری .اگر نه اجتناب ناپذیر.به نظر آید، صورت (فرم)پدید می‌آید.

همچنین در نظر یک معمار متجدد این صورت باید ناب باشد. اندیشه ساختارِ ent ohne ـ omam [بدون لوازم و تجهیزات] از این جا می‌آید. گمان می‌رود که جدارهای شیشه‌ای،



اسکلت های نمایان و چیزهای دیگر ناب بودن صورت را نشان می دهند. نگرش اقتصادی برای انتخاب ابزار و مصالح، خصوصاً آنگونه که مورد نظر میسن در روهه است، که فی المثل کاملاً در تعارض با ذوق معماری سنتی ژاپنی قرار دارد، مانع از گزینش ابزار و مصالح مجللانه نیست. کاملاً بالعکس، در معماری متجدد اغلب از سنگهای مرمری گران قیمت و چیزهای از این دست بسیار استفاده می شود که به بنا جلالت خاصی می بخشند (مثلاً خانهٔ فرانس ورث، پاویلیون بارسلونا، ۱۹۲۹).

در نظر یک معمار متجدد، نبودن حشو و زوائد، نشان دهندهٔ نوعی خود بسندگی، یکپارچگی یا تمامیت است که دلالت بر بی نیازی بنا نسبت به امر خارجی دارد. البته شاید در باب کل بنا بشود گفت که میل به مرتبهٔ والایی از کمال دارد یا آن را در بردارد. این روح (Geist) در معماری متجدد که نوعی نظم مطلق هگلی گونه را می جوید شایسته تامل جدی است. دست یابی به این صورت بی زمان. همچون همه امیال و غایات مربوط به دوران کلاسیک. تحسین ما را بر می انگیزد اما مشارکت ما را برای تحقق آن در پی ندارد. بنابراین متجددین می گویند که این بنای متجدد همه جهانی، باقرار گرفتن در ورای جامعه و تاریخ، با حذف همه وجوه نامتعین و امکانی در بنا، و با این تقلا که تماماً جهان شمول باشد، در این جهان، قرار نگرفته است. موطن این بنا خلوت شکوه خویش است.

بنابراین، این نوع از معماری متجدد که مورد ملاحظه ماست چیزی را ارائه می کند که می توان آن را مظهری از امکان نظم. دانست؛ نظمی عقلانی که ادعای جهان شمولی دارد. اما نظیر همه ی اشکال استدلال و تعقل، که ما غربی ها آنها را جهان شمول می دانیم، این عقلانیت تقلیدهای قالبی را بسیار آسان روا می دارد. آیا بناهای متجدد. کارکردشان هر چه باشد یا در هر کجا که باشند. بسیار شبیه به هم نیستند؟ این خصیصه، به این طلب که هر اثر مهم هنری باید یگانه و تکرار ناپذیر باشد، وقعی نمی نهد.

V

یک معمار پسا متجدد (روبرت ونچوری با شعار معروفش "کمتر" کسالت آور است).[۱۵] چنین می گوید:

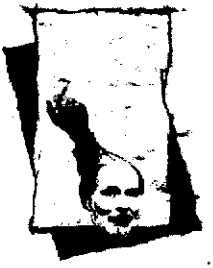
"وقتی که معماری متجدد به سمت به. گزینی رفت، نمادپردازی را طرد کرد و به جای آن به اکپرسیونیسم [بیان گرایی] روی آورد. یعنی بر بیان خود عناصر معماری متمرکز شد: بیان ساختار و کارکرد و .... بیان معماری متجدد با محدود ساختن خود به صورت بندی خشن

عناصر ناب معماری همچون فضا، ساختار و طرح، به بیانی خشک، تهی و کسالت آور و در نهایت بی‌مسئولیت تبدیل شده است.[۱۶]

معماری پسامتجدد، با بازی آزادانه‌اش با تاریخ، رهایی از همهٔ اشکال تاریخیت را مفروض خود گرفته است. چرا که به نظر پسامتجددین، هر چیزی را می‌توان از بستر تاریخی‌اش، از انجماد محلی‌اش جدا کرد و آن را "معاصر" ساخت. اگر چه اغلب به متجددین این ایراد را می‌گیرند که آنها واژهٔ تجدد را بسیار تحت اللفظی معنا می‌کنند (در زبان انگلیسی Modern، اشتقاقی است از Modernus لاتینی که به معنای "همین" حالا است) [در واژه تجدد هم می‌توان به هم ریشگی آن با واژهٔ جدید، توجه کرد.م] و صرفاً با نفی گذشته خود را به اثبات می‌رسانند اما در واقع این پسامتجددین هستند که بر از بین بردن خودآگاهانه‌ی امر زمانی تاکید می‌کنند و به جای طلب جهان شمولی مطلق، بر فردیت تام و تمام نظر دارند.

اما طرفه اینکه هنگام که چنین معماری‌ای کاملاً خود را از قید تاریخیت می‌رهاند، استقلال وخود آیینی‌اش را هم از دست خواهد داد. چرا که این اثر را به خاطر خصایص خودش نمی‌توان "صورتی بامعنا" دانست و به جای آن این اثر به چیزی رمزگونه تبدیل می‌شود. اثری که باید آن را به شیوه‌هایی که تعیّن پذیر نیستند، خواند. معماری پسامتجدد، به رغم اختصاص‌اش به دوره‌ای تاریخی، فاقد نوعی اهمیت نماد پردازانه حقیقی است؛ یعنی امری که به گفته گادامر بتواند، "معنای آن را در خود حفظ کند". می‌توان گفت که یک بنای پسا متجدد، به جای آنکه وحدت جدیدی از صورت و محتوا را عرضه دارد، نماد شکنی می‌کند.[۱۷]

گریز از تاریخیت هنرمند پسامتجدد (و آوانگارد) را مجاز می‌دارد که به طور کلی از هر نوع ماده و از هر نوع فنی که پیش‌تر از این برای بیان علایق و بصیرت‌های معنوی، ناشایست تلقی می‌شد، استفاده کند. کنارنهادن تلقی سلسله مراتبی از هنرها در قرن بیستم بارد این تلقی همراه شد که برای بیان هنری ابزار و مواد ممتاز و ویژه‌ای وجود دارد. (زیبایی شناسان قرن نوزدهمی، خصوصاً در سنت آلمانی، هنوز بدان میل داشتند که هنرها را به اعتبار ظرفیت‌های بیانی معنوی‌شان درجه‌بندی کنند و معمولاً موسیقی در درجه‌بندی‌ها در مقام اول قرار می‌گرفت) [بدین ترتیب در هنر پسامتجدد] شاید قریب به تصور نصر از "تطابق با طبیعت مواد بکار رفته" در هنر سنتی، هر چیزی از کاغذ مقوا و دور ریختنی‌ها گرفته تا رنگ‌ها و سنگ‌ها معمولی به حاملی بالقوه برای معنا تبدیل شد.



البته این آزادی تازه بدست آمده در استفاده از مواد نتیجهٔ شکست در بدست دادن معیارهای مناسب برای کمال بود، وقتی که یک بنا پوششی پلاستیکی داشته باشد، بهتر است یا بدتر؟ بنابر کدام معیارها ما باید در باب "موسیقی‌ای" قضاوت کنیم که از صداهای روزمرهٔ انسانی و طبیعی که بی هیچ نوع قاعده‌ای گزیده شده‌اند، تشکیل شده است؟

البته وجه دیگر این ماجرا، شاید از میان رفتن شادی بخش تمایز میان، "هنرهای زیبا" و "صنایع دستی" باشد، تمایزی که در بیشتر ادوار تاریخ هنر غربی حاکم بوده است. امروزه با عکس‌ها، جام‌ها و آثار فرعی برآمده از ابزارهای ارتباطی پیچیده، به نظر می‌آید که ما در حال حرکت به سمتی هستیم که اغلب آن را با سنت‌های هنری شرق آسیا پیوسته می‌دانند، یعنی جایی که در آنجا تمایز چندانی میان "هنرهای زیبا" و "صنایع دستی" و "هنرحرفه‌ای" و "هنر عامیانه" وجود ندارد. (هنرمندانی که ما آنها را جزو مقولهٔ حرفه‌ای قرار می‌دهیم، مهارت و ظرافت قابل توجهی را در نسبت با آنچه ما مدتهای مدید آن را مواد ظریفه برای کار هنری به حساب می‌آوردیم (مانند سرامیک)، اعمال می‌کنند.) حرکتی که شاید برای نصر خوشایند باشد: رهایی از مواد ظریفه طیف گسترده‌ای از قابلیت‌های تازه را برای بیان نمادین در هنرها به طور کلی ممکن می‌سازد و در بنا هم این امکان را بوجود می‌آورد که با استفاده از مواد غیرسنتی، به ابعاد تازه‌ای از معنا دست یابیم.

اگر چه یک فرد پسامتجدد (ساختارزدا) اصرار خواهد داشت که نشانه‌ها صرفاً به نشانه‌های دیگری ارجاع دارند نه به نوع دیگری از واقعیت بنیادین یا اساسی. بنابراین معنا از هر نوع پیوند "عینی" رهاست اما نه بدین معنا که در خدمت نوع کیفاً جدیدی از معنا باشد. حتی ممکن است تا آنجا پیش برویم که بگوییم هنر پسامتجدد تجزیه و تلاشی را ارج می‌نهد و نه وحدت را تعارض را می‌ستاید و نه هماهنگی را. در واقع این طلب محض برای نوعی خود ارجاعی، که به خارج از عالم خود قدمی نمی‌نهد، به یقین گونه‌ای از جنون است. آن ارج نهادن و این طلب هیچ نوع ارجاعی به امر مقدس ندارد.

پرسش ما این است: چه انگیزهٔ زیبایی شناسانه‌ای یک هنرمند پسامتجدد را برخواهد انگیخت تا به کشف امر قدسی در زندگی و هنر دست بیازد؟ به نظر می‌رسد تنها انگیزه برای فرد پسا متجدد یاس است. یاسی که در بی‌معنایی ذاتی همه فرهنگ‌ها ریشه دارد. اما یاس چیزی را بر نمی‌انگیزد.

پس شاید باید گمان بریم که اگر وجه فعال حساسیت پسا متجددانه، از این انکار معنا دست

شوید و از آن رها شود، آنگاه است که این هنر می‌تواند محملی برای رهیافتی تازه به امر مقدس باشد. پس چنین هنر مقدسی این وظیفه دوگانه را خواهد داشت که اولاً به لحاظ زیبایی شناسانه صحیح .و بنابراین مستقل و خود آیین .باشد و به لحاظ معنوی هم موثر باشد (و از این طریق واسطه‌ای شود میان شخص ناظر .حاضر [در هنر] و وجود معنوی). بنابراین امکان یک هنر مقدس پسا .پسا متجدد قویاً بر لزوم صورت بندی تعریفی تازه از 'امر مقدس' مبتنی است؛ تعریفی که در آن به قصد رسیدن به وجه اشتراک امر طبیعی و امر معنوی عناصر سنتی پیوسته با 'امر مقدس' کنار گذاشته شوند؛ عناصری نظیر تعالی مطلقی، که بر دو گانگی امر طبیعی و امر معنوی ریشه دارد و شیوه‌هایی که عموماً به عنوان شیوه‌های صحیح نمادپردازی پذیرفته شده‌اند. این وجه اشتراک باید قادر باشد که پیوند بی‌تکلف بشر و طبیعت را با یکدیگر فراهم سازد به گونه‌ای که فعالیت خلاقانه و معناداری از این رابطه حاصل آید.

من از سید حسین نصر می‌خواهم که این وظیفه را بپذیرد و چنین صورت بندی‌ای را بیاید تا ما را به نحوی مستوفا با بحران معنویت در هنر امروز، آنگونه که خود دریافته است رودررو سازد. وظیفه‌ای که از بسیاری لحاظ نصر برای انجام آن فردی یگانه است.

الیوت دیوتش
گروه فلسفه
دانشگاه هاوایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

• مقاله. فلسفه هنر سید حسین نصر. و پاسخ نصر به آن از کتاب زیر ترجمه شده‌اند.

The philosphy of SEYYED HOSSEIN NASR, LEWIS EDWIN HAHIN...(ed) open court, 2001.

۱- سید حسین نصر 'معرفت و امر قدسی':

Albany: state university of NewYork Press ۱۸۸۹.P ۱۳۳.

(به فارسی 'معرفت و معنویت' ترجمه‌ی انشاءالله رحمتی، نشر سهروردی ص ۲۴۱)

۲- سید حسین نصر، 'معنویت و هنر اسلامی':

Delhi: Oxford University Press, ۱۹۹۰ P.۹۴.

۳- معرفت و امر قدسی. P.۹۴/معرفت و معنویت ص ۱۷۶).

۴- نصر می‌نویسد که 'به هیچ وجه تصادفی نیست که فروپاشی وحدت سنت مسیحی در غرب با ظهور عصر اصلاح همراه شد. همچنین تصادفی نیست که طغیان‌های علمی و فلسفی علیه جهان بینی مسیحی هم‌زمان بود با محو شدن تقریباً کلی هنر سنتی و نشستن هنر انسان گرایانه و پرومته‌ای [عصیان گرا] به جای آن که خیلی زود به کابوس نا معقول هنرِ دورهٔ 'باروک'، و 'روکوکو' تقلیل پیدا کرد. هنری که بسیار از مومنان عاقل را از کلیسا بیرون راند...

[هنر سنتی] محمل شهودی عقلانی و پیامی بخردانه است که هم از فردانیت هنرمند فراتر می‌رود و هم از روح کلی جهانی که

اثر هنری به آن جهان تعلق دارد. بالعکس، هنر انسان گرا صرفاً قادر است که امیال فردی هنرمند یا در بهترین حالت برخی از وجوه روح کلی عالمی را که شخص هنرمند بدان تعلق دارد منتقل کند. اما به هیچ وجه نمی تواند پیامی عقلانی داشته باشد. این هنر به دلیل سرپیچی از آن قوانین کیهانی و حضور معنوی که وجه ممیّز هنر سنتی اند، هیچ گاه قادر نیست که منشا معرفت و لطف باشد. (معرفت و امر قدسی ۲۵۸-P۲۵۷/معرفت و معنویت ص ۴۳۰)

۵- اگر چه نصر به خوبی ازاختلاف موجود میان سنت های شرق آسیا (چین، ژاپن، کره)، جنوب آسیا (سنتهای هندی) و خاورمیانه آگاه است اما اغلب تمایل دارد چنان از "شرق" سخن بگوید که گویی شرق فضای فرهنگی نسبتاً یکپارچه‌ای است. او با چشم‌پوشی از اختلاف درونی این سنت ها و همچنین اختلاف عمیق بیرونی آنها، بسیار آسوده می گوید که به طور نوعی "همیشه در شرق برای شعر وجهی منطقی وجود داشته است و بیانات عالی اندیشهٔ منطقی نیز وجهی شاعرانه داشته‌اند. (هنر و معنویت اسلامی P۸۸) که دست کم در باب منطق بودایی، دیگناگا، (Dignaa) نویا نیایگاس (naiyaikas - navya) سنت نیایای آیین هندوی کلاسیک یا "سب سفید" دیالکتیسینهای چینی، امر غریبی است.

۶- معرفت و امر قدسی P۲۵۴/معرفت و معنویت ص ۴۲۴

۷- همان P۲۷۵nl/ص ۴۵۴

۸- هنر و معنویت اسلامی P۶۵

۹- من "سیاسی" را در اینجا اضافه کردم، چرا که آشکار است که نظام سلطنتی .اگر نگوییم فئودالی .موجود در اکثر جوامع سنتی عمیقاً از حساسیت غرب معاصر به دور است و این نظام به روشنی تاثیر عمیق بر هنر این جوامع داشته است .از آموزش هنرمندان ماهر گرفته تا تکثیر اجباری آثار دست ساز آنها.

۱۰- jacques Maritain. Art and scholasticism: with other Essays trans.J.F.Scanlan (NewYork: Charles Scribners Song, ۱۹۵۴). p۱۱۱ - PP۵۷,۵۸. ۱۱- Albert Hofstadter, Agony and Epitaph (NewYork: George Braziller, ۱۹۷۷)

۱۲- Paul Tillch, the Religious Situation, tran H.Richard Niebuhr (NewYork, Meridian Books, ۱۹۵۶) P.۸۷

۱۳- Ibid.PP.۸۷,۸۸.

۱۴- برای مرور و بحثی از این موضوع بنگرید به

. Mark.c.Taylor Disfiguring: Art- Architecture- Religion (Chicago: University of chicago Press. 1992)

۱۵- واژهٔ پسا متجدد، چنانکه معمولاً مورد اذعان است، در نزد افراد مختلف معانی بسیار متفاوتی دارد .برخی آن را رد و انکار کلی تجدد می دانند (خصوصاً آنانی که به ساختار زدایی متمایلند و به زبان محوری [loyocentrism] می تازند)، در حالیکه برخی دیگر آن را آخرین صورت، و بنابراین به نوعی در ادامهٔ تجدد می دانند. اما توافق قابل ملاحظه‌ای در این باب وجود دارد که درمعماری، اولین و روشن‌ترین نمودهای پساتجددگرایی در آثار روبرت ونچوری بیان شده است. ونچوری می نویسد که "هنگام که سادگی به کار نمی تواند آمد، خامی را به بار می آورد، ساده سازی بلاتانت (Blutant) معنایی جز معماری بی‌روح ندارد، کمتر، کسالت آور است".

۱۶- Complexity and contradiction in Architecture [NewYork: The Museum of Modern are, ۱۹۶۶] P. Robert venturi, Denisc Scott Brown, and Steren Izenour, learning from form (combridge and london: MITPress, ۱۹۷۲) PP. ۱۰۱-۳. las vegas: the forgotten Symbolism of Architectural

۱۷- معنای این امر برای معماری پسا .پسا متجدد که در تقلا است تا بنابر یگانگی اش منحصر به فرد باشد، فهم این مطلب است که آنچه به نحو قابل ملاحظه‌ای در این یگانگی شریک است، آن است که این معماری به نحوی مقتضی و مناسب، بنا را در دل طبیعت جای دهد. بنا باید جایگاه روابطی باشد که دقیقاً برای ایجاد محیطی خلق شده‌اند که بشر و طبیعت را کاملاً به هم پیوند دهد و عالم را مسکن و منزل آدمی سازد.