

اتفاقِ حُسن و ملاحِت

الناز نجفی

با قبض و بسط حیات اجتماعی، هنر نیز همچون هر موضوع دیگری دچار افت و خیز می‌شود. این افت و خیز الزاماً مربوط به تعداد هنرمندان یا کمیت آثار

نیست. در بیانی کلی و نادقیق وضعیت حیات اجتماعی بر حال و هوای هنر اثری صریح دارد؛ چیزی که معمولاً با اصطلاح عمومی کیفیت از آن یاد می‌کنیم. بسیار درباره‌ی افت یا ارتقای کیفی هنرها در دوره‌های گوناگون می‌گوییم و می‌شنویم. شاید طبیعی هم باشد، چرا که تصور می‌کنیم هنر بیش از هر مقوله‌ی دیگری با کیفیات سروکار دارد. لیکن کثرت استعمال این اصطلاح سبب شده معنای آن را نیز بدیهی بپنداریم. اینک بد نیست یک بار دیگر به‌رسم منظور از کیفیت در هنر چیست و حیات اجتماعی بر این کیفیت چه تأثیری دارد.

«کیفیت» اصطلاحی منطقی است. منطقین مقوله‌ی کیفیت یا «چونی» را در برابر «کمیت» یا «چندی» قرار داده‌اند و آن را بر چهار قسم دانسته‌اند؛ قسم نخست کیفیات نفسانی است چون شجاعت، دنائت یا بخل در آدمی، قسم دوم کیفیات محسوس است چون زردی، سبزی، یا روشنی و تاریکی که محسوس به حس بینایی است، یا کیفیت اصوات چون بلندی یا کوتاهی، زیری یا بمی در حس شنوایی، یا کیفیاتی چون زبری و نرمی که با حس لامسه قابل درک است یا اقسام بو در شامه؛ قسم سوم کیفیات عارض به کمیات است چون استقامت و انحنا در خط، استدارت و استوا در سطح، مربع و مثلث و مکعب در اشکال یا زوجیت و فردیت در اعداد؛ قسم چهارم کیفیات استعدادی است نظیر قوت و ضعف یا سلامت و بیماری در فرد. پیداست که کیفیات نفسانی یا استعدادی به هنر ارتباط چندانی ندارد، سروکار هنر یا «کیفیت چیز» است و گفته‌اند: «کیفیت چیز، چگونگی او باشد و آن شکل و رنگ او باشد اگر که جسم باشد».^۱ پس هنر و در این میان «هنر تجسمی» سروکارش خصوصاً با رنگ از میان کیفیات محسوس، و با شکل از

میان کیفیات عارض به کمیات است.^۲ اما وقتی از کیفیت و خصوصاً مکلفات هنری می‌گوییم و درباره‌ی افت و خیز این کیفیات داوری می‌کنیم، شاید آخرین منظورمان کیفیات منطقی از نوع فرم و رنگ باشد. بیش از این، مرادمان التذاذ یا تأثیری است که اثر بر مخاطب از خلال شکل و رنگ می‌گذارد. اصلاً میان اصطلاحاتی چون «زیبایی»، «کمال»، «رعنائی»، «حُسن»، «جمال» یا «نکوئی»، که معمولاً آن‌ها را برای وصف آثار استخدام می‌کنیم، با کیفیات فوق (شکل و رنگ) فاصله‌ای پرنشدنی هست. بی‌علت نیست که با وضع و استعمال اصطلاحاتی چون تناسب، توازن، هماهنگی و ... عزم پا فراتر نهادن از دایره‌ی تنگ کیفیات منطقی و توصیف درخورتر «چونی» آثار هنری می‌کنیم. غافل از آنکه همه‌ی این سنجه‌ها، تا بدانجا که «قیاس» را ممکن می‌کند، هنوز گرفتار حیطه‌ی منطق است و منطق نیز راه به ادراک تمام و کمال کیفیات هنری ندارد. به عبارت دیگر، تا وقتی تناسبات اثری را با تناسبات اثری دیگر مقایسه می‌کنیم، یا مثلاً آن را به تناسبات طلایی تحویل می‌دهیم، یا از «زیبا» و «زیباتر» یا «رعنا» و «رعناتر» می‌گوییم و خلاصه تا جایی که بحث «شابهت» و «لاشابهت» موضوعیت دارد، هنوز مرتبه‌ی سخنان مرتبه‌ی امر منطقی است. اما شاید کسی تردید نداشته باشد که در هر اثر هنری امری «بی‌قیاس» و «توصیف‌ناپذیر» نیز وجود دارد که هر اثر لطفش را مدیون آن است. همین «توصیف‌ناپذیری» است که هنر را از حیطه‌ی منطق، که حیطه‌ی امور توصیف‌شدنی و اثباتی است، برمی‌کشد و آبشخور آن را الهامات عاطفی و قلبی هنرمند قرار می‌دهد. قدماً، خصوصاً در آداب‌نامه‌ها، گاه به اهمیت و ویژگی‌های غیرتحصیلی و غیرقابل وصف امر هنری پرداخته‌اند. مثلاً در آداب المشق باباشاه اصفهانی با تعبیری چون «صفا» یا «شان» از این ویژگی در خوشنویسی یاد شده‌است:



«اما صفای خط و آن حالتی است که طبع را
مسرور و مروح می‌سازد و چشم را نورانی می‌کند و
بی‌تصفیه‌ی قلب تحصیل آن نتوان کرد.»

چنانکه مولانا فرموده‌اند:

«که صفای خط از صفای دل است

و این صفت را در خط دخل تمام هست چنانکه
روی آدمی هر چند که موزون باشد و صفا نداشته
باشد مرغوب نخواهد بود.»

مسئله این‌که خطی طبع را مسرور و مروح و
چشم را نورانی می‌کند تلاش برای وصف امری
وصف‌ناشدنی است، در عوض «موزون بودن»
خط، امری وصف‌شدنی و حتی قیاس‌کردنی است.
به سخن دیگر، توازن از مقوله‌ی «کیفیت» است،
لیکن صفا را دیگر نمی‌توان «کیف» دانست.
به این دلیل که توضیح و بیان این چونی دشوار
است، شاید اصطلاح «بی‌چون» یا «بلاکیف» برای
آن مناسب‌تر باشد.^۳

امر کیفی قابل مقایسه است اما امر بلاکیف
قیاس‌کردنی نیست. اگر به زعم هنرشناسان واقعی
مقایسه‌ی میان آثار هنری بی‌نتیجه و حتی مضحک به
نظر می‌آید، بدان سبب است که دست‌کم در ناخودآگاه
قائل به وجود امری «بلاکیف» و بی‌قیاس در هر اثر
هنری‌اند که دقیقاً همین موضوع مقام آن را از جایگاه
«امر زیبا» به جایگاه «امر هنری» تغییر می‌دهد. از
این نظر می‌توان مقام اثر هنری در تلقی قدما را
به مقام معشوق نزدیک دانست. معشوق از جهت
زیبایی و حسن با زیبارویان دیگر قابل مقایسه اما از
جهت معشوقی قیاس‌ناشدنی و حتی قیاس آن مایه‌ی
تمسخر است. بهترین مثالش ماجرای مکالمه‌ی خلیفه
و لیلی به نقل از مثنوی مولاناست:

گفت لیلی را خلیفه «کان توی / کر تو مجنون شد
پریشان و غوی»

از دگر خوبان تو افزون نیستی / گفت «خامش چون
تو مجنون نیستی»



▲ ندا رضوی پور و شهاب فتوحی
پروژه‌ی سرشماری
۱۳۸۱

◀ جواد مدرسی
ساختمان تولیدی پوشاک
۱۳۸۹

خلیفه تنها‌قادر به درک کیفیات قابل قیاس لیلی است و او را در ترازوی مقایسه با زیبارویان دیگر می‌گذارد اما در لیلی امر بلاکیفی نیز هست که جز مجنون کسی آن را در نمی‌یابد. اگر مخاطب «کیف» منطق و قوه‌ی قیاس است، مخاطب «بلاکیف»، طبع یا دل است و تشبه جستن اثر هنری به معشوق نیز درست از این نظر است. حال با فهم وجود چنین قرابتی، اگر توصیفات متون عرفانی و اشعار در ستایشِ معشوق را بیابیم احتمالاً بتوانیم به دایره‌ی تعبیر وسیع‌تر این ویژگی بلاکیف، که درباره‌ی آثار هنری نیز صادق است، راه پیدا کنیم و حدود و ثغور آن را بهتر درک کنیم. مثلاً آنجاها که حافظ از «آن» سخن گفته:

«شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد/ بنده‌ی طلعت آن باش که آنی دارد» (حافظ)

«اینکه می‌گویند آن خوش‌تر ز حُسن / یار ما این دارد و آن نیز هم»

(حافظ)

به محض اینکه «آن» را از هنر بزداییم، آن را از هنر بودن خلع کرده‌ایم. همچنان‌که در ترجمه‌ی آثار ادبی، به فرض آنکه معانی منطقی زبان همگی منتقل شود، تاوقتی‌که «آن» اثر منتقل نشود چیز مهمی از آن انتقال نیافته است.^۴ این‌همه مقدمه‌ای بود برای توضیح آنکه ماهیت هنر ورای کیفیات مدیون «بلاکیفیات» است و در بسیاری مواقع، وقتی از تأثیر حیات اجتماعی بر هنر می‌گوییم، بی‌آنکه بدانیم منظورمان این بلاکیفیات هنری است. اما این ویژگیِ هنر چه اثری از جامعه یا به تعبیر ساده‌از «بیرون» می‌گیرد؟ احمد غزالی از آنچه معشوق (بدیل اثر هنری در بحث ما) زیاده بر حُسن نیاز دارد تعبیر به «ملاحت» کرده و در کتاب سوانح چنین آورده است:

«کرشمه‌ی حُسن دیگر است و کرشمه‌ی /معشوقی دیگر. کرشمه‌ی حُسن را روی در غیر نیست و از بیرون پیوندی نیست. اما کرشمه‌ی معشوقی – غنج و دلال و ناز – از عاشق مدد دارد و بی او راست نیاید. نیکویی دیگر است و معشوقی دیگر... کرشمه‌ی معشوقی را نظاره‌ی نیاز عاشقی می‌بایست. چون نبود او برهنه بماند. که محل قبول نیافت. جوانمردا! کرشمه‌ی معشوقی در حُسن و کرشمه‌ی حسن همچون مَلَح در دیگ ب باید تا کمال ملاحت به کمال حسن پیوندد.»

حافظ نیز شرط جهانگیری زیبایی را جمع‌شدن حُسن و ملاحت می‌داند: «حُسنَت به اتفاق ملاحت جهان گرفت آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت»

از گفته‌ی غزالی نکته‌ی مهمی درباره‌ی وضعیت اثر هنری

دریافت می‌شود و آن اهمیت «محل قبول» است. درست همین‌جاست که سرشتِ هنر به بیرون از خود آن (مؤثر و اثر) می‌پیوندد و تأیید اجتماعی لازمه‌ی کمال آن شمرده می‌شود. به سخن دیگر، «حُسن» امری کمابیش مطلق است و بی‌نیاز از داوری و حتی حضور غیر. اما ملاحت درست آن چیزی است که بی‌وجود مخاطبِ آن راست نیاید. پس اهمیت برخورداری از ملاحت، آن، یا صفا که «روی در غیر دارد» وظیفه‌ی سنگینی بر دوش «بیرون» می‌گذارد. دریافت و جذبِ و جنونی از بیرون نیاز است که هنر را ارتقا دهد؛ چگونه‌اش را ممکن است کسی نداند. درواقع، چیزی در اثر باید باشد که دل را مخاطب قرار دهد و دلی نیز آن بیرون که بتواند مخاطب قرار گیرد و این آن را دریابد و به درخشش بیشتر وادارد.

هر قدر که درک زیبایی‌شناسانه‌ی هنر نیازمند سواد هنری است، درک این ملاحت بیش از سواد موکول به صاحب‌دلی و مخاطب‌شدن است.^۵ برای همین هم برخلاف کیفیات هنری، مخاطبِ ویژگی‌های بلاکیف می‌تواند عامه‌ی مردم باشد؛ هر کس به وسع خود. اشعار حافظ از آن جهت که مجنونی را در همه بیدار می‌کند قبول عام می‌یابد و تقریباً هیچ کس، فارغ از سواد و تحصیلات، نیست که این اشعار را بشنود و لذت نبرد. بده‌بستان هنر و مخاطب در مرتبه‌ای جدای از قیاس و منطق تا بدانجاست که حتی تسلط بر زبان فارسی به‌مثابه شرط لازم تلذذ از میان‌برمی‌خیزد.^۶

اثر هنری چون معشوق حلقه‌ای می‌طلبد که در آن تا دل شب صحبتی جز لطف آن نباشد.^۷ به‌افت وخیز حیات هنر که بنگریم متوجه خواهیم‌شد در هر کجا و در هر شاخه‌ای که این استمداد از بیرون با توانایی هنرمند جمع شده کار هنر نیز راست‌تر آمده است. شاید اغراق نباشد اگر بگوییم در ادواری چنین حلقه‌ای از ذوق و هنردوستی بر گرد هر امر واجد ارزش توانسته آن را به مرتبه‌ی اثری هنری ارتقا دهد. مثلاً آنجا که مردم صاحب‌ذوق «علی‌الصباح نیشابور»^۸ یا آسمان فیروزه‌ای این شهر را ستوده‌اند، مسلماً مرادشان از آن کیفیات قیاسی نبوده است. در این‌مورد اگر کسی رنگ این فیروزه‌ای را به شماره‌ای از طیف رنگ تخفیف دهد، یا اگر کسی اشکال کند که آسمان اصفهان که آبی‌تر است، مسلماً مایه‌ی تمسخر خواهد بود. چه منظورِ غالب از آن، تحسینِ امری بلاکیف و محض است که در جای دیگر نظیری برایش یافت‌نمی‌شود. وقتی حافظ وضع شیراز را «بی‌مثال» معرفی می‌کند،^۹ دقیقاً نظر به این قسم ویژگی‌ها دارد که نمی‌توان آن را مثلاً به وسعت

فضاهای سبز یا پاکیزگی شهر فروکاست. هر قدر که ویژگی‌های اخیر سهمی در زیباشدن شهر داشته باشد ولی از این حیث ممکن است شهرهای بسیاری با شیراز برابری کنند. در عوض مراد شاعر امری است که به سبب آن، جای دیگری «مثال» شیراز نخواهد شد.

حیات اجتماعی همیشه هم آماده و موافق چنین درکی نبوده است. در شرایط قبض، دل‌مشغولی‌های بسیار سبب می‌شود دور و اطراف هنر خلوت‌تر شود. مهم‌تر آنکه در چنین شرایطی زندگی از «بیرون» یعنی از عرصه‌های عمومی به «درون» یعنی فضاهای خصوصی پناه می‌برد. به عبارت دیگر، «بیرون» هنرها عملاً فضایی درونی‌تر و کوچک می‌شود و حلقه‌های گرداگرد آن خودمانی‌تر و خصوصی‌تر. قطع پیوندهای بیرونی و عدم استمداد از غیر، هنر را بسیار در معرض خالی‌شدن از معانی بلاکیف همچون لطف و صفا قرار می‌دهد و معنی هنر را در بهترین حالت به امری جمال‌شناسانه فرومی‌کاهد. البته سرشت برخی هنرها، از جمله هنرهای انفرادی نظیر شعر یا نقاشی و حتی موسیقی چنان است که در اوقات سختی ادامه‌ی حیات در حلقه‌ای بسته‌تر و در خلوت را نیز برمی‌تابد. بی‌علت نیست که در دهه‌های نخستین پس از انقلاب و در طول جنگ تحمیلی، حیات شعر در حلقه‌ی شاعران و حیات موسیقی در جمع هر چند کوچک محافل موسیقایی حفظ شد. اما هنرهای غیرفردی‌تر نظیر سینما، تئاتر و معماری از این نظر متفاوت است. برای مثال، معماری و شهر که همیشه خود «بیرونی» برای این «درون» می‌ساخت، در دهه‌های نخستین پس از انقلاب و با پناه‌بردن زندگی به فضاهای خصوصی، به فضایی «پشت‌کرده» تبدیل شد و مددی از «بیرون» نیافت. به همین علت معماری و شهر بیش از پیش خالی از لطف شد. احساس دیده‌نشدن و بی‌نظارگی باعث «برهنه‌ماندن» شهر و معماری شده بود.^{۱۰} حتی دخل و تصرف هر چه بیشتر در شهرها که البته اغلب به سودای زیباتر کردنشان بود، آن‌ها را به سمت ازدست‌دادن ویژگی‌های بی‌بدیل و یگانه‌شان برد و شیراز و تبریز و مشهد و تهران با الگوهایی واحد تحول یافت. در این دوران مفاهیمی چون لطف و صفا حتی جای طرح نداشت و همین موضوع بیش از پیش باعث قطع تعلق میان شهر و کسانی شد که دل در گرو آن داشتند.

اکنون چند سالی است بسط حیات اجتماعی دوباره زندگی را از فضاهای خصوصی به عرصه‌های عمومی و مدنی کشانده است. در این روند، به‌تدریج حلقه‌ها و محافل به دور هنرها متعددت‌ر و بسیط‌تر می‌شوند و حتی گاه دست در دست هم می‌دهند. با وجود رشد تکنیکی در غالب

هنرها، جای خالی امور بلاکیف و لطف، دوباره تبدیل به مسئله و محل پرسشش شده است. این موضوع درباره‌ی معماری و شهر نیز رخ داده است، به‌طوری‌که حیات مدنی محیط بر شهر شده و دوباره به آن «رو» کرده است. احساس دیده‌شدن به‌طرز غریبی شهرها را متوجه برهنگی خود کرده است و همین موضوع به تحولات دست‌کم در این حوزه سرعت و شدت بیشتری بخشیده است. ■

منابع:

– سجادی، جعفر (۱۳۴۱). فرهنگ علوم عقلی. تهران: کتابخانه‌ی ابن‌سینا.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). «ادراک بی‌چه‌گونه‌ی هنر». بخار: ۳۸۵ (۱۸۸–۱۹۶).

– غزّالی طوسی، احمد (۱۳۸۸). سوانح. تهران: ثالث.

– مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

– محیط طباطبایی، احمد (۱۳۶۶). «سخن گیله‌مرد: بحثی درباره‌ی فرهنگ‌های گیلکی». کیهان فرهنگی، ۴۷(۴۲–۴۳).

– قبادیانی، ناصرخسرو (۴۵۳ ه.ق.). زادالمسافرین. برلین: چاپخانه‌ی شرکت کاویانی.

پی‌نوشت:

۱. ناصرخسرو، زادالمسافرین، ص ۲۵۶.

۲. سجادی، فرهنگ علوم عقلی، ذیل «کیف».

۳. برخی مفاهیم این سطور و خصوصاً این اصطلاح را از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی وام گرفته‌ام. نک: شفیعی کدکنی، محمدرضا. «ادراک بی‌چه‌گونه‌ی هنر». بخار: ۳۸۵ (۱۸۸–۱۹۶).

۴. همان، ص ۱۹۱.

۵. معنی «مخاطب‌شدن» خود بحث مجزایی می‌طلبد. در بسیاری موارد ما بیننده یا شنونده‌ی اثری هستیم ولی خود را مخاطب آن نمی‌دانیم و ازهمین‌رو آن را در نمی‌یابیم. اما مثلاً در مورد خاص حافظ و اشعارش ما با تفأل‌زدن به دیوان او خود را در وضعیت مخاطب‌شدن قرار می‌دهیم و نوع نستیمان با کلام او تغییر می‌کند.

۶. این خاطره از میراحمد محیط طباطبایی به‌خوبی چنین مفهومی را می‌رساند: «در دوران جوانی که در دبیرستان درس می‌خواندم سالی به هنگام تاپستان به قصد استراحت به یکی از روستاهای فومن به نام کهنه‌گوراب رفته بودم. در آن دهکده قهوه‌خانه‌ای بود که درویشی شب‌ها با آهنگ خوش‌اشعار فردوسی را برای انبوه روستاییان مستمع می‌خواند و داستان‌های فردوسی را به گیلکی توضیح می‌داد. روزی در آن قهوه‌خانه نشسته بودم، دو نفر گیله‌مرد که کتاب کهنه‌ای در دست داشتند به من نزدیک شدند و با لحن التماس آمیز از من خواستند که کتاب را باز کنم و صفحه‌ای برای آن‌ها بخوانم. آن کتاب کهنه و پاره و رنگ‌ورو رفته دیوان حافظ، چاپ سنگی کلکته، بود. من به آن‌ها گفتم مگر شما فارسی بلدید، یکی از آن‌ها جواب داد: «بله اما فارسی نانیم اما حافظ گبه فهمیم» یعنی «ما فارسی نمی‌دانیم ولی حرف حافظ را می‌فهمیم». من متحیر شدم که از زبان یک روستایی ساده‌اندیش سخنی می‌تراود که لایق دهان حکیم خر‌دمندی است. گیله‌مرد در قالب این سخن می‌خواست به جاذبه‌ی دل‌انگیز زبان فارسی که حافظ یکی از نمایندگان برجسته‌ی آن است اشاره کند».

۷. اشاره به این بیت حافظ: «دوش در حلقه‌ی ما قصه‌ی گیسوی تو بود/ تا دل شب سخن از سلسله‌ی موی تو بود»

۸. علی الصباح نشابور و خفتن بغداد در لطافت هوا مثل بوده است.

۹. «خوشا شیراز و وضع بی‌مثالش / خداوندا نگهدار از زوالش»

۱۰. و این مثلاً در وضعیت غیرقابل قبول نماهای شهری نمود داشت.

....حرفه: هنرمند ۷۱....

🗨🗨🗨

....حرفه: هنرمند ۷۱....

🗨🗨🗨