مطالعهٔ امکان تحقق نظریهٔ هنر سنت‌گرا در سینما با تاکید بر آرا سید حسین نصر

مهدی خسروی دینارعالی*[1]، مسعود نقاش‌زاده[2]

۱ . دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
۲ . دانشیار دانشگاه صداوسیما، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.

[تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶]

چکیده

سنت‌گرایان در باب هنر سنت‌گرا، تالیفات متعددی از خود برجای گذاشته‌اند. هر چند نحله فکری آنان گسترده‌تر از صرف پرداخت به هنر است و ابعاد وسیع زندگی را دربرمی‌گیرد، آن‌چه حائز اهمیت است، توجه آن‌ها به هنر است. در آرای‌شان اندیشه‌ای مانند «هنر برای هنر» جایگاهی ندارد. درواقع، هنر از دیدگاه سنت‌گرایان دریچه‌ای برای ورود به حریم قدس از گذرگاه یادآوری نامتناهیات و مطلقیات آن حقیقت اعلی است. از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر سنت‌گرا، نظم و وحدت است که سعی در ایجاد تطابق با بعد کیفی و اصطلاحاً جوهری صور کیهانی دارد. سوال پژوهش این است که چگونه مبانی هنر سنت‌گرا در سینما قابل بازتولید و تحقق است؟ این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمده‌است. با بررسی مولفه‌های هنر سنت‌گرا، این نتیجه به دست آمد که به‌صورت کلی چنین امری قابل تحقق است، هرچند سنت‌گرایان به‌صورت کلی در باب هنرهای مدرن مباحثی مطرح نکرده‌اند، با توجه به کارکرد هنر سنت‌گرا از منظر آن‌ها، بسیاری از جنبه‌های آن در سینما آن قابل بازتولید است. هنرمند سینماگر می‌تواند با رمزپردازی صُور حسی به صورت‌های مثالین ارجاع دهد و از طریق تقدس زمانی، به‌سمت نامیرایی حقیقت سنتی حرکت کند. سینما قادر است از فردگرایی هنر مدرن نیز فرارفته و به حقیقتی قدسی بپردازد.

واژه‌های کلیدی

هنر سنت‌گرا، معرفت قدسی، سینما، امر قدسی.

*نویسندهٔ مسوول، ایمیل: khosravimahdi333 @gmail.com، تلفن: ۰۹۰۱۷۹۶۸۸۴۹.

مقدمه

این پژوهش، پیرامون امکان به‌کارگیری و بازتولید مولفه‌های هنر سنتی یا قدسی در سینما است. از آن‌جا که حیطه و میدان هنرهای سنتی، عمدتاً یا تماماً هنرهای غیرنمایشی است و شامل هنرهای تجسمی می‌شود، طبیعتاً نمی‌توان به‌آسانی مولفه‌های آن را در سینما به‌کار بست. هنر سینما تفاوت‌های زیادی با هنرهایی مانند معماری، شعر، نگارگری و تذهیب دارد، و طبیعتا آن‌چه ابزار این‌گونه هنرها برای انتقال مفاهیم الهیاتی و قدسی است، با سینما متفاوت است. مثلا در معماری که غالب متفکران آن، پیرامون هندسه اسلامی متفق‌القول‌اند به‌عنوان ماده اصلی قدسی (بودن) آن است. پژوهش حاضر، با مطالعه آراء متفکران سنت‌گرا اعم از سید حسین نصر، تیتوس بورکهارت، فریتهوف شوان، آناندا کوماراسوامی و دیگر متفکران حوزه‌های هنر و معنویت، سعی در شناخت معنا و چگونگی بروز آن در صورت‌های آثار هنری سنت‌گرا دارد. این پروسه کمک می‌کند تا با شناخت دقیق از این مکانیسم، بتوان به انتقال آن‌ها در هنر سینما دست یافت. با مطالعه دقیق آرا سنت‌گرا و البته با رویکرد تاکید بر نظرات سید حسین نصر، چندین کلید واژه و مولفه به‌عنوان شالودهٔ اصلی فلسفهٔ این متفکر، مانند امر قدسی، نگاه وحدت‌اندیش و معرفت قدسی که وجوه وسیعی دارد، به چشم می‌خورد. درواقع کارکرد هنرهای سنتی نیز به همین معانی مربوط است. این پژوهش، با توضیح کامل درباره معانی کلمات و کلید واژه‌های ذکر شده، به چیستی آن‌ها پاسخ خواهد داد. با روشن شدن عمق و سرشت این مفاهیم، می‌توان درک دقیق‌تری از مبانی و فلسفه هنر قدسی و سنتی به‌دست آورد. در نهایت به چگونگی بروز و تجلی مباحث معرفتی در صورت‌های حسی و در پایان به تحلیل و امکان به‌کارگیری آن‌ها در سینما پرداخته و تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: هنر سنت‌گرا و قدسی چه مولفه‌هایی دارد و چگونه در یک نظام هنری مفاهیم قدسی را بازتاب مـی‌دهـد؟ ویژگی‌ها و خصوصیت‌های نامبرده در هنر سنت‌گرا، چگونه قابلیت بازتولید در سینما دارند؟ برای دست‌یابی به سینمایی مطابق با آرا سنت‌گرایان، چه مولفه‌ها و شروطی باید رقم بخورد؟

روش تحقیق

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام شده و اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای به‌دست آمده‌است. در این پژوهش ضمن تبیین آراء سنت‌گرایان در باب هنر، به امکان‌سنجی بازتولید آن‌ها در سینما پرداخته شد.

پیشینه تحقیق

به‌نظر در این باب، کتاب، رساله یا پایان‌نامه‌ای وجود ندارد، اما دو مقاله هست که هر یک تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای با مقاله پیش رو دارد.

مقاله اول با عنوان «مقایسه فیلم با هنرهای سنتی؛ نقدی فلسفی بر سنت‌گرایی از منظر حکمت متعالیه» نوشته مهدی همازاده ابیانه، چاپ زمستان ۱۳۹۸ در نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی است که به بررسی پاره‌ای از آرا و اندیشه‌های سنت‌گرایان با تاکید بر صُور مُثُلی، به بحث در باب هنر سنتی می‌پردازد و در آخر با تکیه بر اندیشه‌های ملاصدرا و حکمت متعالیه نتیجه‌گیری می‌کند؛ در مسیر طی شده در این مقاله، تفاوت‌های فراوانی با آن‌چه این پژوهش به‌دنبال آن است به چشم می‌خورد، مانند عدم استفاده از آرا ملاصدرا در این پژوهش و عدم تاکید و اتکا بر سید حسین نصر در مقاله جناب همازاده ابیانه.

مقاله دوم نیز با عنوان «سینما در فلسفه سنت‌گرا، تحلیلی از جایگاه هنر هفتم بر مبنای آرا هنری سید حسین نصر» نوشته علیرضا آرام ، چاپ بهار ۱۳۹۳، نشریه تصویرنامه، پژوهشگر ضمن بیان اندیشه هنری سنت‌گرایان، به تحلیل آن‌ها در میدان سینما نمی‌پردازد و به صرف یک جواب آری یا خیر بسنده و نتیجه‌گیری می‌کند. حال آن‌که سینما هنری است بسیار لایه‌لایه با عناصر مختلفی مانند زمان، مکان، روایت، زبان و صورت‌های حسی متفاوت که در قالب یک فرم کلی عرضه می‌شود. به همین جهت این پژوهش کمکی برای فهم چگونگی به‌کارگیری خصیصه‌های هنر سنتی در حیطه سینما نمی‌کند. اما مقاله پیش رو امکانات و ظرفیت‌هایی را در سینما به‌جهت نزدیک شدن به هنر سنتی به‌کار می‌گیرد.

ارتباط هنر سنت‌گرا با امر و معرفت قدسی

در آرا و اندیشه‌های سید حسین نصر، به‌صورت مکرر کلید واژه معرفت و امر قدسی به چشم می‌خورد که این امر

در دیدگاه ایشان دربارهٔ هنر سنتی نیز پررنگ است. علم قدسی، همان معرفت مقدسی است که در دل هر وحی می‌درخشد، انسان با داشتن این معرفت و شناخت اعلا، می‌تواند به آگاهی و انطباق با جنبه‌ای از حقیقت برسد (نصر، ۱۳۸۵: ۲۷۱).

معرفت قدسی حاصل تعقل و اندیشه‌ورزی نیروی عقل پیرامون محتوای الهام و آن‌چه که در انسان ظهور می‌کند نیست، بلکه خود آن چیزی است که از طریق الهام حاصل می‌شود (همان: ۲۷۲). مقصود نصر از این جمله آن است که معرفت قدسی از طریق تفکر به محتوای الهام به‌دست نمی‌آید، بلکه خود آن چیزی است که الهام می‌شود و این الهام ماهیت تعقلی و عقلانی دارد و منطبق با باطن حقیقت لاهوتی است؛ هم‌چنین دیگر متفکران سنت‌گرا نیز، اعم از گنون[۱]، شوان[۲]، کوماراسوامی[۳]، بورکهارت[۴] و مارتین لینگز[۵] به ترجمان دیگری به چنین قوه و نیرویی اشاره کرده‌اند. حکمت جاویدان یا حکمت خالده[۶]، معرفتی است همیشگی و جهان‌شمول که همواره میان مکاتب گوناگون در جای‌جای سرزمین‌های مختلف حضور داشته‌است، این معرفت قابل دست‌یابی از طریق شهود عقلی است و در تمام ادیان و سنن مختلف وجود دارد (گلشنی، ۱۳۸۶: ۱۴۵). شهود عقلی، یکی از ابزارهای دست‌یابی به این حقیقت است و انسان را به معرفتی که ذات قدسی دارد، می‌رساند. معرفت قدسی در قلب دین به‌عنوان وحی بیرونی و هم در مرکز شعور انسانی قرار دارد، درواقع هم‌آوایی عالم اصغر با آن وحی بیرونی، همان معرفتی است که به انسان الهام می‌شود و ماهیت آن الهام همان معرفتی است که قدسی و حقیقی است و در نهایت پدیدآورنده سنت (نصر، ۱۳۸۵: ۲۷۶). درواقع انسان با به‌کارگیری و حرکت به این سو، توانایی فهم حقیقت را دارد. معرفت قدسی مرتبه‌ای از مابعدالطبیعه و چیزی خارج از آن نیست، اگر به زعم نصر در باب مابعدالطبیعه دانستن معرفت قدسی گام برداریم و مفهوم مابعدالطبیعه را به متافیزیک تعبیر کنیم، به علت آن‌که «meta» تاکید بر استعلا نه به معنای حلول که به شناخت گونه‌ای از علم و حکمت است، در حالی‌که پس یا فرافیزیک است (نصر، ۱۳۹۸: ۱۱۳). معرفت قدسی به‌واقع فهم امر مقدسی است که معلول تنها اصل ثابت و لایتغیر هستی است آن‌که در مقایسه با هر چیزی که نسبی است، مطلق و تام و تمام است، این حقیقت، واحد است اما تجلیات و ظهورات آن متکثر است (نصر، ۱۳۸۵: ۲۷۶). بنابراین معرفت قدسی، امری درونی است که همیشگی است و در مرکز شعور آدمی به انسان الهام می‌شود. این معرفت، در بالاترین مرتبه خود شناخت حضرت حق و کم‌ترین مرتبه آن، معرفت نسبت به تجلیات حق است.

سید حسین نصر در تعریف هنر سنتی، آن را خصیصه‌ای غیرقابل انقطاع از معرفت قدسی می‌داند: «هنر سنتی از معرفت قدسی جداناپذیر است، زیرا اساس آن‌گونه شناخت از طبیعت است که دارای یک ماهیت باطنی و قدسی است» (نصر، ۱۳۹۸: ۲۱۳). اهمیت امر قدسی در ظهور و بروز است، تجلی‌ای که بارقه‌هایی از آن، در هنر سنتی نیز متجلی می‌شود. شوان امر قدسی را مانند وجود و حیات عینی می‌داند اما تصریح می‌کند به دلیل همین بدیهی بودن، برای بسیاری غیرقابل فهم و ناملموس است (حق‌بین، ظفرمند، ۱۳۹۶: ۶۳).

معرفت قدسی خود باعث انگیختگی حس مینوی در مواجهه با امر قدسی می‌شود، رودلف اتو[۷]، فیلسوف و الهی‌دان آلمانی، تجربه‌ها و احساسات مینوی را شناختاری می‌داند، که می‌تواند مانند تجربه‌های بصری و شنیداری بعد معرفتی داشته باشد (وینرایت، ۱۳۷۸: ۱۲۹). به زعم او احساسات معنوی به مثابه یک مفهوم، تصوری است که می‌تواند به واقعیتی خارجی اطلاق شود و آن را به سطح کامل آگاهی در ذهن تبدیل کند (همان: ۱۲۹). اساسا آن نیرویی که توانایی فهم دین به مثابه امر مابعدالطبیعی و حقیقی را داراست، شکل‌گیری همین روند شهودی است، پیام و نتیجه دین، به حسب هدف و غایتش و هم‌چنین بر اساس ساختار وجودی انسان به‌صورت کلی، احساس، شهود و شعور و در صورت عدم جدایی و اتصال عقل و اراده جزیی به کلی، آن را طلب و خطاب می‌کند (شوان، ١٤٠٠: ٢٢). با توجه به گفته‌های اخیر، رودلف اتو، تماماً آرا سنت‌گرایان در باب نقش شهود و احساسات مینوی در پرده‌گشایی از حقیقت عالم را مورد تایید قرار مـی‌دهـد. هرچند نمی‌توان به‌صورت مشخص در باب مراحل ایجادی آن صورت‌بندی دقیقی داشت، آن‌چه به‌صورت ضمنی در آرا اتو و ابن‌عربی قابل ملاحظه است دلالت بر ایجاد احساسات نومن[۸] به سبب وجود ادراک‌های بشری

است؛ احساسات مقدس حاصل از ادراک بشری، منجر به تجربه‌اندوزی امر مینوی و در نهایت تجربه‌های مقدس، مفهوم امر مینوی را شکل می‌دهند (وینرایت، ۱۳۷۸: ۱۳۱). درواقع ادراک انسان در مواجهه با مابعدالطبیعه و وجود حقیقتی ورای این جهان، احساساتی را تجربه می‌کند که منجر به شکل‌گیری امر قدسی و اطلاق مفهوم امر مینوی به حقایق عینی و بیرونی می‌شود.

نکته قابل توجه پیرامون این امر، ظهور تجلی قدسی در هنر سنتی و وجود معرفت قدسی برای فهم آن است. هنر سنتی و قدسی درصدد است آن‌چه ناپیدا و نامریی است را از طریق آن‌چه مریی و پیداست، نمایش دهد و پرده از آن بردارد (الیاده، ۱۳۹۳: ۱۱۵). درواقع از طریق چنین پرده‌گشایی و نمایشی در هنر سنتی، آن جوشش و فوران حس مینوی رقم می‌خورد.

کوماراسوامی با استناد به مفهوم «مطابق طبیعت»[۹] افلاطونی، در باب نگرشی پیرامون طبیعت بحث می‌کند و آن را منشی می‌داند که موجودات بایستی با عمل به آن عملکردی را به نمایش بگذارند که «عصیان در برابر طبیعت» نباشد (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۳۲). از منظر سنت، «طبیعت» آن چیزی است که «طبیعت مادر» به معنای هستی و سرشت اشیا است مثل جوهر طاووسی که آن حیوان را به طاووس یا جوهره انسانیت که انسان را به حیوانی ناطق بدل می‌کند، به طبیعت آن‌ها و نه ظواهرشان (همان). «تیتوس بورکهارت نیز نگارگری ایرانی را متاثر از اندیشه و تصویر اعیان ثابته می‌داند. اعیان ثابته در عرفان اسلامی همان عالم یا تعین دومی است که حقیقت موجودات را در ظرف علم خارجی و عینی حق قرار مـی‌دهـد» (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۷۸). این تاثیر نگارگری ایرانی از حقیقت که بورکهارت آن را به وسیلهٔ اعیان ثابته بیان کرده‌است، در مقابل، میل به واقعیت و واقع‌گرایی در نقاشی غربی است که در پرسپکتیو ظهور کرده‌است.

دو پدیدار مهم مایا[۱۰] که یکی ثابت و دیگری بر اساس تغیر است، در این جهان و در عوالمی که چرخهٔ تغییر را در این عالم ایجاد می‌کنند خود را به شکل زمان و مکان بروز می‌دهند (نصر، ۱۳۹۸: ۱۲۴). رنه گنون نیز نه تنها «زمان» و «مکان» که هر پنج مرتبه وجود را که پس از مرتبه ذات قرار دارند، مایا می‌داند (رهبری، ۱۳۷۸). با توجه به این امر، می‌توان به صورت ضمنی توجه را به این سمت برد که تجلی امر قدسی در قید و محدودیت ابعاد «زمانی» و «مکانی» نیست و لذا می‌توان بدین شکل نتیجه گرفت که هنر قدسی یا سنت گرا باید به گونه‌ای باشد که محدود به زمان و مکان نباشد. بورکهارت در پاسخ به انتقاداتی به نظریه لازمان در هنر سنتی، پاسخ مـی‌دهـد که هنر سنتی محدود به صورت و نهایتاً محکوم به زمان است، اما آن صورت توانایی حمل معنا و مفهومی لازمان که خود را از قید شرایط و ادوار تاریخی رهانیده، دارد (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۸۸).

ویژگی‌های هنر سنت‌گرا

از دیگر مؤلفه‌های هنر سنت‌گرا، نوع و شکل خلق آن است که می‌بایست مطابق اصول بیان شده، پیرامون معرفت قدسی باشد. این هنر هدف‌مند است و انطباق با قوانین کیهانی صُور از منظر شکلی ، هم‌خوانی با بعد معنوی صُور یا اصول باطنی صُور عالم اکبر، انطباق با ذات و سرشت ماده که همان تنها حقیقت عالم است در محدوده جغرافیایی خاص اثر هنری دارد (نصر، ۱۳۸۵: ۴۹۴-۴۹۵). در قرآن کریم نیز خداوند تعبیر به مصوُر شده است. به نوعی می‌توان چنین برداشت کرد که هنر خداوند یا هنر الهی، تجلی وحدت ربانی در صورت، و نظم عالم است، این وحدت در هم‌آهنگی و یک‌پارچگی عالم کثرت ظهور و بروز دارد (بورکهارت، ۱۴۰۰: ۱۲). غایت هنر، نمایش و یکی شدن با ضرب‌آهنگ کیهانی است، به تعبیر دیگر، شخصی که در هنر به مرتبه استادی می‌رسد می‌بایست توانایی ترسیم دایره‌ای را داشته باشد و ضمن آن با مرکزیت آن یگانهٔ ایزدی، به وحدت برسد (همان). هنر قدسی دو ویژگی ذاتی دارد: حقیقت و حضور. به نوعی مقصود از حقیقت ارتباط مستقیم یا غیرمستقیم با حقیقت اعلا و حضور به منظور همیشگی و زنده بودن به مانند دین است. به نوعی این ویژگی به بخشی از هنر سنتی نیز رسوخ کرده‌است، نه آن‌که به مراتب آیینی، نیایشی، اخلاقی و باطنی هنر قدسی مربوط باشد، بلکه به‌دلیل پیروی از مبانی سنت، این ویژگی را درون خود دارد (نصر، ۱۳۸۵: ۴۹۴).

نصر، خداوند را خالقی می‌داند که صورت را خلق می‌کند و فرم‌ها را می‌آفریند، هم‌چنین او خداوند را مهندس و معماری بزرگ و علاوه بر آن، شاعر، نقاش و نوازنده می‌داند. انسان به‌عنوان بزرگ‌ترین خلق هنری خدا نیز به همین دلیل است که نیروی خلق شعر، نقاشی، موسیقی و معماری را دارد. در نگرش سنت‌گرایان و نصر، هنرمند پاپ‌گونه[۱۱] سعی در تقلید خودآگاهانه از الگوهای الهی دارد اما انسان پرومته‌ای خود را وارد رقابت با خداوند می‌کند. نصر، ناتورالیسم را هنر پرومته‌ای[۱۲] می‌داند که می‌کوشد جنبه ظاهری طبیعت را خلق کند، بنابراین هنر سنتی را می‌توان هنری نامید که دنبال‌کننده سرشت طبیعت است یا به تعبیر دیگر، از الگوهای آن تقلید می‌کند نه جنبه خارجی و عینی آن. انسان زمانی که از الگوهای زیبایی‌شناختی باطنی و شکلی طبیعت فاصله می‌گیرد و به سمت زیبایی‌شناسی خودآیین می‌رود، طبیعتا خود را در مقام مبدع و جایگاهی می‌داند که توانایی خلق به صورت مستقل از خداوند را دارد و هم‌چنین گویی به تقابل خدا می‌رود (نصر، ۱۳۹۸: ۲۱۷). می‌توان نتیجه گرفت انطباق با بُعد باطنی صُور، شکل خلق و نوع ایجاد و ضدیت با هر اندیشه‌ای که هنر را به انحصار چیزی غیر از حقیقت مطلق و نامتناهی دربیارود، از ویژگی‌هایی است که نگاه مبتنی بر هنر سنتی با خود به همراه دارد، هنگام خلق هنر سنت‌گرا، اساسا هنرمند خود به منبع معرفت قدسی بدل می‌شود و می‌تواند قبل از هر چیز، امر قدسی را مشاهده و فهم کند و به بستر خیال ببرد و آن‌جا در آینه وهم، تصویرسازی و هنرآفرینی کند.

اهمیت صورت و فرم در فلسفه هنر سنت‌گرا

انسان در عالم صُور زندگی می‌کند و در معرض همیشگی تجلی و پرتوافکنی مستقیم لوگوس است. بنابراین جدا از آن‌که انسان خود، صورتی دارد، در جهان صُور زندگی می‌کند و آن‌ها را در اطراف خود دارد، آن‌چه معرفت قدسی و صور را در کنار یکدیگر قرار مـی‌دهـد، فهم وجود جهانی ورای صورت‌ها است. درواقع اهمیت صُور در آن است که انسان را به بُعدی دیگر یا منشا صُور می‌برد، مرحله‌ای که انتهای آن مرتبه «ذات بی‌صورت» است (نصر، ۱۳۹۸: ۲۲۱). آن‌چنان‌که نصر در پاسخ به دیوتش[۱۳] نیز تصدیق می‌کند، عموما «هنر قدسی» را به هنری که دارای موضوعی مذهبی است تعبیر می‌کنند، اما هنر به‌نوعی از دریچه «صورت» ظاهر می‌شود؛ بنابراین نمی‌توان صرفا هنری را بر اساس موضوعش مقدس دانست. برای مثال می‌توان از هنر باروک یا دوران رنسانس نام برد هرچند بخش زیادی از آثار هنری خلق شده در این دوران‌ها، دارای موضوعاتی دینی هستند، اما نمی‌توان آن‌ها را در حیطه قدسی برشمرد؛ نه موضوع دینی که برانگیختن احساسات مذهبی نیز برای ایجاد هنر قدسی کافی نیست. تنها از طریق فرم و صورت اثر هنری است که با ارجاع به صورت‌های مثالی و بُعد باطنی هستی می‌توان هنری سنتی و قدسی ایجاد کرد (بورکهارت، ۱۴۰۰: ۷). صورت‌ها می‌توانند حقایق باطنی را به شکل متساهلی در خود جای دهند، رمزپردازی که اساسا بیان امری به شکل رمز است خود امری زیبا و زیبایی‌شناسانه است، صورت اکمل، می‌بایست به بهترین نحو بازتاب حقیقت‌الحقایق باشد، درواقع صورت در کامل‌ترین نوع خود، شکل منظم و آراسته رمزها است که آمیخته با عقلانیت سبکی است (شوان، ۱۳۹۰: ۶۹).

از منظر ارسطو و فلاسفهٔ یونان باستان، فرم به معنای حقیقت شی و اشیا است، به نوعی مقصود آن‌ها همان «جوهر فلسفی» یا سرشت است، درواقع این مفهوم از فلسفه به حیطه زیبایی‌شناسی وارد شده‌است، حقیقت «مفهومی» اشیا که در مقابل معنای حقیقت «عرضی» اشیا قرار دارد (آرام، ۱۳۹۳: ۳). فرم، عرضی یک شی یا بُعد کمّی که صورت شی است، نیست. فرم، آن جوهری است که اشیا را به آن‌چه هستند بدل می‌کند. درواقع انعکاس آن ذات یا به تعبیر نوافلاطونیان، ایماژ است که فرم از منظر کیفی تعبیر می‌شود و این انعکاس و بازتاب ذاتی است که در هنر سنتی رقم می‌خورد (نصر، ۱۳۹۸: ۲۲۰). آن‌چنان که نصر، جهان مثالی و مُثُل را عالم حقیقی و جهان حال را انتزاعی و دارای حجاب می‌داند، نوافلاطونیان نیز از لزوم انعکاس و بازتاب مُثُل در هنر صحبت می‌کنند و آن را الگویی تام و تمام برای خلق اثر هنری می‌دانند. زیبایی‌شناسی، دانش صورت و علم آن است، براین اساس آن‌چه می‌بایست به نمایش دربیاید، مفهومی عینی و واقعی است، نه در ساحتی ذهنی

و سوبژکتیویستی (شوان، ۱۳۹۰: ۶۸). «اثر هنرمند در صورتی لزوما زیبا و کامل خواهد بود که هنرمند به الگوی تغیرناپذیر بنگرد و صورت و طبیعت اثر خویش را از روی آن الگوی تغیرناپذیر، بسازد، اما چنان‌چه تنها به نظام مخلوق و مادی بنگرد و نمونه‌های مخلوق و ابداع شده خارجی را بازنمایی کند، اثر او زیبا و کامل نخواهد بود» (نصر، ۱۳۹۸: ۲۲۳).

هنر ناسوتی که توجهی به سرشت اشیا و طبیعت ندارد و کمیت آن‌ها را به نمایش می‌گذارد، از منظر سنتی، بی‌فرم است. درباب این گفتمان انتقادی پیرامون ساحت سوبژکتیو و خودبنیادی هنر از منظر کانت، مددپور نیز نکاتی مطرح می‌کند؛ رویکرد دکارتی به هنر، هنری بی‌صورت می‌آفریند، این هنر، میان انسان و صورت‌های مقدس هنری، گسستگی به‌وجود آورده‌است و تا ادامه این رویکرد به هنر، بازگشتی به صُور الهی در هنر شکل نمی‌گیرد و آن‌چه به‌عنوان هنرهای دینی مطرح می‌شود، حقیقی نیست؛ نامی که می‌توان بر آن قرار داد، هنر شبه دینی است، هنری که در آن ارتباط رمزوارگی و حقیقت میان صورت و محتوا از میان رفته‌است (مددپور، ۱۳۸۹: ۱۸۱). هایدگر نیز به نقل از سخنرانی هگل، معتقد است هنر به مانند سابق که نمایش و جلوه‌ای از حقیقت بود و به این حسب جایگاه والایی داشت، از بین رفته‌است: «در نظر هایدگر، هم‌چون هگل، کلیت هنر پس از قرون وسطی، یعنی هنر عالم مدرن، حتی در بهترین صورت امری فروتر (درواقع بسیار فروتر) از هنر بزرگ است (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۳).

از آن‌چه در تضاد است با صورت از دید سنت‌گرایان، می‌توان به تعابیر ایمانوئل کانت از زیبایی‌شناسی و فرم اشاره کرد که البته نکاتی به صورت ضمنی بیان شد؛ فرم از منظر کانت، تعبیری تحت تاثیر زیبایی‌شناسی از فرم است، به معنای اصالت ذهن به مثابه مورد مشاهده شده، متضاد آن‌چه کانت می‌گوید، به معنای عدم عرضه و نمایش امری است که توسط ذهن شکل می‌گیرد و هم‌چنین نمایش و پذیرش امری که از طریق مشاهده به حیطه ذهن ورود می‌کند. آن‌چه اهمیت دارد، ذهن سوبژکتیو انسان است که مستقل از همه چیز، بایستی صورت هنری به مثابه امر زیبایی‌شناسانه خلق کند (آرام، ۱۳۹۳: ۴). رویکردهای مدرن دیگری بعدها از همین امر عنوان شد که می‌توان به مفهوم علیه تفسیر[۱۴] سوزان سانتاگ[۱۵] اشاره داشت. او معتقد بود که هنرمند می‌بایست، صورتی زیبایی‌شناسانه خلق کند، آن‌چه اهمیت دارد به‌نوعی همه چیز فدای فرمالیسمی خودآیین می‌شود و تفسیر و معنا اهمیتی ندارد و اثر هنری بیانیه فیزیکی هنرمند نیست (مددپور، ۱۳۸۹: ۱۸۲). حال نکته‌ای که به چشم می‌خورد، تفاوت عمق و نگاه سنت‌گرایان با جریان مدرن پیرامون زیبایی است. کانت با اهمیت دادن به بحث زیبایی‌شناسی، به‌گونه‌ای فرم را نیز به این حیطه می‌کشاند، و صورت در هنر را اساسا به امری ذهنی تقلیل مـی‌دهـد و در مقابل آن، سنت‌گرایان، صورت را امری بنا می‌نهند که بایستی مقلد الگوهای باطنی و شکلی طبیعت باشد.

ماهیت زیبایی در آرا سنت‌گرایان

از منظر سنت‌گرایانی چون نصر زیبایی، انعکاس و پرتو خیر و کمال آن اصل لایتناهی است. درواقع زمانی که خیریت از ذات ساتع می‌شود، آن‌چه مشاهده می‌شود، زیبایی است. بنابراین حقیقت کیفی نزول، خیریت الهی است که جنبه عرضی آن صورت زیبا است (نصر، ۱۳۹۸: ۲۲۹). هم‌چنین زیبایی دارای جلوه‌های معرفتی و شناختی است، علی‌الخصوص برای اشخاصی که جنبه احساسی ظرفیت درون‌شان بالا است، به‌نوعی، به دلیل آن‌که زیبایی از ذات ربانی متجلی می‌شود، با خود علم مقدس و امر قدسی همراهی دارد، اما اصولی که برای فهم و ادراک این زیبایی نیاز است، پاکی و تزکیه نفسانی است، چنین شخصی هم‌چنان‌که زیبایی را درک می‌کند، از طریق آن بازگشت به منشا و یادآوری اصل هستی، از طریق صورت‌های زیبایی، معرفت خود را به مراتب والاتری می‌رساند (نصر، ۱۳۸۵: ۵۱۹).

از آن‌جا که خداوند حقیقت مطلق است، زیبایی، تجلی جنبهٔ نامحدودی از برکت و حقیقت الهی است که این مهم باید در هنر نیز تبلور کند (شوان، ۱۳۹۹: ۳۹). هنر سنت‌گرا، در کنار نظم و هم‌آهنگی، رازوارگی را در درون خود به همراه دارد، این رازوارگی پیرامون حقیقت است، حقیقتی که شهودی است و به سادگی قابل دست‌یابی

نیست. هنر رنسانس منطبق بر توازن و ترتیب است و این توازن و ترتیب منتج به حصول امر زیبا می‌شود. اما آن‌چه در هنر سنتی و قدسی رقم می‌خورد و باعث خلق زیبایی می‌شود، آن رمزوارگی است که سرانجام رمزگشایی می‌شود، به‌نوعی حقیقتی که پنهان است، از مجرای شهود به مرتبه قابل لمس‌تری می‌رسد، در نهایت و در پس همه این‌ها، آن حس انگیخته شدهٔ زیبایی که تا حدودی رمزگشایی شده‌است، باعث امر یادآوری افلاطونی می‌شود (همان: ۴۰). نکته مهمی که قابل بیان است، ارتباط ناگسستنی و اهمیت مفاهیمی مانند «حقیقت»، «معرفت مقدس» و «هنر» است، درواقع هرجا که هر یک از این سه واژه از یکدیگر جدا بشوند، آن نقطه شروع انحراف از مسیر معین شده توسط سنت‌گرایان است. هرچند متفکران دیگری نیز نزدیک به این گفته را بیان کرده‌اند، آن‌چه اهمیت دارد فهم ارتباط زنجیره‌وار بین کلیدواژه‌های مطرح‌شده است. هنر از منظر سنت‌گرایان را نمی‌توان از امر مقدس، و زیبایی را نمی‌توان از حقیقت غایی جدا کرد. لازم به‌ذکر است این گزاره صرفا مربوط به جریان معطوف به سنت‌گرا نبوده است؛ البته مقصود از جمله بالا این نیست که همهٔ رویکردها به هنر پیش از عالم مدرن، افلاطونی باشد. دیدگاه ارسطو متفاوت است، اما غالبا ارتباط هنر و زیبایی با حقیقت منقطع نبوده‌است، هرچند در این میان دیدگاه فیلسوف نوافلاطونی، فلوطین بسیار به سنت‌گرایان نزدیک است. او معتقد است زیبایی، وحدت است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۳: ۷۸). هم‌چنین در دورهٔ اول قرون وسطی، سنت آگوستین که متاثر از اندیشه‌های نوافلاطونیان بوده‌است، نیز زیبایی را وحدت می‌داند: «در نظر آگوستین، زیبایی، وحدت بوده و جهان تا آن‌جا که واحد است و هم‌آهنگی دارد، نمی‌تواند چیزی جز زیبایی باشد» (همان). درواقع نزدیکی این دیدگاه نوافلاطونیان به سنت‌گرایان و علی‌الخصوص سید حسین نصر، در عمق نگاه معرفت قدسی، که مخزن و منبع نظرگاه وحدت‌گرا به هستی است قابل توجه است.

چگونگی تجلی امر و معرفت قدسی در ظرف سینما

هنر، عینیت‌بخشی به نیروی خلاقهٔ تخیل است؛ «مادهٔ شعر و علت ماده آن محاکات و تخیل شاعر است در باب آن‌چه که مقصود و منظور و مورد محاکات شاعرانه است. فی‌المثل عارف شاعری موضوع محاکاتش عالم قدسی و اسما و صفات الهی است و احوالات خویش را در صورت خیالی تالیف و ترکیب و ابداع می‌کند» (مددپور، ۱۳۸۹: ۳۹). معرفت قدسی، زمانی که تبدیل به تلاشی برای خلق هنر و عینیت‌بخشی می‌شود، درواقع آن تخیلی که ساخته می‌شود، برای تغییر به هنر یا «ایماژها»، تبدیل به نشانه می‌شود، آن الهامات یا تخیل‌های ایجاد شده که از دل معرفت قدسی خارج شده‌اند، به نشانه‌های سنتی و قدسی تغیر می‌کنند و آن نشانه‌های سنتی نیز به شکل صورت‌های حسی رمزواره مشاهده می‌شوند.«همهٔ گونه‌های هنری نهایتا با ایماژها سروکار دارند، این ایماژها واسطهٔ انتقال مخاطب به عالم هنری است. همان‌طور که شعر با ایماژها و صورت‌های خیالی، عالم هنری خود را ابداع و اقامه می‌کند، موسیقی، خوشنویسی، نقاشی، معماری وسینما نیز واسطهٔ بیان و محاکات عالم می‌شوند» (مددپور، ۱۳۸۶: ۷).

در حقیقت این همان مرتبه‌ای است که هنرهای سنتی بدان دست یافته‌اند، صورت‌های رمزپردازی شده‌ای که جنبه‌های الهی و کیهان‌شناسانه دارند، بعد از مشاهده و تجلی بالقوه امر مقدس، معرفت قدسی در مرکز شعور آدمی، از طریق شهود عقل‌گرا، صورت‌ها را رمزگشایی و در نهایت با رخداد فعلیت این امر، علم قدسی را که حاصل ارتباط عقل فعال با عقل جزیی است، بازتولید می‌کند، همگی این‌ها به‌نوعی همان پرده‌گشایی یا حقیقت‌نمایی است که هنر می‌تواند انجام دهد.

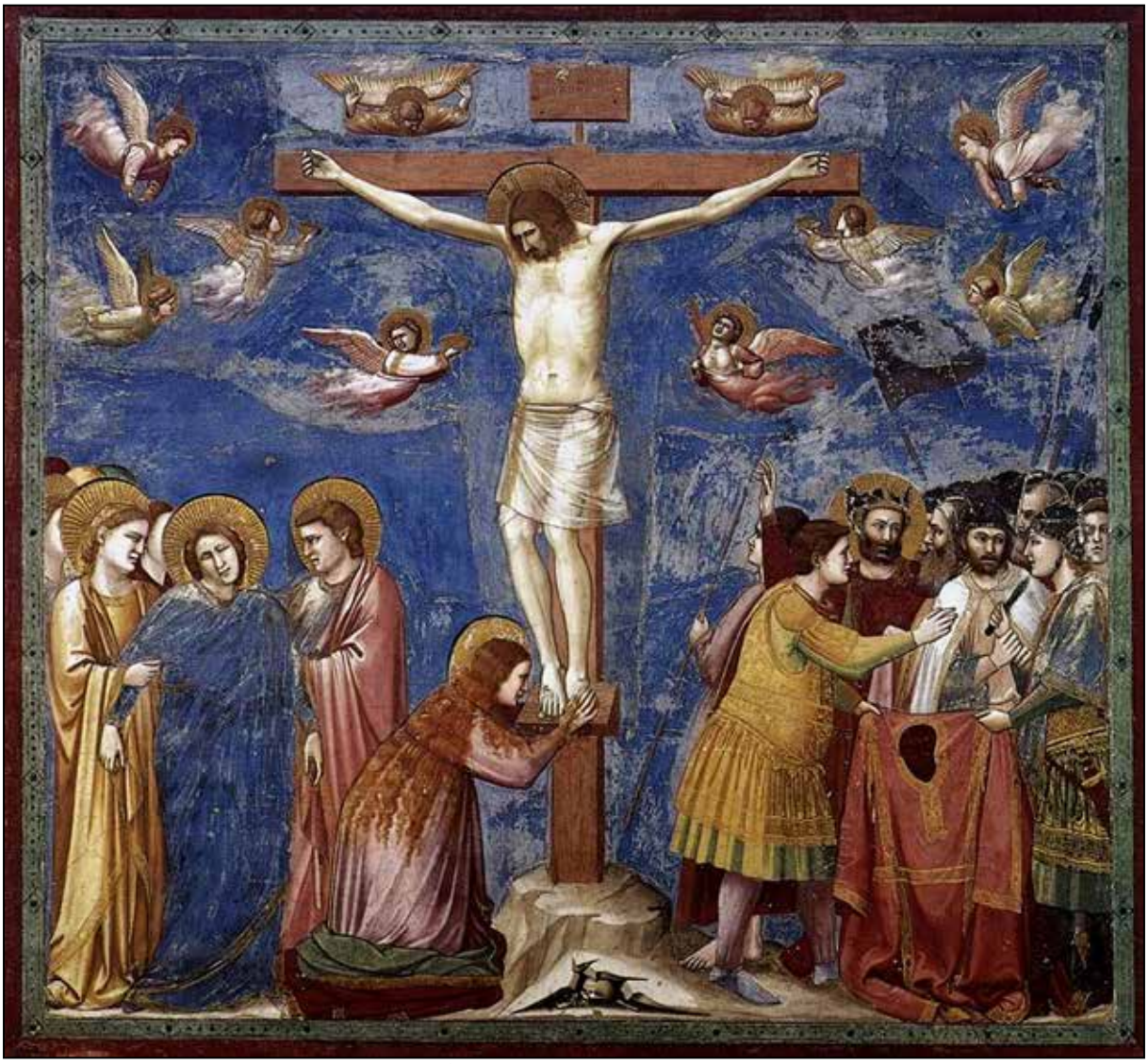
جنبه دیگری از معرفت قدسی نیز وجود دارد، که ضمن متافیزیکی و علم بر حقیقت بودن، تاکید بر کنه و آن حقیقتی است که تنها حقیقت وجود است، آن جوهر ثابت و لایتغیر هستی که وحدت وجود را به ساحت خلق می‌کشاند، حتی کثرت نیز حاصل همین جوهر است، اما سوال آن است که آیا در هنر نیز سنت‌گرایان معتقد به نمایش ذات و کنه معرفت قدسی هستند؟ چنین امری در مبانی سینما امکان به‌کارگیری دارد؟ یا به زبان ساده، آیا اثر هنری و به‌طور اخص یک فیلم سینمایی می‌بایست به سمت نمایش ذات حرکت کند؟ مطمئنا جواب خیر است،

زیرا در هیچ‌یک از منابع متفکران سنت‌گرا چنین وظیفه‌ای بر دوش هنر قرار داده نشده‌است؛ مایستر اکهارت، نیز جمله‌ای در وصف یک اثر نقاشی دارد که مقصودش آن است که هر صورت و فرمی که در آینه انعکاس یابد، همان صورت را نشان خواهد داد، نه ذات شی را، به‌واقع ذات چیزی نیست که در این سطوح قابلیت رخداد و نمایش داشته باشد (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۸۱). درواقع ذات یا جوهر لایتغیر، وحدت‌آفرینی می‌کند، اما حجاب مایا، کثرت‌نمایی را به خلق نشان مـی‌دهـد، معرفت مقدسی که به زبان خیال ترجمه می‌شود، زمانی که تبدیل به ایماژ می‌شود، طبیعتا عنصر وحدت‌بینی را در هستی و در صورت خود بازتولید می‌کند.

معرفت قدسی را در سطح کلی می‌توان به سه شکل صورت‌بندی کرد: خیریت، ذات و وحدت. دربارهٔ ذات و وحدت نکاتی بیان شد، شکل بعدی خیریت است، درواقع اگر خیریت الهی به زبان هنر تبدیل شود، هنری است که به منشا توجه دارد. برای مثال متضاد، به اشارات متعدد متفکران این حوزه پیرامون ناتورالیسم یا هنر ناتورالیستی می‌توان اشاره کرد. تقلید از خلق، ساخته و هنر خداوند، بدون اشاره به عقل کلی، واجب‌الوجود و خالقیت او؛ هنر ناتورالیستی، ماهیت اشیا را نادیده می‌گیرد، برای مثال در نقاشی، به‌طوری صفحه تخت را نقاشی می‌کنند که گویی صحنه‌ای سه بعدی است، ماده انسان تغییر نمی‌کند، طوری مجسمه را به صورت دقیق به شکل انسان می‌سازند که بازگویی جنس سنگی آن مجسمه به‌مثل مکانیسم جوهر، تن و گوشت انسانی عمل می‌کند، درواقع آن‌چه که باب گفتمان انتقادی علیه ناتورالیسم را در سنت‌گرایان گشوده است، بی‌توجهی به روح و باطن ماده است، به‌شکلی که انگار می‌تواند چیز دیگری باشد یا به چیز دیگری تبدیل شود (شوان، ۱۳۹۹: ۷۲). اگر بخواهیم رویکرد عرضی به حقیقت و واقعیت یک انسان یا یک شی را به ترجمان سینمایی بیان کنیم، جای‌گذاری انسان یا هر بازیگر در قالب نقش‌های دینی و اسطوره‌ای است، مثل این‌که کافی است صورت هنرپیشه، به مثل قدیسان و شخصیت‌های اسطوره‌ای دربیاید، آنگاه او یک قدیسه یا شخصیت مذهبی است. این انتقاد را مددپور نیز متوجه سینما کرده‌است؛ سینما می‌تواند ظرف دینی مناسبی برای مفاهیم و بیان موضوعات دینی و قدسی باشد به شرطی که خود را از پرده غبارآلود و ابهام‌زده نفسانی این جهانی عبور دهد و با چرخش به سمت حقیقت مطلق، به حد امکان مظروفی برای بیان حقایق مثالی باشد (مددپور، ۱۳۸۶: ۱۲).

هنر سنتی، بر علم سنتی تکیه دارد و علم سنتی به‌نوعی همان شناخت امر قدسی است، پس درواقع هنر سنت‌گرا و قدسی، در درون خود اشاره و ارجاع و نشانه‌هایی از امر قدسی به‌همراه دارد؛ حال اگر هنر سنتی می‌تواند به مولفه‌هایی بپردازد، مانند: مطلقیت، نامتناهیت، وحدت، نظم و بسیاری ویژگی دیگر که تا بدین‌جا بیان شده‌است، چرا سینما نتواند؟ درواقع سوالی که مطرح است، قبل از آن، توجه به یک نکته حائز اهمیت است. شاخه‌های هنری، مقصود هنرهای سنتی است، همگی در نوع خاص خودشان، به شکل متفاوتی به مولفه‌های بیان شده پرداخته‌اند، یا به روش منحصر و در حد امکان و پتانسیل‌شان، بخشی از این ویژگی‌ها را بازتولید کرده‌اند، برای مثال شعر سنتی بیش از هر چیز با صورت‌های خیالی و مفاهیم عرفانی سروکار دارد، یا نقوش اسلیمی و معماری اسلامی با هندسه و از طریق هندسه آن‌چه می‌خواهد را بیان می‌دارد، این مهم ثابت می‌کند یا نشان مـی‌دهـد که سینما نیز باید به روش و شکل منحصر به خودش به امر قدسی توجه ورزد و قرار نیست که تقلیدی از سایر شاخه‌های هنری داشته باشد. یکی از انتقاداتی که مددپور نیز متوجه بخشی از سینما (مدرن و پست‌مدرن) می‌کند، هویت‌بخشی صرف تصویری به سینما است. مقصود او سینمایی کاملا مبتنی بر تصویر و تصویرپردازی است؛ سینما، بعد از آغاز که البته در سیطرهٔ جنبهٔ تکنولوژیک خودش بود، روی به بیان واقعیات و مستندات زندگی آورد، بعد از آن وارد دوران کلاسیک داستانی شد، اما با آغاز مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در سینما، آرام‌آرام جنبه داستانی کم‌رنگ می‌شود و سینما به بیان واقعیت انضمامی مخیّل به درونیات و نفسانیات هنرمند می‌پردازد، سینماگر با استفاده از انتزاعی‌گری و خلق یک واقعیت انتزاعی مخیّل، سعی می‌کند بیننده را به اندرون خود ببرد و کاری کند که مخاطب نهاد خود را واکاوی کند (همان: ۹).

همان‌طور که بیان شد، طبیعتا آن‌چه مقصود سنت‌گرایان



تصویر ۱. عیسی مصلوب، جوتو قرن چهاردهم.

از طرح بیان هنر سنتی بوده‌است، ساخت و ابداع یک واقعیت انتزاعی مخیّل نبوده‌است، مولفهٔ مورد تاکید همان ارتباط با حقیقت است، لذا هدف، دست‌یابی به چنین سینمایی نیست مگر آن‌که کشمکش درونی شخصیت، در ارتباط با حقیقت یا پدیده‌ای الهی باشد که در نتیجه مخاطب را در کنکاشی درونی با حقیقت الهی و رابطه‌اش با خداوند ببرد، اما نصر در مقاله‌ای که پاسخ دیوتش را می‌دهد، اسم معنویت مدرن را بر روی چنین آثاری می‌گذارد و طبیعتا عنوان می‌کند چنین معنویتی مورد پذیرش او نیست.

امر قدسی، باید در صورت تجلی کند، یا از طریق صورت بروز داده شود، با توجه به سخن ذکر شده که در بخش مربوط به صورت و فرم گفته شد، نیاز به تعریف فرم در سینما الزامی است. دیوید بوردول[۱۶] ضمن بیان نکته‌ای در باب کار و فعالیت ذهن انسان، آن را غیرفعال یا خاموشی‌ناپذیر می‌داند که مدام در جست‌وجوی فهم اطراف، علامت‌های آشنا، ظواهر محیط پیرامون و به‌صورت کلی در پی شناخت معنا است. او شیوهٔ فعالیت اثر هنری را نیز به همین ترتیب عنوان می‌کند. درواقع آثار هنری موقعیتی را در بستری فراهم می‌کنند که ذهن انسان شروع به تحلیل یافته‌ها می‌کند. هم‌چنین پیش‌بینی اتفاقات آینده، استنتاج و صورت‌بندی یک ساختار متکثر به‌عنوان یک کل واحد، اثر هنری کاری می‌کند تا انسان

را وارد چرخه و سیکلی کند که بیان شد، در صورت عدم انگیختگی مورد نظر، شکل‌گیری چنین فرایند ذهنی امکان‌پذیر نیست. در سینما نیز یک فیلم، ذهن انسان را از طریق عناصر متفاوت خود، انگیخته می‌کند، همهٔ این اجزا و عناصر در سینما به مثل یک سیستم به سطح ذهن انسان می‌رسد، تمام این دستگاه و اسلوب را فرم سینمایی می‌خوانند (بوردول، ۱۳۷۴: ۴۸). سینما جمیع نشانه‌ها است که در صورت‌های حسی پدیدار می‌شوند، فرم آن چیزی است که حس می‌شود، البته تعریف بالا از بوردول تعریفی است نزدیک به همان «حقیقت شی» از سنت‌گرایان؛ از این‌رو برای فهم حقیقت یک اثر سینمایی می‌بایست نشانه‌ها و معنا را کنار یکدیگر قرارداد. نتیجهٔ این امر، یک شبکهٔ معنایی خلق می‌کند، بنابراین یک فیلم سینمایی نه از یک جنبه آن، بلکه از جمیع آن مورد بررسی است و نتیجتا اگر تجلی حق در صورت‌های حسی و به‌صورت کلی در سیستم معنایی و نشانه‌ای فیلم سینمایی بازتاب یابد، یا اصطلاحا از منظر فرم، عناصر در یک‌آهنگ سنتی و قدسی در تطابق با یکدیگر باشند (فرمالیسم معنوی)، آن فیلم، دارای فرم قدسی یا سنتی است و درنهایت خود را به سینمای مورد پژوهش نزدیک کرده‌است.

سینما و نمادگرایی و رمزوارگی هنر سنتی

در خصوص نمادگرایی در هنر سنتی، مولفهٔ آیینی بودن را باید ذکر کرد. مقصود، نمادهای آیینی است. کوماراسوامی دو نقاشی را که محتوای یکسانی دارند در کتاب «فلسفه هنر مسیحی و شرقی» با هم مقایسه کرده‌است. یکی از آن‌ها مربوط به قرن چهاردهم است و دیگری مربوط به قرن پانزدهم. موضوع هر دو اثر، تصلیب حضرت مسیح (ع) است. اثر اول، «عیسی مصلوب» اثر جوتو[۱۷] (تصویر ۱)، و دومی، «فرود آوردن پیکر مسیح از صلیب» اثر وان در ویدن[۱۸] (تصویر ۲) نقاش هلندی است. در نقاشی اول، مسیح در مرکز اثر است و تقارن به بهترین نحو رعایت شده‌است. پایین اثر در سمت راست، حواریون مسیح هستند که حالت آشفته و بی‌قراری که از نشانه‌های هنر مدرن است، ندارند. هم‌چنین لباسی برای پوشاندن بدن عریان و برهنه مسیح آورده‌اند. در سمت مقابل حواریون نیز، قدیسان و ملائکه حالتی الهی دارند و در بالای قدیسان و حواریون، فرشتگان هستند که در حال پروازاند و پروازشان به معنای اتصال مسیح به جهان آسمان‌هاست، اگرچه نقاش به وجوه تناسبات جسمانی اهمیت داده‌است، همگی این عناصر، نشان مـی‌دهـد جنبه‌های آیینی و الهی بر وجهه‌های عاطفی، مادی و فلسفی غلبه دارد (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۷۹).

در نقاشی دوم، یعنی اثر نقاش هلندی، همگی رنجور و ناراحت‌اند، همگی لباس‌های رنگی و شاد پوشیده‌اند، هم‌چنین رنگ تبدیل به عنصری برای چشم‌نوازی نقاشی شده‌است. تن عریان حضرت مسیح (ع) به علت تلاش هر چه بیش‌تر به جهت تحقق واقع‌گرایی، چشم مخاطب را به خود جلب می‌کند. افقی بودن تن حضرت مسیح (ع) برخلاف دیگر آثار با محتوای مشترک که عمودی است، سعی در نشان دادن عمق ناراحتی و غم دارد. هچنین نمایش زخم‌های تن مسیح (ع) حکایت از سبکی دارد که از مرتبه پرداخت الهی و آیینی به مرتبه عاطفی و مادی تغییر کرده‌است (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۸۰). هنر سنتی مبتنی بر زبان نماد و رمز است، حتی در هنرهای شمایل‌نگار یا پیکرتراشی نیز این مهم صادق است. نقاشی «بانوی ما» اثر ولادیمیر نمونه‌ای از الگوی بیان شده‌است، این اثر با این‌که شمایل حضرت مریم (س) را تصویر کرده، از زبان رمزی برخوردار است. درواقع نکتهٔ قابل تاکید، عدم توجه به جنبه صرف ناتورالیستی است، تضاد موضوع ذکر شده را می‌توان در خیل زیاد آثاری مشاهده کرد که مطابق بیان کوماراسوامی، خلاف روش سنتی عمل کرده‌اند. بسیاری از آثار نقاشان بزرگی مانند رامبرانت و کاراواجو علی‌رغم بازنمایی حضرت مسیح (ع) جزء هنر سنتی به‌حساب نمی‌آیند. در این آثار باروکی، پیکر و بدن انسان موضوعیت پیدا می‌کند، و بیش از عنصر معنویت، هنری غیردینی و پر زرق‌وبرق شکل می‌گیرد، در هنر سنتی، در هر غالب آن نمی‌بایست نمادها یا رمزهای برآمده از فرهنگ تجدد یا مدرنیته به‌چشم بخورد.

مکان و زمان مقدس در سینما، تقدس‌بخشی عالم

یکی از تفاوت‌ها بین سینما و دیگر هنرهای سنتی، بُعد

تصویر ۲. فرود آوردن پیکر مسیح از صلیب، وان در وایدن، قرن پانزدهم.

زمان و مکان است. همان‌طور که ذکر شد، از وجوه مهم حجاب مایا (همان‌طور که پیشتر ذکر شد، مقصود از جنبهٔ حجاب‌گونه مایا وجوه کثرت‌آفرین حقیقت‌الحقایق است که تبدیل به صورت، مکان‌مندی و زمان‌مندی شده‌است) دو بُعد ذکر شده‌است که دیگر هنرهای سنتی، به مانند سینما چنین مولفه‌ای ندارند، اما سینما می‌تواند با استفاده از پتانسیل‌هایی، نه تنها از جنبه‌های حجاب‌گونه این دو بُعد رها شود که جلوه‌ای مقدس و قدسی به سینما بدهد، حتی اگر سینما خود بازنمایی از یک جهان تنزل یافته باشد یا با توسل به صورت‌های مثالی و خیالی، خود را از جهان تنزل یافته جدا کند، سینما می‌تواند زمینه‌های تجلی امر مقدس را در دل صورت‌های حسی خود، در بطن داستان انظمامی یا انتزاعی، به ورطه خیال و تخیل مخاطب و بیننده ببرد، علی‌الخصوص که سینما قابلیت ایماژی گسترده و فراوان‌تری نسبت به دیگر هنرها دارد. سوالی که می‌توان مطرح کرد این است که حضور در یک تجربهٔ قدسی، برابر است با بازتاب صوری، هنری، تصویری و مشاهده آن؟ آیا می‌توان این دو را به یک مثابه و به دیده مشترک نگریست؟

اثر هنری باید فعالیتی را پیش ببرد که پیش از حضور، درک و تجربه امر مقدس برای انسان رقم می‌خورد، در وهله نخست، روبه‌رویی با ایماژهای اثر هنری است، احساسات بشری به‌شرط وجود شناخت قدسی، دچار ادراک مابه ازا برای آن‌چه با چشم مشاهده می‌کند، می‌شود. میکل دوفرن[۱۹] در پدیدارشناسی ادراک حسی، ضمن تشریح موضوع مورد نظر، تاکید فراوانی بر احساس به‌عنوان عنصر اصلی پدیدار گشتن ابژه زیبایی‌شناختی دارد: «ابژه زیبایی‌شناسی از طریق تکامل و یکی شدن عناصر حسی که از نظر دوفرن، تقدس حس، یا ارتقا حسی و نمایان شدن شکوه حسی نام دارد، ایجاد می‌شود و... بنابراین احساس برای ابژه زیبایی‌شناختی یا ظاهر شدن اثر هنری ضروری است» (بنویدی، ۱۳۹۳: ۷۳). حال می‌توان به‌جای ابژه زیبایی‌شناختی، ابژه امر مینوی را جایگزین کرد، هرچند که نگارنده معتقد به یکسان بودن آن‌ها نیست و تفاوت‌هایی میان این دو وجود دارد. مقصود از ذکر این نکات، عیان شدن ارتباط سه عنصر مهم، اثر هنری، ابژه امر مینوی و احساس است. طبیعتا برای ظاهر شدن هنر سنت‌گرا، نیاز به ابژهٔ امر مقدس و احساس هست، از این جهت، آن عنصر مهم ایماژهایی است که در یک اثر سینمایی احساسات مقدس را انگیخته می‌کند، بدین جهت است

که ناتورالیسم مورد تایید سنت‌گرایان نیست. تصویر سینما از طبیعت، اشیا و انسان تحت هیچ شرایطی نمی‌بایست تماما و صرفا مادی و این‌جهانی باشد. تقدس‌بخشی در سینما، از راه‌ها و مجاری‌ای است که می‌توان از آن طریق، احساس قدسی را فعال و امکان تجربهٔ امر مقدس را فراهم آورد. این تقدس‌بخشی که منجر به جلوه و طلوع پرتو حقیقت لاهوتی است، از طریق بروز در جنبه‌های قابل فهم بشر هویدا می‌شود. عناصری مانند، مکان یا زمان مقدس، این مهم را فعل می‌کنند. الیاده ضمن نقل افسانه‌ای که در آن شخصی برای گذراندن شبی در نزدیکی یک چشمه توقف می‌کند و عصای خود را در آن مکان، در زمین فرو می‌کند. فردای آن روز برای ادامه سفر، به سراغ عصایش می‌رود اما با عصایی مواجه می‌شود که در خاک ریشه و شکوفه‌هایش بزرگ شده‌اند، شخص این را نشانه و اراده الهی می‌داند و سفرش را متوقف و همان‌جا سکنی می‌گزیند (الیاده، ١۴٠١: ٢۵). قداست و بار قدسی یک مکان، صرفا منحصر به تجلی خدا نیست و حتی نشانه‌ای می‌تواند، کارکرد مقدس را برای مکان داشته باشد (همان). امر مقدس، زمانی که در یک تجلی قدسی، خود را عیان می‌سازد یا اصطلاحا متجلی می‌کند، به معنای گسست پیوستگی مکانی نیست، بلکه به‌منظور بروز حقیقت مطلقی است که در مقابل عدم صحت مکان قرار دارد (همان: ٢١). همان‌طور که ذکر شد، هدف مورد نظر، بودن جلوه‌ای حقیقت‌گونه است که در حکم تقدس‌بخشی ظاهر می‌شود، هرنقطه‌ای از مکان که جلوه مطلقیت حقیقت لایزال و سرمدی است، ظرفیت این تجلی را دارد، مطابق حدیث مشهور رسول اکرم (ص): همهٔ زمین مسجد است؛ اگر مسجد مکانی قدسی و الهی است، این مکان می‌تواند در هر نقطه‌ای بنا شود و تبدیل به نشانه‌ای از مکان مقدس شود، لذا این امر در سینما نیز، قابلیت بازنمایی دارد. بدین‌منظور که سینما هنری مکان‌مند است و می‌تواند در درون خود نشانه‌هایی از مولفهٔ مکان مقدس داشته باشد.

زمان مقدس نیز کارکردی نزدیک به همان مولفهٔ مکان مقدس دارد و اسطورهٔ زمان را به حقیقتی قدسی بدل می‌کند. الیاده به‌نوعی زمان را افسانه‌ای می‌داند که تبدیل به زمان حال شده‌است یا به صورت زمان حال بر ما برگشایی می‌شود، هر زمان آیینی، دوباره واقعیت بخشیدن اتفاقی مقدس را که در گذشته «آغاز» رخ داده، رقم می‌زند. به همین جهت زمان مقدس به شکل نامحدودی تکرارشدنی و به شکل نامتناهی برگشت‌پذیر یا بازیافتنی است (همان: ۵۵). با آغاز هر مراسم و مناسبت آیینی و مقدس و با شرکت هر شخص، اشخاص، همان زمان مقدس را بازمی‌یابند، زمان مقدسی که در سال گذشته یا قرن پیش نیز متجلی شده بود؛ زمان مقدس همان زمانی است که خداوند در زمان سلوک، آن را آفریده و تقدیس کرده‌است (همان). بنابراین زمان مقدس، تغییری نمی‌کند، تمام نمی‌شود و با خود برابر است. لذا انسان‌های مذهبی در دو زمان زندگی می‌کنند، زمان حال یا روزمرگی‌شان، دیگری زمان مقدس. از این منظر زندگی فرد موحد با فرد ناسوتی متفاوت است، در نگاه عرفانی که مورد توجه سنت‌گرایان نیز هست، معرفت قدسی، این ابعاد مقدس زمانی و مکانی را فهم می‌کند و تقدس را می‌تواند به همهٔ ابعاد زندگی انتشار دهد. این ویژگی در سینما نیز کاملا می‌تواند مورد استفاده قرار بگیرد و نمود پیدا کند.

به‌صورت کلی می‌توان ویژگی‌های زیر را از دل موضوعات و مباحث ذکر شده استخراج کرد و با استفاده و بازتولید آن‌ها در سینما، به سینمایی منطبق به آرا سنت‌گرایان دست یافت:

1. عدم نگاه فردگرا و فردمحور
2. حضور نشانه‌ها و نمادهای قدسی
3. تقدس‌بخشی زمانی و مکانی
4. عدم طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) صرف
5. هم‌آهنگی مابین عناصر فرم (فرمالیسم معنوی)
6. عدم نگاه زیبایی‌شناسی خودآیین و مدرن
7. رمزآمیزی و زبان نمادین

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایان، نظرات گسترده‌ای را در باب هنر مسیحی، هنر در تمدن اسلامی، هنر بودا، هندو و هنر خاور دور بیان، و مولفه‌های زیادی برای آن تبیین کرده‌اند. به‌صورت کلی کاربست نظریات هنر سنت‌گرا در سینما، کاری بس دشوار است. از مهم‌ترین علل آن می‌توان به سهم بالای

این نظریات در شاخه‌های هنری کم کاربرد در سینما مانند هنر خط، نگارگری و معماری (معابد، مساجد و بقاع متبرکه) اشاره کرد. درواقع سنت‌گرایان آرا قابل استناد و قابل اتکایی پیرامون هنرهای نمایشی ندارند و بایستی با بررسی دقیق اهداف این هنرها، به بستری برای ارایه این اهداف مشترک در مدیوم سینما دست یافت. پژوهش مورد نظر نیز، با تبیین مبانی معرفتی و فلسفی سنت‌گرایان، با تاکید بر آرا سید حسین نصر، خصایص و مولفه‌های هنر سنتی را استخراج و امکان به‌کارگیری آن‌ها در سینما را مورد بررسی قرار داد. با وجود مشکلات فراوان و سختی این امر، در نهایت نمی‌توان به این نتیجه رسید که چنین امری قابل امکان‌پذیر نیست، و نمی‌توان به سینمایی منطبق بر آرا سنتی دست یافت، بلکه پژوهش فوق نشان مـی‌دهـد، خلق سینمایی که زبانی نمادین و رمزواره دارد، به همراه منابع معرفت قدسی که می‌تواند در صورت‌های حسی یک اثر سینمایی بروز کند، اعم از فیلم‌نامه و همهٔ اجزای شکل‌دهنده صورت (فرم)، دست‌یابی به سینمایی مبتنی بر نظریات هنر سنتی را امکان‌پذیر می‌کند. هم‌چنین براساس ویژگی‌ها و مؤلفه‌های دیگر ذکر شده، مانند عدم محتوامحوری صرف (سنت‌گرایان انتقال معنا را از صورت می‌دانند) یا دوری از سینمایی تماما تصویری که به سمت انتزاع می‌رود، تاکید و ارجاع به باطن طبیعت و تقدس‌بخشی زمانی و مکانی (فراروی از جنبه حجاب‌گونه مایا) از دیگر مولفه‌هایی است که تماما مبتنی بر فلسفه علم قدسی است و حضورشان به‌صورت کامل، یک اثر سینمایی را تبدیل به فیلمی در تطابق با آرا سنت‌گرایان قرار مـی‌دهـد.

پی‌نوشت‌ها

Rene Guenon.1
فیلسوف، نویسنده، نمادشناس و متفکر سنت‌گرا اهل فرانسه، با نام اسلامی شیخ عبدالواحد یحیی.
Frithjof Schuon.2
حکیم، فیلسوف، دین‌پژوه و اسلام‌شناس اهل سوئیس با نام اسلامی شیخ عیسی نورالدین احمد.
Ananda Coomaraswamy.3
پژوهش‌گر، نویسنده، نمادشناس و متفکر سنت‌گرای هندی‌الاصل.
Titus Burckhardt.4
شرق‌شناس، پژوهش‌گر هنر اسلامی، نویسنده و متفکر سنت‌گرا.
Martin Lings.5
نویسنده، شرق‌شناس و مورخ انگلیسی‌تبار با نام اسلامی ابوبکر سراج‌الدین.
Perennial philosophy.6
از مهم‌ترین کلیدواژه‌های متفکران سنت‌گرا.
Rudolf Otto .7
فیلسوف و الهی‌دان آلمانی.
8. Numen
9. According to Nature
10. Maya.
۱۱. انسان پاپ‌گونه: انسانی که در برابر خدا طغیان نکرده‌است (این واژه متضاد پرومته‌ای است، برای درک بهتر معنای آن به شماره بعدی پی‌نوشت مراجعه شود).
۱۲.انسان پرومته‌ای: ریشهٔ این واژه از پرومتئوس (Prometheus) اسطورهٔ یونان باستان است. اشاره به انسان طغیان‌گری دارد که درصدد است خود را در جایگاه خداوند قرار دهد. دکتر نصر از این واژه بهره می‌گیرد و برای شرح هنرمندی که هدف‌اش ناتورالیسم و طبیعت‌گرایی صرف است استفاده می‌کند.
13.Eliot Deutsch
14. Against Interpretation.
15.Susan Sontag
نویسنده و نظریه‌پرداز ادبی، «علیه تفسیر» نظریه مشهور او است.
David Bordwell.16
نظریه‌پرداز سینما، نوفرمالیست و نویسندهٔ کتاب «هنر سینما» و «تاریخ سینما».
Giotto.17
نقاش شهیر سده سیزدهم اروپا.
Rogier van der Weyden.18
نقاش فلاندری شمال اروپا.
Mikel Dufrenne.19
فیلسوف و زیبایی‌شناس فرانسوی، برای اثر «پدیدارشناسی ادراک حسی» مورد توجه قرار گرفت.

فهرست منابع

الف/ فارسی

آرام، علیرضا (۱۳۹۳)، «سینما در فلسفه سنت‌گرا تحلیلی از جایگاه هنر هفتم بر مبنای آرا هنری سید حسین نصر»، تصویرنامه، شماره ۷، صص ۱ تا ۱۹.
احمدی، بابک (۱۳۷۴)، **حقیقت و زیبایی**، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
الیاده، میرچا (۱۴۰۱)، **مقدس و نامقدس**، ترجمه نصرالله زنگویی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات سروش.
امام جمعه، سید مهدی؛ طالبی، زهرا (۱۳۹۱)، «سنت و سنت‌گرایی از دیدگاه فریتهوف شوان و دکتر سید حسن نصر».، الهیات تطبیقی، شماره ۷. صص ۳۷ تا ۵۶.
بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۴)، **قدر نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی**، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
---------- (۱۳۹۳)، **آشنایی با فلسفه هنر**، چاپ سوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
بنویدی، فاطمه (۱۳۹۳)، «پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه میکل دوفرن»، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۷، صص ۶۹ تا ۱۰۶.
بورکهارت، تیتوس (۱۴۰۰)، **هنر مقدس (اصول و روش‌ها)**، ترجمه جلال ستاری، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات سروش.
بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۷۴)، **هنر سینما**، ترجمه فتاح محمدی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
حق‌بین، روشنک؛ ظفرمند، سید جواد (۱۳۹٦)، «مقایسه آرای فریتهوف شووان و میرچا الیاده در باب هنر مقدس»، فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر، شماره ۲۵، صص ۵۹ تا ۷۲.

رهبری، مهران (۱۳۹۷)، «مفهوم مایا در مکتب ودانته و مقایسه آن با برخی از مفاهیم اسلامی»، پژوهشنامه ادیان، شماره ٢٤، صص ٦٢ تا ٨٣.
شوان، فریتهوف (۱۳۹۰)، **هنر و معنویت (مجمومه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)**، ترجمه انشاالله رحمتی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
---------- (۱۳۹۹)، **هنر مقدس و نامقدس در شرق و غرب**، ترجمه روشنک حق‌بین، چاپ اول، تهران: انتشارات آموزشی پژوهشی بوعلی.
---------- (۱۴۰۱)، **چکیده مابعدالطبیعه جامع**، ترجمه رضا کورنگ بهشتی و فاطمه صانعی، چاپ دوم، تهران: موسسه انتشارات حکمت.
قنبری، حسن (۱۳۹۰)، « دین از نگاه میرچا الیاده»، عرفان و ادیان، شماره ۱، صص ۱۱۷ تا ۱۲۸.
کوماراسوامی، آناندا (۱۳۹۳)، **فلسفه هنر مسیحی و شرقی**، ترجمه امیرحسین ذکرگو، چاپ سوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
گلشنی، سید جمال (۱۳۸۶)، «نقد و بررسی مبانی حکمت خالده با توجه به دیدگاه‌های دکتر سید حسین نصر»، مجله علمی- پژوهشی دانشگاه ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شماره ۵۱، صص ۱۴۳ تا ۱۵۴.
مددپور، محمد (۱۳۸۶)، **حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
---------- (۱۳۸۷)، **دین و سینما**، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
میرباقری، سید محمد مهدی (۱۳۹۶)، **هنر دین تجدد (گفتارهایی در مبانی هنر)**، چاپ اول، قم: انتشارات تمدن نوین اسلامی.
نصر، سید حسین (۱۳۹۸)، **معرفت و امر قدسی**، ترجمه فرزاد حاجی‌میرزایی، چاپ دوم، تهران: نشر فرزان روز.
---------- (۱۳۸۹)، **هنر و معنویت اسلامی**، ترجمه رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران: موسسه انتشارات حکمت.
---------- (۱۳۸۵)، **معرفت و معنویت**، ترجمه انشالله رحمتی، چاپ سوم، تهران: پژوهش و نشر سهروردی.
نصر، سید حسین، (۱۴۰۱)؛ **جوان مسلمان و دنیای متجدد**، ترجمه مرتضی اسعدی، چاپ دهم، تهران: انتشارات طرح نو.
وینرایت، ویلیام (۱۳۷۸)، «امر قدسی از نگاه رودلف اتو»، ترجمه علی شیروانی، نامه مفید، شماره ۱۹، صص ۱۲۷ تا ۱۴۲.
یانگ، جولیا (۱۳۹۵)؛ **فلسفه هنر هایدگر**، ترجمه امیر مازیار، چاپ سوم، تهران: نشر گام نو.

Study of the Possibility of Realizing the Theory of Traditional Art in Cinema with Emphasis on the Opinions of Seyyed Hossein Nasr

Mahdi Khosravi Dinar Ali
Master 2 of Cinema, Faculty of Honar, Soureh University, Tehran, Iran.
Massoud Naghashzadeh
Professor of Seda o Cima University, Tehran, Iran.

(Received: 3 Mars 2024, Accepted: 15 May 2024)

Abstract
Traditionalists wrote and left behind many works on traditionalist art. Although their intellectual scope was broader than mere attention to art and covered vast aspects of life, what was important was their attention to art, which they discussed in details. According to them, an idea like, there is no place for art for art's sake; in fact, from the traditionalist point of view, art is a window into the Holy Land through the recollection of the infinite and absolute of this supreme truth. One of the most important features of traditional art is order and unity, which strive to correspond to the qualitative and so-called essential dimension of the cosmic image. By paying attention to these elements, traditional and sacred art evokes and expresses sacred matter, Sacred knowledge is central to traditional theory. Through the reflection of traditional art, which is an expression of the sacred, pop artists lead people towards the ultimate and eternal truth through the knowledge of the universal divine. This sacred matter must manifest itself in mystical form in the form of a work of art. In traditional thinking, it has the conceptual form of Aristotle and Platonism, the form is the expression of the essence of the object. In traditional art, objects must move from one another to reflect unity in diversity. Now this study will study the possibility of using elements of traditional art in cinema, a modern art form that still has many limitations in recreating traditional art.

Keywords
Traditional art, Sacred knowledge, cinema, expression of the sacred.