صفحات ۱۷ - ۲۴
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره۲۴، شماره۴، زمستان ۱۳۹۸

مقایسه فیلم با هنرهای سنّتی؛ نقدی فلسفی بر سنّت‌گرایی از منظر حکمت متعالیه

مهدی همازاده ابیانه*

استادیار مؤسّسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۲/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۱/۹)

چکیده

این مقاله به‌دنبال سنجش دیدگاه سنّت‌گرایی درباره هنرهای مدرن دارای شخصیت‌ها و ماجراهای زمانی-مکانی است. مسئله تحقیق اینست که نگرش سنّت‌گرایی درباره هنرهای مدرن، تا چه میزان از منظر حکمت متعالیه –که مورد تأیید سنّت‌گرایان است –قابل تصدیق است؟ بدین منظور ابتدا راهبرد نمادپردازی را از منظر سنّت‌گرایان تبیین می‌کند که به تناظر صورت‌های هنری با حقایق ازلی در عالَم مثل تکیه دارد و در نتیجه فرامکان و کلّی گراست. نویسنده با نقل اقوالی از بزرگان سنّت‌گرایی، تشریح می‌کند که جزئی‌سازی در شخصیت‌ها و ماجراها نمی‌تواند در این دیدگاه مشروع باشد. وی در انتها به سراغ هستی‌شناسی حقایق عالَم مثُل از منظر فلسفه اسلامی رفته و با تکیه بر «نحوه وجود کلّی‌ها» از دیدگاه حکمت متعالیه، به وجود سِعی آن‌ها در افراد جزئی متکثّر اشاره کرده است. او بر این اساس نتیجه می‌گیرد که صور متشخّص زمانی –مکانی هم می‌توانند ارجاع به حقیقت ربّ‌النّوع خویش در عالَم مثال افلاطونی داشته باشند و در نتیجه لازم نیست حتماً ارجاع مستقیم به وجود اعلای مثُل صورت بگیرد تا قدسیت هنر تأمین شود. بدین ترتیب مقاله به این جمع‌بندی می‌رسد که سینما (و رمان) هم با وجود ربط به شخصیت‌های جزئی و ماجراهای زمانی –مکانی، ظرفیت تحقّق هنر قدسی را دارا هستند.

واژه‌های کلیدی

سنّت‌گرایان، هنر قدسی، نمادپردازی، سینما، مثال افلاطونی.

*تلفن: ۰۹۱۲۷۲۱۸۵۷۲، نمابر: ۶۶۹۶۶۰۶۰-۰۲۱، E-mail: homazadeh@irip.com.

مقدمه

به طور معمول، هنرهای سنّتی را از جمله مهم‌ترین و مشهورترین مصادیق هنر اسلامی می‌شناسند و حتّی در بین شرق‌شناسان و نیز محافل آکادمیک بین‌الملل، به نحوی وسیع، مورد مطالعه و اشاره قرار گرفته است. هنرهای سنّتی –که در تاریخ و فرهنگ اسلامی، بیشتر در قالب نگارگری، خوشنویسی، انواع صنایع دستی، و معماری نمود یافته است –در داخل کشور هم منابع فراوانی از متون درسی دانشکده‌های هنر و محصولات پژوهشی محقّقان هنر اسلامی را به خود اختصاص می‌دهد.

اما معمولاً هنرهای مدرن و به‌ویژه فیلم و سریال، کمتر ذیل مطالعات هنر اسلامی قرار می‌گیرند و اطلاق وصف اسلامی برای آن‌ها نیز، محل بحث و مجادلات دامنه‌دار است. البته سهم مهمّی از این تفکیک بین هنرهای سنّتی و هنر مدرن، به نگرش تاریخی بسیاری از هنرپژوهان خارجی درباره هنر اسلامی برمی‌گردد؛ در مطالعات ایشان، هنر اسلامی به مثابه یک پدیده تاریخی و در گذر از تعامل فرهنگی جامعه مسلمین با تمدّن‌ها و جوامع پیرامونی از یک‌سو، و با نظام حکمرانی و شرایط جغرافیایی –اقتصادی از سوی دیگر معنا و تحقّق می‌یابد. طبیعی است که ابداع مدیوم فیلم و سریال در قرن بیستم و معاصرت تولید آثار سینمایی برجسته در سرزمین‌های اسلامی، مانع تبدیل آن به ابژه پژوهش‌های تاریخی بوده و هست.

ولی از منظر سنّت‌گرایی مسئله چیز دیگری است؛ ایشان اساساً رویکرد تاریخی‌نگری به هنر اسلامی را، ملاک و مبنای مطالعات خویش قرار نمی‌دهند و صراحتاً بر محوریت تأثیر فکر و معنویت اسلامی در شکل‌گیری هنرهای اسلامی تأکید دارند و نه محوریت عناصر تاریخی و جغرافیایی. آن‌چه برای سنّت‌گرایی اهمیّت دارد، بازنمایی نمادین معانی و حقایق قدسی در قالب فرم‌های متناسب آن‌هاست. مشکل هنرهای مدرن و از جمله فیلم و سریال در این دیدگاه، از جای دیگری نشئت می‌گیرد که به نقص و بلکه امتناع بازنمایی مذکور مربوط می‌شود. در ادامه سعی می‌شود به تفصیل، علّت موفقیّت هنرهای سنّتی و عدم توانایی هنرهای مدرن در بازنمایی حقایق متعالی از دید سنّت‌گرایی توضیح داده و سپس به نقدی فلسفی درباره آن پرداخته شود.

اما قبل از ورود به بحث، ذکر این پیشینه لازم به نظر می‌رسد که تا کنون، کتاب‌ها و مقالات بسیاری در دفاع یا ردّ دیدگاه سنّت‌گرایان نگاشته شده که البته در میان آثار چاپ‌شده به زبان فارسی، غالباً رویکردی مدافعانه یا صرفاً توصیفی نسبت به این دیدگاه مشاهده می‌شود و سهم متون انتقادی، بسیار کمتر است. در میان آثار منتقد سنّت‌گرایی نیز، عموماً رویکردهای منطق تحلیلی یا معرفت‌شناسی بافتارگرا[1] یا تاریخی‌نگری[2] یا ... به چشم می‌خورد و نگارنده، اثری را نیافته که بر مبنای حکمت متعالیه –به‌عنوان یکی از چارچوب‌های فکری اصطلاحاً «سنّتی» و مورد تأیید سنّت‌گرایان – به نقد بخش‌هایی از این دیدگاه پرداخته باشد.

در این مقاله تلاش می‌شود در پی تبیین بخش‌هایی از نگرش سنّت‌گرایی که مربوط به هنر قدسی است، نشان داده شود که حاصل این نگرش در نفی امکان قدسی‌بودن آثار سینمایی (و رمان)، از منظر حکمت متعالیه قابل نقد و مناقشه خواهد بود. بدین منظور، با مفروض گرفتن گزاره بنیادین سنّت‌گرایان برای قدسی بودن هنر (که همان "تمثیل سرمشق‌های ازلی افلاطونی" است)، نشان خواهیم داد که مطابق چارچوب فکری حکمت متعالیه، می‌توان ارجاع به حقایق کلّی افلاطونی (ارباب انواع / طباع تام) را در هنرهای متفرّد زمانی-مکانی (مانند سینمای رئال) نیز حفظ کرد و در نتیجه، سخن گفتن از عدم امکان یا قابلیت قدسی‌بودن مدیوم‌هایی مانند رمان و سینما، چندان دقیق به نظر نمی‌رسد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. علّت توفیق هنرهای سنّتی از منظر سنّت‌گرایی

سنّت‌گرایان از جریان‌های تأثیرگذار در عرصه نظری هنر، خصوصاً در کشور ما به‌حساب می‌آیند. این جریان که در قرن بیستم و با سردمداری چهره‌هایی مانند رنه گنون، آناندا کوماراسوامی و فریتیوف شوان شکل گرفت، اصول و مبانی نظرات خویش را در باب ادیان و معنویت و علوم و هنر و تمدّن‌ها مدوّن ساخت و توسّط نسل دوّم سنّت‌گرایان شامل تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر و مارتین لینکز و ... بسط و امتداد یافت.

اینان در معرّفی سنّت، قائل به اصل «وحدت متعالی» هستند که «خِرد خالده» یا «حکمت جاودان» نامیده می‌شود؛ بدین معنا که در بن‌مایه همه تمدّن‌های سنّتی، یک اصل واحد و جوهره یکسان حضور دارد. حکمت خالده، باطنی است که در تمدّن‌های متعدّد سنّتی، جلوه و تکثّر می‌یابد و هنر در نزد ایشان، یکی از مهم‌ترین مجاری و تجلّیات سنّت است. صورت‌های هنری، مراتب اصیل و عِلوی سنّت را در وجهی محسوس به نمایش می‌گذارند و آن را به زیست‌جهان امّت، انتقال می‌دهند. این موضوع، جنبه بسیار مهمّی از بحث درباره هنر را می‌گشاید؛ یعنی مسئله سریان طریقت باطن بر شریعت ظاهر با وساطت صور محسوس. صورت‌های هنری، بیش و پیش از هر چیز، از منبع فوق بشری‌ای سرچشمه می‌گیرند که منشاء همه سنّت‌هاست (شوان، ۱۳۸۳الف، ۴۷و۴۵). بنابراین هنرمند سنّتی به نوعی مناسک بازتاب و تجلّی دَم گرم سنّت را در قالب صور هنری انجام می‌دهد.

به اعتقاد سنّت‌گرایان، هنرهای سنّتی در تاریخ تمدّن اسلامی، نمونه‌های واضح بازنمایی معانی و حقایق قدسی توسّط فرم‌های متناظر با آن معانی هستند. فضا-کالبدها در معماری اماکن مقدّس

و حتّی منازل و مناظر دوره‌های مختلف تاریخ هنر اسلامی، بارها و بارها از سوی ایشان با تفسیرهای تمجیدآمیز و محتواگرایانه روبه‌رو شده‌اند. نگارگری‌ها و خوشنویسی‌ها و موسیقی و ادبیات شکل گرفته در تاریخ بیش از هزارساله اخیر نیز کمابیش با همین تفسیرها و تحلیل‌ها از سوی ایشان همراه بوده‌اند. دلیل این نوع مواجهه سنّت‌گرایانه با هنر اسلامی در دوره‌های کهن را می‌توان در کلیدواژه «نمادپردازی» جست‌وجو کرد؛ تنزیل و تمثیل حقایق قدسی در قالب صور متناسب با آن‌ها.

۱-۱. زیبایی معنوی و راهبرد نمادپردازی

یکی از مضراب‌های اندیشه سنّت‌گرایانه در باب هنر، ارائه تعریفی معناگرا و کاربردی برای زیبایی است. اینان بین زیبایی به مثابه «تجمّل و حظّ بصری»، با زیبایی به عنوان یک «تجربه معنوی و بهجت روحی»، فرق می‌نهند و در حالی‌که تلقّی اوّل را ره‌آورد مدرنیته معرّفی می‌کنند، هنر سنّتی را واجد رویکرد دوّم به زیباشناسی می‌دانند (کوماراسوامی، ۱۳۸۴، ۵۹). در نتیجه، فلسفه هنر جدید که حول محور مفهوم «زیبایی‌شناسی»[۳] شکل گرفته، راهزن مخاطب در برقراری ارتباط با هنر سنّتی خواهد بود. چرا که هنرهای سنّتی در نظر سنّت‌گرایان، برای حظّ نفس و خوشایند حواس تولید نشده‌اند. «زیبایی می‌بایست با «معرفت» و «خیر» مرتبط باشد و دقیقاً همین ارتباط و اتّصال است که به آن جذّابیت می‌بخشد. به‌خاطر زیبایی است که ما به سوی یک اثر جذب می‌شویم. پس زیبایی وسیله‌ای است برای هدایت ما به یک غایت؛ نه اینکه خود زیبایی، غایت هنر باشد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶، ۲۴).

بنابراین به اعتقاد شوان، زیبایی‌شناسی راستین، چیزی جز علم به صورت نیست و بنابراین باید هدفش چیزی عینی و واقعی باشد، نه ساحت ذهنی به‌معنای دقیق کلمه. «تناظر صورت‌ها و تعقّلات شهودی»؛ همه هنر سنّتی در وسیع‌ترین معنای کلمه، بر این تناظر، بنیاد شده است. بدون عنصر «حقیقت»، فقط یک التذاذ کاملاً ذهنی، یا می‌توان گفت تجمّلات، باقی می‌ماند (شوان، ۱۳۸۳ب، ۷۰-۶۸) و به بیان کوماراسوامی، تصویر –چه در ذهن و چه در اثر– وسیله‌ای است برای کسب معرفت. هنر در ذهن هنرمند، وحدت تجزّی‌ناپذیر صورت و معنا؛ و در اثر هنری، تجسیم این وحدت با مصالح و مواد خاص است. عناصر تصویری و صوری، پیکره هنرند؛ ولی این عناصر، روح یا جانمایه غایی هنر نیستند (کوماراسوامی، ۱۳۸۴، ۱۷۶-۱۷۵).

این‌چنین است که نمادگرایی به‌منظور اظهار و بازتاب معانی متعالی در قالب صور، آموزه لاینفکّ سنّت‌گرایان در هنر و بلکه کلیدواژه ایشان در این بحث است. صورت‌های هنری در نزد ایشان، باطنی ذاتی دارند و نه قراردادی؛ یعنی واقعاً تنزّل‌یافته حقیقتی جاودان هستند و نه ظروف خنثایی که به خواست و سلیقه هنرمند، برای انعکاس معنا انتخاب شده باشند. نمادپردازی در منظر سنّت‌گرایی، خصیصه ذاتی هنر قدسی است؛ چرا که این هنرها در لسان رمز و تمثیل، حاکی از حقایق حِکمی‌ای هستند که ورای تجزیه و تحلیل‌های صرفاً تاریخی قرار دارد. این مطلب همانقدر که در مورد سایر تمدّن‌های سنّتی مانند تمدّن چین و هند صدق می‌کند، در مورد تمدّن اسلامی نیز صادق است (نصر، ۱۳۸۲، ۱۰۴-۱۰۳).

اما آنچه که مبنای اصلی و تعیین‌کننده‌ی سنّت‌گرایی در باب نمادگرایی است، صور کلّی و ایده‌های مُثُل افلاطونی هستند؛ به اعتقاد تیتوس بورکهارت، صورت‌های هنری به‌لحاظ جوهر کیفی‌شان، در مرتبه محسوسات، همتای حقیقت در مرتبه معقولات هستند و مفهوم یونانی eidos مفید همین معنی است. پس هر هنر مقدّس، مبتنی بر دانش و شناخت صورت‌هاست، یا به بیانی دیگر، مبتنی بر آیین رمزی‌ای که ملازم و دربایست صورت‌هاست. در نتیجه، رمز، مظهر صورت مثالیِ[۴] خود، و مربوط به معرفت وجود و هستی‌شناسی است (بورکهارت، ۱۳۸۹، ۸).

تأکید سنّت‌گرایان بر این است که هنرمند سنّتی، نه در پی حکایت جزئیات محسوس و شبیه‌سازی مادّی از موضوعات خارجی، بلکه به دنبال پردازش هیئت‌های کلّی (صور نوعی) بوده است؛ صور نوعیّه‌ای که کلّی و غیرمتشخّص هستند: «در هنرهای سنّتی دیده شده که در تمثال‌های افراد –به هر منظوری که ترسیم شده باشند –به ندرت شبیه‌سازی –آنطور که ما شباهت را تعریف می‌کنیم– رعایت شده و کوشش هنرمند بیشتر معطوف به نمایش یک نوع بوده است. مبنای نمایش انسان در این هنر سنّتی، کارکرد اوست نه ظاهر و جلوه صوری‌اش. بنابراین تمثال‌ها به نمایش شئون و جایگاه افراد می‌پردازند ... نه فلان بن فلان» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴، ۷۷-۷۶).

مُثُل افلاطونی، قانون رمزپردازی در نظر سنّت‌گرایی را بنا می‌نهند و بدین‌ترتیب نمادهای هنر سنّتی، جهانی و فرازمان هستند و اشاره به معانی ماورائی و جاویدان را القاء می‌کنند؛ معنایی برخاسته و برگرفته از صور ازلی (حقایق کلّی اشیاء) که به باور افلاطون، مورد شهود تمامی انسان‌ها در رتبه قبل از هبوط به این عالَم قرارگرفته و اکنون، یادآوری می‌شوند. البته انسان مدرن که استحاله‌شده و از سنخیت با آن مفاهیم عِلوی به درآمده است، قادر به مفاهمه با نمادهای هنر سنّتی نیست و نیاز به آموزش در این زمینه دارد:

«نمادها زبان جهانی هنر هستند؛ ... زبانی که زمانی در همه جوامع، جاری و همواره ذاتاً قابل فهم بود، ولی امروزه حتّی افراد تحصیل‌کرده و فرهیخته آن را نمی‌فهمند. ... ارجاعات اَشکال نمادین به دقّت نمادهای ریاضی هستند. چون نمادها تناسباتی باطنی داشتند و تابع عرف‌های رایج نبودند ... به سخن دیگر، هنر در خدمت «انسان کامل» یا «انسان مقدّس» است، نه آن انسانی که قوت او نان است و بس. ... به گفته مولانا جلال‌الدّین رومی، شمشیر، همان شمشیر است، لیکن انسان همان انسان نیست» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶، ۱۳۱و۱۲۷).

۱-۲. ضدّیت با طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم)

همان‌گونه که ذکر شد، چارچوب نگرش سنّتی به هنر، به دنبال بازتاب و تجلّی حقایق کلّی فرامادّی است؛ حقایقی که به کلّی‌های افلاطونی یا عالَم مُثُل تعلّق دارد. این نگرش علی‌القاعده با سبک ناتورالیستی و محسوس‌محور، سازگار نیست. به اعتقاد شوان، زیبایی در تصاویر ناتورالیستی، از آنِ همان قطعه از طبیعت است

که تصویر، روگرفت آن است و خود تصویرگری، واجد هیچ زیبایی هنری نیست. حال آنکه در هنر رمزی و سنّتی، خود اثر هنری است که زیباست؛ یعنی همان واقعیت باطنی که این اثر، متجلّی می‌سازد (شوان، ۱۳۸۳الف، ۵۳).

او سپس با شدّت بیشتری به ناتورالیسم می‌تازد:

«طبیعت‌گرایی، به‌وضوح اهریمنی است. به این حیث که می‌خواهد از آفریده‌های خداوند تقلید کند. ... طبعاً آدمی باید از «فعل خلّاقانه» و نه از «شیء خلق‌شده»، تقلید کند. و این همان کاری است که هنر رمزی بدان مبادرت می‌کند و نتایج آن، آفریده‌هایی است که نه رونوشت‌های بعدی آفریده‌های خداوند، بلکه بازتاب آنها بر طبق نوعی تمثیل واقعی است که ابعاد متعالی اشیاء را عیان می‌سازد» (همان، ۶۰).

کوماراسوامی نیز در تفسیر سخن ارسطو و هماهنگ‌سازی آن با دیدگاه سنّت‌گرایی، بر همین گزاره کلیدی، تکیه می‌کند:

«گرچه هنرهای سنّتی، تقلیدی هستند ولی نه تقلید از ظاهر مرئی و ناپایدار طبیعت یا «تأثیرات موقّتی نور»؛ بلکه تقلید از آن فرم معقول. تقلیدی که در فرآیند انجام آن، نیازی به شبیه‌سازی نیست» (کوماراسوامی، ۱۳۸۶، ۱۲۱).

منظور او از «تأثیرات موقّتی نور»، اشاره‌ای است که به سبک‌های مدرن نقّاشی و تندیس‌تراشی دارد. در نتیجه، ناتورالیسم و طبیعت‌گرایی در نظر وی، کمترین پیوندی با محتوای اصلی اثر ندارد. در واقع سنّت‌گرایان بین مدرنیته و از دست‌رفتن بنیاد معنوی هنر، ارتباطی وثیق می‌بینند که لاجرم به انحراف آثار هنری از رسالت اصلی‌شان، ختم می‌شود. در نظر ایشان، پیوند مهم میان هنر قدسی و تأویل، مستلزم حضور و رونق تعقّل شهودی و معنوی است. بنابراین، «طبیعت‌گرایی نمی‌توانسته خون رمزپردازیِ هنر قدسی را بریزد، قبل از آنکه اومانیسم، خون تأویل و همراه با آن، خون عرفان را ریخته باشد» (شوان، ۱۳۸۳ج، ۱۱۵و۱۲۳).

مشخّص است که طبق مبنای فوق، هرگونه تلاش در جهت طبیعت‌گرایی از جمله پرسپکتیو و ژرف‌نمایی و اندام‌سازی و ...، نه تنها از سنخ هنر مندی و مطلوب هنر سنّتی نیست، بلکه به نوعی فریب‌کاری و عدم صداقت، منجر می‌گردد. تصویر نباید داعیه جایگزینی اصل طبیعی و مادّی خود را داشته باشد؛ چراکه اصل طبیعی، از آن تصویر برتر است و تلاش‌های سنگین در جهت کپی آن، باز همچنان در برابر الگوی طبیعی، ناکام و عاجز می‌ماند. آنچنان که در ژرف‌نمایی و پیکربندی و اندام‌سازی (در مجسّمه‌سازی) و برجسته‌نمایی و حجم‌نمایی (در نقاشی) معمول است که جسم را سه‌بُعدی و سایه‌دار، نمودار می‌سازند (بورکهارت، ۱۳۸۹، ۹۰).

سنّت‌گرایان ادّعا دارند که عدم استفاده هنر سنّتی از تکنیک‌های حجم‌نمایی و اندام‌نمایی، ناشی از ناتوانی هنرمندان سنّتی از اجرای این تکنیک‌ها یا عدم اطّلاع آنها از این فنون نبوده است. در نتیجه سخن از «تکامل» یا «پیشرفت» هنر، به‌واسطه ظهور و به‌کارگیری ژرف‌نمایی و اندام‌سازی و حجم‌نمایی پرسپکتیو و ... را حاصل غفلت از غایات هنر می‌دانند که نزد هنرمندان سنّتی، چنین غفلتی قبیح بوده است. به اعتقاد ایشان نباید چنین پنداریم که هنرمندان سنّتی چیزی درباره علم تشریح (اندام‌شناسی) نمی‌دانسته‌اند، یا اشکال کنیم که از قواعد منظره، مغفول مانده‌اند؛ بلکه احتمالاً دل‌مشغولی‌های طبّی یا موضع‌نگاشتیِ (جغرافیایی) ما انسان‌های معاصر، هیچ اهمیتی برای آن‌ها پیدا نمی‌کرده‌اند (کوماراسوامی، ۱۳۸۳، ۲۴۹).

بنابراین، تصاویر مسیح و مریم باکره در دوران قرون وسطی، مبدائی اعجازآمیز و نهانی دارند که ارتباط شمایل‌های مقدّس با «سرمشق»شان را پیچیده می‌سازد. تصویر یا تمثال اعجازآمیز مسیح و مریم عذرا، چیزی جز جلوه یا رمز صورت سرمدی انسان کامل (مُثل یا آرکیتایپ انسان) نیست. اما در نگرش سنّت‌گرایی، هرقدر که خودآگاهی و معرفت روحانی کاهش می‌یابد، ذهن دینی از «صور مثالی جاویدان» دور می‌شود و به امکانات و احتمالات خاص تاریخی دل می‌بندد که از آن پس، سبکی طبیعت‌انگارانه - یعنی نحوه‌ای که برای تحریک احساسات سطحی، مقبول‌تر و قابل‌فهم‌تر است - مدّ نظر قرار می‌گیرد (مددپور، ۱۳۸۸، ۱۷۲-۱۷۱).

شوان، انتقادات متجدّدین از مجسّمه‌ها و تماثیل بیزانسی و رومیِ مریم مقدّس و عیسای مسیح را نقل می‌کند که از عدم برتری آن تندیس‌ها نسبت به مجسّمه‌های متأخّر (طبیعت‌گرا) و بلکه شباهت بیشتر تندیس‌های متأخّر با مریم عذرا و حضرت مسیح سخن گفته‌اند. وی سپس ضمن طعن به ایشان، می‌نویسد:

«صور بیزانسی از مریم عذرا – که طبق سنّت به قدّیس لوقا و فرشتگان بازمی‌گردد – در مقایسه با یک تصویر طبیعت‌گرایانه که ضرورتاً همیشه تصویر زن دیگری است، به حقیقت مریم بی‌نهایت نزدیک‌تر است.

فقط یکی از دو چیز ممکن است: یا هنرمند [در طبیعت‌گرایی] از منظر فیزیکی، تصویری کاملاً صحیح از مریم عذرا ارائه می‌کند که در آن صورت لازم است آن هنرمند، مریم عذرا را دیده باشد و این شرطی است که ... به‌سادگی قابل تحقّق نیست. و یا اینکه هنرمند یک رمز کاملاً رسا از مریم عذرا ارائه خواهد کرد، ولی در این صورت شباهت فیزیکی بی‌آنکه کاملاً طرد شده باشد، دیگر به هیچ‌وجه مورد بحث نیست.

همین راه حلّ دوّم است که در شمایل‌ها محقّق شده است. این شمایل‌ها چیزی را که از طریق شباهت فیزیکی در پی بیانش نبوده‌اند، از طریق زبان انتزاعی ولی بی‌واسطه‌ی رمزپردازی، به بیان آورده‌اند. ... بنابراین شمایل، ... قداست یا واقعیت باطنی مریم عذرا و همان واقعیت کلّی را که خود مریم عذرا جلوه‌ای از آن است، منتقل می‌سازد» (شوان، ۱۳۸۳الف، ۵۴-۵۳).

۱-۳. طرد رمان و سینما

به‌دلیل تأکید سنّت‌گرایان بر نمادپردازی مبتنی بر کلّی‌های فرازمان و فرامکان در عالم مُثُل، هنرهایی که با شخصیت‌ها و حوادث متفرّد زمینی سروکار دارند را فاقد قابلیت لازم برای بازنمایی حقایق قدسی می‌دانند. از این منظر، رمان و سینما که به شخصیت‌ها و ماجراهایی جزئی و زمانی–مکانی می‌پردازند و اساساً کمال آن‌ها در هرچه جزئی‌تر کردن شخصیت‌پردازی‌هاست،

از جرگه هنر مقدّس خارج می‌شوند. مرحوم مددپور – که در این‌جا از نگرش سنّت‌گرایی تأثیر گرفته – در تبیین نکته فوق می‌گوید:

«عالَم قصص و رومانس یا میت، عالَمی مثالی است که با انسان‌های زمین و متعارف سر و کار ندارد. اگر شاعر یا قصّه‌گویی چون حافظ و سعدی و هومر و سوفوکل از فرد انسانی سخن می‌گویند، این فرد همان انسان خیالی و مثالی است. وقتی حافظ از صوفی و زاهد یا هومر از هرکول و رمانس‌نویس قرون وسطایی از جان شوالیه سخن می‌گوید، به انسان مثالی برمی‌گردد.

اما در رمان، چنین انسان‌های مثالی وجود ندارند. ما در آنها با افراد این جهانی با استخوان و گوشت و پوست و افکاری زمینی روبروییم. در رمان جدید با انسان‌هایی روبه‌رو می‌شویم که تأویل‌گر حیات این جهانی بشر هستند. در حقیقت افق ادبیات در دوره جدید از جهانی به جهان دیگر منتقل شده» (مددپور، ۱۳۸۷، ۳۰۱-۳۰۰).

این در واقع توضیحی دیگر از کلام شوان و کوماراسوامی در باب تمثال‌های قرون وسطایی (البته با تکیه بر عالم مثال منفصل و نه مثال افلاطونی) است که پیش‌تر نقل شد. اما به هر حال، معیار و مناط هنر قدسی، در سخن فوق – که بر پایه عالم مثال منفصل بیان شده، با آن‌چه از سایر سنّت‌گرایان، بر اساس عالم مثُل نقل شد – یکسان است: عدم زمینی‌بودن. این زمینی بودن، می‌تواند شامل زمان‌مندی و مکان‌مندی و جزئی‌شدگی باشد (همان‌طور که شوان و کوراسوامی و دیگر سنّت‌گرایان، در مقایسه با کلّی افلاطونی می‌گویند)، و نیز می‌تواند شامل گوشتی‌بودن و تغییریافتن افق فکری و ... باشد (آن‌گونه که مرحوم مددپور در مقایسه با عالَم مثال می‌نویسد).

حاصل آن‌که شوان و کوماراسوامی - این دو نظریه‌پرداز بزرگ سنّت‌گرایی - جنبه قدسیت تماثیل را با ارجاع به یک نوع و واقعیت کلّی، تفسیر می‌کردند؛ حقیقت نوعیه انسان کامل که تمثال‌ها به نحوی رمزپردازانه – و نه شباهت‌سازی شخصی – در پی جلوه‌گری و بازنمایی آن بوده‌اند. اصولاً چارچوب دیدگاه سنّت‌گرایانه، صورت‌های محسوس هنری را همتای حقایق کلّی معقول می‌داند که با مفهوم یونانی ایده افلاطونی شناخته می‌شوند. در نتیجه به تعبیر تیتوس بورکهارت، رمز یا نماد در هنر قدسی، مظهر صورت مثالیِ خود است (بورکهارت، ۱۳۸۹، ۸). سیّد حسین نصر نیز خالق هنر سنّتی را ابزاری برای بیان پاره‌ای نمادها و ایده‌ها – به معنای افلاطونی کلمه – می‌داند؛ نمادها و ایده‌هایی که فرافردی هستند (نصر، ۱۳۸۵، ۳۳۵). بدین ترتیب نمادهای هنر مقدّس، فرامکانی و فرازمانی هستند و اشاره به معانی ماورائی و جاویدان را القاء می‌کنند؛ معنایی برخاسته و برگرفته از صور ازلی (حقایق کلّی اشیاء) که به باور افلاطون، مورد شهود تمامی انسان‌ها در رتبه قبل از هبوط به این عالَم قرارگرفته و اکنون، یادآوری می‌شوند.

و این‌چنین است که داستان‌های تمثیلی – مانند داستان‌های سهروردی – مورد عنایت ویژه سنّت‌گرایان بوده و تفسیر و تحسین ایشان را برانگیخته است. چه این‌که شخصیت‌ها و ماجراهای این قصّه‌ها، به‌نحوی حقایق کلّی معقول را یادآور می‌شوند. به عنوان مثال، از مایه‌های اصلی اغلب داستان‌های رمزی، دیدار سالک با اصل آسمانی یا ربّ‌النّوع خویش است. این اصل آسمانی که با تعلیم و هدایت خود، نفس را برای کوچ از غربت زمینی تشویق و راهنمایی می‌کند، در پیکر انسانی و در نقش پیر روحانی، در افق دید سالک ظاهر می‌گردد (پور نامداریان، ۱۳۶۸، ۲۴۰). سهروردی در رساله مونس العشّاق، پیر نشسته بر دروازه شهر را «جاوید خِرد» نامیده که: «پیوسته سیاحت کند و از جای خود نجنبد. بس دیرینه است، اما هنوز سال ندیده. کهن است اما سستی در وی راه نیافته». بنا به تفسیری که مورد پذیرش واقع شده، وصف «نجنبیدن» در این عبارت، به عدم حرکت اشاره دارد؛ چرا که حرکت از خواص اجسام است. و «دیرینه بودن» بر عالَم معقولات دلالت دارد که قدیم است و در عین دیرینه بودن، «گذر سال ندیده» است؛ زیرا عالَم محسوس، مقدّر به روز و سال است و نه عالَم معقول (ن.ک: نصر، ۱۳۸۲، ۲۸۰).

یا «سیمرغ» که رمز و نمادی دیگر از آرکیتایپ یا ربّ‌النّوع انسانی است و توسّط شیخ اشراق به خدمت گرفته شده است. سیمرغ در داستان سهروردی، انسان بالدار و رمز طیَران آدمیت است. چنین انسانی می‌تواند چون مرغ به عالَم عِلوی پرواز کند و یا به «مشرق لاهوت اعظم» به قول سهروردی پر کشد. شیخ معتقد است که هر سالک، «هدهد»ی است که اگر قصد عروج داشته باشد، از سختی‌ها می‌گذرد تا مقام «سیمرغ» را کسب کند:

«هرآن هدهدی که در فصل بهار ترک آشیان خود بگوید و به منقار خود پر و بال خود برکند و قصد کوه قاف کند، سایه کوه قاف بر او افتد به مقدار هزار سال این زمان که «إنّ یوماً عند ربّک کألف سنهٔ ممّا تعدّون» و این هزار سال در تقویم اهل حقیقت، یک صبحدم است از مشرق لاهوت اعظم. در این مدّت سیمرغی شود که صفیر او خفتگان را بیدار کند و نشیمن او در کوه قاف است. صفیر او به همه کس برسد ولکن مستمع کمتر دارد، همه با اویند و بیشتر بیاویند. ... و رنگ‌های مختلف را زایل کند و این سیمرغ پرواز کند، بی‌جنبش و بپرد، بی‌پر و نزدیک شود، بی‌قطع اماکن و همه نقش‌ها از اوست و او خود رنگ ندارد و در مشرق است آشیان او و مغرب از او خالی نیست. همه بدو مشغول‌اند و او از همه فارغ. و همه علوم از صفیر این سیمرغ است و از او استخراج کرده‌اند و سازهای عجیب مثل ارغنون و غیر، از صدا و رنّات او بیرون آورده‌اند» (سهروردی، ۱۳۷۵، ج۳، ۳۱۵).

او از تعابیری مانند «پریدن بدون پَر» و «نزدیک‌شدن بی قطع اماکن» و «اشراق تمامی رنگ‌ها در عین بی‌رنگی»، تجرّد سیمرغ به عنوان عقل فعّال و صورت کلّی انسانیت را نمودار می‌سازد. این تماثیل و نمادها همگی برپایه بازسازی اوصاف و احوال وجود مجرّد در قالب مثالیِ متناسب با آن اوصاف شکل گرفته است. کما اینکه با تعبیر «همه با اویند و بیشتر بی اویند»، حضور نفس‌الامری و وجودی سیمرغ در نفوس تمامی انسان‌ها بیان شده که در عین حال با غفلت و هبوط انسان در عالَم غواسق مادّی، در احتجاب و ناشناخته مانده است.

اما در رمان و سینما (لااقل سینمای فاقد جلوه‌های ویژه)، با فضا – زمان مادّی و این جهانی روبه‌رو هستیم و شخصیت‌هایی که در دل همین زمان و مکان زندگی می‌کنند؛ شخصیت‌هایی به غایت جزئی و ماجراهایی کاملاً متفرّد. طبیعتاً چنین صورت‌هایی در

اندیشه سنّت‌گرایی نمی‌توانند رمز و نمادی از حقیقت کلّی و اصل آسمانی در عالَم مثُل باشند. گفتیم که سران سنّت‌گرایی در بیان اصول نمادپردازی در هنر قدسی، تنها به صور ازلی و سرمشق‌های جاودان افلاطونی ارجاع می‌دهند و از همین‌رو مخالف هرگونه طبیعت‌گرایی و تشخّص و تفرّد در صورت‌ها هستند. صور نمادین هنر قدسی باید صورت یک نوع باشد که تجلّی حقیقت ایده افلاطونی‌اش را مدّ نظر دارد و از آن‌جا که شخصیت‌پردازی و فضاسازی جزئی و متفرّد از لوازم و اقتضائات رمان و سینماست، در نتیجه این دو مدیوم ذاتاً فاقد ظرفیت لازم برای بازنمایی حقایق قدسی بوده و خارج از حیطه هنر مقدّس خواهند افتاد.

۲. نقد و بررسی براساس فلسفه اسلامی

مثُل افلاطونی پس از ردّ و انکار توسّط فلسفه مشّاء، اوّلین‌بار- با عنوان ربّ‌النّوع‌ها –به‌وسیله سهروردی در فلسفه اسلامی تثبیت شد. حکمت اشراق در بیان سیر نزولی تجلّی انوار، به عقول متکافئه عرضی (مثُل افلاطونی) می‌رسد که همچنان در زمره انوار قاهره (مفارقات) است. سپس از این عقول که صورت مجرّد ماهیّتِ کلّی است، انواع و اشخاص جسمانی (در جمادات و نباتات) و انوار مدبّره (نفوس در انسان‌ها و حیوانات) تنزیل می‌یابد. کما اینکه صور معلّقه یا عالَم مثال منفصل و اجسام لطیف موجود در آن را مجسّم می‌سازند (ن.ک: سهروردی، ۱۳۷۵، ج۱ (مطارحات)، ۴۵۹ / نیز: شیرازی، ۱۳۸۳، ۲۵۱). بنابراین دیدگاه اشراقی، هر شیء مادّی و هر صورت خاکی، حقیقتی جسمانی و غیر جِرمانی در عالَم مثال منفصل دارد و همچنین، حقیقتی نوعی و مجرّد در عالَم مثُل. این حقایق، بواطن و معنای واقعی آن صورت هستند و آن صورت نیز، ظهور و تجلّی همان حقایق. بدین‌ترتیب، نمادها و صورت‌های هنری نمی‌توانند بدون لحاظ حقایق باطنی‌شان، به مثابه یک رمز یا تمثیل، اعتبار شوند و در نتیجه حقیقت‌گرایی و رویکرد ابجکتیو، موضع مشترک سنّت‌گرایان و حکمت اشراق در هنر خواهد بود. کما اینکه استناد به عالَم مثُل برای پردازش نمادها، راهبرد مشترک آن‌هاست.

اما در اینجا یک موضع اختلاف مهم و تأثیرگذار وجود دارد که مشخّصاً به «نحوه وجود» کلّی‌های افلاطونی یا ربّ‌النّوع‌ها مربوط می‌شود. البته این بحث بعدها توسّط صدرالمتألّهین – و در حکمت متعالیه –مطرح شده است. صدرا در واقع، عالَم مثُل را با استدلال‌هایی متفاوت و محکم‌تر از ادلّه شیخ اشراق، پذیرفت و جایگاه آن را در هستی‌شناسی اسلامی محکم کرد (ن.ک: صدرالمتألّهین، ۱۳۶۸، ج۲، ۷۶-۴۶). او سپس درباره نحوه وجود این کلّی‌ها، به «وجود سریانی» یا «وجود سِعی» تعبیر کرد که در عین بساطت و تجرّد هر ربّ‌النّوع و به همان وجود واحد خویش، در تمامی افراد و جزئی‌های خود جاری و ساری است (ن.ک: همان، ج۳، صص۳۶۶-۳۶۴). صدرا از این نحوه ارتباط کلّی معقول با افراد مادّی خویش، به حمل حقیقت بر رقیقت هم تعبیر کرده است:

«برای هریک از حقایق کلّ عقلی، رقایقی جزئی (با مادّه و زمان و وضع و مکان خاص) وجود دارد. آن حقایق کلّی، وجود اصیل عنداللّهی دارند و این رقایق محسوس نیز بالتبع و مندرج تحت آن کلّی، موجودند. پس کلّی‌های عقلی با حقیقت وجود عِلوی الهی‌شان به عالَم محسوس و جزئیات منتقل نمی‌شوند؛ بلکه رقیقه آن‌ها به حکم اتّصال و شمول، به مراتب پایین‌تر و در قالب اجرام جزئی مادّی تنزیل می‌شوند. بنابراین رقیقه به حکم اتّصالی که با حقیقت خویش دارد، همان است؛ اما تفاوت‌شان بحسب شدّت و ضعف، و کمال و نقص خواهد بود» (همان، ج۸، ۱۲۷-۱۲۶).

مشاهده شد که سنّت‌گرایان بر بازنمایی فرازمان و فرامکان که فاقد ویژگی‌های یک فرد یا جزئی باشد، تأکید داشتند؛ چرا که حقیقت مثُل به همین ترتیب است و قدسیت هنر بر مبنای ارجاع به آن حقیقت کلّی تأمین می‌شود. در نتیجه صورت‌های هنری از منظر ایشان باید فراتر از زمان و مکان و تشخّص بوده و هرگونه طبیعت‌گرایی یا جزئی‌پردازی به معنای خروج از قدسیت هنر خواهد بود. ولی به نظر می‌رسد این گونه «سرمشق» گذاشتن برای صورت‌پردازی در هنر که صرفاً برپایه وجود مستقلّ و منفصل ایده‌های افلاطونی در عالَم مثُل استوار است، با آن‌چه در حکمت متعالیه پیرامون سریان این «حقایق» کلّی به نحو «وجود سِعی» در تمامی افراد و «رقایق»اش گفته می شود، سازگار نیست. خصوصاً آن‌که در نظر صدرا، حقایق کلّی عالم مثُل، نه تنها برای جواهر، بلکه برای اعراض نیز به اثبات رسیده و در نتیجه صفات و فضائل (مانند شجاعت و سخاوت و نوع‌دوستی و ...) نیز هرکدام دارای حقیقتی کلّی و مجرّد در عالم مثُل هستند که به وحدت و تجرّد خویش، در تمامی مصادیق جزئی‌شان حضور سریانی دارند.

در واقع تصوّری که پیش از حکمت متعالیه درباره تشخّص و تفرّد موجودات رواج داشت، این بود که در آن‌چه متشخّص شد، نباید هیچگونه کثرتی راه داشته باشد. ولی از زمان صدرا به بعد، تشخّص به «نحوه وجود» تبیین شد. در امور مادّی، موجودات بسیار جزئی و محدود به زمان و مکان‌اند و از این‌رو، تشخّص‌شان نیز به همین وجود محدود (زمانی- مکانی) آنهاست. ولی تشخّص امور مجرّد (عقول و مفارقات)، از نوعی کلیّت برخوردار است؛ به گونه‌ای که می‌توانند در دایره وجود خود، پذیرای کثرت نیز باشند و افراد زیادی را دربرگیرند. مثلاً ربّ‌النوع انسان می‌تواند تمام افراد انسانی را شامل شود و واقعاً یک تطابق خارجی برآنها داشته باشد و همه را «مشابه» یک مفهوم کلّی در خود نشان بدهد، ولی در عین حال واقعاً متشخّص باشد (ن.ک: صدرالمتألّهین، ۱۳۶۰، ۱۶۰).

حال وقتی حقایق کلّی –چه در مورد جواهر و چه اعراض – می‌توانند به نحو وجود سِعی در تمامی افراد و رقایق خویش در عالَم زمانی –مکانی سریان یابند، چرا بازتاب این نحوه وجود از آن حقایق نورانی، مخالف هنر قدسی باشد؟ حقایق کلّی، مجرّد و فرازمان و فرامکان‌اند و دقیقاً به همین دلیل، می‌توانند در بی‌شمار مکان و مصداق، حضور هم‌زمان داشته باشند. وجود سِعی (سریانی) کلّی‌های افلاطونی، از همین مبنا نشأت می‌گیرد و حضور آن حقایق کلّی را منحصر در وجودی مستقلّ و منفصل در عالَم مثُل نمی‌کند. حتّی به دلیل تجرّد حقایق کلّی، امکان حضور هم‌زمان چند حقیقت کلّی در یک جوهر یا رویداد وجود دارد؛ مثلاً

ممکن است حقایق کلّی «شجاعت» و «سخاوت» و «شهوت» به‌طور هم‌زمان در یک فرد یا در یک ماجرا (رویداد) حضور داشته باشند.

در واقع طبق دیدگاه حکمای پس از صدرا که برای أعراض و صفات نیز قائل به حقایق نوری در عالَم مُثل شده‌اند، می‌توان حضور و تنزیل این حقیقت نوعی در تک‌تک نمونه‌های مادّی آنها در حوادث و وقایع دنیوی را به عنوان جلوه‌ای از وجود قدسی ارباب انواع در هنر تلقّی کرد. با توجّه به این مبنای اشراقی، صفاتی مانند صبر، رضا، توکّل، سخاوت، ایثار و ...، حقایق نوعی مجرّد در عالَم نوری مُثل دارند که می‌توانند در وقایع و حوادث جزئی عالَم جسمانی، حضور (به وجود سعی) داشته باشند. بدین‌ترتیب، بازنمایی واقع‌گرایانه ماجراهایی خاص و جزئی که حضور حقایق کلّی نورانی را نشان می‌دهند، در واقع ارجاع به وجود همان حقایق کلّی است. دلیل واضحی وجود ندارد که چرا ارجاع به حقیقت منفصل و فرافردی در عالَم مثُل، صورتی قدسی در هنر می‌آفریند، اما ارجاع به همان حقیقت در عالَم زمانی –مکانی (به صورت وجود سِعی و از طریق رقیقه‌ی آن حقیقت)، صورتی غیر قُدسی ترسیم می‌نماید. وقتی همان حقیقت منفصل و مستقل در عالم مثُل، به همان ماهیّت و به وجود سِعی، در تمامی مصادیق و رقایق این جهانی‌اش سریان دارد، ارجاع به این وجود سریان یافته نیز – به حکم اتّصال رقیقت با حقیقت - ارجاع به خود همان حقیقت است. بنابراین لازم نیست زلف هنر قدسی را به بازنمایی مستقلّ صور ازلی گره بزنیم و صرفاً وجود منفصل این حقایق کلّی را ملاک قدسیت هنر بدانیم. بلکه به نظر می‌رسد بر پایه‌ی فلسفه صدرا، هنر ناظر به ماجراها و شخصیت‌های جزئی و متشخّص نیز همچنان می‌تواند ذیل هنر قدسی تعریف شود.

البته وجود سریانی حقایق کلّی در ماجراها و رویدادهای عالَم مادّی، اقتضائات و مشخّصه‌هایی دارد که با نمایش اغراق‌آمیز یا متظاهرانه و تصنّعی، به تمثیل در نمی‌آید. این تحقّق زمانی –مکانی را باید به همان صورتی واقع‌گرا که تنزیل می‌یابد، ترسیم کرد تا نمایش وجود سِعی آن حقیقت نورانی در پیش چشم مخاطبش باشد. واضح است که بازسازی یک فرد واقعی از صفت «عدالت» یا «حماسه» یا «ایثار»، در قالب یک فرد واقعی از ماجرا و حوادث جزئی و متشخّص می‌گنجدد که از هرگونه وعظ‌گونگی و سنجاق‌شدن محتوا، مبرّاست. نمایش‌های تکلّف‌گونه و اطوارهای غیرواقعی و رفتن به سمت وعظ و مستقیم‌گویی، خروج از فرد رئالِ آن کلّی نورانی است.

نتیجه

براساس آن‌چه در این مقاله آمد، حتّی با فرض پذیرش این گزاره بنیادین از سوی سنّت‌گرایان که: «قدسیت هنر را ارجاع به صور ازلی کلّی، تأمین می‌کند»، قابلیت مدیوم‌های مدرن - که با شخصیت‌های جزئی این‌جهانی و ماجراهای متفرّد زمینی، سروکار دارند - برای بازنمایی معانی مقدّس، برقرار است. با عنایت به آن‌چه درباره وجود سِعی (سریانی) حقایق کلّی گفته شد و این‌که حقایق مذکور، منحصر در جواهر نیستند و تمامی اعراض را نیز در بر می‌گیرند، به نظر می‌رسد حقایق عِلوی و ویژگی‌های نورانی می‌توانند در قالب شخصیت‌ها و ماجراهای جزئی و متفرّد، حضور داشته باشند. به عبارت دیگر، حتّی بر پایه دیدگاه سنّت‌گرایان درباره معیار قدسیت هنر، همچنان می‌توان هنرهای جزئی‌گرا و تشخّص یافته را نیز از دایره هنر قدسی خارج ندانست.

کما این‌که نحوه استدلال براساس دیدگاه صدرایی در این زمینه، برخی نتایج دیگر هم به‌دنبال دارد؛ از جمله این‌که وقتی سینمای رئال، شخصیت‌ها و ماجراهای زمانی-مکانی را بازنمایی می‌کند، باید در واقع رقیقه تنزیل‌یافته و سریان‌یافته همان حقیقت متعالی را نشان بدهد، وگرنه اغراق و تصنّع و هرگونه اطواری که خروج از بازنمایی رقیقه آن وجود سِعی باشد، ارجاع به حقیقت کلّی و در نتیجه –برپایه نگرش سنّت‌گرایی –قدسیت هنر را مخدوش می‌سازد.

البته این تعمیم بر پایه دیدگاه حکمت متعالیه درباره نحوه وجود کلّی‌های افلاطونی شکل می‌گیرد و از آن‌جا که سنّت‌گرایانی مانند بورکهارت و نصر و چیتیک و ... هم فلسفه صدرایی را تفکّری سنّتی (به معنای خاص آن در نزد سنّت‌گرایان) و قابل استناد می‌دانند، این نقد بر نظریات آنان در باب هنرهای زمانی –مکانی وارد به نظر می‌رسد.

پی‌نوشت‌ها

1 Contextualism.
2 Historicism.
3 Aesthetic.
4 Archetype.

فهرست منابع

بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۹)، *هنر مقدّس؛ اصول و روش‌ها*، ترجمه جلال ستاری، سروش، تهران.
پور نامداریان، تقی (۱۳۶۸)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

سهروردی، شهاب‌الدّین یحیی (۱۳۷۵)، مجموعه مصنّفات شیخ *اشراق*، ج۱و۲و۳ ، تصحیح هانری کربن و سیدحسین نصر و نجفقلی حبیبی، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
شوان، فریتیوف (۱۳۸۳الف)، درباره‌ی صورت‌ها در هنر، در: هنر و معنویت، ترجمه انشاءالله رحمتی، فرهنگستان هنر، تهران.
شوان، فریتیوف (۱۳۸۳ب)، زیبایی‌شناسی و رمزپردازی در هنر و طبیعت، در: هنر و معنویت، ترجمه انشاءالله رحمتی، فرهنگستان هنر، تهران.
شوان، فریتیوف (۱۳۸۳ج)، اصول و معیارهای هنر، در: هنر و معنویت، ترجمه انشاءالله رحمتی، فرهنگستان هنر، تهران.
شیرازی، قطب‌الدّین (۱۳۸۳)، شرح *حکمةُالاشراق*، به اهتمام عبدالله نورانی و مهدی محقّق، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.
صدرالمتألّهین، محمّد (۱۳۶۸)، *الحکمةُ المتعالیةُ فی الاسفار الاربعةُ*، مکتبةُ المصطفوی، قم.
صدرالمتألّهین، محمّد (۱۳۶۰)، *الشواهد الربوبیة فی المناهج السلوکیة*، تصحیح: جلال الدین آشتیانی، المرکز الجامعی للنشر، مشهد.
کوماراسوامی، آنانداا (۱۳۸۳)، درباره‌ی آموزه‌ی سنّتی هنر، در: هنر و معنویت، ترجمه انشاءالله رحمتی، فرهنگستان هنر، تهران.
کوماراسوامی، آنانداا (۱۳۸۴)، *استحاله طبیعت* در هنر، ترجمه صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر، تهران.
کوماراسوامی، آنانداا (۱۳۸۶)، *فلسفه* هنر مسیحی و شرقی، ترجمه امیرحسین ذکرگو، فرهنگستان هنر، تهران.
مددپور، محمّد (۱۳۸۷)، حقیقت و هنر دینی، سوره مهر، چاپ دوّم، تهران.
مددپور، محمّد (۱۳۸۸)، *آشنایی با آراء متفکّران درباره هنر*، ج۳و۴، سوره مهر، چاپ دوّم، تهران.
نصر، سیّدحسین (۱۳۸۲)، *عالَم خیل و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی*، در: جاودان خِرد، ج۱، به اهتمام سیّدحسن حسینی، سروش، تهران.
نصر، سیّدحسین (۱۳۸۵)، در جست‌وجوی *امر قدسی*، گفت‌وگو با رامین جهانبگلو، ترجمه‌ی سیدمصطفی شهرآئینی، نشر نی، تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Vol 24, No. 4, Winter 2020

On Traditionalist View about Film, According to Hikmat-Motaalieh

Mahdi Homazadeh Abyaneh*
Assistant Professor, Iranian Institute of Philosophy: IRIP, Tehran, Iran.
(Received 10 May 2018, Accepted 29 Jan 2019)

The paper, initially, explains the traditionalists view, illustrating their reason, on importance of traditional arts in Islamic history and civilization. The author compares traditionalist and modern consideration of beauty, and explains the symbolism strategy, which is based on matching of perceptible forms and eternal truths (in platonic heaven). The sacred art forms, then, should be in accordance with non-physical truths beyond the space and matter. This paper describes how any individuation of characters and events is not legitimate in traditionalist view. It refers to traditionalist leaders who deprecate temporal and local elements in art; according to which cinema and novel are evaluated as mediums without required capacity to be sacred. The author, then, illustrates the ontology of universal truths according to Islamic philosophy, and their relation with particulars. To do so, he begins by delineating two key doctrines of Hikmat-Mutaa'lieh ontology: the world of universals or Platonic Ideas ('ālam al-muthul) and the discontinuous imaginal world ('ālam al-mithāl al-munfaṣil). In Mulla-Sadra's view, as the paper describes, there is a universal in the world of intellectual forms for each natural kind; a universal truth from which all instances of the kind come into existence and which is present in all of these particulars. Intellectual forms are self-subsistent, function, as spirits for specific forms, and the perceptible forms are their embodiments; that is, their shadows. For the intellectual forms are fine-grained, and these embodiments are coarse-grained. The world of intellectual truths is the lowest stage of abstract worlds, and is (in lower causal stages) the gateway to the physical world, so to speak. The discontinuous imaginal world is, nevertheless, a physical world (with shapes, dimensions, and temporality), though it is different from material corporeality, spatiality, and temporality, intermediated between non-physical and material world. Imaginal forms are manifestations or loci of the revelation of intelligible forms; that is, whatever exists in the world of Muthuls has a weaker degree of existence in the Mithal world. The author, after providing an account of the nature of these two worlds, considers some of their functions for, and effects on, creativity and symbolism in art. Since there is an important step in downward creation/causation from Mutul intellectual ideas to Mithal perceptible forms, and art, in many cases, deals with bringing meanings down to forms, and meanings are considered as abstract and immaterial, and physical forms are closely tied to sensory objectivity. The author, finally, concentrates on universals manner of existence in Muthul world according to Sadra's philosophy, which includes immaterial unity and flowing existence among its particulars, at the same time. Thus, temporal and local perceptible forms not only can refer to their relative non-physical universals, but also include the presence of these universals. Therefore, as the author explains, it is not necessary to have a direct reference to absolute existence of universal truths in term of unindividuated forms. The paper concludes that cinema has a remarkable capacity to represent immaterial truths in case of their relevant particulars, and, contrary to traditionalists, to be one of the sacred arts.

Keywords
Traditionalism, Sacred Art, Symbolism, Cinema, Platonic Universals.

*Tel: (+98-912) 7218572, Fax: (+98-21) 66966050, E-mail: homazadeh@irip.com.