

هنر و خرد

فردوس حاجیان^۱

چکیده

در طول تاریخ، هنر همواره انسان را همراهی کرده است. انواع متفاوت هنری، بسته به زمان‌های متفاوت و جوامع مختلف، اشکال گونه‌گون داشته است. گرچه هنر، بخشی از زندگی انسان را تشکیل می‌دهد اما نقش آن در زندگی مهم‌تر و عمیق‌تر از امور روزمره است. این اهمیت هنر به صورت‌های متنوع دیده می‌شود، اما در هر صورت نوعی تقدس به هنر بخشیده است. زمانی برای شکار و برکت زراعت، از هنر بهره می‌گرفتند و زمانی هم در کلیسا جهت آموزش‌های مذهبی به مردم از آن استفاده می‌کردند. حتی در جوامع سکولار معاصر هم، هنرمندان بازمانده تقدس از دست رفته به شمار می‌روند. علت تقدس هنر، در ذات آن نهفته است. زیرا هنر بر آن است که به انسان تعالی ببخشد و از مرزهای روزمرگی فراتر ببرد. نکته‌ای که باید در آن تأمل کرد این است که اهمیت هنر در جوامع گوناگون، سبب شده که بر قدرت اجتماعی آن هم افزوده شود. متأسفانه این حسن، بری از عیب نبوده و نیست. از ابتدای تاریخ و احتمالاً ماقبل آن، افراد و گروه‌هایی تلاش کرده‌اند تا با استفاده از این قدرت عظیم، بر مردم تسلط یابند و جهت تحقق خواسته‌های نفسانی خود از هنر، استفاده ابزاری نمایند. این دشواری بزرگی است که هنر همیشه با آن روبرو بوده و هست. از هنر که وظیفه‌اش اعتلای روح و معنویت بشر و سرانجام رها کردن او از تعلق به امور دنیوی است، برعکس در جهت تحمیق و تحکم بر انسان‌ها استفاده شده است. این پژوهش می‌کوشد تا مرز میان هنر والا و هنر مخرب را ترسیم نماید.

کلیدواژه‌ها: نیایش، قدرت هنر، هنر پیشرو، خلاقیت، آیین، قالب هنری، قرآن، خدایان.

۱- عضو هیأت علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی و دانشگاه دولتی الزهرا (س).

صبا نکهتی از خاک ره یار بیار بیر انسدوه دل و مزده دلدار بیار
خامی و ساده دلی شیوه جانبازان نیست خبری از بر آن دلبر عیار بیار
حافظ

طرح مسأله

آیا باتوجه به کهن الگوها، اساطیر و تاریخ رابطه معناداری بین هنر و خرد وجود دارد؟ و آیا می توان نیایش را شکایت ازواقعیت و خواستن حقیقت دانست.

فرضیه های تحقیق

- ۱- بین هنر متعالی و خرد رابطه وجود دارد.
- ۲- باتوجه به کهن الگوها و اساطیر نیایش شکایت ازواقعیت و خواستن حقیقت است.

مقدمه

می گویند که انسان از سی هزار سال پیش مراسم آیینی اجرا می کرده است و از هزاره های پس از این تاریخ، یعنی بیست هزار سال پیش، در یکی از غارهای فرانسه، یک نقاشی پیدا شده که نشان دهنده مراسم شکار است. وقتی به دوره های نزدیک تر می رسیم و مشاهده می کنیم انسان اقدام به گسترش مهارت هایی کرده است که راه به تمدن می برند، تصاویر برایمان گویاتر می گردند: تصاویری همچون اهلی کردن حیوانات، حدود ۹۰۰۰ سال پیش از میلاد، کشت گندم، حدود ۷۰۰۰ پیش از میلاد، اختراع سفالگری، حدود ۶۵۰۰ سال پیش از میلاد و ترک زندگی کوچ نشینی، یعنی هنگامی که شکارچیان، تهیه کنندگان غذا در مکانی مستقر می شوند و به کشاورزی و دامداری می پردازند. (لیندبرگ، ۱۳۷۷، ۶)

۱- مصر

به نظر می رسد قدیمی ترین استقرار دائمی انسان حدود ۸۰۰۰ سال پیش از میلاد، در بین النهرین بوده است. شواهد نشان می دهد که اجرای آیین «حاصلخیزی» زمین در این دوران معمول بوده است. از ۳۵۰۰ تا ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد، در منطقه بین النهرین شهرهایی بنا شده بود و در ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد، حکومت مرکزی موثری در مصر برپا گردیده بود. پس از آن، مصر و خاور نزدیک، مرکز اصلی تمدن به شمار می رفتند. سرزمینی که در اهرام عظیم و یا در معابد خدایان بر جای مانده، نقش اساطیری خودنمایی می کنند که موضوع آنها، تولد دوباره، بلوغ، مرگ و رستخیز است؛ یعنی الگوی تغییر فصلها و الگوی زندگی دوباره. این الگو در داستان هایی از خدایان مجسم شده است که با یکدیگر می جنگیدند، کشته می شدند و دوباره قیام می کردند. لذا اگر فرعون می میرد، به جای او، فرعونی دیگر می نشیند؛ درست بدان سان که فصلی جایگزین فصلی دیگر می شود.

آنجا سرزمین «اوزیریس»، پسر گب (زمین) و نانت (آسمان) است. او که به جای پدرش به فرمانروایی می‌رسد و با خواهرش «ایزیس» ازدواج می‌کند. برادرش بر اثر حسادت به قدرت اوزیریس، او را می‌کشد و اندام‌هایش را در نقاط مختلف مصر مدفون می‌سازد. اما ایزیس، خواهر اوزیریس، توانست به مدد و یاری «آنویس»، که بعدها رب‌النوع مومیایی شد، پیکرش را از تمام آن نقاط جمع آوری کند و بدینسان اوزیریس را مجدداً احیا نماید. اما اوزیریس که دیگر تاب و طاقت ماندن در زمین را نداشت، پسرش را نداشت، پسرش را از آنکه بدنش در «آییدوس» دفن شد، برای اقامت به زیر زمین رفت و در آنجا، قاضی ارواح گردید. سپس «هوروس»، پسر اوزیریس، با «یست» جنگید و امپراطوری پدر را از وی بازستاند. این داستان، معتبرترین داستان در اساطیر مصر به شمار می‌رود. (براکت، ۱۳۸۴، ۳۷۰)

این نمایش به گفته برخی مورخان به عنوان «نمایش مصائب» مطرح بوده است. عده‌ای معتقدند که این آیین یادواره مرگ تمامی فرعون‌ها تلقی می‌شد و در این آیین، انگیزه اصلی، نمایش مرگ اوزیریس نبوده، بلکه مشخصات آن، مربوط به تشریفات شاهانه تدفین فراعنه است. در مصر آن زمان، معبد که همانا مکانیست برای نیایش، به عنوان اقامتگاه خصوصی خدا شناخته می‌شد و تنها روحانیون، البته آن هم به دستور امپراطور اجازه ورود به آنجا را داشتند. این روحانیان هر روز مجسمه خدا را که در معبد قرار داشت، لباس می‌پوشاندند و به او غذا می‌دادند و با او چنان رفتار می‌کردند که تنها شایسته شاهان بود. عقیده راسخ‌شان این بود که امپراطور، نماینده خدا بر روی زمین است.

در فصلی از سال، با شکوه و عظمت بسیار، روحانیان به همراه درباریان، مجسمه خدا را از معبد بیرون می‌آوردند و مراسم نیایش، ستایش از خدایان زمینی و آسمانی‌شان در مسیرهای تعیین شده که مخصوص راهپیمایی بود، برپا می‌کردند. مردم عادی گاهی، آن هم تنها یک نظر، حق داشتند فرمانروای زمینی و آسمانی خود را ببینند.

آنچه در این اساطیر شایان توجه است، القای یک الگوست. الگویی مبتنی بر تقدس بخشی به قدرت و نیز تکرار و بازتولید آن. در مصر با توسل به مراسم آیینی، تلاش می‌شد امر الهی مصادره گردد و هنر به جای اتصال انسان به امر معنوی، برعکس به مثابه سد و مانع تعالی او عمل کند. (مالرب، ۱۳۷۹، ۳۹۴)

۲- یونان

یونان، سرزمینی دیگر بود، با فرمانروایانی دیگر و خدایانی دیگر، شاید هم اوزیریس مصری، در قالب دیونوسوس یونانی. در آنجا، زئوس رهبری خدایان را عهده‌دار بود، خدایانی که همچون همتایان خاکی‌شان، غیر قابل پیش‌بینی بودند. همواره بنا بر آن است که خدایان، با قبول توبه و قربانی، انسان را ببخشند. عجب آنکه خدایان یونان، مانند آدمیان، احساس اهانت می‌کردند و انتقام می‌گرفتند. بعضی از آنها با افراد و عمالی همکاری می‌کردند و برخی با آن مخالف بودند. علاوه بر این، برخی از خدایان، خود

نیز از قهر تقدیر در امان نبودند. تقدیر در پس فکر یونانی در کمین بود و سرنوشت خدا و انسان را غیر قابل پیش‌بینی می‌ساخت. آنجا خواستگاه تراژدی، از رقصیدن به دور یک بز، به منظور ربودن به عنوان جایزه یا قربانی شدن، شکل گرفت. در یونان، مراسم آیینی ستایش از دیونیزوس، خدای شراب و باروری، برگزار می‌شد. مراسمی که در آن، نمایش و نیایش، با مستی و وهم گروهی در آمیخته بود. آنجا نمایش و نیایش، با دیدن و خوردن وحشیانه قربانی که گاه از گوشت و خون و پوست انسان بود، شکل می‌گرفت. (براکت، ۱۳۸۴، ۱)

چه بسیار برادران، خواهران، مادران و پدران ما را در پای دیونوسوس، پسر زئوس، بزرگ‌ترین خدای یونانی و «سمل» خدای میرا به خاک و خون می‌کشاندند. و دیونوسوس، خدایی که پرورده «ساتیر» ها بود، که یکبار کشته و قطعه قطعه شده و بار دیگر احیا گردیده بود، خدا و رب‌النوع باروری، شراب و عیاشی شناخته می‌شد. حوادث زندگی دیونوسوس، همانطور که در مذاهب ابتدایی دیگر مشاهده می‌کنیم، همواره به روح سال پیوسته بود. یعنی همان قصه همیشگی چرخه فصلها و الگوی بازگشت به مبدا در دایره تولد، بلوغ، مرگ و تولد دوباره. باز هم مرگ یک خدا و تولد خدایی دیگر، مرگ یک فرمانروا و تولد فرمانروایی دیگر.

و چنانچه محققین گفته‌اند هنر و زیبایی در یونان باستان متکی بر فلسفه‌ای نوعاً بشری بود «به این معنی که ارزشهای انسانی را ستایش می‌کرد و خدایان هم جز انسانی که بزرگتر از حد طبیعی شده بود، چیزی نمی‌دیدید». (رید، ۱۳۷۱، ۵)

پس آنگاه بارقه‌ای از امید که از مثلثی جاودان این فضای ظلمانی را روشن کرد. اشیل، سوفوکل و اورپید، خدایشان نه اوزیریس بودند و نه زئوس. با ایمن وجود، ایمن سه تن پیامبرانی بودند که خبر آغاز هنر نمایش را به ارمغان آوردند. این پیام همچنان برای انسان امروز هم ستایش‌برانگیز است. از آگامنون، ساقی‌ها، الهگان انتقام و پرومته در زنجیر و آژاکس، آنتیگونه، اودیپ شهریار، الکترا تا مده‌آ، آندروماک، هلن و باز هم الکترا و باز هم آنتی‌گون.

۳- روم

آنگاه در روم نمایش بنیان نهاده شد. نمایش و نیایش از آنجا شکل گرفت که گروه رقصندگان و نوازندگان خواستند تا خشم خدایان را فرو بنشانند. اینجا هم حتی انسان‌ها را در پای خدایان قربانی می‌کردند. تئاتر رومن اکثراً جنبه مذهبی داشت اما جالب‌تر اینکه در روم، تنها خدایان مشابه یونانی پرستش و نیایش نمی‌شدند، بلکه ارواح خانگی و نیروهای مجرد جان «animistic forces» نیز مورد ستایش بودند. هرچه قلمروی روم گسترش می‌یافت، خدایان ملل تحت سلطه نیز به فهرست خدایان، افزوده می‌شد. (همان، ۳)

اینجا همچنان با تکرار مکررات مواجه‌ایم: تولد، بلوغ، مرگ و البته تولد دوباره. اوزیریس در قالب زئوس و دیونوسوس، خود زئوس و دیونوسوس هم در قالب خدایان دیگر، مانند مارس، خدای جنگ، باز تولید می‌شوند.

در نگاه اول به نظر می‌رسد که در جهان امروز دیگر نشانی از چنان خدایانی برجای نمانده است. جهان پیشرفته غرب، ادعا می‌کند که از جهان باستان و خرافات‌هایش فاصله گرفته است. آنها توجه خود را بر انسان متمرکز کرده‌اند. اما آیا نمی‌توان پشت این ظاهر متمدن، باز هم همان ساختار کلیشه‌ای را بازیافت؟ اگر در دوران باستان، با اتکا به خدایان، دست به ساختن خرافات و بازتولید قدرت می‌زدند، امروز تحت عنوان انسانیت، بزرگ‌ترین جنایات را مرتکب می‌شوند. والتر بنیامین گفته است: «تمام اسناد و مدارک تمدن، اسناد و مدارک توحش نیز هست.» بارزترین نمونه‌ای که امروز به نمایش‌های باستانی پهلوی می‌زند، صنعت رویا سازی هالیوود است. گرچه به ظاهر از بت‌پرستی‌ها و خدایان دروغین فاصله گرفته‌اند، اما به وسیله تبلیغات گسترده، تلاش می‌کنند تا نوع جدیدی از بت‌پرستی را بر جهان حاکم سازند. بت‌های امروزی همان ستارگان بی‌فروغ هالیوود هستند. جادوی سینما توانسته است تا به این ستاره‌ها، تقدس ببخشد. از آنجا که سینما می‌تواند با هدف قرار دادن عواطف و احساسات بیننده، قدرت تصمیم‌گیری و تفکر او را مختل سازد، این قابلیت را داراست تا به عنوان ابزار تحمیق مردم به کار برده شود: «سینمای قصه‌گو باب روز شد و قصه گفتن برای التیام دردهای مردم و ترسیم چشم‌اندازهای خوشایند، رکن اساسی سینمای هالیوود (و کشورهای دیگر) شد. و با این ترتیب، و به تدریج، قصه‌ها جای واقعیت‌های بسیار مهم و اساسی را گرفت و حتی اگر در مواردی هم به مسئله‌ای اشاره می‌شود، تنها برای تهییج احساسات و عواطف مردم است. از این نظر، گروهی از صاحب‌نظران معتقدند که بازی با احساسات آدمی موجب نتیجه‌گیری‌های نادرست می‌شود، حال آن‌که با کمک گرفتن از قدرت منطق و تعقل آدمی می‌توان او را به تحلیل دقیق‌تر مسائل وادار کرد.» (شفا، ۱۳۵۸، ۷-۸)

البته آنچه اهمیت دارد، کارکرد این بت‌سازی‌ها در عرصه سیاست است. همان‌طور که در دوران باستان از قدرت هنر جهت تحکیم قدرت استفاده می‌شد، اینجا هم اسطوره‌های هالیوود، به استعمار جهانی دامن می‌زنند. هنگامی که پس از حملات یازدهم سپتامبر از مردم آمریکا نظرسنجی شد، اکثریت حدس زدند که ترور توسط اعراب انجام شده است. البته برای این حدس‌شان دلیل خاصی ارائه نکردند. دلیل این مسئله چیزی جز تبلیغات رسانه‌ای و فیلم‌های هالیوود نبود. هنر با تمام هدفهای متنوعش... امروز همان است که دیروز بود. (رید، ۱۳۷۴، ۱۲)

اینگونه بود که خواهران و برادران من، در طول تاریخ نمایش و نیایش، یا در پای خدایان قربانی شده‌اند یا در میان دیوار چین جای گرفته‌اند یا در زیر بنای تمدن بزرگ مصر، اهرام ثلاثه، خفته‌اند و تاریخ و تمدن کهن بر شانه‌هایشان استوار شده است و برای خوش‌گذرانی فرمانروایان، حاکمان عصر و خدایان دروغین جان باخته‌اند. از زمانی که من به جرم گناهی ناکرده به واسطه دست‌یازیدن پدرم به شاخه‌ای گندم یا میوه درخت سیب، از بهشت رانده شدم و هبوط کردم، تا آنجا که نمایش‌های بزرگ نیایش به پای بت‌های ساخته و پرورده دست انسان و خدایان دروغین، خواهران من را زنده

به گور می‌کردند تا هنگامی که در هر برهه از تاریخ، اندیشه خواهران و زنان ما را زنده به گور سازند.

و آنگاه که از دختران زنده در مگاک برده، بازخواست کنند که گناه‌شان چه بود که چنین کشته شدند؟! و من به آن همایش بزرگ می‌اندیشم که ندایی آسمانی گوش جان را می‌نوازد: «بای ذنباً قتلت» «به کدامین گناه کشته شده‌اید» (قرآن، تکویر، آیه ۹)

نیایش باطن هنر

آنجا که نیایش خواستن است، خواستن انسانی که از آنچه دارد خشنود نیست و در آنچه که هست رنج می‌برد. آنجا که نیایش طُرح خواستن‌ها و ایده‌آل‌ها متعالی و برتر از امر واقع است، انسان، انسانی ست که از «بودن» رنج می‌برد و به شدن گرایش دارد. آنجا می‌توان نیایش را شکایت از واقعیت و خواستن حقیقت خواند. (کومارا سوامی، ۱۳۸۶، ۱۷) در چنین بستری، نیایشگر، شورشی زمان است. بنابراین نیایش، تلقین ذلت و ضعف در خود نیست، بلکه نگاهی مقرر به واقعیت و به خود است و البته اندیشه برای تغییر آن. نیایش تقویت خود است با اتکا به خداوند، این ناموس خلقت. آنجا نیایش سلام، تفکر و توجه به مسئولیت‌ها در قبال ذات باری یعنی تعیین آن در برابر توده‌های جهان است. آنجا نیایش در شکل رسمی‌اش، نماز، همین پیمان مکرر بستن با خداوند است. آنجا تجدید عهد دائمی و همه روزه است برای بهتر انسان بودن و بهتر مسلمان بودن و برای بر دوش کشیدن بارهای گرانی که با خداوند تعهد کرده‌ایم. نماز و نیایش پیمانی است آگاهانه با خود و با خداوند که همواره در مسیر شرافت انسانی و ناموس کائنات و قوانین خداوند قدم برداریم.

اما چگونه می‌شود، هنر را از سوءاستفاده‌هایی که از آن می‌شود، جدا کرد؟ چاره کار در همین نیایش در حکم خواستن است. خواستن یک تغییر که رسالت اصلی هنر هم هست. اگر اندکی در مصداق امروزی سوءاستفاده از هنر، یعنی سینمای هالیوود دقت کنیم، این نکته روشن‌تر می‌شود. فیلم‌های هالیوود که بعد تجاری و اقتصادی دارند، معمولاً برای مخاطب عام ساخته می‌شوند. به همین علت، از مضامینی ساده، قابل درک و انسانی استفاده می‌کنند. مثلاً قهرمان داستان را می‌بینیم که می‌خواهد از وقوع حمله‌ای تروریستی جلوگیری کند و مردم را نجات دهد. بدون شک هیچ کس با این مضمون انسانی مخالف نیست. اما مسئله اینجاست که در زیر این محتوای خیر، بسیاری از تبلیغات علیه مخالفان سلطه قدرت، مطرح می‌شود. برای برملا کردن این تنزل خیره‌کننده در هنر هالیوود و بلکه در هنر غربی، شایسته است به یکی از مبانی نظری این مسأله توجه کنیم. و آن نکته این است که اساساً در نسبت میان تفکر تکنولوژیک حاکم بر غرب و هنر به تأمل بنشینیم.

براساس آنچه نخستین بار هایدگر عرضه کرد، تکنولوژی، تلقی جدیدی را از هستی در مقابل انسانی گشود. در این تلقی طبیعت همچون جسمی بی‌جان است که منبعی مملو از ذخایر انرژی در اختیار انسانی قرار می‌دهد و انسان شأنش سلطه و استیلا و تصرف در آن است. در این جهانی که از هرگونه معنای قدسی تهی شده است در واقع نزاع بین ظهور و خفا، نامستوری و مستوری و روی نمودن و روی پوشیدن که در هنر وقوع می‌یابد، به سود تکنولوژی از میان برمی‌خیزد. «و تولیدات تکنولوژیک [و از جمله کالای هنری آن] جملگی براساس نقش ویژه‌ای که برای آنها در نظر گرفته می‌شود ساخته می‌شوند. این نقش ویژه هرچه باشد در جهت انتفاع و سودرسانی و تسهیل امر اعاشه و تمشیت امور روزمره است. و بدین ترتیب در محصولات تکنولوژیک اثری از وجد و حال و شور و عشق و احوال دیگر دیده نمی‌شود... چراکه تولید می‌شود تا مصرف شود و نقش خود را ایفا کند». (ریخته‌گران، ۱۳۸۰، ۳۷)

و بدین ترتیب است که هنر در دامن تکنولوژی امکان تولد و رشد نمی‌یابد و آنچه نام هنر بر خود می‌نهد تولیدات انبوه و بدون خصیصه منحصر به فردی است که به قصد رونق بازار مصرف و دیگر مقاصد اصحاب تکنولوژی راهی بازار می‌شوند و چه بسا با مقاصد خصمانه و شرارت‌آمیزی همراه باشند.

مولانا در دفتر اول مثنوی حکایتی دارد که این شرنهفته در ظاهر خیر را نشان می‌دهد. «داستان آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب»، داستان وزیر پادشاه است که به دروغ به لباس پیر نصرانیان در می‌آید تا با ظاهر صلاح، دین‌شان را تحریف کند و ریشه‌های دین را از درون بخشکاند:

ناصر دین گشته آن کافر وزیر کرده او از مکر در لوزینه سیر
هرک صاحب ذوق بود از گفت او لذتی می‌دید و تلخی جفت او
نکته‌ها می‌گفت او آمیخته در جلاب قند زهری ریخته
ظاهرش می‌گفت در ره چست شو وز اثر می‌گفت جان را سست شو
ظاهر نقره گر اسپید است و نو دست و جامه می‌سپه گردد ازو
آتش ارچه سرخ‌روی ست از شرر تو ز فعل او سپه‌کاری نگر
برق اگر نوری نماید در نظر لیک هست از خاصیت دزد بصر
هرک جز آگاه و صاحب ذوق بود گفت او در گردن او طوق بود
(مولوی، ۱۳۷۵، ابیات ۴۴۵-۴۵۲، استعلامی،

شرح مثنوی، ۱۳۷۲، ۲۹/۱)

حتی می‌شود مثالی ساده‌تر زد: انواع فیلم‌های عاشقانه که معمولاً پایان خوش هم دارند. در نگاه اول این فیلم‌ها، سیاسی تلقی نمی‌شوند. اما کارکرد آنها کاملاً سیاسی است، چرا که با حفظ و تبلیغ قالب‌های رایج، راه را بر هرگونه خلاقیت انسانی می‌بندند و به همان تکرار و نوزایی قدرت کمک می‌کنند. و معنایش این است که حتی عشق‌ورزیدن، که می‌تواند مانند هنر، راه تعالی انسان باشد، نیز باید از الگوهای تحمیل شده پیروی کند. دیر زمانی است که محققین به این نکته متفطن شده‌اند که

هنر عربی تقلیل‌گراست و معنی را در پای صورت قربانی کرده... در عرصه هنر مدرن غربی مجالی برای برقراری نسبتی عمیق میان صورت و معانی قدسی، که باطن هنرند، وجود ندارد. (مددپور، ۱۳۸۰، ۱۰۰ - ۱۰۱ و نیز، نصر، ۱۳۸۹، ۱۴) مسئله پیچیده اینجاست که آدمی می‌تواند با راست گفتن، دروغ بگوید. برای روشن شدن مطلب از شکسپیر بزرگ مصداقی می‌آورم. در نمایشنامه اتللو، شخص حسودی که اتللو را به همسر پاکش، دزدمونا، مشکوک می‌کند، یاگو نام دارد. یاگو مکرراً از نجابت و وفاداری دزدمونا به اتللو می‌گوید. اگر به جملات یاگو بنگریم، مطلب پلیدی در آن نمی‌بینم. اما یاگو با همین کلام درست، افکار نادرست در اتللو پدید می‌آورد: «قربان از حسد برحذر باشید؛ چون حسادت غول سبز چشمی است که حتی گوستی را که از آن تغذیه می‌کند مورد تمسخر قرار می‌دهد. آن غلتبانی که با وجود تنفر از کسی که نسبت به او مرتکب خطا شده تسلیم سرنوشت خویش می‌شود خوشبخت است؛ ولی آن مردی که دچار عشق شدید است و در عین حال نسبت به معشوقه شک و تردید می‌ورزد چقدر بدبخت و بیچاره است!» (شکسپیر، ۱۳۷۸، ۱۱۷۸) در اینجا ظاهراً یاگو سعی می‌کند تا اتللو را از حسادت باز دارد اما در حقیقت او را به پرتگاه حسد می‌کشانند. روانکاو فرانسوی، ژاک لاکان، بر تفاوت امر گفته شده و جایگاهی که از آنجا گفته می‌شود، تاکید می‌گذارد. اینکه بیمار چه می‌گوید یک مسئله است اما اینکه این حرف از دهان چه کسی خارج شده، مهم‌تر است: «اگر زبان را یک ساختار بدانیم، گفتار یک کنش است، که طی فرآیند گفته شدن تولید معنی می‌کند و به گویندگان هویت می‌بخشد. گفتن «تو ارباب منی»، بر موقعیت گوینده دلالت می‌کند: یا به عنوان یک برده و یا به احتمال بیشتر، به عنوان کسی که حاضر است هر کاری انجام دهد به جز پذیرفتن موقعیت یک برده. بنا براین سخن گفتن، موقعیت فرد را به عنوان گوینده تعیین می‌کند، به زبان دیگر، به شخص یک جایگاه می‌بخشد.» (لیدر، ۱۳۸۷، ۶۱-۶۰) قرآن، کتاب مقدس همه مسلمانان است اما هنگامی که در جنگ صفین برابر سپاه امیرالمومنین(ع)، قرآن را بر سر نیزه می‌کنند، با تغییر جایگاه، نقش آن عکس می‌شود. اگر کسی نتواند این تفاوت ظریف را درک کند، همانا راه خوارج را خواهد پیمود.

هنر نمایش، ذاتاً ترکیبی از امر گفته و همین جایگاه است. اگر دیالوگی در نمایش گفته می‌شود، حتماً فردی هست که این گفتار را بیان می‌کند. این مسئله در مورد خود هنر هم صادق است. در هنر بحث ارتباط محتوا و قالب هنری، صورت بندی همان کلام و جایگاه است. اگر فیلم یا نمایشی که شعارهای انسانی و ارزشی می‌دهد، در قالب و فرم شعار زده، قصد تحمیق مخاطب را داشته باشد، توانایی تفکر را از او سلب می‌کند. از طرف دیگر هنر پیش‌رو با شکستن قالب‌های قبلی، می‌خواهد با کمک خلاقیت خود، مخاطب را به تفکر وادارد و به جای نسخه پیچیدن، به شعور مخاطب احترام بگذارد. به همین خاطر، هنر مدرن و خلاق هم در دوران هیتلر و هم در دوران استالین ممنوع شد. گئورگ لوکاچ، نظریه پرداز مارکسیست، از قالب‌های هنری مدرن انتقاد می‌کرد و به جای آن، نوعی واقع‌گرایی فشرده را برمی‌گزید: «لوکاچ قادر نیست بپذیرد که بعضی نویسندگان مدرن با نشان دادن وجود از خود بیگانه و بی‌خاصیت موجودات مدرن، به نوعی واقع‌گرایی دست می‌یابند، یا به هر حال قالب‌ها و صناعت‌های ادبی جدید پدید می‌آورند که با واقعیت مدرن انطباق دارد.» (سلدن، ۱۳۷۷، ۱۰۴)

و این اتفاق گرچه در دوران مدرن تکرار می‌شود؛ اما ریشه‌هایی کهن دارد. این تفکر یونانی شنیدنی است که هنر ریشه در خیال دارد و خیال دون خرد و عقل است، پس هنر دون خردمندی است. (مددپور، ۱۳۸۰، ۹۵) با این نگاه است که هنرمندان جمعی رؤیاپرداز پریشان حالند و با تفکر و فرزاندگی میانه‌ای ندارد. و نهایت آنکه ابزاری در دست سیاست‌بازانند.

هوشمندی و خرد حکم می‌کند تا فارغ از محتوای هنر، به جایگاه آن که در قالب و فرم هنری متجلی ست توجه کنیم. هنری که به قصد تحمیق ساخته شده، از قالب‌های کلیشه‌ای استفاده می‌کند و هنر راستین که میل به خواستن، تغییر و شدن دارد، خلاق است و قالب‌های نو می‌آفریند. با این وصف باید در استفاده از سنت‌های هنری و احیای آن هوشیار باشیم. مثلاً وقتی از احیای نمایش تخته‌حوضی و سبزه‌بازی سخن می‌گوییم، باید دقت کنیم که خندانان مردم، با نوعی آگاهی و خلاقیت همراه باشد نه اینکه به تحمیق مخاطب بیانجامد. تئودور آدورنو، متفکر آلمانی، بر خلاف لوکاج، مدافع هنر مدرن بود. او معتقد بود که قالب هنر، بر محتوای آن ارجحیت دارد. البته این نظر به معنای تزئینی کردن هنر و از محتوا تهی کردن و بی‌تعهد کردن آن نیست: «دفاع آدورنو از خودآیینی اثر ادبی و درون-ماندگاری - که منظور از آن عطف توجه به خود متن و برجسته‌نساختن عوامل خارجی نظیر قصد مولف، ایدئولوژی و طبقه او، زمینه تاریخی اثر، اعتقادات دینی یا سیاسی خواننده و مفسر و... است - ظاهراً حاکی از نزدیکی آرای او با دیدگاه فرمالیستی مکتب نقد نوین است؛ ولی حملات ریشه‌ای او به فرمالیسم واقعاً موجود و مهم‌تر از همه، ستایش آدورنو از فرمالیسم مدرنیستی پروست، کافکا، جویس و بکت به منزله یگانه رئالیسم حقیقی روزگار ما، چنین تصویری را باطل می‌کند. درست به همین ترتیب، تفسیر آرای آدورنو به منزله صورت جدیدی از نظریه قدیمی «هنر برای هنر»، چیزی نیست مگر یک نتیجه‌گیری عجولانه، ناشیانه و غلط.» (فرهادپور، ۱۳۸۸، ۲۵)

در جایگاهی خاص، هیچ‌چیز نگفتن می‌تواند گویاتر از هر کلامی باشد. همچنان که در نمایشنامه «شاه لیر» شکسپیر، در شرایطی که خواهران کوردیلیا زبان به تملق پدر گشوده‌اند، او سکوت می‌کند:

«کوردیلیا چیزی ندارم.

لیر هیچ؟

کوردیلیا هیچ.

لیر هیچ از هیچ زاده می‌شود. بازگو.

کوردیلیا بدبختی من در این است که احساسات عمیق من نمی‌تواند به زبان آید. من اعلیحضرت را همان طور که وظیفه

یک فرزند است دوست دارم، نه بیشتر و نه کمتر.» (شکسپیر، ۱۳۷۸، ۱۲۲۳)

در طول تاریخ برادران من، هنگامی که در پیشگاه خدایان، سرهایشان را از بدن جدا می‌کردند، از واقعیت شکایت

نکردند و جویای حقیقت نشدند. هنگامی که آنها را به غل و زنجیر می‌کشیدند، به جای اندیشیدن جهت تغییر در نیایش-

هاشان، ذلت و ضعف را در خود تلقین می‌کردند، جایی که خواهرانم را زنده به گور می‌کردند. برادران من در نیایش‌هاشان، به جای پیمان آگاهانه با خود و خداوند در مسیر شرافت انسانی و ناموس کائنات و قوانین خداوند، مغلوب خدایان و فرعونیان زمان می‌شدند که تکرار همان اوزیریس، زئوس، دیونوسوس و دیگر خدایان بود.

آنگاه که خداوند، موسی را برای هدایت مردمان فرستاد: «و ای رسول ما یاد کن وقتی که موسی به قوم خود گفت: به خاطر آورید این نعمت بزرگ خدا را بر خودتان که شما را از فرعونیان نجات داد که آن‌ها شما را به ظلم و شکنجه سخت می‌افکندند و پسرانتان را کشته و دخترانتان را (به ذلت و بیچارگی) زنده می‌گذاشتند و در این امور ابتلا و امتحان بزرگی از جانب خدایتان بر شما بود.» (قرآن، ابراهیم، آیه ۶)

پس بیایید خدای واحد را پرستش کنید. آنها باز دست به دهان فرو برده، می‌گفتند که ما به هر چه شما پیامبران مامور آن هستید، کافریم.

آنچه با موسی کرده‌اند، با داوود، ابراهیم، عیسی و پیامبران دیگر نیز وا داشته‌اند. آنجا که قرآن می‌فرماید «إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا وَلَا تُسْأَلُ عَنْ أَصْحَابِ الْجَحِيمِ». (قرآن، بقره، آیه ۱۱۹)

ما تو را به حق، برای بشارت و بیم دادن (مردم جهان) فرستادیم، و تو مسئول (گمراهی) دوزخیان (پس از ابلاغ رسالت) نیستی! و اولین کسانی که علیه این نیایشگر بزرگ تاریخ، یعنی محمد امین، شوریدند، سردسته اعیان و اشراف و نمایندگان دروغین خدایان دروغین‌تر از خود، یعنی ابوجهل، عمر بن هشام بن مغیره مخزومی و ابولهب عموی پیغمبر بودند. در درجه بعدی، ابوسفیان، حکم بن عاص و افراد دیگری قرار داشتند که حس جاهلی، انتقام‌جویی و نفس‌پرستی، در عمق جانشان ریشه بسته بود. و آن پیام‌آور راستینی بود، در جزیره العرب، سرزمین پوشیده از صحراهای سوزان و کوه‌های برهنه که تابش تند و مداوم آفتاب، به آن رنگ و جلوه خاصی داده است. در میان دین عرب که همان بت‌پرستی سطحی خشن بود که ایشان، در آن اندیشه نکرده بودند و به دل‌های آنان راه نیافته بود. آن اعراب، تنها دسته‌ای عقاید بهم آمیخته داشتند که از پدران خود به ارث برده و چیزی از آن را تغییر نداده بودند. در شرایطی که خدایان را پرستش می‌کردند تا نزد خدا، برایشان شفاعت کنند. قرن‌ها به بت‌پرستی ادامه داده بودند و کار تا آنجا پیش رفته بود که نزد معبودهای خود، قربانیانی می‌بردند تا عملاً با رشوه دادن به آنها، برای خود شفاعت بخرند. در شرایطی که پس از نیایش با بت‌هایشان مشورت می‌کردند، او آمد و بشارت داد: «يَا أَيُّهَا الْمَرْمَلُ قُمْ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا» (قرآن، مزمل، آیه ۱ و ۲)، «ای گلیم بر خود پیچیده یا جامه رسالت در بر کرده به شب برخیز»

آنجا، در غار حرا، در آن نیایشگاه بزرگ تاریخ، آنجا که آن کارگردان بزرگ عالم بشریت، نمایشنامه بزرگ انسانیت را به رشته تحریر درآورده است، آنجا که جبرئیل امین، از طرف خدای بزرگ، وحی نازل می‌کرد، این انسان بزرگ تاریخ بشریت، هنگامی که آثار وحی بر او ظاهر می‌شد، در وی دگرگونی بزرگی ایجاد می‌کرد. آنچنان که شبی از شب‌ها، وقتی

لرزه بر اندامش افتاد، به خانه آمد و خطاب به خدیجه فرمود: «زملونی زملونی»، یعنی مرا به جامه گلیم درپوشید تا لحظه‌ای بیاسایم. آنجا که آن ندای آسمانی را شنید که: «اقرأ باسم ربك الذي خلق»

آنجا بود که مفهوم اصیل نیایش را فهمیدم: تغییر، جسارت، شوریدن و شوریدگی علیه هر چه ظلم و فساد. و آنجا بود که فهمیدم تغییر با بشارت آغاز می‌شود. و آنجا بود که مفهوم بشیراً و نذیراً را دریافتم. اما باز در طول تاریخ، به جای آنکه مرا بشارت دهند و راه راستین پیامبران بزرگ الهی را در پیش گیرند، مرا ترساندند. ترساندند که اگر نیایش نکنم، جایم در دوزخ است. ترساندند که اگر نیایش نکنم، گناهانم پاک نخواهد شد. ترساندند که اگر نیایش نکنم، تکفیرم خواهند کرد. و من که از آن دریای عظیم معرفت و اعجاز و بشارت، تنها قطره‌ای چشیدم، می‌خواهم وصل به دریا شوم. چه کسی است که راه را نشانم دهد؟

من تشنه یک جرعه موسایم تا از نای قرون در طور درون، نور جنون بیافشانم.

من تشنه یک جرعه عیسایم تا با دم مسیحائیش، کالبد مرده وجودم را زنده سازد و من بتوانم با فیض روح القدس، روح مرده نیایش سکون را به نیایش تغییر برسانم. من تشنه یک جرعه داوودم تا نغمه دلنشین آن، گوش جانم را بنوازد و مرا به عالم معنا ببرد. من تشنه یک جرعه ابراهیمم تا آن را بنوشم و سرمست گردم، بت‌های درونم را با تبر تکه‌تکه سازد و آنگاه تبر را بر دوش بت بزرگ، یعنی نفس اماره بگذارد و هنگامی که پرسیده شود چه کسی این بت‌ها را از بین برده است، نفس مطمئنه آهنگ دلنشینی ساز کند که:

«لا تکلنی الی نفسی طرفة عین ابداً»

«ان النفس لامارة بالسوء الا ما رحم ربی»

من تشنه یک جرعه محمدم تا آن را بنوشم و سرمست گردم، ایوان کسری وجودم بلرزد و چهارده کنگره آن فرو ریزد. تا بار دیگر دریاچه ساوه فرو نشیند، آتشکده فارس خاموش شود و بت‌های درونم همگی ویران گردد. تا اوزیریس و زئوس و دیونوسوس و همه خدایان دیگر از اعماق قرون و از تاریخ چند هزار ساله گذشته، از وجودم رخت بریندد و مرا به استحاله‌ای برساند که سرانجامش رستگاری باشد.

من برای اثبات این فرضیه بنیادین که «نیایش یعنی تغییر و دیگر هیچ»، به پژوهشی دیگر نیازمندم. می‌خواهم پژوهش

کنم و خود را در همایش بزرگی حاضر بینم به عظمت تمامی تاریخ: از هبوط آدم در بدو خلقت تا سقوط آدم در عصر حاضر. می‌خواهم نیایشی به راه اندازم که در آن نیایش، دیگران قربانی من نشوند، بلکه من قربانی دیگران شوم. این قربانی شدن نه به معنی تسلیم و نه به معنی خواری و ذلت، بلکه به معنی قربانی کودک اسماعیل وجود در مقابل پدر ابراهیم وجود است. قربانی همه نفس‌های مانع تغییر، قربانی همه بت‌هایی که برایم کبر، عجب، جاه‌طلبی و قدرت کاذب را به دنبال می‌آورد.

می‌خواهم پژوهشی را آغاز کنم که می‌توان نیایش را شکایت از واقعیت و خواستن حقیقت خواند.

نتیجه مقاله

با الگوهای کمابیش مشابه، حکومت‌های دوران باستان، تلاش کرده‌اند تا با کمک هنر نمایش، به بازتولید قدرت خود مبادرت ورزند. این الگو، الگوی جایگزینی ست. اگر شاهی بمیرد، شاه دیگری باید جایگزین وی گردد، همچنان که در طبیعت، هر سال با بهار شاهد نوزایی جهان هستیم. این امر در عرصه سیاست، ایجاد دور و تسلسل باطل می‌کند که انسان را از تحقق خرد و اندیشه باز می‌دارد و هنر را به نفع قدرت مصادره می‌کند. اما هنر راستین، بر آن است که از این دور و تسلسل خارج می‌شود تا به جایگاه حقیقی خود دست یابد. اگر قدرت از الگوی دور و تسلسل جهت تحمیق مردم استفاده می‌کرد، از اینسو هنر راستین، از آگاهی بخشی و شکستن قالب‌های گذشته، با اتکا به خلاقیت به واقعیت می‌شورد. پس در هنر نمی‌شود بدون توجه به فرم و قالب بیانی، صرفاً با اتکا به محتوای بیان شده، قضاوت کرد. چرا که با توجه به پیچیدگی‌های امروزی هنر، ممکن است که شعاری انسانی، با بازتولید ساختارهای کلیشه‌ای، در خدمت مقاصد ضد انسانی قرار گیرد.

منابع و مأخذ

- ۱- قرآن کریم.
- ۲- استعلامی، محمد، شرح مثنوی، ظهوری، تهران، ۱۳۷۲ هـ.ش.
- ۳- ریخته‌گران، محمدرضا، تأملی در مبانی نظری هنر، نشر ساقی، تهران، ۱۳۸۲ هـ.ش.
- ۴- رید، هربرت، فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمد تقی فرامرزی، دانشگاه تهران، ۱۳۷۴ هـ.ش.
- ۵- همو، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۱ هـ.ش.
- ۶- سلدن، رامان، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۷ هـ.ش.
- ۷- شفا، پرویز، استعمار و ضد استعمار در سینما، انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۸ هـ.ش.
- ۸- شکسپیر، ویلیام، مجموعه آثار نمایشی ویلیام شکسپیر، ترجمه علاءالدین بازارگادی، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۸ هـ.ش.
- ۹- فرهادپور، مراد، پارهای فکر - هنر و ادبیات، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۸۸ هـ.ش.
- ۱۰- کومارا سوامی، آناندا، فلسفه هنر مسیحی و شرقی، ترجمه امیرحسین ذکرگو، فرهنگستان هنر، تهران، ۱۳۸۶ هـ.ش.
- ۱۱- لیدر، داریان، لاکان، ترجمه محمدرضا پرهیزگار، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران، ۱۳۸۷ هـ.ش.
- ۱۲- لیندبرگ، دیوید سی، سرآغازهای علم در غرب، ترجمه فریدون بدره‌ای، علمی فرهنگی، تهران، ۱۳۷۷ هـ.ش.
- ۱۳- مالرب، میشل، انسان و ادیان، ترجمه مهراں توکلی، نشر نی، تهران، ۱۳۷۹ هـ.ش.
- ۱۴- مددپور، محمد، حکمت و فلسفه هنر اسلامی، موسسه اندیشه و فرهنگ دینی، تهران، ۱۳۸۰ هـ.ش.
- ۱۵- مولوی، مثنوی معنوی، مطابق نسخه رینولد نیکلسون، انتشارات میلاد، تهران، ۱۳۷۵ هـ.ش.
- ۱۶- نصر، سید حسین، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، انتشارات حکمت، تهران، ۱۳۸۹ هـ.ش.
- ۱۷- هارت، جرج، جهان اسطوره، ترجمه عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۷ هـ.ش.