



نادیا مفتونی^۱ | نظریه هنر فاضله فارابی و رهیافت‌های معاصر *

چکیده

فیلسوفان مسلمان مانند فارابی در آثار گوناگون خود به هنر و کارکردهای سیاسی و اجتماعی و اخلاقی آن توجه داشته‌اند. در آثار اندیشمندان معاصر مانند مرتضی مطهری، محمدتقی جعفری و جوادی آملی نیز مطالبی قابل توجه در این رابطه به چشم می‌خورد که می‌تواند مبنای یک نظریه هنر و زیبایی قرار گیرد. در نظریه هنر فاضله فارابی، هنرمند در طبقه دوم مدینه فاضله قرار دارد و حامل حقایق دینی و سعادت معقول است. این به معنای نفی ویژگی‌های زیباشناختی و خلاقیت هنری نیست، بلکه همه ارزش‌های هنری، پیش فرض هنر بودن هنر فاضله است. نظریه هنر فاضله فارابی از محاکات صور حسی و خیالی تا محاکات معقولات یا رهیافت هنر حکمت را دربرمی‌گیرد. هنر سرگرمی با توجه به لزوم آن در مسیر سعادت غایی در حدود و اندازه‌های معینی مورد قبول فارابی است. در آثار متفکران معاصر نیز مراتب مختلف زیبایی و هنر نفی نمی‌شود، بلکه براین نکته تأکید می‌گردد که زیبایی و هنر، در انواع حسی و مادی و حتی زیبایی فکری منحصر نیست و شامل زیبایی معقول نیز می‌شود. به عنوان نمونه مطهری در مقدمه داستان راستان به رهیافت هنر حکمت و انتقال معارف به جامعه توجه داشته است و غفلت از آن را به عنوان بیماری اجتماعی یاد می‌کند.

واژگان کلیدی: هنر فاضله، هنر حکمت، محاکات معقول، زیبایی معقول، فارابی.

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۷/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۲

۱. دانشیار دانشگاه تهران nadia.maftouni@ut.ac.ir



بیان مسئله

ارائه یک نظریه هنر کارآمد از ضرورت‌های هر نظام اجتماعی و سیاسی از جمله جامعه امروز ماست. جهات مختلفی از رهیافت‌های هنری در آثار حکمای مسلمان قابل بررسی و تدوین است که برخی از آن‌ها در سیاست‌گذاری‌ها، راهبردها و بالتبع بودجه‌ریزی‌ها، نقشی سرنوشت‌ساز دارد. یکی از این رهیافت‌ها انواع، مراتب و اهداف هنر است. هنرمندان چه جایگاهی در جامعه دارند؟ رابطه آنها با حکومت چگونه تعریف می‌شود؟ آیا هنر برای اغراض سیاسی می‌تواند همچنان هنر انگاشته شود یا هنر نباید هیچ نسبتی با سیاست و دولتمردان داشته باشد؟ ارتباط هنر با مسائل فلسفی و نیز معارف دینی چیست؟ رابطه هنر با سرگرمی، لذت و تفریح چگونه است؟

فارابی از یک سو آثار سیاسی و اجتماعی مانند آرای اهل مدینه فاضله، سیاست مدینه و فصول متزعة دارد و از دیگر سو آثار هنری مانند موسیقی کبیر نگاشته است. وی در این آثار به نحو صریح به مسائل هنر و ابعاد گوناگون آن از جمله جهات سیاسی و اجتماعی پرداخته است. معاصرانی مانند مرتضی مطهری، محمدتقی جعفری و جوادی آملی نیز به اقتضای توجه به نیازهای روز، به مسائل یاد شده پرداخته‌اند. به عنوان مثال، از مقدمه کتاب داستان راستان و متن کتاب فلسفه اخلاق، ابعادی از مسائل هنر را می‌توان تحلیل و تبیین کرد و براساس آن دیدگاه‌های هنری مطهری را تدوین نمود.

در این مقاله ابتدا نظریه هنر فارابی و ابعاد اجتماعی و سیاسی آن بیان می‌شود. آن‌گاه آرای هنری معاصران یاد شده با نظریه هنر فاضله فارابی به نحو تطبیقی بررسی خواهد شد. لازم به توضیح است که در اینجا اصطلاح هنر فاضله را به عنوان اصطلاح مشیر به هنر درخورد مدینه فاضله به کار می‌بریم. به‌ویژه از خوانندگان دقیقی که ناهماهنگی در تأیید و تذکیر صفت و موصوف آزارشان می‌دهد، اجازه می‌خواهیم که از این عنوان مشیر استفاده کنیم.

تحلیل و تدوین نظریات حکما درباره مسائل یاد شده گامی در توسعه فلسفه هنر اندیشمندان مسلمان به شمار می‌آید. فارابی به عنوان پیشینه مهم مسئله هنر در فلسفه اسلامی و مرتضی مطهری به عنوان متفکر و



فیلسوف بزرگ معاصری که به این مسئله پرداخته است، در این گستره جایگاهی ویژه دارند.

از آنجا که محاکات صور خیال و محاکات معقول، کلیدواژه اثر هنری و خلاقیت هنری است، ابتدا اصطلاح محاکات را تبیین می‌کنیم.

۱. انگاره محاکات

انگاره محاکات در تبیین رهیافت‌های هنری و هنر فاضله نقش کلیدی دارد و سراسر بحث با آن گره خورده است، به نحوی که هرگونه ابهام در این اصطلاح منتهی به ابهام و مغالطه در مسائل مورد بررسی خواهد شد. بحث از محاکات به طور کلی و محاکات در هنر به دوران پیش از افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد. این اصطلاح، متعلق مفهوم‌سازی‌ها و تبیین‌ها و تفسیرهای گوناگونی قرار گرفته است. بنابراین الفاظی که در زبان‌های گوناگون به عنوان مترادف و معادل محاکات یا به نحوی در اطراف بحث محاکات مطرح می‌شود، رهن و فریبنده است و به جای صرف واژه‌ها، باید به ویژگی‌هایی که برای این الفاظ بیان شده دقت کرد. نمونه این واژه‌ها تقلید، میمسیس، *Diegesis*، *Mimeisthai*، *Imitation*، *Mimesis*، *Parrot*، *Emulation*، *Mimic* است. به همین ترتیب آنچه در رهیافت‌های هنری حکما اهمیت دارد تحلیل انگاره محاکات و مراتب و انواع محاکات است که انواع هنر و تولید هنری بر آن مبتنی خواهد بود و نیز مسئله اهداف و تأثیرات هنرمند و آثار هنری به دنبال آن مطرح خواهد شد. این تأملات که در پی تأملات پیش‌گفته مطرح می‌شود، خود، مشتمل بر دو بحث است. یکی اینکه هنرمند از تولید اثر هنری چه اهدافی می‌تواند در نظر داشته باشد؟ دیگر آنکه چه آثار و تأثیراتی می‌تواند بر تولیدات هنری مترتب شود؟ این دو جنبه، یعنی اهداف و تأثیرات، در مجموع غایات هنر را تشکیل می‌دهد. باید توجه داشت که غایات هنر غایت به دو معنا را دربر می‌گیرد: ما لاجله الحركة و ما ينتهی الیه الحركة که به اختصار ما الیه الحركة گفته می‌شود. به این ترتیب اصطلاح غایت هم شامل اهدافی که مدنظر خالق اثر هنری بوده می‌شود هم تأثیراتی را که احتمالاً موضوع قصد و اراده و توجه هنرمند نبوده است، در بر می‌گیرد. به دنبال بحث از غایات هنر، پرسش‌های زیر نیز جواب داده خواهد شد:



آیا هنر با هدف تولید لذت یا سرگرمی در نظریه حکمای مسلمان جایگاهی موجه دارد؟ یا هنرمند باید صرفاً در پی محاکات و انتقال مفاهیم جدی و عقلی و مانند آن باشد؟

واژه محاکات توسط ابوبشر متی بن یونس در ترجمه فن شعر ارسطو به کار رفته است. از آنجا که در فن شعر، ارسطو محاکات انسان را بیش از دیگر جانداران می‌داند، می‌توان محاکات یا میمسیس ارسطو را، دست کم در این موضع از مباحثش، به معنای تقلیدی که از حیواناتی مانند طوطی و میمون سر می‌زند، انگاشت. (متی بن یونس، ۱۹۶۷: ص ۳۶) مثال‌های طوطی و میمون در آثار فیلسوفانی همچون ابن‌سینا و خواجه طوسی و علامه حلی به کار رفته است. (ابن‌سینا، ۱۴۲۸ق، ج ۴: ص ۳۷؛ طوسی، ۱۳۷۶: ص ۵۹۱؛ همو، ۱۳۸۸: ص ۴۳۷) البته تصویرگری ذومراتب، از تقلید محض و بی‌کم و کاست گرفته تا تصویرسازی همراه با مدارج متفاوتی از خلاقیت، می‌تواند در مفهوم محاکات جستجو شود.

همه مراتب محاکات، از تقلید صرف تا خلاقیت‌های ذومراتب، در فعالیت‌های قوای خیالی فارابی مأخوذ است. قوای خیالی، خیال و تخیل در اینجا به یک معنا و به همان معنایی به کار می‌رود که فارابی به کار برده است، قوه‌ای برخوردار از سه گونه توانایی: ۱. حفظ صور محسوسات؛ ۲. تصرف در آن صور و تجزیه و ترکیب آنها؛ ۳. محاکات به وسیله صور حسی یا تصویرسازی از امور گوناگون.^۱ براساس این توانمندی‌ها، خیال به خودی خود دارای مراتبی از خلاقیت است:

الف. خیال، صورتی را که ذخیره کرده است، حاضر می‌کند و این احضار، نوعی آفرینش است. انسان توسط قوه خیال خویش، چهره‌ای را که قبلاً دیده، گلی را که زمانی بویدیده، میوه‌ای را که روزی خورده و غیره به خاطر می‌آورد و آن صورت را دوباره وجود می‌بخشد. ب. قوه خیال در این صور حسی دخل و تصرف می‌کند و آنها را در معرض تجزیه و ترکیب قرار می‌دهد. به دیگر سخن، با این صورت‌ها بازی می‌کند و بدون آنکه قصد تصویرسازی از مفهومی یا باوری را داشته باشد، به سرگرمی مشغول می‌شود. مثلاً بوته‌ای را تجسم می‌کند که یک شاخه آن گل زنبق، شاخه دیگر گل ارکیده و شاخه دیگر گل کاملیا دارد. گربه‌ای را تصور می‌کند که تنه آن پوشیده از پر مرغ است. فیلی را در ذهن می‌آورد که تاج خروس و بال عقاب دارد.



پ. خیال، قادر است تصویرسازی و تصویرگری کند؛ یعنی آدمی در ذهن در ازای یک صورت حسی، صورت حسی دیگری قرار می‌دهد؛ مثلاً می‌گوید چهره یار مانند قرص ماه تمام است. معمولاً در این تصویرسازی‌ها، معنایی نیز مد نظر قرار می‌گیرد، همان‌طور که در مثال قرص ماه، زیبایی چهره‌ای قصد می‌شود. همچنین در شعر رودکی: میر، ماه است و بخارا آسمان، ماه سوی آسمان آید همی. معنای اشتیاق و دلتنگی نسبت به امیر یا چیزی از این دست، انتقال می‌یابد. ابن‌سینا معنای ملحوظ در این قسم از خلاقیت را که معنای مرتبط با یک صورت حسی و جزئی است، معنای وهمی می‌نامد.^۲ ت. خیال می‌تواند از معقولات تصویرسازی کند. یعنی قادر است به ازای مفاهیم و گزاره‌های کلی، تصاویری را بیافریند.

کلیاتی که توسط خیال محاکات می‌شوند، اعم از امور عملی و نظری‌اند. امور عملی از قبیل سعادت، شقاوت و آنچه زیرمجموعه این دو قرار دارد، اخلاقیات خوب و بد و بایدها و نبایدها. مثلاً یک پویانمایی را تصور کنید که در آن، هوای شهر، دودآلود و نفس‌گیر است و بر تنه درختان دو طرف خیابان، دو چشم نقش بسته که سیل اشک از آنها جاری است. در چنین اثری، این گزاره که باید برای آلودگی هوا چاره‌ای اندیشید یا چیزی از این دست، محاکات شده است.

از میان امور نظری می‌توان به قوانین فیزیک مثال زد. یکی از فیزیک‌دانان معاصر، چیستی مکان را در دو معنای نیوتنی و اینشتینی با استفاده از صحنه‌تئاتر چنین تصویر می‌کند: چیستی قوه جاذبه نیوتنی به طنابی که ماه را به خورشید بسته است، تشبیه می‌شود و دیدگاه اینشتین در این خصوص، با فرو رفتگی یک میز بیلیارد توسط توپی سنگین تجسم می‌یابد.^۳

بوعلی سینا نیز محاکات را تعریف کرده: «و المحاکات هی ایراد مثل الشیء و لیس هو هو.» (ابن‌سینا، ۱۴۲۸ق: ص ۳۲) و خواجه طوسی این تعریف را تکرار می‌کند: «محاکات، ایراد مثل چیزی بود به شرط آنک هو هو نباشد.» (طوسی، ۱۳۷۶: ص ۵۹۱) خواجه تخیل را نوعی محاکات می‌داند: «خیال، به حقیقت محاکات نفس است اعیان محسوسات را.» (طوسی، همان: ص ۵۹۱؛ همو، ۱۳۸۸: ص ۴۳۷)



شیخ‌الرئیس نیز تخییل و محاکات را به یک معنا یا دست‌کم ملازم یکدیگر به کار می‌برد. وی مخیلات را مقدماتی می‌داند که کارکرد تصدیقی ندارند، بلکه کارکرد آنها تخییل و محاکات چیزی است. (ابن‌سینا، ۱۳۶۴: ص ۱۲۱) همچنین نوعی ملازمه محاکات و خیال‌انگیزی در اشارات به چشم می‌خورد. زیرا در آنجا بوعلی قیاس شعری را به قیاسی تعریف می‌کند که مشتمل بر مقدمات خیال‌انگیز باشد و محاکات کند. (ابن‌سینا، ۱۳۷۵: ص ۲۸۷؛ همو، ۱۴۰۵: ص ۱۲۲) وی تنها جنبه تخییل و محاکات شعر را متعلق منطق دانسته، وزن و قافیه را مربوط به علوم موسیقی و عروض و قوافی می‌داند. (ابن‌سینا، ۱۴۲۸: ص ۲۴-۲۳) خواجه طوسی نیز در این مورد پیرو ابن‌سیناست. (طوسی، ۱۳۸۸: ص ۴۳۸)

۲. اهداف و تأثیرات هنر و آثار هنری

فارابی درباره‌ی غایات برخی هنرها مانند موسیقی، شعر، آواز و هنرهای تجسمی سخن گفته است. وی غایات موسیقی را سه نوع می‌داند: ۱. الحانی که از شنیدن آنها در نفس لذت و فرح و آسایش ایجاد می‌شود و اثر دیگری ندارند؛ ۲. الحانی که علاوه بر لذت و آسایش، تخیلات و تصوراتی را در نفس ایجاد می‌کنند و از اموری محاکات می‌کنند؛ ۳. الحان الهام گرفته از احساسات شاد یا غمناک. (۱۳۷۵: صص ۲۰-۱۹ و ۲۲) در بررسی اغراض ترنم و موسیقی نیز سه قسم مطرح می‌شود: ۱. آسایش و لذت و رفع خستگی و گذشت زمان را احساس نکردن؛ ۲. تقویت حال یا احساسی یا آرام و خاموش کردن احساسی؛ ۳. سخنانی را به کمک ترنم فهمیدنی‌تر و خیال‌انگیزتر کردن. (همان: ص ۲۴) فارابی این غرض اخیر را در بحث الحان به عنوان دو هدف مستقل مطرح کرده و چهار غرض برای الحان مطرح می‌نماید: ۱. ایجاد لذت؛ ۲. ایجاد انفعالات نفسانی همچون خشنودی، مهر، خشم، بیم، اندوه؛ ۳. ایجاد صور خیالی مانند آنچه در صناعت شعر بیان شده است؛ ۴. فهم معانی سخنانی که با نغمه‌های لحن همراه شده است، البته بسیاری از نغمه‌ها در چند حالت اشتراک دارند. (همان: ص ۵۵۵-۵۵۴)

به این ترتیب اگر لذت و استراحت را دو غرض به حساب بیاوریم، می‌توانیم در مجموع پنج غرض برای موسیقی و شعر و آواز لحاظ کنیم. البته فارابی در موسیقی کبیر به هنرهای تجسمی نیز توجه کرده و انواع



تصاویر، تندیس ها، نقش و نگارها همچون الحان را به دو قسم کم‌فایده و مفید تقسیم کرده است. قسم کم‌فایده آن است که هدفش صرفاً ایجاد لذت باشد و گونه مفید، آن است که علاوه بر لذت، تخیلات و انفعالات و عواطفی نیز پدید آورد و بدین ترتیب امور دیگری را محاکات کند. (فارابی، ۱۳۷۵: ص ۵۵۹)

اثرگذاری عمیق مخیلات بر انسان، توسط شیخ‌الرئیس نیز تصریح شده است. وی در دانشنامه‌ی علایی هنگام تعریف مخیلات آنها را موجب تحریک و انگیزش نفس بر عواطفی چون حرص و نفرت و جز آن می‌داند. اثرگذاری مخیلات به گونه‌ای است که انسان حتی آنگاه که می‌داند امر خیالی، دروغ است و واقعیت ندارد به مقتضای آن رفتار می‌کند. ابن سینا گفتارهای شعری را باعث قبض و بسط نفس می‌داند و می‌گوید در بیشتر اوقات، خیال، نقش تصدیق را ایفا می‌کند، مانند اینکه عسل، تلخ و مهوع است. (ابن سینا، ۱۴۲۸ق: ص ۱۸) این سخن به آن معناست که آدمی پیرو تخیلات است و به مقتضای صور خیال رفتار و عمل می‌کند. خواجه طوسی مثال ابن سینا را تکرار کرده است. (طوسی، ۱۳۸۸: ص ۴۳۹) بوعلی در نجات نیز تأکید دارد که انسان در بیشتر موارد تابع چیزی است که در ذهن تخیل و محاکات می‌شود. وی در المختصر الاوسط تصریح نموده هدف شعر اساساً ایجاد تصدیق یا ظن نیست، بلکه تحریک انفعالات نفسانی است. تأثیر شعر بر انگیزش نفس در اینجا نیز مورد تأکید بوعلی سیناست. (ابن سینا، ۱۳۹۶: ص ۲۴۹-۲۵۰) در عیون‌الحکمة نیز همین آرا به چشم می‌خورد مبنی بر این‌که قیاس شعری از مقدمات خیال آفرین ساخته می‌شود و به دنبال ایجاد تصدیق نیست، بلکه به دنبال قبض و بسط و انفعالات نفسانی است و علیرغم اینکه انسان به کذب آنها باور دارد، طبع، آنها را صادق می‌انگارد و دنباله‌رو مخیلات است. (ابن سینا، ۱۳۵۹: ص ۱۳) ابن سینا لذت ناشی از موسیقی و محاکات را به تفصیل بیان می‌کند. (ابن سینا، ۱۴۲۸ق: ص ۴۶-۴) محاکات و تخیل، ایجاد انفعالات، لذت و شگفتی، اغراض و تأثیراتی است که مورد توجه شیخ‌الرئیس بوده است.

۳. رهیافت‌های معاصران در نظریه هنر

متفکران معاصر، همان گونه که اشاره شد، به مؤلفه‌های هنر فاضله بیشتر توجه کرده‌اند. از شاخص‌ترین این



چهره‌ها می‌توان از مرتضی مطهری، محمدتقی جعفری و جوادی آملی نام برد. در اینجا ابتدا رهیافت‌های مطهری را بررسی کرده، آنگاه به دیدگاه جعفری و آملی نیز اشاره خواهیم کرد.

آثار مرتضی مطهری در ارتباط با رهیافت‌های هنری از دو جهت قابل توجه و تحقیق است: در مقام الگوی عملی هنر فاضله و در مقام نظریه‌پردازی. در مقام اول، مطهری نمونه‌مثالی رهیافت هنر حکمت و هنر فاضله است. وی در متن داستان راستان این جایگاه را به خوبی نشان داده است. او فیلسوفی است که دست به داستان‌نویسی زده و ایده‌های نظری خویش برای هدایت و اصلاح افراد و جامعه را به زبان هنر و به شیوه شیوای داستانی ارائه نموده است. وی در مقدمه داستان راستان بر ساده‌نویسی، ساده کردن فلسفه و معارف عقلی، و اهمیت اساسی این کار نسبت به نوشتارهای فلسفی محض تأکید کرده است. (مطهری، ۱۳۶۱ش: ص ۲۴-۱۸) مطهری نه تنها در آنجا به ضرورت ساده‌نویسی برای هدایت مردم تصریح می‌کند بلکه بی‌توجهی فیلسوفان و بزرگان به این وظیفه خطیر را به مثابه یک بیماری اجتماعی قلمداد می‌کند که موجب شده جامعه به فقر شدید در زمینه آثار مفید مذهبی و دینی مبتلا گردد. (مطهری، ۱۳۶۱ش: ص ۲۴-۲۱)

حکمایی مانند بوعلی سینا، ابن طفیل اندلسی و شیخ اشراق شهاب‌الدین سهروردی در رساله‌های داستانی رمزی و غیررمزی خود رهیافت هنر-حکمت را پیش گرفته بودند و معارف عقلی را به زبان داستان بیان می‌کردند. البته پرداخت تفصیلی این چهره مرتضی مطهری مجال مستقلی می‌طلبد.

اما مقام دوم یعنی مطهری در جایگاه نظریه‌پردازی، در آثار مختلف وی خودنمایی می‌کند. هنر بودن هنر فاضله مفروض است. یعنی این‌که هنر فاضله باید در جهت محاکات معقولات و هدایت و اصلاح افراد و جوامع باشد هرگز به این معنا نیست که هر سخن دینی هنر است. هنر فاضله «هنر»ی است که اهداف مدینه فاضله را دنبال کند نه هر شیوه یا برنامه‌ای که در راستای اهداف مدینه فاضله و حکومت الهی باشد. این دیدگاه مطهری از توجه وی به اصول داستان‌نویسی به دست می‌آید. وی در مقدمه داستان راستان بر مهم‌ترین اصول درام مانند نقطه شروع، گردش یا گره یا پیچ داستان، پایان و نتیجه‌گیری داستان تأکید دارد



و می‌گوید:

سعی شده ... بدون آنکه چیزی بر متن داستان افزوده گردد هر داستانی پرورش داده شود. ... نقطه شروع و خط گردش داستان با آنچه در مأخذ آمده فرق دارد و طرز بیان مختلف و متفاوت است. ... از لحاظ نتیجه داستان هیچ گونه توضیحی داده نشده ... حتی عنوانی که روی داستان گذاشته شده سعی شده حتی الامکان عنوانی باشد که اشاره به نتیجه داستان نباشد. البته این بدان جهت بوده که خواسته‌ایم نتیجه‌گیری را به عهده خود خواننده بگذاریم. ... آن فکری که باید به عهده خواننده گذاشته شود فکر در نتیجه است. هر چیزی تا خود خواننده درباره آن فکر نکند و از فکر خود چیزی بر آن نیفزاید با روحش آمیخته نمی‌گردد و در دلش نفوذ نمی‌کند و در عملش اثر نمی‌بخشد. (مطهری، ۱۳۶۱: ص ۱۶-۱۴)

بنابراین هنر بودن هنر فاضله مقوم آن است و عقب‌نشینی از خصوصیات خلاقانه هنری، آن را از هنر بودن خارج می‌کند. اما عالی‌ترین مرتبه این هنر، محاکات و تخییل عالی‌ترین زیبایی‌هاست. مرتضی مطهری این رهیافت را در کتاب فلسفه اخلاق ارائه داده و بحث از زیبایی معقول را مطرح نموده که ثمره آن توجه به هنر به مثابه محاکات معقول است.

مطهری ضمن بحث درباره زیبایی و نظریات زیبایی، از انواع زیبایی‌های حسی، خیالی، وهمی و عقلی سخن می‌گوید. (مطهری، ۱۳۶۷: ص ۹۰-۱۰۰) البته وی به تعبیر وهمی تصریح ندارد. از آنجا که به ادراک معانی جزئی در اصطلاح فلسفی، وهم اطلاق می‌شود، لذا زیبایی در این مقوله را زیبایی وهمی می‌نامیم. وی هیچ یک از اقسام زیبایی مثلاً حسی یا خیالی را انکار نمی‌کند، ولی زیبایی را منحصر در آن‌ها نمی‌داند. زیبایی در محسوسات این جهان و در معانی فکری این عالم هست و بالاتر از این‌ها، زیبایی معقول قرار دارد که ورای ادراک قوای حسی و خیالی است و فقط قوه عقل آدمی قادر به درک آن است. (همان: ص ۹۶-۹۵) مثالی که مطهری برای زیبایی معقول بیان می‌کند فداکاری است: «انسانی خود را فدای نجات جامعه خودش می‌کند.» (همان: ص ۹۶) عالی‌ترین آثار هنری، آثاری هستند که معانی معقول همچون فداکاری، رستگاری و امیدواری را تخییل و محاکات کنند.



محمدتقی جعفری زیبایی را گاه به چهار نوع تقسیم می‌کند: زیبایی محسوس، زیبایی نامحسوس طبیعی، زیبایی معقول ارزشی و زیبایی مطلق (جعفری، ۱۳۷۸: ص ۱۵۱) و گاه سه قسم زیبایی قائل است: محسوس و معقول و فوق معقول. (همان: ص ۱۷۵) وی در جای دیگر نیز از عشق به امور فوق معقول سخن گفته و به این بیت از مولوی اشاره می‌کند: غیر از این معقول‌ها، معقول‌ها یابی اندر عشق پرفرو و بها (جعفری، [بی تا]: ص ۱۹۱)

البته باید توجه داشت که آنچه فارابی از آن به عنوان معقول یاد می‌کند در بردارنده امور معقول و فوق معقول در دیدگاه علامه جعفری است. زیرا فارابی در بیان معقولات، از معقولاتی سخن می‌گوید که اغلب انسان‌ها قادر به ادراک آن‌ها نیستند یا انسان ذاتاً راهی به تعقل آن‌ها ندارد. (فارابی، ۱۳۸۴: ص ۵۵) یعنی موجودات معقول با ادراک معقول آدمی، مشترک لفظ هستند و بسیاری از این موجودات معقول و مفارق، ورای ادراک عقلی انسان به شمار می‌آیند.

جوادی آملی نیز به نسبت هنر با وحی و تعقل توجه کرده است. وی در این باره می‌گوید:

یهودیت و مسیحیت در جریان فیلم‌سازی پیشرفت کردند، اما ما در اسلام به خودمان اجازه نمی‌دادیم که مسائل مان به زبان سینما درآید. این پرهیز یا به خاطر ابتدال سینما بود یا به خاطر این که ما هنرمندی نداشتیم که بتواند مفاهیم وحی را از مرحله شهود به عقل دریاورد، عقل را به مرحله خیال درآورد، خیال را حسی کند تا بشود سینما. قالب سینما از خیال به حس می‌آید. توجه داشته باشید که در فرهنگ قرآن به خیالباف می‌گویند مختال. اما اختیال از باب افتعال است، تخیل از باب تفاعل. خداوند خیالباف و خیال‌ساز را دوست ندارد: لایحِب کل مختال فخور. اما اگر انسان عاقل باشد و آن عقل را به خیال منتقل کند و از خیال به حس بیاورد، این مایه علمی دارد. اما اگر از خیال نشأت گرفته و به حس تبدیل شده، این می‌شود مختال. در سینما فیلم‌ها غالباً مختالانه است. یعنی خیال است و به حس تبدیل می‌شود. یک هنرمند سینمایی باید وحی را خوب بشناسد، آن مشهود را از دلالتی صحیح به معقول تبدیل کند، بعد معقول را متخیل کند و متخیل را محسوس کند.» (جوادی آملی، ۱۳۹۰)



۴. تبیین جایگاه هنر فاضله

اینکه چرا فیلسوفان بزرگ مسلمان از گذشته تا حال، از فارابی تا دوران معاصر، به هنر توجه جدی داشته‌اند، جای تبیین دارد. فلسفه به شناخت حقیقت امور می‌پردازد یا دست کم چنین ادعایی دارد.^۴ معارف، بر اساس تقسیم بندی فارابی در کتاب البرهان مشتمل بر دو حوزه تصدیق و تصور است.^۵ در حوزه تصدیق و قضایا، فلسفه به شناخت برهانی قائل است و به کمتر از برهان خرسند نمی‌شود. البته شیوه‌های جدلی از کارکردهای آموزشی و تمرینی و مانند آن برخوردار هستند. در حوزه تصور هم شناخت ذات اشیاء و رسیدن به حد تام، مدنظر فلاسفه‌ای مانند ارسطو، فارابی و ابن‌سینا بوده است. البته نقدهای سنگینی بر کارآمدی و امکان رسیدن به حد تام وارد شده است، مانند انتقادات شاگردان ابن‌سینا که خود وی آنها را در رساله حدود آورده است^۶ و نیز نقد شیخ اشراق بر نظام تعریف مشائی که در حکمة الاشراق آمده است.^۷ اما به هر حال سخن درباره ارتباط میان هنر و فلسفه است. دست کم می‌توان گفت فلسفه تلاش می‌کند با روش‌های فلسفی یعنی برهان و حد تام به حقایق امور و اشیاء نائل گردد.^۸

هنر از این ظرفیت برخوردار است که حقایق عقلی و فلسفی را به شیوه‌های دیگری میان مخاطبان ترویج نماید. روشن است که هنر لزوماً در همه مصادیق خود از این ظرفیت بهره نمی‌برد. اساساً چنین توانایی در هر هنرمندی وجود ندارد. ولی برخی هنرمندان و پاره‌ای از آثار هنری، معقولات را با روش تمثیل و محاکات به تصویر می‌کشند و لباس خیال را بر قامت حقایق عقلی می‌پوشانند. ادب و شعر پارسی آکنده از این‌گونه تصویرسازی‌هاست. سینما و تئاتر ایران نیز در عمر کوتاه خود خالی از نمونه‌های عالی محاکات نیست. به عنوان مثال در یکی از متون نمایشی معاصر، رابطه نفس و بدن و قاعده فلسفی «النفس فی وحدتها کل القوی» به تصویر کشیده شده است.^۹ در جای دیگر، جهاد اکبر و مجاهده با نفس روی صحنه نمایش آمده است.^{۱۰}

اتصال هنر به وحی نیز در اندیشه فارابی تصریح شده است. وی هنرمندان را با عنوان حاملان دین، در جایگاه دوم مدینه فاضله و پس از حکومت نبوی قرار داده است. خواجه طوسی نیز در اساس الاقتباس بر



جایگاه برخی شعرا چنین تصریح می‌کند: «از جهت قدرت بعضی قدماء شعرا بر تصرف تام در نفوس عوام، ایشان شعرا را با انبیا در سلک مشابهت می‌آورده‌اند و در این روزگار نیز اشعار نیک از خطب در بعضی منافع مؤثرتر است.» (طوسی، ۱۳۷۶: ص ۵۹۰) علت این جایگاه ویژه، به ارتباط هنر و دین بازمی‌گردد. فارابی بر آن است که فرشته وحی همه معقولات را به قوه ناطقه پیامبر ﷺ و سپس به قوای خیالی وی افزوده می‌کند. جمهور به علت قصور قابل و یا از روی عادت یا تنبلی، قادر به دریافت معقولات و سعادت عقلانی نیستند. بنابراین پیامبر ﷺ که خود، به همه حقایق عقلی اشراف دارد، برای هدایت و نجات مردم، محاکیات و مثال‌های حقیقت و سعادت معقول را به خیال مردم می‌افکند. در نظام فکری فارابی، هنرمند به معنی عام با عنصر تخییل سر و کار دارد و هنر در مدینه فاضله، هنری است که سعادت معقول را توسط صور حسی و خیالی به ذهن جمهور انتقال می‌دهد. فارابی هنرمندان را در مرتبه دوم و در کنار خطیبان و مبلغان دینی می‌نشاند، در حالی که مرتبه اول به انبیا و جانشینان ایشان اختصاص دارد. جایگاهی که فارابی برای هنر و هنرمند لحاظ نموده است، جواز آن را به ذهن متبادر می‌سازد که چنین هنری را هنر دینی یا نبوی یا وحیانی بنامیم.^{۱۱}

هنرمند جامعه خیال را بر تن معقولات می‌پوشاند تا مخاطب بتواند بر نردبان خیال خویش، بالا رود و به مرتبه سعادت عقلی صعود کند. یا برعکس، هنر پلید و مذموم، کلیاتی که مخاطب را به سوی شقاوت سوق می‌دهد، در لباس خیال در ذهن مخاطب جای می‌دهد و از این طریق او را به ورطه سقوط می‌کشاند. به همین ترتیب، سینمای جهان، به طور عمده ابزار ترویج رفتار و اخلاق و افکار و باورهاست. یکی از فیلسوفان روانکاوا معاصر می‌گوید: «سینما آنچه را هوس می‌کند، به تو نمی‌دهد، به تو می‌گوید چگونه هوس کنی!»^{۱۲} مثلاً سینما می‌خواهد مخاطبش چنین بیندیشد که بی‌قیدی نسبت به خانواده یا برهنگی خوب است یا برعکس، وفاداری به خانواده یا مثلاً امید و تلاش خوب است. یعنی یک فکر بد یا خوب را به قالب خیال در می‌آورد و در خیال مخاطب رسوخ می‌دهد، آنگاه این تصویر خیالی، در ذهن مخاطب به فکر و اندیشه او تبدیل می‌شود. هنر دینی این فکر را از وحی و برهان اخذ می‌کند و مخاطب را نیز به مرتبه



برهان و وحی ارتقا می‌دهد.

اشکالی در اینجا قابل طرح است که پیشتر نیز اشاره‌ای به آن شد: مردم خود دارای قدرت تفکر هستند و با فکر خویش، اخلاق، رفتار و باورها را ارزیابی و انتخاب می‌کنند. مردم دنباله‌رو تخیلات برساخته هنرمندان نیستند. اما براساس آن چه گفتیم می‌دانیم که فارابی با مستشکل موافق نیست. وی بر آن است که هر چند به طور کلی مبدأ افعال ارادی یکی از سه قوه حاسه، متخیله یا ناطقه است، اما در مقام تحقق، انسان‌ها بیش از آن که از علم یا ظن خویش پیروی کنند، دنباله‌رو تخیلات خود هستند. چه بسیار هستند کسانی که چیزی را، نه از روی اندیشه درست و دریافت عقلی، بلکه از روی به خیال آمدن آن، دوست دارند و انجام می‌دهند و یا دشمن می‌دارند و از آن می‌گریزند.

تخیل با ایجاد کیفیات گوناگون در نفس، همچون خشنودی، خشم، آرامش، ترس، نرمی و درشتی، انسان را به انجام اموری که به خیالش می‌آید تحریک می‌کند.^{۱۳} در واقع انسان‌ها به شدت تحت تأثیر صور خیال و عواطف و احساسات ناشی از صور خیال قرار دارند. این اثرپذیری به اندازه‌ای است که انسان در مواقع بسیاری به امری اعتقاد دارد و امری مخالف آن را تخیل می‌کند، و رفتار او تحت تأثیر اعتقاد و باورش نیست، بلکه پیرو تخیل و صور خیالی وی است. البته اشخاص معدودی وجود دارند که به رشد عقلی بسیار بالایی می‌رسند یا حتی اشخاصی همچون پیامبران علیهم‌السلام از کمال عقلی مطلق برخوردارند.

به دیگر سخن، تعریف ارسطویی از انسان یعنی حیوان ناطق توسط فارابی و بوعلی نقد شده است، زیرا ادراک نطقی در مصادیق نادری تحقق می‌یابد و عموم انسان‌ها به ادراک نطقی و عقلی نایل نمی‌شوند. تعریف ارسطویی به این معناست که هر انسانی با عقل خود تأمل می‌کند چه کاری شایسته و بایسته است یا نیست، همین‌طور مسائل نظری را مطالعه عقلی می‌کند. در حالی که بیان فارابی بر این نکته تصریح دارد که اعمال و رفتار انسان تنها تحت تأثیر ادراک نطقی و تعقل نیست. عمدتاً چنین است که صور خیال موجب تحریک و انگیزش هیجانی و عاطفی انسان شده، وی را به رفتاری و انجام کاری برمی‌انگیزد.

بوعلی سینا برای مرحله ادراکی عامه که می‌توان آن را طفولیت ذهنی و ادراکی انگاشت، از اصطلاح



صبیان‌العقول یا خردخردان استفاده کرده است.^{۱۴} از نگاه حکمای یادشده، جمهور و اجتماعات بشری در این مرحله به سر می‌برند و هدایت و جهت‌دهی به افکار، اذهان، عواطف و رفتارهای افراد و جوامع به وسیله محاکات معقولات صورت می‌پذیرد. البته این تلقی از بشر، یعنی صبابت عقلی و نیاز به محاکات معقولات، منحصر به حکمای گذشته نیست و در میان معاصران نیز به چشم می‌خورد. علامه جعفری در این باره می‌گوید:

... تطبیق معقول به وسیله تشبیه و تجسیم و تنظیر و تمثیل به محسوسات در همه علوم انسانی مخصوصاً در ادبیات چه در قلمرو نثر و چه در قلمرو نظم. معنی این آرمان این است که اکثریت بسیار چشمگیر مردم حتی عده فراوانی از رشد یافتگان مغزی و روانی علاقه شدیدی به نمودار ساختن حقایق معقول در صورت و اشکال و نمودهای محسوس دارند. (جعفری، ۱۳۷۸: ص ۲۱۶)

به عنوان نمونه، وی یکی از موارد تشبیه معقول بر محسوس را از گلشن راز شبستری نقل می‌کند:

چو چشم عکس در وی شخص پنهان	عدم، آینه، عالم، عکس و انسان
به دیده دیده را دیده که دیده است	تو چشم عکسی و او نور دیده است
از این پاکیزه تر نبود بیانی	جهان انسان شد و انسان جهانی

(همان: ص ۲۲۲)

برخی روان‌شناسان وجودی نیز معتقد هستند آدمی در بسیاری از مواقعی که می‌انگارد خود با تفکر خود به باوری رسیده، باورش را از دیگران گرفته، ولی خاستگاه اعتقادش را از یاد برده و چنان به دفاع از آنها برمی‌خیزد که گویا برآمده از ذهن خود او هستند.^{۱۵} بر اساس همین اثرپذیری شدید مردم از تخیل و اقناع، فارابی علاوه بر جودت تفکر و تیزهوشی و تعقل، قدرت تخیل و اقناع را هم در خصوصیات رئیس‌مدینه فاضله اخذ کرده است.^{۱۶}



نتیجه‌گیری

فارابی صور خیال را نردبان معرفت معقول و نیل به سعادت معقول دانسته است. معقولاتی که از مبادی وحیانی و برهانی اخذ می‌شوند، محاکات و تخییل می‌شوند تا در قوای خیال رسوخ کنند و موجب انگیزش مردم و عمل به مقتضای سعادت حقیقی شوند.

البته در مسیر خوشبختی حقیقی، مراتب مختلف هنر از جمله محاکات صور حسی و خیالی و وهمی، حتی سرگرمی، استراحت و التذاذ به میزانی که موجب رفع خستگی شود، بخشی از هنر فاضله شمرده شده است؛ زیرا به انسان توان دوباره می‌بخشد تا به تلاش خود در راه سعادت قصوا ادامه دهد.

مرتضی مطهری هم در مقام الگوی عملی هنر فاضله، هم در مقام نظریه‌پردازی، درخور اهمیت است. از جهت نخست، وی در تألیف داستان راستان نمونه‌ای مثال زدنی از هنر فاضله ارائه می‌دهد. از حیث دوم، یعنی نظریه‌پردازی، مطهری هنر بودن هنر فاضله را مفروض تلقی می‌کند و به مهم‌ترین اصول درام و قوف دارد. علاوه بر ویژگی‌های خلاقانه هنری، وی به ذومراتب بودن هنر از حسی تا عقلی توجه دارد و عالی‌ترین مرتبه هنر را محاکات و تخییل عالی‌ترین زیبایی‌ها یعنی زیبایی معقول می‌داند.

علامه محمدتقی جعفری و علامه جوادی آملی نیز هنر را به مثابه محاکات معقول مورد توجه قرار داده‌اند. به این ترتیب عالی‌ترین درجه هنر فاضله، نزد فارابی و معاصران یاد شده، رهیافت هنر حکمت به معنای محاکات زیبایی معقول برای نیل به حیات معقول و حیات طیبه است.



پی‌نوشت‌ها

۱. فارابی، ۲۰۰۳م: باب بیستم، ص ۸۴ و باب بیست و یکم، ص ۹۵، باب بیست و چهارم، ص ۱۰۴-۱۰۳؛ برای تفصیل سخن نک: مفتونی، ۱۳۹۳، «ب»، ص ۵۵-۵۱.
۲. ابن‌سینا، ۱۳۷۵، ج ۲: ص ۳۴۶-۳۲۴؛ همو، ۱۴۰۴ق: ص ۵۳-۵۱؛ همو، ۱۳۶۴: ص ۳۴۶-۳۴۴؛ همو، ۱۳۵۹: ص ۲۷۸-۲۷۷؛ همو، ۱۳۶۳: ص ۱۰۳-۱۰۲؛ همو، ۱۴۰۴ق: ص ۲۳؛ همو، ۱۳۳۱: ص ۳۳-۳۰؛ مفتونی، ۱۳۹۳، «ب»، ص ۵۹.
3. Brian Greene (2011), *What is Space, (The Fabric of the Cosmos 1 of 4)*.
۴. برای آشنایی بیشتر با مسئله ناسازی فلسفه در مقام تعریف با مقام واقع نک: مفتونی، ۱۳۹۳، «الف»، ص ۱۷۹-۲۰۲.
۵. فارابی، [بی‌تا]، «الف»، ج ۱، ص ۲۶۶.
۶. ابن‌سینا، ۱۴۰۰ق: ص ۷۷-۸۶.
۷. سهروردی، ۱۳۸۰، ج ۲: ص ۲۱-۲۰.
۸. برای تفصیل سخن درباره ارتباط دین، هنر و فلسفه نک: مفتونی، ۱۳۹۳، «ب»، ص ۹۹-۹۴.
۹. نوری، ۱۳۷۹: ص ۱۷۹-۱۶۹.
۱۰. مفتونی، نادیا (۱۳۶۴)، مار زندگی، تهران: تئاتر شهر.
۱۱. برای بسط مطلب در خصوص چیستی هنر دینی نک: مفتونی، ۱۳۹۳، «ب»، ص ۱۱۳-۱۰۳.
12. Cinema doesn't give you what you desire, tells you how to desire.
۱۳. فارابی، ۱۳۸۲: ص ۵۳-۵۲.
۱۴. ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ص ۱۱۴.
۱۵. «در ابتدای یک سال، با گروهی از جوانان که در زمینه خاصی سمت مشاور آنان را به عهده داشتم موضوع مشخصی را به بحث گذاشتم. شش ماه بعد به شکل تقریباً تصادفی، این موضوع دوباره به بحث گذاشته شد. این عده از جوانان، ایده‌هایی تقریباً مشابه آنچه من چند ماه قبل مطرح کرده بودم، ارائه دادند. آنها در آن زمان منبع



سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

ایده‌ها را فراموش کرده بودند و چنان به شدت از آنها دفاع می‌کردند که گویی زاینده ذهن خودشان است.» (می،

۱۳۹۱: ص ۸۴)

القای باورها و افکار، در سراسر یک سریال طنز انگلیسی به تصویر کشیده شده است. خبرنگاری که مشاور وزیر است، همواره کاری می‌کند که سیاستمداران، گمان کنند خودشان به گونه‌ای خاص فکر می‌کنند، در حالی که افکارشان، حاصل القانات این مشاور است. (Jay & Lynn, Yes Minister)

۱۶. فارابی، ۱۳۸۲: ص ۵۵-۵۶.





منابع و مأخذ

۱. ابن سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۷۵)، الاشارات و التنبیها، شرح خواجه نصیرالدین طوسی، قم: نشر البلاغه.
۲. _____ (۱۴۰۴ق)، التعليقات، تحقیق عبدالرحمن بدوی، قم: مکتبه الاعلام الاسلامی.
۳. _____ (۱۴۰۰ق)، رسائل، قم: بیدار.
۴. _____ (۱۳۱۵)، رساله در روانشناسی، مقدمه و حواشی و تصحیح محمود شهابی، تهران: کتابخانه خیام.
۵. _____ (۱۳۳۱)، رساله نفس، تصحیح موسی عمید، تهران: انجمن آثار ملی.
۶. _____ (۱۴۲۸ق)، الشفاء، جلد چهارم، مقدمه و تحقیق ابراهیم مدکور، قم: ذوی القربی.
۷. _____ (۱۴۰۴ق)، الشفاء؛ الطبيعيات، مقدمه ابراهیم مدکور، قم: مکتبه آیه...العظمی المرعشی.
۸. _____ (۱۳۳۱)، طبيعيات دانشنامه علائی، مقدمه و حواشی و تصحیح محمد مشکوة، تهران، انجمن آثار ملی.
۹. _____ (۱۳۵۹)، عیون الحکمة، تحقیق عبدالرحمن بدوی، بیروت: دارالقلم.
۱۰. _____ (۱۳۷۱)، المباحثات، تحقیق و تعلیق محسن بیدارفر، قم: انتشارات بیدار.
۱۱. _____ (۱۳۶۳)، المبدأ و المعاد، به اهتمام عبدالله نورانی، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مکیل.
۱۲. _____ (۱۳۹۶)، المختصر الاوسط فی المنطق، با مقدمه و تصحیح سید محمود یوسف ثانی، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه.
۱۳. _____ (۱۳۶۴)، النجاة، تحقیق محمدتقی دانش پزوه، تهران: دانشگاه تهران.
۱۴. جعفری، علامه محمد تقی، (۱۳۷۸)، زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، چاپ دوم، تهران: کرامت.



سال سوم، شماره ششم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۱۵. _____ [بی تا]، مولوی و جهان‌بینی‌ها در مکتب‌های شرق و غرب، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات بعثت.
۱۶. جوادى آملی، عبدالله، (۱۳۹۰)، «اگر امروز عصر هنر است، هنرمند نباید روضه خوانی کند»، سایت خبری تابناک. <https://www.tabnak.ir/fa/news/177628>
۱۷. حلی، علامه جمال‌الدین حسن بن یوسف، (۱۳۸۸)، الجوهر النضید فی شرح منطق التجرید، تصحیح و توضیحات محسن بیدارفر، چاپ چهارم، قم: انتشارات بیدار.
۱۸. سهروردی، شیخ شهاب‌الدین، حکمة الاشراق، در: مجموعه مصنفات شیخ اشراق.
۱۹. _____، (۱۳۸۰)، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تصحیح و مقدمه هانری کربن، جلد ۲، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۰. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۷۶)، اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه تهران.
۲۱. فارابی، ابونصر محمد بن محمد، (۲۰۰۳م)، آراء اهل المدينة الفاضلة و مضاداتها، مقدمه و تعلیقات علی بوملحم، بیروت: دار و مکتبه الهلال.
۲۲. _____، (۱۳۸۴)، تحصیل السعادة و التنبیه علی سبیل السعادة، ترجمه علی اکبر جابری مقدم، قم: دارالهدی.
۲۳. _____، (۱۳۷۱)، التنبیه علی سبیل السعادة و التعلیقات و رسالتان فلسفیتان، تحقیق جعفر آل یاسین، چاپ افست، تهران: حکمت.
۲۴. _____، (۱۳۸۲)، فصول منتزعه، ترجمه حسن ملکشاهی، تهران: سروش.
۲۵. _____ [بی تا]، «الف»، المنطقیات، تحقیق و مقدمه محمدتقی دانش‌پژوه، جلد ۱، قم: کتابخانه آیت‌الله العظمی مرعشی نجفی.
۲۶. _____ [بی تا]، «ب»، موسیقی کبیر، تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه، قاهره:



دارالکتاب العربی للطباعة و النشر.

۲۷. متی بن یونس، ابوبشر، (۱۹۶۷م)، کتاب ارسطوطاليس في فن الشعر، مقدمة زكي نجيب محمود و ترجمه و تحقيق شكري محمد عياد، قاهره: دارالكتاب العربی للطباعة و النشر.
۲۸. مطهری، مرتضی (۱۳۶۱)، داستان راستان، جلد اول، تهران: صدرا.
۲۹. _____، (۱۳۶۷)، فلسفه اخلاق، تهران: صدرا.
۳۰. مفتونی، نادیا، (۱۳۹۳، «الف»)، پژوهشی در فلسفه علم دانشمندان مسلمان، تهران: سروش.
۳۱. _____، (۱۳۹۳، «ب»)، فارابی و فلسفه هنر دینی، تهران: سروش.
۳۲. _____، (۱۳۶۴)، مار زنگی، تهران: [بی‌نا].
۳۳. _____، (۱۳۹۱)، «ماهیت هنر در اندیشه فارابی»، حکمت و فلسفه، شماره ۸ (۳۲).
۳۴. می، رولو، (۱۳۹۱)، هنر مشاوره، ترجمه خدیجه علوی و نادیا شاملو، تهران: دانژه.
۳۵. نعمت‌الله، حمید، (۱۳۸۶)، بی‌پولی. (فیلم سینمایی)
۳۶. نوری، حسین، (۱۳۷۹)، شیوه‌شیدایی، تهران: سازمان انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
37. Greene, Brian,(2011), *What is Space, (The Fabric of the Cosmos 1 of 4)*.
38. Jay, Antony & Lynn Jonathan, (1980-1988), *Yes Minister*.
39. Zizek, Slavoj,(2006), *The Pervert's iuide to Cinema*, Director: Sophie Fiennes.



● سعیده فخار نوغانی^۱ | نظریه مصونیت باور و پاسخ به شکاکیت *

چکیده

توجیه باورها بر مبنای دو مسئله از جانب سنت شکاکیت به چالش کشیده شده است: فرض‌هایی که در آن امکان توجیه باورها غیرممکن است و رابطه منطقی میان توجیه باور با نفی فرض‌های شکاکیت بر طبق اصل بستار. در مقابل این مسئله دو راه حل معرفتی مطرح شده است؛ نظریه حساسیت نسبت به صدق و نظریه مصونیت باور. دیدگاه اول با انکار اصل بستار رابطه استلزامی میان نفی فرض‌های شکاکیت و توجیه باور را زیر سؤال می‌برد؛ اما دیدگاه دوم ضمن پذیرش اصل بستار با طرح نظریه خاص خود در باب توجیه، مدعی نفی فرض‌های شکاکیت است. نظریه مصونیت باور سوسا را می‌توان از این گروه دانست. طبق این دیدگاه باور به P مصون است اگر و تنها اگر صادق نباشد که بدون صادق بودن P ، S به P باور داشته باشد. همچنین باور به P مصون است مشروط بر این که صرفاً وقتی P صادق است، مورد اعتقاد باشد. همچنین یک باور مصون است اگر به راحتی کاذب نشود.

واژگان کلیدی: توجیه^۱، شکاکیت^۲، اصل بستار^۳، حساسیت به صدق^۴، مصونیت باور^۵

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۲

۱. عضو هیئت علمی جامعه المصطفی العالمیه واحد مشهد مقدس fakharsa8@gmail.com