پیرامون هنر سنتی در رویارویی آن با صنعت مدرن

سعید بینای‌مطلق*

تاریخ دریافت: ۹۸/۲/۴
تاریخ پذیرش: ۹۸/۵/۱۸

چکیده

در بارهٔ هنر سنتی بسیار شنیده‌ایم وخوانده‌ایم. هدف این گزارش نیز مرور شنیده‌ها وگفته ها نیست. در این‌جا، تنها برآنیم که بر چند نکته‌ای تأکید ورزیم و دو پرسشی پیش رو نهیم. از آنجایی‌که عبارت «هنر سنتی» تا اندازه‌ای هم‌چنان مبهم است، نخست می‌کوشیم، با پیشنهاد ترتیب نسبتاً نویی، از این ابهام بکاهیم. وانگهی تعریف هنر سنّتی، از جمله هنر اسلامی، به نظر دشوار می‌آید؛ به‌ویژه اگر از منظری تاریخی به آن بنگریم. برای همین گروهی هم‌چنان در وجود هنری به نام هنر اسلامی تردید روامی‌دارند؛ به همان‌سان که فلسفهٔ اسلامی، چونان شعبه‌ای از فلسفهٔ قدیم، مورد پذیرش برخی نیست. لذا، پس از ارائهٔ ترتیبی برای هنر سنتی، به عللی می‌پردازیم که به واسطهٔ آن تعریف هنر سنتی، به‌ویژه هنر اسلامی، دشوار می‌نماید.

سر انجام، با رویاروی نهادن هنرسنتی، به‌ویژه معماری وصنایع دستی، و دست‌آورد (ماشین آورد)های صنعت مدرن، یک پرسش به میان می‌آوریم: چگونه می‌توان، با نظر به هنر سنتی و در پرتو آن، از زیبائی تولیدهای صنعت مدرن سخن گفت؟ به بیان دیگر، چگونه می‌توان، بر مبنای هنر سنّتی، گونه‌ای زیباشناسی برای صنعت مدرن پی ریخت و، افلاطونی بگوییم، آن‌را از «زُمختی کارخانه» تا اندازه‌ای رهایی بخشید؟

کلیدواژه‌ها: فولکلور، صنعت مدرن، هنر دینی، هنر سنّتی، هنر قدسی

*دانشیار گروه فلسفه دانشگاه اصفهان.
Email: binayemotlagh@ltr.ui.ac.ir

مقدمه

این مقاله به سه پرسش پیرامون «هنر سنتی در رویارویی با صنعت مدرن» می‌پردازد.

پرسش اول دربارهٔ چیستی هنر سنتی است. ما دقیقاً به چه هنری، هنر سنتی می‌گوییم؟ وقتی صفت سنتی در کنار هنر قرار می‌گیرد چندان روشن نیست و دارای ابهام است. همین ابهام باعث می‌شود که عده‌ای به نفی هنری به نام هنر اسلامی بپردازند

پرسش دوم. چرا تعریف هنر دینی، به‌ویژه هنر اسلامی، دشوار است؟ چه موانعی در راه تعریف هنر اسلامی قرار دارد؟ گروهی براین باورند که ما هنری به نام هنر اسلامی نداریم؛ آنچه به این نام می‌نامیم تداوم هنری است که پیش از اسلام هم بوده، و نه بیش. به همین‌سان به گمان برخی فلسفه اسلامی چیز دیگری نیست مگر فلسفه مسلمانان.

پرسش سوم به موضوع اصلی مقاله، یعنی رویایی هنر سنتی و دستاوردهای صنعت مدرن، برمی‌گردد. آن، این است: آیا می‌توانیم بر مبنای زیباشناسی سنتی از زیبایی تولیدات صنعتی پرسش کنیم؟ چنین پرسشی اصلاً چه ضرورتی دارد؟ برای مثال می‌توانیم وسایل منزل امروزی را که به صورت کارخانه‌ای و مدرن تولید می شوند زیبا بدانیم؟

چیستی هنر سنّتی

برای این کار می‌توانیم ترتیبی لحاظ کنیم که در رأس آن هنری است به نام هنر قدیم. معمولاً در گفتگوهای روزمره، گاه نیز در نوشتارها، قدیمی و سنتی مقابل جدید می‌آیند و این برای گفتگوی روزمره کافی است. ولی گفتار درست، گفتاری که مبتنی بر نقد و بررسی، است این برابری را برنمی‌تابد. پس سخن سنجیده در بارهٔ هنر سنّتی به روشنگری بیشتری نیاز دارد. بنا براین اگر این ترتیب را بپذیریم، در آن صورت مقوله قدیم، مقابل جدید یا مدرن قرار می‌گیرد. سپس نزدیک‌ترین مقوله هنری به مقوله قدیم همان هنر سنتی خواهد بود. اما به چه هنری، هنر سنتی می‌گوییم؟ به هنری که بنا بر قواعدی ایجاد شده باشد که در یک سنت مشخص ـ برای مثال، اسلامی، مسیحی یا هندو - تعریف شده‌اند. هر اثری که با نظر به این قواعد «هست» می‌شود اثر سنتی خواهد بود: یک معبد، یک کلیسا، یک مسجد، یک آب‌انبار، یک خیابان یا یک منزل تا زمانی که در ساختن آن قواعد سنتی به کار رفته باشد، هنر سنتی گفته می‌شود.

اگر دامنه هنر سنتی را محدودتر کنیم به هنر دینی می‌رسیم. هنر دینی نوعی از هنر سنتی است. بنابراین ذیل آن می‌گیرد؛ یکی از هنرهای شاخص سنتی، هنر دینی است. هنر دینی طبیعتاً به هنری اطلاق می‌شود که با نظر به یک دین مشخص و قواعدی که در سنت دینی مورد نظر وضع شده ورزیده می‌شود. برای مثال ما می‌توانیم از مسجد در هنر دینی اسلامی صحبت کنیم، یا مثلاً از کلیسا در هنر مسیحی یاد کنیم، یا از معبد بودایی یا هندو.

باز هم اگر هنر دینی را بشکافیم و در آن دقیق‌تر بنگریم به هنر دیگری می‌رسیم که در میان هنرهای دینی جایگاه خاصی دارد، یعنی هنرهای آیینی. هنرهای آیینی هنرهایی هستند که در انجام مراسم، آیین‌ها و شعائر دینی به کار می‌روند. برای مثال، شمایل‌نگاری در مسیحیت برای عبادت به کار می‌رود. در آیین کاتولیک، پیکرهٔ حضرت مریم (علیها سلام) برای ستایش او به کار می‌آید. چنین هنری، هنر قدسی - بنا به تعریف تیتوس بورکهارت- نامیده می‌شود. در اسلام، کتابت یا قرائت قرآن نوعی هنر قدسی تلقی می‌شود، زیرا از جمله شعائر دینی است. می‌توان رقص به شیوهٔ مولوی را نیز هنر قدسی دانست. پس هنر قدسی، ذیل هنر دینی قرار می‌گیرد و هنر دینی هم ذیل هنر سنتی.

از مقوله دینی که بگذریم، هنرهای دیگری را ملاحظه می‌کنیم که ذیل هنر سنتی قرار می‌گیرند ولی ضرورتاً نسبتی با این دین یا آن دین خاص ندارند. این‌گونه است آنچه **فولکلور، یا هنر عامّه**، نام دارد. فولکلور در معنای قوی و اصیل کلمه، نوعی از هنر سنتی است که نسبت خاصی با دین خاصی ندارد. برای مثال در سنت مسیحی به هنرهایی برخورد می‌کنیم که نسبتی با دین مسیحی ندارد، ولی به موازات آن بکار می‌آیند، پیش از آن بوده و پس از آن نیز ادامه دارند. در عالم اسلامی نیز با هنرهایی مواجه می‌شویم که نسبت خاصی با دین اسلام ندارند. برای مثال می‌توان از آوازها

و رقص‌های کردی، لری، موسیقی مقامی یا هنرهای دیگر ازاین گونه یاد کرد که، هرچند غالباً با ضرب‌آهنگ کیهانی و آمد و رفت فصول و مراسم خاص پیوند دارند، با این‌همه نسبتی با یک دین خاص ندارند. به نظر ما هنر بسیار اصیل و ارزشمندی چون هنرقالی‌بافی را نیز می‌توان ذیل هنر فولکلور قرار داد. بافت قالی از منطقه‌ای به منطقه دیگر، از اقلیمی به اقلیم دیگر، فرق می‌کند، اما ضرورتاً هنر دینی تلقی نمی‌شود. پس، در این‌جا، سر و کار ما با هنری است سنتی، نه دینی.

علاوه بر این می‌شود از هنرهای دیگری یاد کرد که هرچند در جامعهٔ سنتی حضور دارند، با آن نسبتی ندارند و موضوع و محتوای آن‌ها دینی نیست. برای مثال در صورتگری، می‌توان از نگاشتن صحنه‌های شکار، بزم‌ها یا تصویر صحنه‌های **شاهنامه** نام برد که، هرچند به لحاظ پرداخت و اجرا سنتی هستند و لی هنر دینی تلقی نمی‌شوند. برای همین در تعریف هنر دینی نمی گنجند.

برای روشنائی بیشتر به دو نمونهٔ دیگر اشاره می‌شود: اگر **معراج** سلطان محمد اثری دینی است، **حمام گرفتن شیرین** اثری سنتی، ولی نه دینی است. بنابراین هنگامی که از هنر سنتی سخن می‌رود، به ویژه اگر از نسبت هنر سنتی با هنر دینی پرسش می‌کنیم، بجاست بی اعتنا به این ابهام نباشیم. بنابراین، هنر دینی به ضرورت هنر سنّتی است، ولی هنر سنتی همیشه دینی نیست. در این‌جا، از هنر دیگری نیز باید یاد کرد که، هرچند ذیل هنر دینی می‌آید، ولی نسبت کم‌رنگی با آن دارد، اگرچه هنر برجسته یا شاخصی به شمار نمی‌آید. می‌توان این هنر را هنر دینی با هدف اخلاقی نام نهاد. چنان‌که می‌دانیم، هدف هنر دینی و به ویژه هنر قدسی، اخلاق به معنای رایج کلمه نیست. هنر دینی اساساً نسبتی با فضیلت‌ورزی و در نتیجه یادآوری زیبائی و حقیقت دارد. بی گمان در نسبت با این یاد و یادآوری هنرها برابر نیستند و هرکدام درخور گوهر خود کم یا بیش چنین می‌کنند؛ هر چند برای مولوی و دیگر حکمای بزرگ آهنگ ضربه‌های چکش مسگران نیز شوق برمی‌انگیزد.

به هر حال غرض از این گریز ذکر این نکته بود که هنر دینی- اخلاقی مورد نظر بیشتر با درست و نادرست، روا و ناروا، نزد عامّه سر و کار دارد. پس غایت آن یاری به رستگاری افراد است. مصداق‌هایی از آن‌را در فرهنگ اسلامی و نمونه‌هایی نیز در فرهنگ مسیحی می‌توان یافت. برای مثال می‌توان از دیوارنگاره‌هایی که در پاره‌ای از زیارتگاه‌ها مشاهده می‌شود یاد کرد. در برخی از این نگاره‌ها سرانجام کار دو انسان، یکی نیک و یکی بد، تصویر می‌شوند تا برای عامّهٔ مردم هشداری باشد و سبب شود تا کردار و رفتار درست را پیشهٔ خود سازند. این نوعی هنر دینی با هدف اخلاقی است که به نظر ما در شمار هنرهای شاخص یک سنت قرار نمی‌گیرد. ولی هست و باید از آن یاد کرد.

در مسیحیت هم نمونه‌هائی از این گونه هنر می‌توان یافت. اناجیل **مصوّر** نمونه‌ای از آن‌اند که به آن در اصطلاح باغ خوشی‌ها (Hortus deliciarum) نیز می‌گویند. مراد از باغ خوشی‌ها تصاویری هستند که صحنه‌هایی از اناجیل را می‌نمایند و به صورت دیوارنگاره‌ها در بعضی از مراکز دینی مانند صومعه‌ها ترسیم می‌شوند[1] . این هنر هم چیزی شبیه همان هنر دینی با هدف اخلاقی است ولیکن نمی‌توان آن را – آن‌طور که از کلیسای شارتر می‌توان سخن گفت- هنر شاخص مسیحی به شمار آورد.

پس در تعریف هنر سنتی و به ویژه هنر دینی باید به این ظرایف و جزئیات توجه کنیم تا بتوانیم از هنر دینی که بخشی از هنر سنتی است، تا حد ممکن، تعریفی دقیق ارائه بدهیم.

به پرسش دوم می‌رسیم. چرا تعریف هنر سنتی و به ویژه هنر دینی (در این‌جا اسلامی) دشوار است؟

هنر دینی و دشواری تعریف آن

همان‌طور که گفتیم گروهی بر این باورند که چیزی تحت عنوان «هنر اسلامی» نداریم و آنچه که به آن «هنر اسلامی» گفته می‌شود تداوم هنرهای پیش از اسلام یا هنرهای ایرانی است، و نه بیش. چنان‌که در فلسفه هم – البته به غلط- فلسفهٔ اسلامی را رونوشتی از فلسفهٔ ارسطویی می‌دانند. گویی فیلسوفان ما خودشان هیچ نوآوری و خلاقیتی نداشتند. اقتباس کردن یک چیز است و تقلید چیز دیگری است. هیچ اندیشه اصیل و پایداری در هیچ حوزه‌ای نمی‌توان یافت که صرفاً مبتنی بر تقلید باشد، چه رسد به یک فرهنگ و به‌ویژه فرهنگ فلسفی. در

پاسخ به چرایی این دشواری می‌توان به نکته‌های زیر اشاره کرد:

نکتهٔ اول، مسأله جایگاه صورت در هنر سنتی است. در تعریف شیء به طور عام و هنر به طور خاص، ناگزیریم به صورت توجه کنیم. ماهیت شیء و تعریف آن اساساً مبتنی بر صورت آن است. یک شیء ماده‌ای دارد و صورتی. در تعریف صندلی و در نسبت آن با میز، اگر صرفاً علت مادی را دخالت دهیم به تعریف درستی از آن نمی‌رسیم. آنچه صندلی را صندلی می‌کند صرفاً مادهٔ آن نیست، بلکه صورتی است که خاص صندلی است. به همین دلیل، در تعریف صندلی بیش از هر چیز به «صورت» آن اعتنا می‌کنیم. بنابراین در تعریف اثرهنری، خاصه هنر دینی، نیز نمی‌توان صرفاً به عناصر یا موضوع آن بس کرد؛ به صورت آن نیز باید حسّاس بود. چه: «هنر اساساً صورت است» (تیتوس بورکهارت، ۱۳۶۹: ۷). بی اعتنائی به صورت، چیزی است که در نگرش تاریخی به هنر، دست‌کم در گونه‌ای از آن، روی می‌دهد.

نگرش تاریخی، نگرشی است که تجزیه می‌کند، جزء جزء می‌کند، تا به ما بگوید اصل و خاستگاه هر پاره و جزء کجاست: جزئی از روم است، جزئی از زنگ. وقتی یک اثر را جزء جزء می‌کنیم دیگر اثری از آن باقی نمی‌ماند. چون یک اثر، یک شیء، یا حتی یک فرد انسانی، چیزی بیش از صرف اجزا است. حتی در مورد یک شخص هم نمی‌توانیم چنین داوری کنیم: هرکس صورت و هیئتی مشخص و منحصر به فرد دارد. به همین‌سان است یک اثر هنری. در نقد هنری اگر صرفاً به خاستگاه عناصر بپردازید –مثلاً بگویید گنبد و مناره به دوران پیش از اسلام برمی‌گردد- به تعریف درستی از مسجد نمی‌رسید. بی گمان، می‌توان پذیرفت که عناصر، از فرهنگ دیگری – فرهنگی که پیش از ظهور یک دین وجود داشته- اخذ می‌شود ولی صورت، قابل اقتباس نیست. پس می‌توان گفت که **پیش از اسلام گنبد و مناره وجود داشته ولی مسجد نبوده**. برای آنکه هنر مسجدسازی پا بگیرد می‌بایست صورتی نو، این عناصر کهن را ورز دهد و از آن پدیده نوی درآورد. یا مثلاً پیش از مسیحیت معبد رومی، بازیلیکا وجود داشته، ولی کلیسا نبوده است. **برای این‌که کلیسا «هست» شود نیاز به مسیحیت بود**. بنابراین آنچه را که یک دین به ارمغان می‌آورد ضرورتاً عناصر نو نیستند، یک صورت نو است: افقی تازه باز می‌شود و در پرتو این افق، صورت دیگری هست می‌شود. این صورت، به عناصری که به ضرورت و به طور طبیعی از فرهنگ یا فرهنگ‌های دیگر گرفته می‌شود، هیئتی نو و ترکیب دیگری می‌بخشد. هنر نو در تازگی صورت ریشه دارد و نه کهن بودن عناصر آن.

بر اساس همین جایگاه صورت، دو نقد دیگر به هنر دینی وارد می‌شود. نقد نخست این بود که چون عناصر را از جای دیگر آورده‌اند پس نمی‌توان از هنر اصیل اسلامی یا مسیحی سخن گفت: یکی دنبالهٔ هنرایرانی است، یکی دیگر تداوم معبد رومی.

این نقد، و نقدهای مشابه آن، از نادیده گرفتن جایگاه صورت در هنر دینی نتیجه می شود. بی گمان در سرآغاز یک دین، همهٔ عناصرلازم برای ایجاد فرهنگ و تمدن فراهم نیست. این فقدان امری طبیعی است. اگر به سرآغازها نیک بنگریم - چه سرآغاز اسلام که به ما نزدیکتر است، چه سرآغاز مسیحیت، چه سرآغاز هنر بودایی و سرآغازهای دیگر- نه شمایل بودایی می‌یابیم، نه شمایل مسیحی، نه معبد بودایی می‌بینیم، نه کلیسای رومان. کلیسای رومان ۱۲ قرن طول کشید تا زاده شود (Thérèse Castieau,1982:5-6). سرچشمه‌های بنای آن، منابعی که عناصر ساخت آن را به‌دست داده‌اند، بیش از شمار انگشتان است(ibid:7). اما ۱۲ قرن طول می‌کشد تا صورت نوی در پرتو افقی که آیین مسیحیت گشود، هست شود. از این صورت، اثری زاده می‌شود و کلیسای رومان نام می‌گیرد.

معماری کلیسای گوتیک اساساً قرن شانزدهم به کمال می‌رسد (Jean-Pierre Willesme,1982:5). بدین ترتیب، آنچه با گذر زمان کلیسای جامع می‌شود، در آغاز کرسی مانندی بود که پطرس قدّیس برای موعظه به روی آن می‌نشست. به چنین نشستنگاهی به لاتینcathedera می‌گویند (Titus Burckhardt,1995:11-12)؛ ما به آن منبر می‌گوئیم. همینcathedera با گذشت زمان، cathed-eral،یا کلیسای جامع می‌شود. بنابراین آثار شاخص یک دین در سرآغاز آن، به ناگهان و از هیچ هست نمی‌شوند. وانگهی، یک پیامبر، نه هنرمند است و نه تاریخ‌نگار. نقد تاریخی کتاب مقدس فروکاستن آن به کتاب تاریخ است. در آن‌صورت دیگر کتاب مقدس نخواهد بود. این نکته را

نیز فرونگذاریم: حضور آورنده دین، تا اندازه‌ای از ضرورت هنر دینی می‌کاهد. برای همین شکل‌گیری هنر دینی، در معنای دقیق واژه، نیاز به فاصله گرفتن از آن سرآغاز دارد؛ به همان‌سان که گونه‌ای فاصله الهی، لازمه پیدا شدن و پایداری هستی است. افلاطون، در سرآغاز **مرد سیاسی** به این فاصله و پیدایش هنرها در افقی که این دوری به دنبال خود می‌گشاید، اشاره دارد (d 271-b272, b274). پس اگر بگوئیم، کار هنر در اساس احیای این سرآغاز تداوم بخشیدن به آن است، نادرست سخن نگفته‌ایم.

تا زمانی که حضرت بودا بود، بودائیان نیازی به شمایل حضرت بودا نداشتند. تا زمانی که حضرت عیسی یا حضرت مریم بود، نیازی به شمایل یا پیکره ایشان نبود. در فقدان این‌هاست که این هنر شکل می‌گیرد و آن هم نیاز به زمان دارد. بنابراین نبودن عناصر در سرآغاز یک دین طبیعی است. ما از آن‌ها انتظار نداریم که مسجدی هم‌سنگ و همطراز مسجدهای اصفهان بسازند، چون اولاً نیازی نبود و ثانیاً صورت هنری هنوز شکل نگرفته بود. این امر را تقریباً در همه ادیان می‌توان یافت؛ و تنها خاص اسلام نیست.

بنابراین نمی‌توان این نقد را که چون در سرآغاز اسلام ما عناصری نداریم و این عناصر از جای دیگرند، بنابراین هنر اسلامی نداریم، از جانب تاریخ‌نگاران پذیرفت. آنچه می‌توان از یک دین انتظار داشت، آوردن یک صورت نو است؛ صورتی که نمودار سرشت وحیانی(ژنی) آن دین است. چنین است که یک فرهنگ دینی زاده می‌شود. بی گمان فرهنگ دینی خود دین نیست، هر چند در بستر یک دین شکل می‌گیرد.

دشواری سوم که در تعریف هنر دینی با آن روبه‌رو می‌شویم به طبیعت آن بر می‌گردد. برای بیان این دشواری، نخست به یاد آوریم که نسبت انسان مدرن با طبیعت با نسبت انسان پیشامدرن با طبیعت اساساً متفاوت است. هنر یا تولید سنتی، چه در یونان باستان، چه در قرون وسطی، چه در فرهنگ اسلامی یا بودایی، برروی‌هم در جوامع سنتی، همیشه هماهنگ با طبیعت پیش می‌رفته است. اگر ما این تعریف ارسطویی را -که تا اندازه‌ای شمول عام دارد- بپذیریم که هنر یا از طبیعت تقلید می‌کند یا آنچه که در طبیعت نیست بر اساس قواعد تولید می‌کند، این قواعد که هنر سنتی بر اساس آن به تولید می‌پرداخت قواعدی بودند هماهنگ با طبیعت. برای همین، در ساختمان خانه یا بناهای دیگر آب و هوا و مصالح نقش اساسی داشتند. معماری هماهنگ با طبیعت پیش می‌رفت، مثلاً آسیاب بادی یا آسیاب آبی، با نیروی محرّک طبیعی در کار بودند. به همین خاطر تنوعی در آثار هنری قدیم به ویژه معماری ملاحظه می‌کنیم که از یکسان‌سازی و **سِری‌سازیِ** مدرن بالکل جداست. یعنی یکسان ساختن و **سری** ساختن، یک پدیده مدرن است؛ در گذشته این پدیده به این صورت وجود نداشت. بنابراین تنوع و گونه‌گونی شیوه‌های تولید در جامعه‌های سنتی از هماهنگی هنر با طبیعت است.

لذا تفاوتی اساسی میان تولید مدرن و هنر قدیم، به لحاظ کاربرد مصالح، وجود دارد. برای مثال اگر بتن را یکی از مصالح شاخص دوران مدرن بدانیم و راجع به مبانی و چیستی آن پرسش کنیم، می‌بینیم که بتن در قیاس با مصالح گذشته مثلاً کاهگل از یک نوع خودکامگی برخوردار است. بتن قائم به خودش است. با بتن می‌توان در همه جا ساخت. می‌توانید با بتن در دل آفریقا یک برج بسازید، همان برج را با بتن در یا در تهران بسازید. بتن به طبیعت بی‌اعتناست. این درست نشانه افتراق تولید مدرن از طبیعت است. برخلاف آن هماهنگی که در هنر سنتی بین طبیعت و تولید سراغ داشتیم، در این‌جا شاهد افتراق هستیم. با بتن می‌توان به طور یکسان و در همه آب و هواها ساخت. در این‌جا هماهنگی با طبیعت دیگر نقش بنیادین ندارد. برای همین یک بنای مدرن، اگر نگوییم نمیتواند نمایانگر نبوغ و اصالت یک قوم باشد، دست‌کم، در قیاس با هنر سنّتی به میزان بسیار کمتری چنین خواهد بود. برج ایفل به همان اندازه نمودارفرهنگ عمیق فرانسوی است که برج میلاد نمود بود قومی ماست! بی‌گمان، نمی‌شود و نباید از ساختن دست کشید؛ تناسب‌ها را نیز نمی‌شاید نادیده انگاشت.

از جمله نمونه‌های معماری که در دوران ما نشان می‌دهد که هنر سنتی تا چه اندازه با طبیعت هماهنگ بود، بنای دانشکده‌ای است در دانشگاه اصفهان، درست مقابل دانشکده ادبیات، که قرار بود دانشکده اهل بیت در آن‌جا مستقر شود ولی سرانجام گروه جغرافیا در آن جای گرفت. نمای بنا به سبک سنتی است. ظاهراً معمار برای

این‌که بنا هر چه بیشتر سنتی جلوه کند بادگیری نیز در آن تعبیه کرده است. طبیعتاً تابستان بادگیرها کار نمی‌کنند و حضورشان اساساً جنبهٔ تزیینی پیدا می‌کند. در واقع بادگیر متناسب با آب و هوای یزد است و در اصفهان به کار نمی‌آید. یک معمار قدیمی این را می‌داند که یزد به واسطه شرایط اقلیمی‌اش برای ایجاد بادگیر مناسب است، ولی اصفهان نیست. در اصفهان امکانات دیگری برای گرم کردن یا سرد کردن داشتند. بنابراین این بنا را نمی‌توان سنتی نامید. به عکس نمودار بیگانگی معمار با هنر سنتی است، البته اگر آگاهانه و خواسته چنین کرده باشد.

در نتیجه تنوعی که ما در هنر سنتی می‌بینیم، تعریف آن را مشکل می‌سازد. کلیسایی که با سنگ در جنوب فرانسه می‌سازند با کلیسایی که در شمال فرانسه می‌سازند یکی نیست، هر چند مولّفه‌های بنیادین کلیسا در هردوی آن‌ها یافت می‌شود. بنابراین، نمی‌توان این تنوّع را که از هماهنگی با طبیعت ناشی می‌شود، بهانه کرد و بودن اثری مانند کلیسا یا مسجد و...را انکار کرد. اگر در تعریف هنر سنتی به تفاوت آب و هوا توجه نشود، نمی‌توان آن را، و به خصوص هنر دینی را، تعریف کرد. این هماهنگی با ویژگی‌های اقلیمی را می‌توان یکی از مبانی هنر سنتی است.

بر خلاف هنر سنّتی در هنر مدرن شاهد نوعی گسست از طبیعت هستیم. کولر همه جا به کار می‌آید، چه در روم، چه در زنگ! چون نیروی آن برگرفته از طبیعت نیست. این گفته در بارهٔ همهٔ دستاوردهای مشابه مدرن درست می‌آید. بر روی‌هم تکنولوژی مدرن، برخلاف هنر سنّتی، به گونه‌ای خودکامه و خودآیین است، لذا در تقابل با طبیعت کار می‌کند. اساساً، تولید به شیوهٔ مدرن بر مبنای این گسست تعریف می‌شود. پدیده محیط‌زیست نیز حاصل این جدائی است، و پدیده‌ای اساسی است و باید به آن توجه کرد. خلاصه، توجّه به این نکته‌ها می‌تواند در تعریف هنر سنتی به ما کمک کند.

«زیباشناسی» دستاوردهای صنعت مدرن

آیا می‌توانیم در پرتو هنر سنتی از زیبایی در تولید وسایل و ابزار مدرن سخن بگوئیم؟ در نظر نخست این پرسش عجیب و عبث می‌نماید؛ چون با دو گونه تولید، در اصل با دو دنیای بالکل متفاوت، سر وکار داریم. تلاش ما نیز بر آن بود که نشان دهیم هنر سنّتی و هنر مدرن در سرشت و بنیاد متفوت‌اند: یکی هماهنگ با طبیعت ورزیده می‌شود، دیگری در تقابل با آن. اما شاید شگفتی ما دو چندان شود اگر بگوئیم که – دست‌کم به نظر نویسنده- تنها بر مبنای هنر سنتی و زیباشناسی سنتی می‌توانیم دربارهٔ زیباشناسی صنعت مدرن پرسش کنیم. دلیل آن نیز به نسبت زیبائی با هنر سنّتی از سوئی و هنر مدرن از سوی دیگر برمی‌گردد.

در نگرش پیشامدرن، زیبائی از مؤلفه‌های بنیادین هنر در معنای فراگیر و عام آن است. این دو از یکدیگر جدائی ناپذیرند. برای مثال، افلاطون وسایل منزل را نیز زیبا می‌خواهد، و زیبائی آن‌را برای تربیت ضروری می‌داند. برای نمونه، در بندی از **جمهوری** می‌خوانیم: «کلام نغز [۲]، هماهنگی[۳] ، لطف[۴] و وزن خوش[۵] ، همه از سادگی نفس[۶] می‌آید. ولی مقصودم از سادگی آن نابخردی نیست که به طعنه سادگی می‌نامند، بلکه آن سادگی که به حقیقت نیک و زیباست و پنداری نیک[۷] در آن جای دارد» (۱۳۸۰: ۴۰۰ e، با تصرّف). سپس افلاطون می‌افزاید: «این‌جمله را در نگارگری، و دیگر هنرهای همانند آن، بافندگی، گلدوزی، در خانه سازی و ساخت همه وسایل منزل، در طبیعت اجسام و در انواع گیاهان نیز می‌توان یافت. در همه این‌ها لطف و هماهنگی و ناهماهنگی دیده می‌شود. باری زشتی و ناموزونی و ناهماهنگی با سیرتی زشت و ناهماهنگ نسبت دارند؛ زیبائی و موزونی و هماهنگی، به عکس، تصویرها۸ و همچون خواهران همزاد سیرتی نیک و شریف‌اند» (همان: a ۴۰۱، با تصرّف).

بنابرین زیبائی همه جائی است، در طبیعت و در هنر بشری. جدایی امروز میان آنچه که به آن هنرهای زیبا می‌گوییم و صنایع در این‌جا وجود ندارد. هنرها همه زیبا بودند؛ هر کدام در خورد خود؛ چه هنرهای ابزاری، چه هنرهای آزاد۹. افلوطین دربارهٔ هنرهایی که بعدها به هنر ابزاری یا مکانیکی معروف شدند، می‌گوید نظمی که در لباس‌دوزی یا معماری مشاهده می‌کنیم، به واسطه خرد آدمی از جهان معقول در آن می‌آید (نه‌گانه پنجم، رساله نهم، فصل یازدهم). در دوران مدرن، زیبائی، به دلایلی که بررسی آن فرصت دیگری می‌طلبد، تنها به گروهی از

هنرها منحصر می‌شود و دلالت دیگری نیز به خود می‌گیرد[۱۰]. برای همین، نمی‌توان در چارچوب زیباشناسی مدرن از زیبائی یا نازیبائی تولیدهای صنعتی، یک خودرو یا یخچال، سخن گفت مگر دامنه هنرهای زیبا را بگسترانیم. ولی امکان این بسط و گسترش در بستر مدرن فراهم نمی‌شود. به عکس، در چشم‌انداز هنر سنّتی، از آن‌روی که تولید وسایل منزل نیز هنر و درنتیجه زیبا به شمار می‌آیند، این امر میسّر می‌شود. در این‌جا دیگر نمی‌توان میان هنرهای زیبا و هنرهای دیگر فرق نهاد. **ما نیز اگر بخواهیم درباره زیباشناسی دستاوردهای صنعت مدرن پرسش کنیم، ناگزیر باید از منظر هنر سنّتی به آن بنگریم و بپرسیم: یک یخچال، خودرو و یا یک ماشین لباسشویی نیز زیبایند؟** همه این وسایل وارد زندگی ما شده‌اند، روز و شبِ ما با آن‌ها سپری می‌شود و اگر بخواهیم به شیوه افلاطونیِ رها کردن و نجات بخشیدن پدیده‌ها در مورد این پدیده سخن بگوییم، ناگزیر باید از زیبایی آن‌ها نیز پرسش کنیم. این پرسش چگونه شدنی است؟

بر روی‌هم، مبانی هنر و زیبایی در گذشته دو چیز بودند. افلاطون همیشه از دو رکن یاد می‌کند: نظم و زیبایی یا خیر و زیبایی[۱۱]. افلوطین از خیر و زیبایی سخن می‌گوید. البته ارسطو استثنا است[۱۲]. در قرون وسطی نیز نظم و درخشش با هم‌اند. در سنت اسلامی نیز، زیبایی از جمله به «کمال ظهور، به نعت تناسب و ملایمت» (مشارق الدّراری: ۱۳۱) تعریف می‌شود. میرعماد در **آداب المشق** علاوه بر اصول، از صفا یا شأن سخن به میان می‌آورد (۵-۶). سنت‌گرایان نیز به دوگانهٔ نظم و راز در زیبائی و هنر باور دارند (محمود بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۶۲). پس همواره یکی در کنار دیگری می‌آید. در عرصه تولید مدرن، به عکس، با گونه‌ای از نظم یا ترتیب سر وکار داریم و بس. پس، از ناهمانی و فرق میان این دو نگرش نمی‌توان چشم پوشید.

اکنون پرسش این است: با این همه چگونه می‌توان، در چشم‌انداز زیباشناسی سنّتی، ساخته‌های کارخانه را زیبا پنداشت؟ هرچه باشد، ما با وسایل و اشیائی روبه‌رو هستیم که ترکیب و صورتی دارند. آیا می‌توان از زیبائی این ترکیب سخن گفت؟ اگر بر آن شویم و از منظر زیباشناسی قدیم به این پرسش پاسخ دهیم، یعنی اگر زیبایی را پرتو خیر بدانیم، یا نام الهی، یا اگر آن را صفا و شأن بخوانیم، یا حتی اگر آن را ملایمت و تناسب بگوئیم، و یا بالاخره نظم و راز، پاسخی درخور به این پرسش نمی‌یابیم: تولید مدرن بر این مبانی استوار نیست. وانگهی، زیبایی و هنر، در بینش پیشین، نسبتی با سمبولیسم دارد. به عکس، علوم جدید، از جمله علومی که ناظر بر تولید مدرن هستند، با سمبولیسم بیگانه‌اند و اساساً به مکانیزم می‌پردازند[۱۳]دشواری کار نیز در همین است: از سوئی، نمی‌توان در قالب تولید مدرن از زیباشناسی آن سخن گفت؛ این کار با نظر به آنچه گذشت در چارچوب هنر سنّتی میسّر می‌شود؛ از سوئی نیز دستاوردهای کارخانه را نمی‌توان زیبا ـ به بیانی که گذشت ـ نامید. تنها یک راه می‌ماند، دست‌کم به باور ما: ساخته‌های صنعت مدرن را می‌توان **شکیل** یا **خوش‌ریخت** نامید. این دو واژه را، کمابیش، برابر واژهٔ **اواسخمون**[۱۴] یونانی آورده‌ایم که معادلش به فارسی همان شکیل یا خوش‌ریخت می‌شود، ولی با **کالوس**[۱۵] به یک معنی به کار نمی‌رود. شکیل بودن ضرورتاً زیبا - به معنای سمبلیکِ کلمه- نیست، بلکه شکلی است که می‌تواند خوشایند و یا از یک صورت به هنجار برخوردار باشد. یک یخچال یا خودرو می‌توانند شکیل باشند، ولی نه زیبا.

نتیجه

غرض از رویاروی نهادن صناعت قدیم و صنعت مدرن روشنگری چند نکته و، از رهگذر آن، طرح پرسش از زیباشناسی ساخته‌های کارخانه بود. این روشنگری به چه کار می‌آید و این پرسش به چه کار؟ روشنگری برای آن بود که نشان دهیم چرا و چگونه هنر سنتی، و از آن میان هنر اسلامی، هویّتی خاص خود دارد که به فروکاستن‌های تاریخگرایانه و یا نگرش‌های مدرن دیگر که اساساً گوهر و ذاتی برای پدیده‌ها، از جمله هنر سنّتی نمی‌شناسند، تن در نمی‌دهد. بنابراین نمی‌توان به شیوه‌ای به نقد و بررسی هنر سنّتی پرداخت که با چیستی آن نسبتی ندارد. برای مثال، نقد هنر اسلامی بر مبنای نظریّه قدرت، پرداخته میشل فوکو، به چیستی هنر اسلامی راه نمی‌برد. نظریّه قدرت نزد فوکو ریشه در نیهیلیسم‌باوری نیچه دارد و بی

آن نمی‌شاید از آن سخن گفت. چگونه بپذیریم جائی به کار بیاید که خود سرشار از معانی است؟

دیگر این‌که، آنچه را که می‌توان نگرش مدرن، در معنای ژرف آن، به عالم و آدم پنداشت، به اقتضای سرشت خود، به سرشت پدیده‌ها، که در خود چیزی از بی‌نهایتی کل دارند، اعتنایی ندارد. در نسبت با هنر سنّتی نیز تنها به نادیدن تنوّعی نمی‌انجامد که کوشیدیم ذیل عنوان هنر سنّتی تا اندازه‌ای از آن یاد کنیم. این نگرش هماهنگی هنر سنّتی با طبیعت، و در نتیجه ویژگی‌های اقلیمی را نیز از نظر دور می‌دارد.

ولی آنچه در این مقاله برای ما اساسی‌تر می‌نمود، همان پرسش از زیباشناسی صنعت مدرن و پیشنهاد طرحی برای آن بود. برای این‌کار نیز مروری بر هنر سنّتی، به‌ویژه نسبت آن با زیبائی، ضروری به نظر آمد. این ارزیابی، در پیوند با هنر سنّتی، دو چیز را برای ما آشکارتر ساخت. یکی گسترهٔ کاربرد واژهٔ هنر یا صناعت در گذشته، دوم جایگاه زیبائی در نسبت با آن. هم‌چنان‌که گفته شد: پیش از سیطره نگاه مدرن به هنر، هر آنچه انسان می‌ساخت از لباس‌دوزی تا معماری و.. ، هنر نام داشت. به‌علاوه، همه آن ساخته‌ها، از آن میان وسایل منزل، از زیبائی، هر یک فراخور خود بهره‌ای داشتند. در نسبت با تولید وسایل و ابزار مدرن نمی‌توان از زیبائی سخن گفت چون از این پس زیبائی از آن هنرهای زیباست و بس. برای همین، تنها در پرتو هنر سنّتی می‌توان درباره زیبائی یا نازیبائی کارخانه-ساخت‌ها داوری کنیم.

اکنون، بار دیگر بپرسیم: چرا زیبائی ساخته‌های کارخانه‌ای، از آن میان وسایل منزل، برای ما ضرورت دارد؟ از نسبت وجودیمان با زیبائی که بگذریم، زندگی ما به گونه‌ای با این وسائل به‌سر می‌شود. پس چگونه به زیبائی و یا نازیبائی آن‌ها نیندیشیم؟ به‌ویژه آن‌که در شیوه تولید مدرن کارائی بر زیبائی غلبه دارد. چه باید کرد تا کارائی این وسایل، تا بشود، زیبائی آن‌را بازیابد؟ بی‌گمان، این امر دیگر چنان‌که در هنر سنّتی سراغ داریم شدنی نیست، با این‌همه «بانگ جرسی» خواهد بود! برای این کار باید مقوله‌ای بیابیم که در خوردشان باشد. آن مقوله، از منظر صناعت قدیم، به نظر می‌رسد **شکیل** یا **خوش ریخت**[۱۶] باشد. پس یک خودرو می‌تواند شکیل باشد یا یک ماشین لباس‌شوئی خوش‌ریخت و نه زیبا. بدین‌سان می‌توان، به یمن هنر سنّتی، تولیدات صنعتی را تا اندازه‌ای از **زُمختی کارخانه** رها ساخت.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای مثال، می‌توان از دیوارنگاره‌های صومعهٔ *قدیسه اودیل* در شهر استراسبورگ فرانسه یاد کرد.

۲. eulogia . این واژه در اصل به این معانی به کار می‌رود: بیان زیبا و خوشایند، بیان درست و معقول، بیان نرم و مهربان، ستایش، نیایش، تقدیس (A. Bailly: 1950).

3. euarmostia-

4. euschemosune

5. euruthmia

6. euetheia

۷-dianoia. این واژه نزد افلاطون در اصل به معنای استدلال و در برابر نوس به معنای عقل کل به‌کار می‌رود. در این‌جا به نظر می‌آید به معنای پندار نیک باشد. به هرحال، در برگردان فرانسوی امیل شامبری، نیز در برگردان انگلیسی کورنفرد نیامده. جووت آن‌را به اندیشه یا ذهن برخوردار از نظم(...ordered mind) برمی‌گرداند.

8. mimemata

۹. هنرهای ابزاری یا مکانیکی به کار تولید چیزهای مادی و سودمند، وسایل منزل و وسایل دیگر، می‌آمدند. هنرهای آزاد با امور غیر مادی، بگوئیم معنوی، سر وکار داشت وخود به دو گروه بخش می‌شد: راه‌های سه‌گانه (Trivium)شا مل جدل، نحو و خطابه؛ و راه‌های چهارگانه (Quadrivi-um) شامل حساب، هندسه، هیئت و موسیقی(Marc (Sherringham,1992:9 .

۱۰. در واقع صفت زیبا در عبارت «هنرهای زیبا» عاری از ابهام نیست.

۱۱. برای مثال بنگرید به جمهوری: کالوس-آگاتوس (e ۴۰۷)، کالوس- او (e۴۰۰)، کالو-کوسمیو (a403)

۱۲. درباره ارسطو بنگرید به: زیباشناسی و فلسفه هنر در گفتگو، ج. دوم: ارسطو، به مشارکت

۱۳. درباره مکانیسم و سمبولیسم، بنگرید به : The Veil of Isis از فریتهیوف شوون، در: Les Racines de la condi-tion humaine

۱۴. euschemon. این واژه را معمولاً به برخوردار از لطف (graceful, gracious,grace of form) بر می‌گردانند.

برای نمونه بنگرید به: F. Mac Donald Cornford,The Republic of Plato, 1964: para 400-401

15-kalos

۱۶. پیشتر گفتیم که واژه euschemon نیز می‌تواند به همین معنا به کار رود.

کتابنامه

افلاطون (۱۳۸۰). *دوره آثار*، برگردان م. حسن لطفی، چ سوم، تهران: خوارزمی.

افلوطین (۱۳۶۶). *دوره آثار*، ج ۲، برگردان م. حسن لطفی، تهران: خوارزمی.

بورکهارت،تیتوس (۱۳۶۹). هنر مقدّس (اصول و روش‌ها) برگردان جلال ستّاری، تهران: سروش.

بینای مطلق، محمود (۱۳۸۵). *نظم و راز*، تهران: هرمس.

بینای مطلق، سعید و دیگران (۱۳۸۸). *زیبایی و فلسفه هنر در گفتگو*، تهران: فرهنگستان هنر.

فرغانی، سعیدالدّین (۱۳۹۸ه.ق.). *مشارق الدّراری*، مشهد: دانشگاه فردوسی.

میر عماد (۱۳۷۳)، *آداب المشق*، در: *رسالاتی در خوشنویسی و هنرهای وابسته*، تهران: روزنه.

Bailly, A.(1950). *Dictionnaire Grec- Francais*, Paris, Hachette

Burckhardt, Titus(1995). *Chartres and the Birth of the Cathedral*, England, Golgonooza Press.

Castieau, Thérèse(1982). *L'Art roman*, Paris,Flammarion

Cornford, Francis Mc Donald(1964). *The Republic of Plato*, New York ,London, Oxford Uni. Press.

Jowett, Benjamin(1991). *The Republic*, New York, Vintage Book.

Platon (1970). *La République*, trad. Emile Chambry,Paris,Les belle Lettres

Schuon,Frithjof (1990). *Les Racine de la condition humaine,* Paris, La Table Ronde

Willesme, Jean-Pierre(1982). *l'Art gothique*, Paris, Flammarion.