Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 3 / Issue 2 / pages 114-129 / e-ISSN: 2980-7875 / p-ISSN: 2981-2356

Original Research 10.30486/PIA.2024.140303021120488

Form in Traditional Art from the Perspective of Titus Burckhardt

Seyedeh Mahbobeh Moghimnejad Hoseini
Department of Philosophy of Art, Qaemshahr Branch, Islamic Azad University, Qaemshahr, Iran.

Abstract
Understanding the nature of traditional art over the last century has been the focus of many thinkers and researchers, including traditionalists. Their studies have led to various theories on the philosophy and wisdom of sublime art. Titus Burckhardt, one such traditionalist, has examined both the nature and specific aspects of traditional art through a traditionalist approach rooted in religious and mystical perspectives. From Burckhardt's point of view, for art to be considered "traditional," its subject matter must originate from a spiritual truth, and its form must also reflect spiritual principles. In this research, an effort has been made to analyze the concept of the "face" in traditional art, specifically through the lens of Burckhardt's thought. This study seeks to answer the question: according to Burckhardt, what themes and concepts are embodied in the form of artistic tradition? A descriptive-analytical method was used for this investigation, with documentary and library research forming the basis of analysis. The findings reveal that the depiction of the face in traditional art, like other representations of existence, serves as a manifestation of traditional truths, expressed visually with distinct characteristics.

Keywords: Form, Titus Burckhardt, Tradition, Traditionalists, Traditional

Received: 2024-05-22 Accepted: 2024-08-26 s.m.moghimnejad@gmail.com

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال سوم / شماره دوم / تابستان ۱۴۰۳/ ص ۱۲۹-۱۱۴ / e-ISSN: 2980-7875 / p-ISSN: 2981-2356

پژوهشی

10.30486/PIA.2024.140303021120488

صورت در هنر سنتی، از دیدگاه تیتوس بورکهارت

سیده محبوبه مقیم‌نژادحسینی
مربی، دانشکده فنی و مهندسی، واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران.

چکیده

شناخت ماهیت هنر سنتی در سده‌ی اخیر مورد توجه بسیاری از اندیشمندان و پژوهشگران، از جمله سنت‌گرایان قرار گرفته‌است. پژوهش‌های آنان به نظریات مختلفی در باب فلسفه و حکمت هنر متعالی، انجامیده است؛ تیتوس بورکهارت ازجمله سنت‌گرایانی است که با رویکرد سنت‌گرایانه و براساس دیدگاه دینی و عرفانی به چیستی و چگونگی هنر سنتی و هنرهای مختصِ بدان، پرداخته‌است. از منظر بورکهارت برای آنکه بتوان هنری را «سنتی» نامید، علاوه‌بر موضوع که از حقیقتی روحانی، نشأت گرفته‌است، وجهه‌ی صوری آن نیز باید با حقایق معنوی مرتبط باشد. در پژوهش حاضر تلاش گردیده، با تمرکز بر اندیشه‌ی تیتوس بورکهارت، صورت در هنر سنتی، مورد بررسی قرارگیرد. در تحقیق پیش‌رو با این پرسش مواجه می‌شویم: از منظر تیتوس بورکهارت، صورتِ هنرسنتی چه مضامین و مفاهیمی را در بر می‌گیرد؟ جهت دست‌یابی به این فرایند از روش توصیفی- تحلیلی استفاده شد و اساس تحلیل مطالعه اسنادی و کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش بیان می‌دارد، صورت در هنر سنتی مانند سایر صُوَر هستی، امری جز تجلی حقایق سنت در قالب صُوَر بصری با خصوصیات مختص به آن نیست.

کلید واژه‌ها: تیتوس بورکهارت، سنت، سنت گرایان، صورت، هنر سنتی

s.m.moghimnejad@gmail.com
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۵ تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۰۲

۱-مقدمه/ بیان مسئله

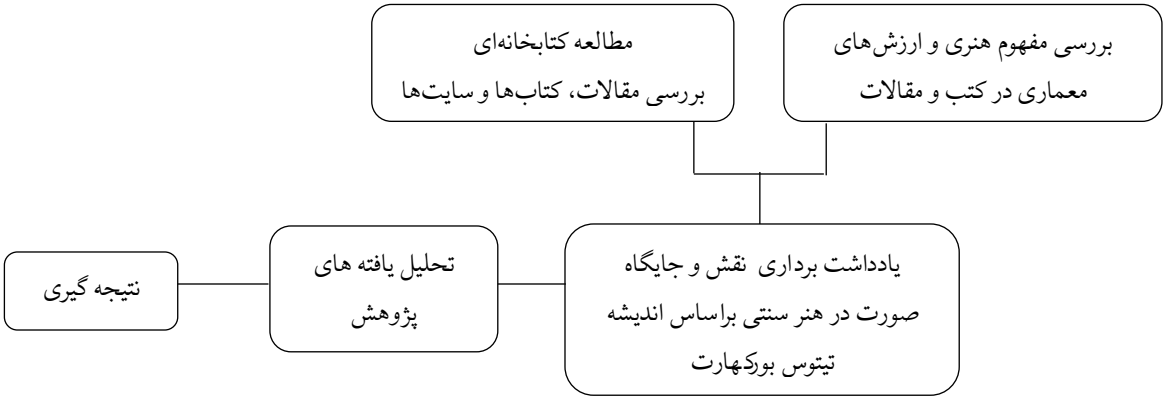
تیتوس بورکهارت [۱] از سنت‌گرایانی است که مبانی نظری شناخت خود را از هنر و معماری، براساس اندیشه دینی و اعتقاد به علم الهی، بنیان نهاده است؛ وی با تعمق در آموزه‌های دینی، هنر سنتی [۲] را از منظر معنایی و مفهومی مورد بررسی قرار داده و مبنا و منشاء همه خصوصیات ظاهری و باطنی آن را در دین دانسته است. بورکهارت مطالعه گسترده‌ای در حوزه‌ی هنر مسیحی و اسلامی انجام داده است، به‌طوری که صاحب‌نظران وی را به‌عنوان «مورخ بزرگ هنر مسیحی و هنر اسلامی» یا به‌طور کلی «هنر سنتی» می‌شناسند. به اعتقاد بورکهارت هنر در جهت تعالی انسان است و پرداختن به آن، مانند سیروسلوک عرفانی خواهد بود.(بورکهارت، ۱۳۸۱: ۷)؛ اما شأن و منزلت هنر نزد وی چیزی جز اهمیت «صورت» نیست؛ چراکه از منظر بورکهارت هنر سنتی متشکل از صورت و ماده است و از آن روی که ماده، بنیان تکثرها، تنوعات و ثنویت‌هاست، پس تنها صورتِ اثر می‌تواند حامل و آشکارگر پیام واحد مضامین و فرامین سنت باشد، نه ماده (الدمدو، ۱۳۸۹: ۸۹).

با توجه به اهمیت و جایگاه صورت در هنر و اثر هنری، که دارای پیشینه‌ی طولانی توأم با معانی متمایزی است؛ به نظر می‌رسد پژوهشگران و صاحب‌نظران درباره سنت‌گرایان و نگرش آنان نسبت به صورتِ هنرسنتی کمتر پرداخته‌اند، بدین‌رو در این پژوهش سعی‌گردیده، صورت در هنر سنتی از منظر تیتوس بورکهارت مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. در این پژوهش، به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی صورتِ هنرسنتی از منظر تیتوس بورکهارت پرداخته شده‌است و گردآوری اطلاعات بر مبنای مطالعه کتابخانه‌ای می‌باشد، ماهیت پژوهش و چگونگی تحلیل داده ها نیز به شیوه کیفی است؛ بنابراین در این فرایند پرسش ذیل مطرح می‌شود:

صورت در هنر سنتی بر اساس اندیشه تیتوس بورکهارت در بردارنده چه مضامینی است؟ بدین‌رو با توجه به گستره آثار هنرسنتی برجای مانده در معماری، نگارگری و... و اهمیت مضامینِ محتوایی این آثار و با محوریت نگرش تیتوس بورکهارت، این فرایند مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر براساس مطالعات کتابخانه‌ای - اسنادی صورت گرفته است. در این فرایند جمع‌آوری داده‌ها از مطالعه مقالات، کتاب‌های معتبر و سایر پایگاه‌های نشریات علمی کشور است و روش تحقیق به صورت توصیفی تحلیلی و تجزیه و تحلیل اطلاعات به‌دست آمده، به روش کیفی و تحلیل محتوایی می‌باشد؛ لذا، از آن‌جا که صورت در هنرهای سنتی از نقش و جایگاه ارزشمندی برخوردار است، سعی بر این است که با توجه به اندیشه تیتوس بورکهارت این وجه از اثر هنری مورد تحلیل و ارزیابی قرارگیرد. ابتدا تلاش می‌شود تا تعاریفی از خاستگاه صورتِ هنر سنتی در اندیشه بورکهارت ارائه شود و در گام بعدی با توجه به اهمیت مفهوم صورت در هنر سنتی به تحلیل صورت هنرسنتی از منظر بورکهارت پرداخته شود و در آخر نیز مهم‌ترین ویژگی‌های صورت هنر سنتی از منظر وی، مورد بررسی قرار می‌گیرد.



نمودار۱. خلاصه روش تحقیق.

۳- ادبیات پژوهش (مبانی نظری و پیشینه‌ی پژوهش)

۳-۱- پیشینه‌ی تحقیق:

با توجه به مطالعات انجام‌شده، پیشینه‌ی پژوهشی را می‌توان در سه دسته‌ی کلی بیان کرد؛ دسته‌ی نخست آثار افرادی که جزئی از جریان فکری سنت‌گرایی بوده‌اند؛ به‌طوری‌که دیدگاه سنت‌گرایان را می‌توان نگرشی فراتاریخی (معناگرایانه) دانست. در این فرایند آثار هر کدام از افراد به فراخور مبانی فکریشان صرفاً به تشریح رویکرد خویش و تبیین مبادی و ویژگی‌های برخی از هنرهای سنتی مانند معماری اسلامی پرداخته‌اند. در این زمینه می‌توان به کتب و مقالات افرادی مانند گنون(۱۳۸۶)، شووان(۱۹۵۹)، کوماراسوامی (۱۳۸۸)، کُربَن(۱۳۷۷)، نصر(۱۳۸۹) و سایر سنت‌گرایان و یا افرادی مانند اتینگهاوزن(۱۳۹۰)، گرابار(۱۳۷۹)، نجیب اوغلو(۱۳۹۸) و... و سایر تاریخ‌نگاران اشاره کرد، به‌طور خلاصه می‌توان به آثار محققانی توجه داشت که در این حوزه مطالعات و تحقیقاتی را ارائه نموده‌اند.

گنون اندیشمند فرانسوی که می‌توان وی را آغازگر جریان سنت‌گرایی دانست؛ در مقاله‌ای تحت عنوان «کلمه و نماد» در مورد سازگاری نماد (رمز) با نیازهای طبیعی بشر، عقیده دارد: «به نظر ما سمبولیسم با نیازهای طبیعی بشر به نحوی کاملا خاص سازگار است، نیازهای طبیعی صرفاً عقلانی نیست؛ بلکه برای ارتقای مراتب بالاتر، نیازمند به مبانی محسوسی نیز است بدین‌رو باید سرشت بشر را همان‌گونه که هست، دریافت نمود؛ یعنی به واقع پیچیده» (گنون، ۱۳۸۶ : ۵۰-۴۹).

دسته‌ی دوم مقالات، کتب و رسائلی که صرفاً به تشریح یا نقد آرای سنت‌گرایان یا تاریخ‌نگاران پرداخته‌اند؛ مانند مهرداد قیومی بخش‌هایی از کتاب خود باعنوان (گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر) (۱۳۹۰) را به اندیشه‌های بورکهارت درباره هنر اختصاص داده‌است.

پازوکی در کتاب آثار و افکار الگ‌گرابار (۱۳۸۳)، طهوری در مقاله‌ی سنت‌گرایان و سنت‌گرایی معماری (۱۳۸۶)، ایمانی در مقاله‌ای باعنوان نقدی بر دیدگاه‌های مورخان هنر و معماری اسلامی (۱۳۸۴)، منصوری و تیموری در مقاله‌ای باعنوان نقد آرای سنت‌گرایان معاصر در زمینه‌ی هنر و معماری اسلامی (۱۳۹۴) و شکیبا شریفیان دُرچه در پایان‌نامه‌ای باعنوان «مفهوم صورت در اندیشه‌ی سنت‌گرایان» (۱۳۹۱) نگارنده در این اثر با توجه به تأثیر سنت بر جریان سنت گرایی، اذعان دارد، اصول کلی سنت بر سه هنر قدسی اسلامی (خوشنویسی، معماری، قرائت) احاطه دارد که این هنرها را مرتبط با معانی رمزی دانسته و در ادامه نظرات سنت-گرایان را نسبت به هنر اسلامی مورد بررسی قرار داده‌است.

دسته‌ی سوم پژوهش‌هایی که تمرکز بر تفاوت‌های نظری سنت‌گرایی و تاریخی‌گرایی دارند؛ علاوه برآن به هنر اسلامی نیز پرداخته‌اند؛ مانند درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی از کاظمی(۱۳۹۸) و غیره.

نویسندگان این مقاله سعی نموده‌اند، مهم‌ترین هدف خود را با تمرکز بر نگرش تیتوس بورکهارت شناخت و آگاهی نسبت به صورت در هنر سنتی قرار دهند و با توجه به آنچه بدان اشاره شد، تیتوس بورکهارت که از اصحاب سنت‌گرایان می‌باشد، دارای نگرشی فراتاریخی(معناگرایانه) است، در این راستا پژوهشی در باب صورت در هنرسنتی از دیدگاه بورکهارت انجام نشده‌است، در تحقیق پیش‌رو، با تمرکز بر صورت در هنر سنتی، که در جوامع سنتی دارای ویژگی‌های مختص به خود است به مطالعه و بررسی آن در اندیشه‌ی تیتوس بورکهارت پرداخته می‌شود، این امر نشانگر اهمیت فراوان صورت، نقش و جایگاه محوری آن، در فلسفه‌ی هنر و هنر سنتی است.

۳-۲- مبانی نظری:

۳-۲-۱-مروری اجمالی بر سنت و سنت‌گرایی:

معنایی که از سنت[۳] مد نظر است؛ غیر از معنای متعارف آن، امری متعلق به گذشته که دورانش به سر آمده است، خواهد بود. مراد از

سنت، سنت جاویدان است که اشاره به حقیقت ازلی دارد. در سنت با منشأ روحانی، سخن از اصول تغییر ناپذیری است که در هر زمان و مکان، قابل ادراک و قابل دریافت است. در عین حال سخن از تداوم آموزه‌های خاص و صُوَر قدسی است که محملی برای انتقال این آموزه‌ها به انسان و به فعلیت رسیدن تعالیم سنت در وجهه‌های درونی انسان خواهد بود، از میان تجلیات متمایز سنت، هنر بارزترین و مهم‌ترین زمینه برای ظهور و بروز مبانی سنت است. از منظر تیتوس بورکهارت: «سنت در ارتباط و پیوند ناگسستنی با اهداف و آرمان‌های دینی است. سنت واجد قوّه‌ای سرّی است که از دیرباز بر جای مانده و نسل به نسل نقل‌شده و بر کل تمدن سنتی حتی صنایع و حرفه‌هایی که مرتبط با وجهه‌های قدسی نیستند، اثر می‌گذارد»(بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۱۱). به نوعی سنت به‌واسطه عجین‌شدن با خصیصه‌های قدسی و دینی شرایطی ایجاد می‌نماید که «همه فعالیت‌های بشر توأم با معنای ابدی و ازلی شود، بدین‌رو در جوامع سنتی محقرترین اعمال نیز از برکت آسمانی بهره‌مندند» (بورکهارت، ۱۳۹۲a: ۹) حقایق موجود در سنت از ارکان مهم جریان سنت‌گرایی محسوب می‌شود.

سنت‌گرایی[۴]، به‌عنوان یک جریان فکریِ احیای تفکر دینی در اوایل سده‌ی بیستم به دست «رنه گنون[۵]» فرانسوی (۱۹۵۱-۱۸۸۶م) که پس از مسلمان‌شدن «عبدالواحد یحیی[۶]» نام گرفت، آغاز شد؛ سپس با مساعی پژوهشگران و متفکران دیگری، همچون تیتوس بورکهارت با اهتمام در شناختِ جنبه‌های جهان شناختیِ تمدن‌های سنتی، ترویج و تداوم یافت. متفکرانی که در این جریان فکری فعالیت می‌نمودند، بعدها اصحاب مکتب جاویدان خرد یا سنت‌گرایان نام گرفتند (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۱۹)، این مکتب فکری و فلسفی با مطالعات «فریتهوف شوان[۷]» در زمینه‌ی دین‌شناسی، «تیتوس بورکهارت» در زمینه‌ی هنر مقدس و «مارتین لینگز[۸]» در حیطه‌ی قرائت سنت‌های دینی در جهان مدرن، توسعه یافت و به گفتمان و جریان فکری خاصی بدل شد، در حال حاضر سیدحسین نصر، شاخص‌ترین چهره این سبک و سیاق فکری است (نصر، ۱۳۸۸: ۱۵۶).

بنیادی‌ترین امری که در آموزه‌های سنت‌گرایان مورد توجه است، تلقی خاص ایشان از مفهوم سنت است (مازیار، ۱۳۹۱: ۸)؛ که مبنایی متافیزیکی دارد و با اخذ، انتقال و کاربستِ امر قدسی از طریق ابزارهایی به شیوه‌های مختلف، حائز کیفیتی مرئی و ملموس می‌شود (نصر، ۱۳۸۵: ۲۹۰)؛ بدین‌رو سنت‌گرایان معتقد به اصالت صورت‌اند (مازیار، ۱۳۹۱: ۹)، و هنر سنتی را به نوبه‌ی خود محملی برای تجلّی آموزه‌های سنت می‌دانند.

از میان سنت‌گرایان، بورکهارت به‌عنوان اندیشمندی معناگرا، متعلق به جهان اندیشه‌ی دینی است که منابع اصلی شناخت وی کتب مقدسی همچون قرآن، گفتار پیشوایان دینی، سخن علما و فلاسفه مسلمان است. در اندیشه‌ی بورکهارت شیوه‌ی اصالت فرد، که در امتداد فلسفه اصالت بشر در اروپای قرن هجدهم میلادی ایجاد شد؛ از حقیقت دور است و هنر سنتی را برای کسانی که براساس این فلسفه، اقدام به شناخت آن می‌کنند،در حکم کتاب بسته‌ای می‌داند که نمی‌توانند به درون آن راه یابند (بورکهارت، ۱۳۹۲b: ۴۴)؛ بدین‌رو می‌توان بیان نمود، بورکهارت از آن دسته متفکران و هنرشناسانی است که مبانی نظری مختص به خود را، برای شناخت هنرهای سنتی بر پایه اعتقاد به علم کلی و علم الهی، بنیان نهاده است. به اعتقاد وی، هنر سنتی، پیوندی دوسویه میان جهان مادی و غیرمادی ایجاد می‌نماید و هنرمند سنتی با طی طریقت و اتصال به جهان لایتناهی به سرچشمه‌ی لایزال الهی دست می‌یابد و با سیراب‌کردن خود از آن منشأ، نمودی از آنچه ادراک می‌کند را در آثارش جلوه‌گر می‌نماید. بورکهارت با تدوین مبانی هنر سنتی و انطباق آن (صورت اثر هنری) با حقیقت روحانی‌ای که از آن نشأت گرفته است و با تأکید بر رابطه‌ی سنت و هنر سنتی، سنت را واجد حقیقتی دانسته که بر هنر هر تمدن سنتی اثر می‌گذارد (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۴۰۴).

۲-۲-۳-جایگاه صورت و فرم در هنر

در بررسی صورت، سنت‌گرایان، نخستین نحله‌ای نیستند که به این مقوله توجه نموده و به تبیین مفهوم آن اهتمام ورزیده‌اند؛ بلکه توجه به صورت، دارای سابقه و پیشینه‌ای طولانی است و در طول دوران، این مفهوم دارای معانی متمایزی بوده است. در این راستا، می‌توان

به مقاله‌ای باعنوان «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی» از تاتارکیه ویج اشاره نمود که معانی پنج‌گانه‌ای برای فرم در جهان غرب در نظر گرفته است که به‌ترتیب، عبارتند از: ۱) فرم جوهری ارسطویی ۲) فرم به معنای انتظام (تناسب اجزا) ۳) فرم به معنای صورت ظاهری و هر آنچه به حواس در می‌آید. ۴) فرم به معنای حاشیه و خطوط کناری شئ ۵) فرم ماتقدم کانتی

تاتارکیه ویج، مدعی است که فرم به صورت واژه‌ای جهانی درآمده و در اکثر زبان‌های دنیا به‌کار می‌رود. واژه‌ی فرم، ترجمه form انگلیسی است که از forma لاتینی مشتق شده و دارای دو معادل یونانی است: eidos و morphe . صورت، به معنای eidos یا ایده در معنای فرم‌های ذهنی و مفهومی، همان مثال افلاطونی است؛ یعنی صورت‌های مادی و بالاخص هنری، تقلیدی صرف از ایده‌ها هستند (تاتارکیه ویج، ۱۳۸۱: ۴۷-۴۸).

در این راستا می‌توان به تمایز میان فرم فلسفی[۹] و فرم زیبایی‌شناسی[۱۰] اشاره نمود، در فرم فلسفی که قطعاً در آثار هنری نیز وجود دارد، منظور وجودشناسیِ آن، شیء یا جسم است که از آن به صورت تعبیر می‌شود. به‌عبارتی میان فرم فلسفی که می‌توان از آن باعنوان صورتِ هر شئ یاد کرد و معرفت‌شناسی ارتباط عمیقی وجود دارد؛ این در حالی است که در فرم زیبایی‌شناسی آنچه اهمیت دارد، ارتباط آن با احساس لذت و خوش آیندی انسان است، به تعبیری در فرم فلسفی شیء، اگر جزئیات به لحاظ وجودشناسی مورد توجه قرار گیرد؛ ارتباط آن با وجود و معرفت انسان مورد بررسی قرار می‌گیرد. این در حالی است که در فرم زیبایی‌شناسی، آنچه اهمیت دارد، خصوصیات و جزئیات اثر هنری است که تأثیر مستقیم بر حس خوش‌آیندی انسان دارند. بدین‌رو مسائل مرتبط با وجودشناسی اهمیت چندانی نخواهد داشت؛ در واقع بررسی و تحلیل فرم فلسفی اشیاء، هیچ تاثیری در خوشایندی و احساس لذت در انسان ندارد (هاشمی، ۱۳۹۳ :۴۲).

در بررسی فرم، می‌توان به واژه‌های متمایزی از معنای متضاد با فرم اشاره نمود، که خود نشان‌دهنده‌ی دلالت‌ها و ابعاد معناشناختی فرم است؛ این واژه‌ها عبارتند از: محتوا، موضوع، درون‌مایه، عنصر و ... اگر محتوا را در تقابل با فرم قرار دهیم، در این صورت، فرم عبارت است از صورت ظاهری و پدیدار یک اثر و یا سبک؛ اگر محتوا در مقابل فرم قرار گیرد، در این صورت، فرم عبارت است از آرایش عناصر و اجزا. نزد ارسطو با دو مفهوم فرم مواجه‌ایم morphe که با واژه‌ی Shape (شکل و فیگور) متناظر است و به جنبه‌ی ظاهری اشاره دارد و دیگری فرم جوهری ارسطویی که عبارت است از ذات شئ، که در مقابل ماده قرار دارد. به اعتقاد وی هر موجودی تشکیل شده از صورت و ماده است و صورتِ شئ، همان حقیقت شئ، و ماده که همان قوه و استعداد شئ است. علاوه بر آن دو مفهوم فلسفی، از مهم‌ترین مفاهیم فرم نزد یونانیان باستان فرم به معنای انتظام بود، برای فرد یونانی زیبایی معادل تناسب و هماهنگی است؛ یعنی چنانچه بین اجزای یک شی یا اثر تناسب و هماهنگی برقرار بود، آن شئ را زیبا قلمداد می‌کردند. براساس این تعریف، فرم به صورت فرمی مرکّب است، نه فرمی بسیط و ساده؛ بدین ترتیب در یونان باستان فرم معادل با نظم و ترتیب است که خود ریشه در اعداد و دیدگاه‌های فیثاغورثیان دارد. در مقابل فرم مرکب، بعدها فرم بسیط توسط افلوطین مطرح شد، او زیبایی در تناسب را نادیده نگرفت؛ بلکه به آن بحث زیبایی بسیط نور و درخشش و تلألو افزود.

بعد از عهد باستان با ورود به قرون وسطا، به‌طور کلی دو رویکرد نسبت به فرم وجود داشت: رویکرد ظاهری به فرم، به معنای هر آنچه به حواس در می‌آید با خصایص سه‌گانه اندازه، شکل و نظم؛ در رویکرد دیگر فرم با محتوا مرتبط است. این فرم شامل دو نوعِ موسیقیایی و استعاره یا مجاز است و محتوا نیز به نوبه‌ی خود شامل موضوع اثر و محتوای متافیزیکی خواهد بود. در قرون وسطا، زیبایی از ارتباط بین شئ با ذاتِ مابعدطبیعی‌اش حاصل می‌شود؛ بدین ترتیب است‌که مفهوم صورت با مابعدالطبیعه گره خورد.

بعد از قرون وسطا در عصر رنسانس، فرم به معنای «خطوط کناره نما[۱۱]» که طرح خوانده می‌شود، رواج یافت، این رویکرد در حد فاصل قرن پانزدهم تا هجده میلادی در اوج بود که در واقع رویکردی خطی، به فرم است؛ سپس در قرن هجدهم «فرم ماتقدم» توسط کانت مطرح شد، این رویکرد به فرم تا به امروز ادامه دارد. فرم مورد نظر، تعریف مشخصی در حوزه‌ی فلسفه‌ی کانت دارد نه زیبایی‌شناسی. کانت فرم را متعلق به ذهن انسان می‌داند، وی معتقد است فرم از طریق ذهن بر اشیاء تحمیل می‌شود. بعد از کانت،

پیروان او سعی نمودند تا فرم ماتقدم را وارد حوزه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی کنند و این فرم را تبیین نمایند؛ در نهایت در قرن نوزده میلادی فرم به دو نوع فیگوراتیو[۱۲] (با محتوا) و انتزاعی[۱۳] (بی‌محتوا) تقسیم شد (تاتارکیه ویج، ۱۳۸۱ : ۶۱ - ۴۰).

در اوایل قرن بیستم در روسیه باعنوان «فرمالیسم[۱۴]» در عرصه‌ی هنر مواجه می‌شویم، که طرفداران خاصی داشت. فرمالیسم به‌عنوان یک آموزه‌ی هنری، عبارت است از ارزش هنری بر حسب فرم و شناخت. ارزش اثر هنری در این رویکرد، صرفاً در فرم آن جست‌وجو می‌شود؛ لذا سایر جنبه‌ها یا واجد ارزش نیست و یا ارزش اندکی دارد.

در مقابل جهان غرب، صورت در سنت شرقی با «تناسب» مرتبط است و این مفهوم پیوندی تفکیک‌ناپذیر با مفاهیم زیبایی، سمبل و تجلّی دارد که همگی مرتبط با امر مابعدالطبیعی هستند (لازم به ذکر است که عالم شرق در برابر غرب، عالمی سنتی تلقی می‌شود؛ از آن روی که در یک تمدن سنتی، مقوله‌ای مستقل به‌نام هنر وجود ندارد و تمامی دست‌ساخته‌ها، اثر هنری محسوب می‌گردد؛ بدین سبب در منابع به‌طور مستقیم به مقوله‌ی صورت پرداخته نشده و مفهوم صورت و تلقی‌ها و ویژگی‌های آن را باید عمدتاً در میان آثار عرفانی، بخصوص در مباحث زیبایی استخراج کرد؛ چرا که در سنت شرقی، هنر معادل صنعت است و صنعت همواره با زیبایی معنا یافته‌است و همه چیز براساس نسبتش با زیبایی قضاوت و داوری می‌شود) بدین‌رو می‌توان گفت تناسب، لازمه‌ی تشبیه معنا به صورت است (فیروزان، ۱۳۸۰: ۶۷).

در سنت شرقی با نظرات سنت‌گرایانی، همچون تیتوس بورکهارت مواجه می‌شویم، که اذعان دارد: «همواره تناسبی بین صورت و معنا وجود دارد و توجه صِرف به صورت و بی‌اعتنایی به معنا نهی شده است؛ چرا که صورت در مقام اظهار (ظاهر ساختن) معنا است؛ پس باید بین این دو تناسبی باشد؛ چرا که هر معنایی در هر صورتی ظاهر نمی‌شود» (پازوکی، ۱۳۸۴ : ۷۶) تناسب صورت و معنا همان‌طور که اشاره شد، زیبایی صورت است؛ زیرا معانی، فقط در صورت‌های متناسب و زیبا قابل بیان است و عدم‌تناسب صورت با معنا سبب می‌شود تا صورت، همچون حجابی، مانع وصول به معنا گردد. این تشبیه رمزی و سمبولیک است و با آنچه در جهان غرب با جریان فرمالیسم بیان شد، متمایزاست.

آنچه بدان اشاره شد، به‌طور کامل، شاهدی است بر اهمیت فراوان صورت و جایگاهِ محوری آن در هنر سنتی و فلسفه هنر.

۳-۲-۳-خاستگاه صورتِ هنر سنتی در اندیشه‌ی تیتوس بورکهارت

بورکهارت شرط اصلی وجه مقدس‌گونه هنر سنتی را جنبه‌های فرمی یا صورت منطبق با سنت می‌داند، وی اشاره به این امر دارد که بینشِ معنوی سنت، جدای از صورت، تجلی نمی‌یابد و این حقیقت بی‌شکل، برای آشکارگی نیاز به صورت دارد، به‌خصوص در حیطه‌ی هنرسنتی که انتقال تعالیم به‌صورت بصری است، نه لفظی (بورکهارت ،۱۳۹۰: ۷۴)؛ بدین رو در اندیشه‌ی بورکهارت، خاستگاه صُوَر در هنر «حقیقت الهی» است؛در واقع، وی ذات اولیه صُوَر را مرتبط با خدای باری‌تعالی دانسته‌است. این صُوَر، تا جایی که به هنر سنتی مرتبط است، از طریق سنت و وحی به انسان منتقل می‌شود؛ با توجه به اهمیت خاستگاه الهی صُوَر، در این‌باره به نقل داستانی از تیتوس بورکهارت می‌پردازیم که بدان اشاره نمود، «بورکهارت روزی از یک آوازخوانِ دوره گردِ مراکشی، که ساز کوچکی می‌نواخت و افسانه می‌سرود، پرسید: چرا این ساز، تنها دو تار دارد. نوازنده به وی پاسخ داد: افزودن تار سومی به این ساز، نخستین گام به سوی بدعت خواهد بود. هنگامی که خداوند «نفس آدم» را آفرید، «نفس» نمی‌خواست به درون «تن» درآید و همچون پرنده‌ای به دور این قفس می‌گشت. در این هنگام خداوند به فرشتگان فرمود که بروید و تاری که نرینه و مادینه نامیده می‌شوند، بنوازید. «نفس» که پنداشت این آهنگ از درون این ساز -که «تن» باشد- می‌آید، به درون آن درآمد و در آن زندانی شد. از این‌رو، [همین] دو تار که همچنان نرینه و مادینه نام دارند -برای رهانیدن «نفس» از «تن» بس است»(Burckhardt,1997: 8).

با توجه به داستان فوق می‌توان به دو نکته بنیادین اشاره کرد: اولین مورد، پیوند میان «صُوَر هنری» با «حقایق الهی» و دیگری سادگی و بی‌تکّلفی صُوَر است. در این راستا، هنرمند برای ایجاد وجه ملموس‌تر در صُوَر یا شناخت آنها، از طریق سنتِ تمدن سنتی،

یا باید خود حکیم باشد یا در فضای حکمت قرار گیرد.

بورکهارت در این‌باره می‌گوید؛ «اینکه هر هنرمند و صنعتگری به هنر سنتی دست می‌یازد، باید به قانون الهی ملازم با صُوَر آشنا باشد، این امر نه ممکن است و نه ضروری؛ وی تنها باید برخی از وجوه و کاربردهای آن قانون را که منحصر و محدود به قواعد حرفه اوست بشناسد و در حدود همین قوانین می‌تواند به شمایلی بپردازد، جام مقدسی بسازد یا به شیوه‌ای که از لحاظ شعائر مذهبی، معتبر باشد؛ خوشنویسی کند، بی آنکه مجبور باشد عمق رمزهایی را که به کار می‌برد؛ دریابد. این سنت است که با انتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صُوَر را تضمین می‌کند» (Burckhardt,1972: 7).

در اندیشه‌ی بورکهارت، صُوَر هنری، وسیله‌ی انتقال کیفیتِ وجودی است. به نوعی ممکن است به یک اثر هنری، موضوع سنتی افزوده شود؛ ولی در عین حال، هیچ پیوندی با زبانِ صوری اثر نداشته باشد؛ نظیر هنر مسیحی رنسانس به بعد؛ بنابراین آثار هنری ناسوتی موجوداند که از مضمون مقدس برخوردارند؛ ولی هیچ اثر هنری مقدسی وجود ندارد که فرمش ناسوتی باشد؛ زیرا بین فرم و روح، یعنی معنای اثر، شباهت زیادی برقرار است. بورکهارت اشاره می‌کند، یک نگرش معنوی ترجمانش در زبان صوری خاص یافت می‌شود. حال، اگر آن زبان وجود نداشته باشد، دلیلش؛ تنها فقدان نگرش معنوی نسبت به امور است. در نتیجه، هنرِ به اصطلاح سنتی و مقدس، فرمش را از نوعی هنر ناسوتی وام می‌گیرد (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۲ - ۱۱). بورکهارت معنویت را فی‌نفسه مستقل از فرم‌ها دانسته است؛ ولی این سخن را مستلزم آنکه، با هر فرمی بتوان معنویت را بیان یا منتقل کرد، نمی‌داند؛ بدین‌رو فرم از طریق جوهر کیفی، جایگاهی در عالم محسوس دارد که هم‌تراز با آن، حقیقت در عالم معقول است (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۲).

به نوعی از منظر بورکهارت «هر هنر سنتی که می‌توان به خوشنویسی، معماری، و... اشاره نمود، توأم با دانش و شناخت صورت‌ها است، به بیان دیگر هنر سنتی، همراه با آئین رمزی است که جزء جدانشدنی صورت‌هاست» (بورکهارت، a ۱۳۹۲: ۸). در اندیشه بورکهارت با تبیین و تدوین مبانی هنر سنتی و انطباق آن و صورت‌هایی که هنر سنتی برای بیان وجهه‌ی مقدس خویش بر می‌گزینند، به روح تعالیم آن که از حقیقت روحانی نشأت گرفته می‌رسیم؛ علاوه بر آن وی با تأکید بر سنت و هنر سنتی، سنت را واجد قوّه‌ای می‌داند که بر هر هنری در تمدن سنتی، حتی صنایع و حرفه‌هایی که خصیصه قدسی ندارند، اثر می‌گذارد.

در این راستا، بورکهارت برای ادراک مبحث مورد نظر اشاره به تعالیم سنتی هندو دارد و اذعان می‌کند، در هیچ آموزه‌ی سنتی به اندازه‌ی تعالیم هندو، مفهوم هنر، الهی نقش اساسی ندارد؛ زیرا مایا تنها نیروی مرموز الهی نیست که باعث می‌شود جهان به گونه‌ای آشکار گردد که گویی بیرون از واقعیت الهی است و همه ثنویت‌ها و توهمات از آن بر می‌خیزد، او نیز در جنبه‌ی مثبتش هنر الهی است؛ به‌طوری که همه صورت‌ها را به وجود می‌آورد. مایا تنها امکانی است که در امر نامتناهی وجود دارد تا خودش را محدود کند، بی‌آنکه از این طریق عدم تناهی‌اش محدود گردد؛ بنابراین، خداوند خود را در جهان تجلی می‌کند و نیز متجلی نمی‌کند؛ او خود را نشان می‌دهد و هم‌زمان سکوت اختیار می‌کند (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۰).

درست همان‌طوری که «وجود مطلق» به‌واسطه‌ی مایا برخی جنبه‌ها یا امکانات خویش را عینیت می‌بخشد، هنرمند نیز با خلق هنر سنتی به برخی جنبه‌های خود تحقق می‌بخشد و آنها را به بیرون از وجودش انتقال می‌دهد، به قدری صورت‌بخشی اعماق پنهانی وجودش را بازتاب می‌دهد که خصوصیت نمادین به خود می‌گیرد و هنرمند، بیش از پیش به شکافی عمیق آگاه می‌شود که فرم را از ذات جدا می‌کند. هنرمندِ آفرینش‌گر بر این امر واقف است که فرم ،خود من است؛ اما با این حال، من بی‌نهایت فراتر از آن هستم؛ زیرا این فرایند که ذات شناسنده‌ی محض در لازمان جاودانه است، شاهدی است برای آنکه هیچ فرمی نمی‌تواند آن را احاطه کند؛ اما او همچنان می‌داند که این خداست که خود را از طریق اثرش نشان می‌دهد به‌طوری که اثر به نوبه خود از من ضعیف و خطاکار فراتر می‌رود (لینگز، ۱۳۹۱: ۱۱).

بورکهارت اشاره می‌کند در اینجا با شباهت هنر الهی و هنر انسانی مواجه می‌شویم که همانا تحقق ذات خویش با صورت‌بخشیِ بدان است، برای آنکه صورت‌بخشی معنای معنوی به خود گیرد و صرفاً در روایت‌ها و نقل‌قول و درون‌گرایی مبهم محسوس نماند،

ابزار بیانش باید برخاسته از نگرشی اساسی و بنیادین باشد؛ به عبارت دیگر از نظر بورکهارت، صورت بخشی نباید ناشی از منی باشد که ریشه‌ی وهم و جهل است و ابزارهای بیانش را به‌طور دل‌بخواهی بر می‌گزیند؛ بلکه آن ابزارها باید از سنت اخذ شوند؛ یعنی از تجلی صوری و عینی خداوند، که همه‌ی امور را در بر می‌گیرد (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۱). ازاین رو باتوجه به نگرش بورکهارت نسبت به خاستگاه صورتِ هنر سنتی، می‌توان بیان نمود، وی سرشت صورت یا فرم را به‌گونه‌ای دانسته، که نمی‌تواند چیزی را بدون نادیده‌گرفتن امر ذاتی، جلوه‌گر نماید؛ بدین جهت آن را محدود دانسته، که برخی از جنبه‌های نمونه‌ی ازلی و کلی را کنار می‌نهد. این فرایند نه تنها در هنر سنتی، بلکه در هر سطحی از تجلی صُوری قابل اجراست؛ علاوه‌برآن وی با تمرکز بر شکل (صورت) هنر سنتی در پی عامل وحدت و یگانگی در هنر سنتی است و با تأمل در روح و محتوای باطنی یعنی اصل توحید، به دنبال چگونگی ظهور و آشکارگی آن اصول در هنر و صنعت هنرمند سنتی از معماری و مینیاتور تا صنایع، حرفه‌ها و حتی آداب لباس پوشیدن بر می‌آید (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۳۰).

۳-۲-۴- گوناگونی صورتِ هنر سنتی ادیان از منظر تیتوس بورکهارت

پیش‌تر در اشاره به نقش و اهمیت صُوَر بیان شد؛ هر هنر سنتی، توأم با دانش و شناخت صورت‌ها است که این فرایند نشانگر جایگاه اساسی صورت با توجه به ریشه وحیانی آن در هنر سنتی است؛ بدین‌رو، بورکهارت صُوَر متنوع با ابعاد متمایز در هر یک از پنج سنت الهی را، متناسب با صورت وحیانی آن دین دانسته که به منصه‌ی ظهور می‌رسد. هم‌راستا با این رویکرد، تنوع صُوَر در هنر سنتی ادیانی همچون، مسیحیت و اسلام به‌وضوح قابل مشاهده است، در این مبحث به بخشی از آن اشاره خواهیم کرد. از نظر مسیحیت، صورت الهی در واقع، شکل انسانی مسیح است؛ به همین‌رو بورکهارت تصاویر مقدس مسیحی را منشأیی اعجازآمیز می‌داند که در عین حال عینی و تاریخی‌اند، جنبه‌ی تاریخی آن مرتبط با نزول کلام الهی بر هیئت مسیح است. در این راستا می‌توان به هنرهایی همچون پیکرتراشی (به‌صورت ژرفانمایی و پیکربندی و اندام‌سازی) و فیگوراتیو به‌ویژه شمایل‌نگاری که در نقاشی به‌صورت برجسته‌نمایی و حجم‌نمایی که جسم را سه‌بعدی و سایه‌دار نمودار می‌سازد، اشاره نمود (بورکهارت، ۱۳۸۱ : ۹۰). بدین‌رو بورکهارت در اشاره به صُوَر مسیحی بیان می‌دارد: «علم مرایای به کار رفته، به‌صورت منطقی است و گاهاً علم مرایای بصری، به‌صورت واژگون شده و برجسته نمایی، توسط نورهایی در پرده‌ی نقاشی، آن‌قدر تقلیل یافته که برجسته‌نمایی شفافی ایجاد نموده به‌طوری‌که سطح مستوی اثر هنری از بین نمی‌رود؛ چنان‌که نوری سرّی و رمزگونه در صُوَر نفوذ کرده‌است، به نوعی آنچه به تصویر کشیده شده، تنها به امور روحانی که در عین حال فوق عقلانی است، اشاره دارد. این هنرها هنرهای آزادند؛ در صورتی که صُوَر در معماری بدین‌جهت که مشروط به الزامات فنی است در مرتبه پایین‌تر قرار دارد» (بورکهارت، ۱۳۸۶ ب: ۹۰).

لیکن بورکهارت در اشاره به محور مرکزی اسلام، که احدیت و وحدانیت است، اذعان می‌دارد: هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست. بدین‌رو صُوَرِ عاری از نقش خداوند و سیمای پیامبر و ائمه در هنرهای مختلف به تصویر کشیده می‌شود به نوعی صُوَر گیاهان و جانوران موهوم، به صورت تزئینات نباتی با اشکال نقش‌پردازی شده، به صراحت مورد قبول واقع گردیده و جزء هنر سنتی محسوب می‌شود. هنر اسلامی اساساً انتزاعی است، که به مستقیم‌ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودار می‌سازد؛ علاوه بر آن، بورکهارت در اشاره به صُوَر در دین مسیحیت بیان می‌کند، از منظر اروپایی معیار فرهنگِ هنری در بازنمایی صُوَر طبیعت‌گرایانه و حتی تصویرگر صُوَر انسان است؛ در مقابل این رویکرد از منظر اسلامی، نقش بنیادی صُوَر در هنر تقلید یا توصیف طبیعت نیست؛ زیرا طبق این نظرگاه، اثر انسانی هرگز هم‌تراز هنر خداوند نخواهد بود؛ بلکه در صورت‌بخشی به محیط انسانی است؛ بدین‌رو باتوجه به نگرش بورکهارت می‌توان گفت، آنچه در هنر اسلامی به منصّه‌ی ظهور می‌رسد، مغایر با صورت‌بخشی اشیاء نیست؛ بلکه صرفاً کیفیات ذاتی‌شان آشکار می‌شود (Burckhardt, 1987:P212). بورکهارت در اشاره به اهمیت صُوَر و نقش موثر آن در سلسله مراتب هنرها در جهان اسلام، عالی‌ترین هنر را خوشنویسی یا کتابت می‌داند؛ زیرا از این امتیاز برخوردار است که می‌تواند کلام الهی، یعنی قرآن

را به صُوَر بصری تبدیل کند. کلام در قرآن سمبل حقایق الهی و قلم سمبل آفرینندگی و صُنع است؛ در واقع، خوشنویسی عربی از این طریق نه‌تنها به اوج کمال رسید؛ بلکه موجب پیدایش طیف وسیعی از سبک‌های مختلف، از کوفی راست‌گوشه تا سلیس‌ترین فرم‌های نسخ شد (Burckhardt,1972,P212). لیکن در مسیحیت باتوجه به نظرگاه بورکهارت همان‌طور که اشاره شد، پیکرتراشی به‌ویژه شمایل‌نگاری، اصل مهمی محسوب می‌شود؛ زیرا دین مسیحیت به اصل انسان‌شدن خدا استوار است؛ بنابراین می‌توان بیان کرد، مسیحیت مبتنی بر تعین و تجسّد مادی خداوند است، درحالی‌که اسلام بر تعیّن و تجسّد انتزاعی خدا استوار است. در مسیحیت کلمه انسان می‌شود و در اسلام، کلمه به صورت کلام تجلی می‌یابد، این امر حاکی از تفاوت صُوَر در ادیان مختلف است.

بنابراین، اهمیت صُوَر در هنر سنتی و گوناگونی آن، طبق اندیشه‌ی بورکهارت را می‌توان، در ادیان وحیانی متنوع، مانند مسیحیت و اسلام به‌طور منظم و مستدل در هنرهای سنتی مرتبط با اصول و مبانی ادیان فوق مشاهده نمود؛ لیکن از هنرهایی که از جایگاه و ارزش بسزایی در ادیان مسیحیت و اسلام برخوردارند، این‌گونه دریافت می‌شود، وجه صورت اثر هنری در هنرهای مسیحیت، الوهیت را مرتبط با دنیای ملموس و محسوس قرار می‌دهد و مخاطب در مواجهه با اثر هنری در واقع متمرکز بر کالبد مادی و وجه صُوری می‌گردد و به ورای جنبه ظاهری صورت اثر هنری (وجه‌های الوهی) دست نمی‌یابد؛ لیکن در اسلام هنرهایی همچون خوشنویسی، معماری و ... ، وجه صوری اثر، در واقع بر اساس اصول و قراردادهایی است که نشانگر و در بردارنده جنبه‌ی الوهی و غیرمادی می‌باشد که این امر نشانگر تمایز اساسی صورت در هنرهای سنتی در ادیان متنوع(مسیحیت و اسلام) است.

با توجه به مباحث اشاره شده در باب نقش و جایگاه صورتِ هنرسنتی از نظرگاه تیتوس بورکهارت می‌توان این‌گونه بیان نمود: صورتِ هنرسنتی به‌عنوان مهم‌ترین رکن اثرهنری، در بردارنده اصل بنیادین مضامین و مفاهیم اثرهنری است، که هم‌راستا با مبادی سنتِ حاکم بر تمدن سنتی و شکل‌دهنده ساختار اثر هنری است؛ بدین‌رو صورتِ هنر سنتی امر ذاتی که تجلی‌گاه وحدانیت الهی است را در بر دارد و هرآنچه از این فرایند فاصله گیرد و هم‌راستا با امور این دنیایی واقع شود و به نوعی منزلگاه امور مادی و محسوس قرار گیرد و تنها موجب لذّات امور حسّانی مخاطب شود دور از نقش و جایگاه اصالت صورتِ هنرسنتی در اندیشه بورکهارت است.

۴-یافته‌های پژوهش

۴-۱-صورت در هنر سنتی در اندیشه بورکهارت

بابررسی‌های انجام‌شده به این رهیافت دست می‌یابیم که در نگرش بورکهارت صورتِ هنر سنتی صورتی محدود و محسوس است که در عین محکوم‌بودن به زمان، از حقیقتی مافوق زمان و جاویدان حکایت دارد. وی بیان می‌کند «ممکن است برخی اعتراض کنند که همه‌ی هنرها از اشکال و صُوَر ترکیب‌یافته و از آنجا که صورت محدود است، بالضروره محکوم به زمان است [...] این فقط نیمی از حقیقت است. صورت گرچه محدود و محکوم به زمان است؛ اما ممکن است حاکی از حقایق مافوق زمان بوده و جاویدان باشد [...]» (بورکهارت، ۱۳۸۶a: ۹۰-۹۱). در این راستا باتوجه به مباحث اشاره شده، مهم‌ترین ویژگی‌های صورت در هنرسنتی از منظر تیتوس بورکهارت را می‌توان در دسته‌بندی ذیل قرار داد:

۴-۱-۱-وجه زیبایی در صورتِ هنرسنتی

همان‌طور که در مباحث پیشین بیان شد، در نظرگاه بورکهارت ذات هنر، زیبایی است و زیبایی، واقعیتی است که جنبه‌ی ظاهری و باطنی را در خود محفوظ نموده است. طبق حدیث معروفی از پیامبر «خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد» بدین‌رو زیبایی صفتی الهی است که بر امر زیبا منعکس می‌شود. بورکهارت زیبایی الهی را به‌طرز غیرقابل مقایسه‌ای فراتر از زیبایی جسمانی و اخلاقی دانسته است و اشاره می‌کند هیچ چیز زیبایی نمی‌تواند بیرون از صفت الهی وجود داشته باشد؛ اینکه خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد، بدین معناست که وی بازتاب خود را در جهان که به صورت معانی متمایز است، می‌پسندد (Burekhardt ،1987: 216).

در نظرگاه وی زیبایی صورتِ هنر سنتی در دو وجه به منصه‌ی ظهور می‌رسد جلوه‌ای از زیبایی ستودنی، که در هنر سنتی موجود است و ریشه در حقیقت دارد. در این رویکرد اشاره می‌کند «زیبایی صورتِ هنر سنتی هرگز عاری از رمزپردازی نیست. بدین‌رو بر وفق بینش روحانی از جهان است، زیبایی چیزی جز شفافیت لفافه‌های وجودی نخواهد بود، به نوعی هنر راستین زیباست؛ زیرا حقیقی است.» (بورکهارت ۱۳۹۲a: ۸).

اما جلوه‌ی دیگر زیبایی صورت را با امیال نفسانی انسان عجین دانسته؛ در چنین رویکردی، زیبایی زمینه‌ساز توهم است و در جهت غرور و منیّت سوق می‌یابد. در وصف این جلوه از زیبایی از نظرگاه بورکهارت، می‌توان اشاره نمود: «زیبایی فی‌حدنفسه در بردارنده‌ی توهم و اغواست؛ البته صرفاً تا حدی که توسط نفسانیت انسان دچار محدودیت و نابسامانی می‌گردد؛ چنان‌که گویی با تمایلات و امیال بیگانه آمیخته می‌شود» (بورکهارت ۱۳۸۶b: ۱۴۴). در این فرایند سه صفت توحید، عدل و کَرَم جنبه‌های بنیادین زیبایی می‌باشد که تقریباً تعریف زیبایی را در بر دارند، اگر از آنها به وحدت، تبادل و غنا تفسیر کنیم این مطلب آشکارتر خواهدشد (Burekhardt ،1987 :216)، وی هنر سنتی را در صورتی تأمل‌برانگیز دانسته که زیبایی به‌طور عینی و بدون اجبار و هیجان و خودبینی منعکس شود (Burekhardt ،1997 :506-507)

در این راستا می‌توان به این سخن بورکهارت اشاره نمود: «مطابق قول استادان هنر، زیبایی هنر سنتی، عبارت است از: ساختن و پرداختن اشیاء مطابق با طبیعت و فطرت آن‌ها که خود حاوی زیبایی بالقوه است؛ زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و هنرمند باید بدین امر بسنده کند و مطابق آن زیبایی را در اثر هنری عیان سازد» (بورکهارت ۱۳۸۶b: ۶۳).

علاوه بر آن در تحلیل زیبایی صورتِ هنر سنتی می‌توان بیان نمود «هنگامی که تعلیم صنعت‌گری، در جهت کمالی باشد، پیامبر در این باب چنین می‌فرماید: «کتب الله احسان علی کل شیء، این تعلیم به تعلیم معنوی گرایش دارد. واژه احسان در اینجا به کمال و هم‌چنین به معنای زیبایی و فضیلت برگردانده شده‌است، به نحوی دقیق‌تر این واژه به معنای زیبایی باطنی، یعنی زیبایی روح و قلب است که به ضرورت ظهور و بروز بیرونی می‌یابد و هر فعالیت انسانی را به هنر و هر هنری را به ذکر خداوند بدل می‌سازد» (بورکهارت ۱۳۸۶c: ۸۱).

بدین‌رو در صورت هنر سنتی «زیبایی جزء ذات هنر سنتی است که به ظواهر اشیاء در جنبه صوری و بیرونی نظم می‌بخشد و در عین حال از حیث کیفیت بی‌حد و حصرش به وجود الهی متصل می‌شود» (لینگز،۱۳۹۱ : ۱۴۳) به نوعی صورتِ هنر سنتی را می‌توان، واسطه‌ی انعکاس حقایق روحانی دانست، که طبیعتاً و بالذات، هم واجد معنا و هم واجد زیبایی است و زیبایی صورتِ هنری در عین آنکه به‌صورت عینی جلوه‌گر می‌شود، اکتفا به وجهه‌ی ظاهری نمی‌کند؛ بلکه با گذر از آن، به جنبه‌ی فرامادی که مرحله‌ی عالی‌ترِ زیبایی است، سیر می‌نماید و صورت هنری به میزانی زیباست که بدون داشتن نشانی از الهام ذهنی و فردی، فقط دلیل و گواهی بر وجود خداست؛ بدین‌رو بورکهارت زیبایی صورتِ هنرسنتی را غیرشخصی دانسته‌است «زیرا زیبایی صورت زائیده‌ی زیبایی مطلق است» (فیروزان، ۱۳۸۰: ۹۳) که ادراک آن، سوبژکتیو و ذهنی خواهد بود.

۴-۱-۲-نمادپردازی[۱۵] در صورتِ هنرسنتی

در تحلیل و بررسی نمادپردازیِ صورتِ هنرسنتی از نظرگاه بورکهارت باید اشاره نماییم که وی چهار واژه «مقدس»، «محوری»، «نمادین» و «عبادی» را مشابه یکدیگرمی‌داند؛ اما بیان می‌دارد، مترادف نیستند. از نگاه وی نماد، همواره اصل اساسی و بنیادین است؛ زیرا تجلی مستقیم واقعیت روحانی خواهد بود و از این جهت به امر قدسی مشابهت دارد؛ لیکن این دو، یک مقوله محسوب نمی‌شوند، چون نماد می‌تواند خارج از چهارچوب عبادی نیز قرار گیرد؛ به‌عنوان مثال، در معماری آرامگاهی، گنبد، نماد آسمان است و در معماری خانه، زمانی که بنا در مرکز قرار گیرد و اطراف آن را باغ احاطه می‌کند، نماد بهشت است. این فرایند حاکی از آن است که نمادپردازی می‌تواند، در خارج از نظام عبادی قرار گیرد؛ ولی نظام مزبور نیز مملو از نمادهاست. (Burekhardt ،1997 : PP110-112)

بدین‌رو بورکهارت، نماد را تجلی بی‌واسطه واقعیت معنوی دانسته است. نماد، نه یک تمثیل صِرف و نه بیانی از غریزه‌ی جمعی مبهم و غیر عقلانی است؛ بلکه نمادپردازی مبتنی بر این واقعیت است، چیزهایی که ممکن است به لحاظ زمان، مکان، سرشت مادی و بسیاری از ویژگی‌های محدودکننده متمایز از یکدیگر باشند، می‌توانند کیفیت ذاتی واحدی داشته‌باشند. پس آنها به مثابه بازتاب تجلیّات یا محصولات متنوع واقعیّت واحدی ظاهر می‌شوند که فی‌نفسه فارغ از زمان و مکان هستند(Burekhardt ،1972: P12) باتوجه به نظرگاه وی، این فرایند در هنر قابل مشاهده است.

بدین‌رو هنر سنتی، دارای صورتی است که رازهای دینی توأم با رمزها و نمادها جلوه‌گر می‌شود(بورکهارت،b۱۳۹۲: ۲۶)، نقش و جایگاه صورت در این هنر به‌عنوان یکی از تجلیات حقیقت، صورتی نمادین است. که هدف اصلی آن یادآوری، انتقال احساسات و تأثرات نمی‌باشد؛ بلکه این فرایند در رمزپردازی صورت قابل ادراک است. هنرسنتی بجز امور اولیه و بنیادین، بی‌نیاز از هر امر دیگری است؛ از طرفی به دلیل آنکه الگوی هنر سنتی بازتاب‌دهنده‌ی حقایقِ ورای عالم مادی که ریشه و اصل آسمانی دارد، زبان از وصف آن عاجز است و به زبان تمثیل، کنایه و اشاره بیان می‌شود (بورکهارت ۱۳۷۰: ۲۶) زیرا در نظرگاه بورکهارت زبان نمادینِ صورتِ هنری به بیان حقایقی می‌پردازد که با زبان منطق قابل بیان نیست؛ چرا که نماد در صورت هنر سنتی «مُثُل و اعیان ثابته‌ای که با اصطلاحات صرفاً عقلی، کاملاً قابل بیان نیست را، در مرتبه محسوس قرار می‌دهد و با صورتی نمادین جلوه‌گر می‌نماید که اشاره به آن امر دارد» (بورکهارت b۱۳۸۶: ۲۸۲). بدین‌رو در وجه نمادین صورتِ هنری علاوه بر توانایی بیان جنبه‌های ماهیتی که به طریق «سنت کاهنانه و پیشگویی‌های الوهی، امور معقول را تحت امور مادی پنهان می‌سازد و آنچه را که ورای همه موجودات است تحت حجاب صورت نمادین قرار می‌دهد و به آنچه فاقد صورت است، شکل و وجه فرمال می‌بخشد، و از طریق تکثر و مادیت این مظاهر، آنچه را که به نحو اعلی واحد و غیرجسمانی است، مرکّب و متکثّر می‌سازند» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۰۵ - ۱۰۴)

می‌توان گفت به عقیده بورکهارت، نماد، هم حجاب است و هم آشکارکننده؛ این بیان، حکایت از ماهیت دوگانه‌ی صورت نمادین دارد که «وجهه‌ی نمادین صورت همواره محدود است و در عین حال بیانکننده ذات خواهد بود» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۰۵) و حقیقت برای آشکارشدن باید صورت (حد) به خود گیرد و لباس صورت بر خود پذیرد. حقیقت با پذیرفتن صورت از مُثُل متعالی و عالم الهی فاصله گرفته و در عین حال در ماهیت مثالی سهیم است (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۰۵) در این راستا هنرسنتی‌ای که خلقت صنع الهی را به زبان تمثیل و تکرار بیان می‌کند، نمودگار سرشت رمزی عالم است به‌طوری‌که روح انسان را از قید تعلق به واقعیات ناپایدار، می‌رهاند در این‌صورت صورتِ نمادین، مانند تصویر در آیینه‌ای می‌باشد که با وجود شباهت کیفی بین تصویر و شیء به لحاظ مادی (مرتبه وجودی) با هم تفاوت و تناظر دارند، تناظر به این معنی که مراتب پایین‌تر جنبه‌ای از مراتب بالاتر را در خود دارد به نوعی ساحت فروتر می‌تواند، همچون سمبولی برای حقایق مرتبه والاتر به کار آید (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۸۴) در این فرایند آشنایی هنرمند با قوانین صُوَر و حقیقت رمزهایی که در چهارچوب صناعت اوست، امر مهمی محسوب می‌شود (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۶) نکته‌ی مهم دیگری که در باب نمادهای موجود در صُوَر از نظرگاه بورکهارت می‌توان بیان نمود، قراردادی و اتفاقی نبودن وجه نمادین است؛ زیرا نماد سمبولیکی، متکی بر معانی کیفی جواهر، رنگ‌ها، صورت‌ها و غیره است که مظهر و تمثّل صورت مثالی و نمونه‌ی ازلی خود رمز است که تنزّل مرتبه‌ای و نشانی از مراتب تجلیّات وجود تلقی می‌شود که کیفیاتی ابژکتیو و وابسته به جهان واقع هستند؛ بدین‌رو برداشت‌های ذهنی را در بر نخواهند گرفت (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۸) این کیفیات از واقعیات وجود و هستی‌شناسی اشیاء بوده و مستقل از ادراک انسان است و منشأیی فرابشری دارد؛ از این‌رو نمی‌توان برای نماد معانی‌ای وضع یا ابداع کرد. (بورکهارت c۱۳۸۶: ۹)

۵- تحلیل و بحث

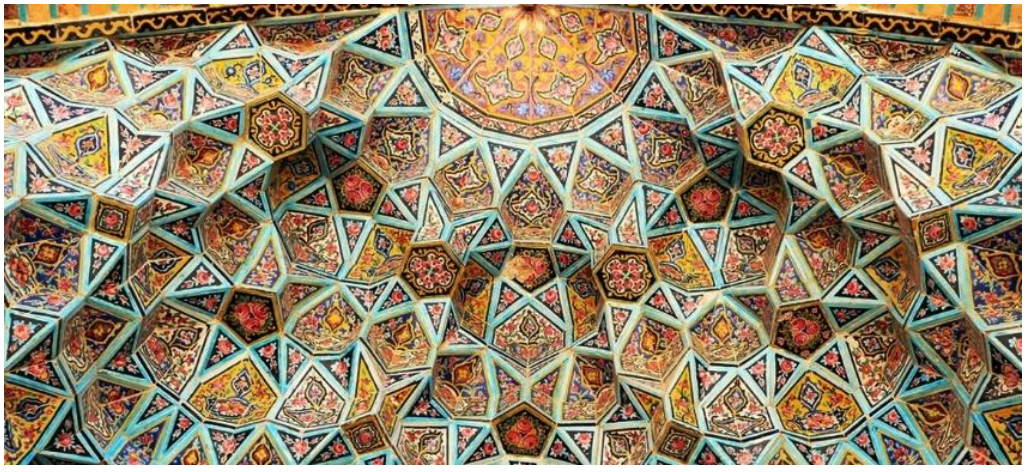
با توجه به آنچه بیان شد، بورکهارت اندیشمند سنت‌گرا، صورت در هنر سنتی را در عین محسوس‌بودن در بردارنده‌ی ارزش روحانی دانسته، که مهم‌ترین جزء لاینفک اثر هنری است و هویت یا مشخصه‌ی اثر هنری را در بر می‌گیرد که این امر حاکی از کیفیت، و

ماحصل جنبه‌های معنوی، و فضیلت و ذکاوت هنرمند است (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۸)، بدین‌رو از منظر بورکهارت: «هنر سنتی به همان میزان که قدسی است حقیقت را منعکس می‌کند و به همان میزان که حق است، حضور امر قدسی را در صورت متجلی می‌سازد» (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۶) (تصویر۱ و ۲). صورت، واجد ویژگی‌هایی همچون زیبایی و وجه نمادین است که مهم‌ترین مشخصه‌ی این هنر محسوب می‌شود و باتوجه به ساختارِ سنت موجود در تمدن سنتی، هم‌راستا با حقایق الهی و وجه‌های معنوی که فراتر از امور حسّانی این دنیایی است، قرار می‌گیرد. زیبایی صورتِ هنرسنتی صرف جنبه‌های تزئینی در جهت مزیّن نمودن وجه صُوری اثر نمی‌باشد، زیبایی توأم با جنبه‌ی نمادین اثر (که در وجوه متنوع طرح و رنگ می‌توان مشاهده نمود) در جهت مطابقت و متابعت از فرامین طبیعت‌پردازی و این دنیای برنمی‌آیند؛ بلکه این دو فرایند در صورتِ هنرسنتی دو اصل لاینفک و جداناپذیری هستند که همچون واسطه‌ای مخاطب را در ارتباط با امور وحیانی و الوهیت قرار خواهند داد.

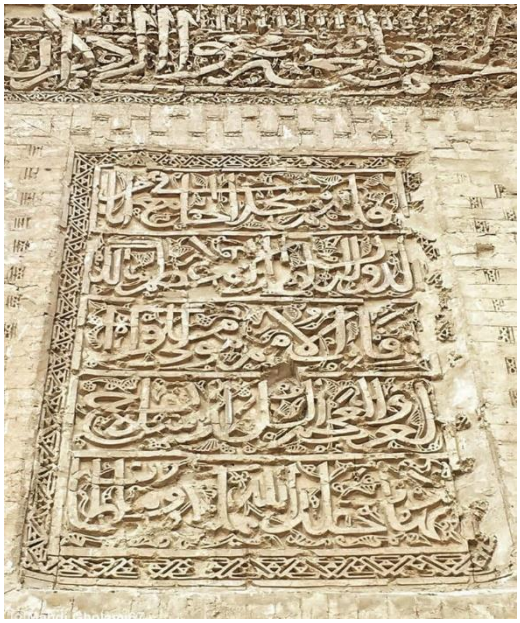
در این راستا برای وضوح و ادراک مباحث و ویژگی‌های بیان‌شده در باب نقش و جایگاه صُوَر در هنرسنتی با تمرکز بر نگرش بورکهارت، می‌توان به هنرهایی همچون معماری و خوشنویسی که دو قطب هنرهای بصری اسلامی هستند و به لحاظ مفهوم صُوری هنر و ارزش‌های معماری دارای اهمیت و ارزش بسزایی می‌باشند، اشاره نماییم که نسبت به سایر هنرها در بالاترین جایگاه قرار دارند. با این رویکرد می‌توان وجه صوری خوشنویسی و معماری را مورد مقایسه قرار داد و به موارد ذیل اشاره نمود:

نخست: معماری، هنری مقید به اوضاع و شرایط مادی و محیطی است. این فرایند در صُوَر متنوع آن قابل مشاهده است؛ ولی خوشنویسی ازاین نظر از همه‌ی هنرها آزادتر است؛

دوم: خوشنویسی هم، تحت‌تأثیر قواعدی در باب صورت‌های خاص حروف، اندازه‌ها، انتخاب سبک و.. قرار دارد؛ پس خوشنویسی هم هنری مقید است؛ ولی در خط صُوَر متنوع حروف و ترکیبات آن، تقریبا بی‌حد و مرز است؛ بدین‌رو سبک‌های متفاوتی در آن وجود دارد. با توجه‌به ویژگی‌های بیان‌شده، وجه زیبایی(ورای امر ظاهری) و وجه نمادین در صورت هنر سنتی، به‌عنوان مهم‌ترین مشخصه‌های اثر مرتبط با ورای امر محسوس است که به وضوح در آن قابل ادراک می‌باشد.



تصویر۱ - مسجد نصیرالملک، ماخذ: نگارنده.



تصویر۲- کتیبه‌ی خوشنویسی مسجدجامع ورامین، ماخذ: نگارنده

۶- نتیجه گیری

هنر سنتی، هنری است که در مسیر حقیقت دین قرار گرفته تا بدین‌رو، هدایت‌گر انسان در مسیر تکامل معنوی باشد. هنرهای متنوع سنتی مانند معماری، هنرهای کاربردی و .. صورت‌های بی‌شماری از نقش‌مایه‌هایِ توام با بیان و معنا را به خود پذیرفته‌اند. مطابق نظریات اندیشمند سنت‌گرای، تیتوس بورکهارت در پدیداری بیان و معنا، عناصری مانند فرم یا صورت نقش بسزایی دارد. به اعتقاد وی فلسفه‌ی آفرینش بر صُوَر و تجلی حقیقت بی‌صورت متعالی استوار است، حقیقتی که در عین مطلق‌بودن و وجه متعالی‌اش مملو از عالم وجود، لایتناهی است و پدیدآورنده‌ی وجود، با خلق عالم، حاضر در عالم وجود است. به‌نوعی در نظرگاه بورکهارت حقیقت بی‌صورت در پی آشکارگی و شناخته‌شدن، پا به عرصه صورت می‌گذارد و مظاهر خود را در صُوَر مختلف متجلی می‌سازد؛ زیرا حقیقت تنها در صورت عیان می‌شود؛ پس می‌توان گفت صورت در اندیشه‌ی بورکهارت، اصل پایدار عالم وجود است (وجود معقول و وجود محسوس)؛ بنابراین در اندیشه‌ی وی، ما در عالمی زیست می‌نماییم که هر شئ و یا پدیده‌ای الزاماً صورت و فرمی دارد، این صُوَر یا آفریده خالق یا ساخته‌ی دست مخلوق است. به اعتقاد بورکهارت صورت‌های آفریده مخلوق که هنر سنتی جلوه بارز آن خواهد بود به‌سوی جوهر الهی و سرمنشأ تمامی وجودها است؛ اما جنبه‌ی مهم صورت هنر سنتی درنظرگاه بورکهارت، وجه سمبلیک آن است که مرتبط با مبدأ الهی است؛ به طوری که این صُوَر نه عین حقیقت متعالی، بلکه رمزی از آن است. بر مبنای دیدگاه بورکهارت، در ظاهر یا صورت تمامی امور از جمله هنر سنتی، باید به‌دنبال باطن و محتوا بود و همواره بین عَرَض و جوهر، ارتباطی برقرار سازیم. از دیدگاه وی هنر سنتی، جز خلق صورت به تقلید از آفرینش الهی نیست که واجد زیبایی و وجه سمبلیک و به‌واسطه نقش سنتی‌ای که برای صورت قائل است، بازگوکننده‌ی حقایق سنت است؛ بدین‌رو با توجه به پرسش پژوهش، می‌توان اذعان داشت، از نظرگاه بورکهارت، مفهوم صورت هنر سنتی، برخاسته از حقایق سنت است؛ به‌طوری‌که این فرایند در رمزپردازی صورت و سبک اجرای هنرمند در خلق هنر سنتی که در راستای وحدانیت است، به منصّه ظهور می‌رسد. بر همین‌مبنا بورکهارت هنر سنتی را، هنری بر پایه‌ی آموزه‌های معنوی سنت دانسته و لازمه‌ی احیای این هنر را در وهله‌ی اول، احیای این تعالیم روحانی و باطنی می‌شمارد.

پی نوشت

1.Titus Burckhardt
2.Traditional art
3.Tradition
4.Traditionalism
5.René Gué non
6.Abdalwahid Yahia
7.Frithjof Schuan
8.Martin Lings
9.Philosophical form
10.Aesthetic form
11.contour line
12.Figurative
13.abstract
14.formalism
15.Symbolization

منابع

الدومدو، کنت. (۱۳۸۹). سنت‌گرایی دین در پرتو فلسفه جاویدان. ترجمه‌ی رضا کورنگ بهشتی. تهران: انتشارات حکمت.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۰). رمزپردازی. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: سروش

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۱). هنر مقدس (اصول و روش‌ها). ترجمه‌ی جلال ستاری. چاپ سوم، تهران: نشر سروش.

بورکهارت، تیتوس. (a ۱۳۸۶). ارزش های جاویدان هنر اسلامی. گردآورنده امیر نصری. مبانی هنر اسلامی. تهران. انتشارات حکمت.

بورکهارت، تیتوس. (b ۱۳۸۶). معانی رمزآمیز از جام نو و کهن. ترجمه‌ی احمدرضا قائم مقامی. تهران: موسسه تحقیقات و توسعه ی علوم انسانی.

بورکهارت، تیتوس. (c ۱۳۸۶). معنویت هنر اسلامی. گردآورنده امیر نصری. مبانی هنر اسلامی. تهران. انتشارات حقیقت.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۸). جهان‌شناسی سنتی و علم جدید. ترجمه‌ی حسین آذرکار. تهران. انتشارات حکمت.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۰). مبانی هنر مسیحی. ترجمه‌ی امیر نصری. تهران: حکمت.

بورکهارت، تیتوس. (a ۱۳۹۲). فاس شهر اسلام. ترجمه‌ی مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: حکمت.

بورکهارت، تیتوس. (b ۱۳۹۲). هنر اسلامی زبان و بیان. ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا. نشر صدا و سیما. سروش: تهران.

شوان، فریتیهوف. (a ۱۳۸۳). درباره‌ی صورت‌ها در هنر. در انشاء ا... رحمتی. هنر و معنویت. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۶۶-۴۱.

شوان، فریتیهوف. (b ۱۳۸۳)، حقوق و تکالیف هنر، در انشاء ا... رحمتی، هنر و معنویت، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر. ۲۱-۱۵.

فیروزان، مهدی. (۱۳۸۰). هنر اسلامی به مثابه‌ی معرفت اسلامی در مهدی فیروزان (گردآورنده). راز و رمز هنر دینی: مقالات ارائه‌شده در اولین کنفرانس بین‌المللی هنر دینی. تهران. آبان ۱۳۷۴. تهران: سروش ۲۰۰-۱۸۷.

کربن، هانری. (۱۳۸۸). تاریخ فلسفه اسلامی. ترجمه‌ی جواد طباطبایی. تهران: انتشارات کویر.

لینگز، مارتین. (۱۳۹۱). رمز و مثال اعلی: تحقیقی در معنای وجود. ترجمه‌ی فاطمه صانعی. تهران: انتشارات حکمت.

مازیار، امیر. (۱۳۹۱). نسبت هنر اسلامی و اندیشه اسلامی از منظر سنت‌گرایان. کیمیای هنر. شماره ۳. ص ۷-۱۲.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۸). معرفت و معنویت. تهران: انتشارات سهروردی.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۵). در جستجوی امر قدسی. ترجمه‌ی مصطفی شهرآئینی. تهران: نشر نی.

تاتارکیه ویچ. (۱۳۸۱). فرم در تاریخ زیبایی شناسی. ترجمه‌ی کیوان دوستخواه. فصلنامه هنر. شماره ۵۲. ص ۶۱-۴۶.

قیومی بیدهندی، مهرداد. (۱۳۹۰). گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

هاشمی، محمدمنصور. (۱۳۹۳). «هنر و مفهوم». فصلنامه حرفه هنرمند. شماره ۵۱.

Burckhard, Titus. (1997). "The Spirituality of Islamic Art". in Islamic Spirituality: Manifestation, Seyyed Hossein Nasr. New York. Crossroad. pp507-527.

____. (1972). Alchemy: Scince of the Cosmos. Scince of the Soul. translated from Germany by William Stoddart. Penguin Books.

_____.(2009). Art of Islam. Language and Meaning. Meaning. World Wisdom.

_____.(1987). "The Role of the Fine Arts in Moslem Education". in Mirror of the Intellect: Essay on Traditional Science and Sacred art. Translated and edited by William Stoddart. united Kingdom. Quinta Essentia. pp210-218.