پژوهش‌های مابعدالطبیعی، سال اول، شماره ۱
بهار و تابستان ۱۳۹۹

تحلیل مواجهه مخاطب با اثر هنری با تأکید بر مبانی حکمت متعالیه[1]

محمد مهدی حکمت مهر
دکتری فلسفه اسلامی

چکیده
حکمت اسلامی علی‌رغم غنای محتوایی، اهتمامی برای ورود به فلسفه‌های مضاف و از جمله حکمت هنر نداشته است. از این‌رو در عالم اسلامی علم مستقلی درباب هنر مفتوح نشده است. این در حالی است که با عنایت به حکمت اسلامی می‌توان به تبیین نظری هنر مبادرت نمود و البته این مهم با عنایت به مبانی حکمت صدرایی ممکن و میسور است. نحوه مواجهه مخاطب با اثر هنری و برآیند این مواجهه از جمله مباحث فلسفه هنر است. در این مقاله با تأکید بر مبانی صدرایی به یکی از مباحث مهم فلسفه هنر یعنی مواجهه مخاطب با اثر هنری خواهیم پرداخت. ابتدا نحوه این مواجهه و سپس فرایند ادراک اثر بوسیله مخاطب تحلیل می‌شود. در انتها نیز تأثیر اثر در مخاطب و همچنین نقش اثر در سعادت و شقاوت مخاطب بیان می‌شود.

واژگان کلیدی: هنر، فلسفه هنر، اثر هنری، مخاطب، ادراک.

---

۱ . تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۱۲؛ تاریخ تایید علمی: ۹۹/۴/۲۵.

۱. مقدمه

در غرب از قدیم‌الایام یعنی از ۲۵۰۰ سال پیش درباره هنر تأمل شده است. اما وضعیت در عالم اسلام به نحو دیگری است. در اینجا خبری از حکمت هنر اسلامی نیست. حکمای اسلامی نیز در مباحث حکمی خویش اهتمامی برای تبیین نظری هنر اسلامی نداشته‌اند. از این‌رو در حکمت اسلامی و به‌طور کلی در عالم اسلام، علم مستقلِ مدونی که کل مباحث هنر و مباحث هنری در آن طرح شود و آموزه‌های مستقل و منسجم درباره هنر به دست بدهد، به وجود نیامده است. حتی در حکمت اسلامی فصل و مبحثی درباره هنر اسلامی وجود ندارد.

با همهٔ این اوصاف از سویی در تمدن اسلامی هنر اسلامی اصیلی وجود داشته، که در هنرهای خاص همچون خوشنویسی، معماری، شعر، نگارگری و سایر هنرهای دستی تعین یافته است. این هنرها ملهم از تعالیم اسلامی هستند. از سوی دیگر حکمت اسلامی در واقع تبیین عقلانی همان معارف و تعالیم اسلامی است. از این‌رو هرچند در تمدن اسلامی فاقد حکمت (فلسفه) هنر دینی هستیم، اما با وجود این می‌توان با عنایت به تعالیم حکمت اسلامی، در خصوص هنر اسلامی نظریه‌پردازی نمود. بی‌تردید این حکمت هنر در واقع تبیینی از آثار هنری اصیل اسلامی به‌دست می‌دهد. بنابراین هرچند در حکمت اسلامی، از «حکمت هنر» به‌عنوان یکی از فلسفه‌های مضاف خبری نیست و به‌طور کلی بحث مدونی در خصوص هنر در حکمت اسلامی وجود ندارد، اما می‌توان با اتکاء به تعالیم حکمت اسلامی، از «حکمت هنر اسلامی» سخن گفت. در بحث از «حکمت هنر اسلامی» ناگزیر باید به مقومات هنر در حکمت اسلامی توجه نمود تا از این طریق به مبانی حکمی هنر اسلامی دست یافت.

هنرمند به‌طور فطری این تمایل را دارد که آثار هنری‌اش را در معرض دید و نظر دیگران قرار دهد و برای تحقق این مهم اثر هنری را تکمیل نموده و بر زیباسازی و آراستن اثر مشتاق است

(صدرالدین شیرازی، ۱۴۱۹، ج۷، ص۱۶۵). البته اظهار اثر را نباید مقصود نهایی هنرمند دانست. براین اساس یکی از مباحث مهم در فلسفهٔ هنر دربارهٔ ربط و نسبت مخاطب با اثر هنری است. سه مسئلهٔ مهم این مقاله عبارتند از: نحوهٔ مواجهه مخاطب با اثر هنری، فرایند ادراک اثر هنری و تأثیر آن در سعادت و شقاوت مخاطب.

۲. نحوهٔ مواجههٔ با اثر هنری

در راستای فهم نسبت مخاطب و اثر هنری در حکمت هنر اسلامی توجه به این نسبت در عالم مدرنیته ره‌گشا است. فهم مخاطب مدرن ذیل تاریخی‌گری و به تعبیر دقیق‌تر تاریخ‌زدگی است. بنابر این اندیشه هیچ تفکری خودش هویت و حقیقتی ندارد، بلکه تابع اوضاع اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی خاصی است. اصولا اشیاء ماهیتی ندارند و آنچه با آنها سروکار داریم تنها همین عوارض و آثار اشیاء است. ضمنا باتوجه به اینکه مبانی تاریخی‌گری پوزیتیویسم است، تنها چیزی حقیقی است که واجد تحقق و تحصل علمی یقینی خارجی است. بنابه پوزیتیویسم امور فراپوزیتیو، مانند راز، قدس و عالم معنا و حتی عالم هنر محلی از اعراب ندارند. در این میان پروژهٔ تاریخ‌نگاری هنر نیز خاص دورهٔ مدرن است. این نگرش تاریخی که زیبایی‌شناسی نامیده می‌شود، ادراک زیبایی را همان انفعالات احساسی و عاطفی می‌داند و بر همین اساس امروزه یکی از حوزه‌های تحقیق دربارهٔ زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی آزمایشگاهی است. هگل فیلسوف آلمانی در قرن نوزدهم «مرگ هنر» را مطرح نمود: «هنر در حال حاضر برای ما امری مربوط به گذشته بوده و حقیقت اصیل و سرزندگی‌اش را از کف داده است و در عوض نشان دادن ضرورت نخستین‌اش و دریافتن مقام برجسته‌اش (که در یونان داشت)، به ایده‌ها و تصورات‌مان رفته است»(Hegel, 1075, V.1, P 11)، انتزاعی شده است و دیگر همچون یونان در زندگی و حیات اجتماعی سریان ندارد. همچنان‌که هگل ذیل اشعار شیلر می‌گوید: «جایگاه اله‌های یونان

تنها در تصور و تخیل است و آنها نه قادر به نشان دادن جایگاه خویش در واقعیت زندگی هستند و نه رضایت نهایی را به روح متناهی ارزانی می‌کنند» (Ibid, P 103). با این اوصاف «شرایط زمانهٔ معاصر خوش‌آیند هنر نیست» (Ibid, P 10). البته نباید هگل را در اعلام مرگ هنر سرزنش نمود. او در واقع اعلام کنندهٔ یک واقعیت تاریخی غربی است. توضیح آنکه با حاکمیت زیبایی‌شناسی و غلبه آن بر هنر حقیقی،که لااقل شمه‌ای از آن در هنر یونان قابل مشاهده است، زیبایی به عنوان دغدغهٔ اصلی هنرمند مطرح می‌شود. آن هم نه زیبایی معنوی، بلکه زیبایی حسی. از طرف دیگر با نگاه کانتی، زیبایی با نفع و فایده در تقابل قرار گرفت. بدین‌ترتیب هنر از حیات انسان جدا افتاده و آثار هنری بدون هیچ «فایده اجتماعی» تنها و تنها با هدف «لذت» شخصی در تبعیدگاه‌هایی به نام موزه و گالری محبوس شدند. همچنان‌که هیدگر گفت: «هنر مدرن صرفا برای لذت‌بخشی به معدودی از افراد وجود دارد»(Heidegger, 1979, V1, P 85) . از این پس هنرمندان تافته‌های جدابافته‌ای هستند که فارغ از همهٔ فعالیت‌های اجتماعی، در کنج عزلت نشسته‌اند و به زعم خویش زیبایی می‌آفرینند!

از اینجا به بعد است که نگارش تاریخ هنر آغاز می‌شود و فهم هنر به فهم تاریخ هنر تنزل می‌نماید. البته نباید منکر اهمیت تاریخ هنر شد، اما گاهی این نگاه تاریخی مانع است و آن هنگامی است که با نفی سایر مسیرهای شناخت هنر، شناخت تاریخی به معنای پوزیتیویستی‌اش را یگانه راه شناخت هنر شمرد؛ چراکه در اینجا نه تنها سخنی از جنبهٔ قدسی هنر به میان نمی‌آید، بلکه شناخت هنر در دل فرهنگ غیرمادی‌ای، که آن را پدید آورده نیز نفی می شود. در اینجا پژوهش اصالت پیدا می‌کند؛ پژوهشی که به تبع دوگانه‌انگاری دکارتی مبتنی بر تقابل بنیادین انسان پژوهشگر به عنوان سوژه و متعلق پژوهش به عنوان ابژه می‌باشد. در این میان تنها پژوهشی علمی است که پژوهشگر نسبت و تعلق وجودی به موضوع پژوهش نداشته باشد

(رک: پازوکی، ۱۳۸۳، ص۴-۹). البته پس از غلبه این نگاه، تلاش‌هایی برای غلبه بر آن صورت گرفت همچون پدیدارشناسی هرمنوتیک (رک: خاتمی،۱۳۸۷). سابقه پدیدارشناسی که به پیش از هو سرل بازمی‌گردد، بیشتر با نام هو سرل پیوند دارد. پدیدار شنا سی یعنی «بازگشت به چیزها»؛ یعنی مخالفت با تجریدها و ساختارهای ذهنی است. باتوجه به اینکه تقریبا همه علوم غربی ا سیر نگرش تاریخی‌گری شده‌اند، فیلسوفانی همچون هایدگر بر گریز از این نگرش، به شعر توجه وافری داشته‌اند. شعر قادر است تا آن بر معانی‌ای متمرکز شود که از علم دوری می‌گزینند و علم به آنها وقعی نمی‌نهد. از این‌رو شعر به منزله «هنر زیستن» هستیِ انسان را معنادار می‌سازد (شولتز، ۱۳۸۸، ص۱۸ و ۴۰).

اما و ضعیت در عالم ا سلامی متفاوت ا ست. در اینجا مخاطب اثر هنری بیشتر از آنکه در صدد پژوهش در اثر هنری باشد، با اثر هنری انس و همدمی پیدا می‌کند و از این طریق است که ماهیت اثر هنری برای او هویدا می‌شود. برای تقریب ذهن با بهره‌گیری از واژگان هایدگری، در توضیح این امر باید گفت که آدمی می‌تواند دو گونه مواجهه با اشیاء داشته باشد: اول، مواجهه دم‌دستی (پیش دستی)(Vorhandenheit/ at hand). این نوع مواجهه اشاره به حالتی از وجود شئ دارد که ما با آن رابطه نظری داریم؛ دوم، مواجهه تودستی، این نوع مواجهه به نحوه‌ای از وجود شئ اشاره می‌کند که ما با آن رابطه غیرنظری داریم و موجوداتی «در نزدیکی» ما هستند. این اشیاء واجد مأنوسیتی نامحسوس هستند. تکیه صرف بر مواجهه نظری و دم دستی موجب ناتوانی از درک حقیقت می‌شود. ولی در مقابل مواجهه تودستی و در دسترس بودن، چیزی نیست جز بیان صریح و آشکار چیزی که ما هر روز، بی‌آنکه به صراحت بر زبانش آوریم تجربه می‌کنیم (Heidegger, 1962, PP 135-138). براین اساس در حکمت هنر اسلامی مواجهه افراد با آثار هنری بیشتر از آنکه دم‌دستی باشد، تودستی است. فرد با

حضـور در یک بنایی که براسـاس قواعد معماری اسـلامی سـاخته شـده اسـت، چنان با فضـای معنوی آن ارتباط پیدا می‌کند که احسـاس آرامش و معنویت می‌کند. ولی در عین‌حال شـاید مساحت دقیق بنا و نوع مصالح بکار گرفته شده در آن نظر او را جلب نکند. در یک کلام فرد در مواجهه دم‌دستی با آثار هنری، صرفا تماشگر است، اما در مواجهه تودستی بازیگر است. مثلا اگر کسی با ورود به مسجدی، همچون مسجد شیخ لطف‌الله در میدان نقش جهان اصفهان، بر مواجهه دم‌دستی تکیه کند، بسته به توانش خواهد توانست نوع مصالح (استحکام، رنگ و ابعاد) و حتی زمان سـاخت آنها را تشـخیص دهد. بعلاوه مسـاحت کل مسـجد و محراب و مشـخصـات سـایر قسـمت‌های این بنا همچون محراب، گنبد، پنجره‌ها و مقرنس‌ها نیز قابل شناسایی است. با شناخت همه اینها ماهیت معماری هویدا نمی شود، بلکه صرفا اطلاعاتی از ظاهر مسـجد کسـب شـده اسـت. البته نباید منکر اهمیت این مشـخصـات شـد و در جای خود شناخت اینها نیز ضروری است. اما حقیقت اثر هنری، که در پس این مشخصات حضور دارد، تنها با مواجهه تودستی متحقق می‌شود. مثلا با مواجهه دم‌دستی با گنبد مسجد در خواهیم یافت که گنبد به نقوش اسـلیمی بسـیار ظریفی تزیین شـده که در قشـر خارجی به یک سـتاره هشت‌گوش ساخته شده از کاشی‌های معرق رنگارنگ منتهی می شود و... اما اینها حقیقت اثر نیست و این حقیقت در پس این ظواهر است و از این‌رو تنها با گذر از این ظواهر به حقیقت اثر خواهیم رسـید و این مهم نیز از طریق مواجهه تودسـتی ممکن و میسـور اسـت. در واقع در این مواجهه با گنبد اسـت که نگرش توحیدی و سـیر از کثرت به وحدت جلوه‌نمایی می‌کند. البته همچنان‌که شناخت ویژگی‌های اثر و توصیف آن نیازمند آشنایی با علم معماری است، دریافت حقیقت اثر نیز نصیب هرکسی نمی‌شود و نیازمند شرایطی است. شرط مهم آن است که رفتار، کردار و پندار مخاطب اثر هنری، متناسب با روح حاکم بر اثر باشد. مثلا شخص کافر و بی‌دین

که متخصص هنر بوده و با عناصر اثر آشنایی داشته باشد، در مواجههٔ دم‌دستی موفق باشد، اما در عین حال هرگز نخواهد نتوانست همچون یک فرد متدین که علی‌الظاهر با مفاهیم هنری آشنایی ندارد مواجهه‌ای تودستی با اثر هنری داشته باشد. به هر حال این‌گونه مواجهه تا بدانجا اهمیت دارد که زوی، یکی از منتقدان معماری، لازمه ادراک فضا را در گرو بی‌نهایت قدم زدن در بنا می‌داند. او می‌گوید: «باید خود به آنجا رویم و در آن قرار گیریم و جزیی از آن شویم. باید احساس کنیم که بخشی از آنیم و از لحاظ معیار با فضای آن مجموعه یکی هستیم... با تمامی وجود جسمی و روحی خود و بالاتر از آن با تمامی وجود انسانی خود، با شرکت کامل و زنده، فضاها را تجربه کنیم.» (زوی، ۱۳۷۶، ص۵۰).

بنابراین در هنر اسلامی، مخاطب منفعل نیست، اما او باید با هنرمند هم‌دلی نموده و گام به‌گام پیش رود تا حقایق و معارف اثر هنری از خفا درآمده و برایش آشکار گردد. این برخلاف سینمای کنونی و حداقل برخی فیلم‌های سینمایی است که «تماشاگر اغلب از خود سلب اختیار می‌کند و سِحر فیلم‌ساز در او اثر نموده و به‌تبع اشباح و تصاویر می‌خندد، گریه می‌کند، می‌ترسد، عشق می‌ورزد، احساس نفرت می‌کند، لذت جنسی به او دست می‌دهد و گاه دچار جنون می شود و راهی آسایشگاه روانی» (مددپور، ۱۳۷۳، ص۲۸). در اینجا هنرمند، مخاطب را در مسخَّر عالم نفسانی خویش می‌سازد.

باید توجه داشت که در مواجهه تودستی آدمی، جهان و اشیاء، اعم از اشیاء طبیعی و مصنوعی، را آن‌چنان زنده و ارگانیک می‌داند که جهان به صورت یک «تو» است و نه «آن». در اینجا زیست انسان در زمین است، ولی او تمنای آسمان دارد و اصلا برای کمال و مانا شدن ضرورت دارد که آسمانی شود. از این‌رو آدمی میان آسمان و زمین است. اما این پایان کار نیست، بلکه به قول شولتز «برای باشیدن میان آسمان و زمین، انسان می‌باید این دو عامل و نیز تعادل میان آنها

را «بفهمد». لفظ «فهمیدن» در اینجا به معنای دانش علمی نیست؛ بلکه مفهومی وجودی است که بر تجربه معناها اشاره دارد. زمانی که محیط معنادار است، انسان احساس «در خانه بودن» می‌کند» (شولتز، ۱۳۸۸، ص۴۳). این همان مواجهه تودستی است. اما غیر از این، مؤدی به فهم کانتی می شود که دیگر آدمی احساس «در خانه بودن» نمی‌کند و چه بسا احساس بی‌خانمانی می‌کند. بعلاوه آدمی با مواجهه تودستی احساس تعلق نیز می‌یابد و براساس تجربه‌هایش از نشانه‌ها، معانی و عملکردهای مکانی همچون مسجد، معنی و شخصیتی برای مکان در ذهن متصور می‌شود که در نزد او منحصر به فرد و متفاوت از مکان‌های دیگر است (پروند، ۱۳۷۸، ص۴۶).

بدین‌سان درباره اثر هنری دو نحوه نگاه وجود دارد: گاهی اثر یک امر سپری شده است که در مکانی مانند موزه نگاهداری می‌شود. در اینجا اثر جسمی مرده و بی‌حیات تلقی می‌شود و نهایت واکنش مخاطبان آن است که آن را نقد و جرح می‌کنند. اما نگاه دیگری هم می‌توان به این اثر داشت و آن اینکه اثر هنری را نه شیءای مرده، بلکه اثری حیات‌مند تلقی نمود. در اینجا مخاطب با اثر چنان ارتباطی می‌یابد که از سویی اثر هنری مخاطب را همچون «تو» خطاب می‌کند و از سوی دیگر مخاطب نیز اثر هنری را به مثابه دیگری در نظر می‌گیرد. در این نگاه اخیر است که مخاطب با هنر اسلامی و اثر حاصل از آن می‌تواند هم‌دل شده و نیز می‌تواند موجب شکوفایی فطرت مخاطب شده و از اسرار غیب و عالم فرامادی پرده بردارد. در این زمینه کربن معتقد است آدمی در مواجههٔ با اثر هنری از «تأویل» بهره می‌برد؛ تأویلی که بازهدایت مخاطب به سرمنشأ و نمونهٔ ازلی اثر است. تأویل اختفاء ظاهر و پدیدار است و در عین‌حال آشکارگی امر پنهان شده. کربن چنین طریقی را کشف المحجوب می‌داند. حال اگر مراد از هرمنوتیک را نه دست یازیدن به مفاهیم، بلکه پرده‌برداری از ظهوری بدانیم که در ما رخ می‌دهد، هرمنوتیک با تأویل قرابت می‌یابد. در اینجاست که هرمنوتیک انفتاح معنای پنهان شده و آشکارگی امر رازآلود و فعالیتی

شاعرانه است (Cirban, 2020, PP 3-6). سرّ این امر در آن است که صورت خیالی هنر اسلامی، از صرف صور مادی دنیا تقلید نمی‌کند، بلکه متکفل محاکات انوار جمالیه حق تعالی است: همان انواری که عالم هستی تنها در پرتو آن محلی از اعراب دارد. البته این امر تنها مرتبط به هنرمند نیست، بلکه مخاطب اثر هنری نیز در این امر سهیم است. ایشان در دریافت و فهم اثرهنری به غایت الغایات و منتهی سلسله ممکنات توجه دارد و فهم عالم را در واقع فهم جلوهٔ الهی می‌داند (صدرالدین شیرازی، ۱۴۱۹، ج۱، ص۱۱۷). سرّ این امر در آنجاست که هرچند مخاطب اثر هنری از ره‌گذر ظرف حسی با اثر هنری مواجهه می‌شود، اما منشأ اثر هنری را در ورایی فراتر از عالم ماده و ظرف حس می‌داند. از این‌رو با مشاهده زیبایی منطوی در آثار هنری، در زیبایی حسی و دنیوی آن توقف نمی‌کند، بلکه آن زیبایی را برگرفته از جمال الهی دانسته و بدین‌سان از زیبایی حسی و دنیوی به صقع جمال‌آفرین عزیمت می‌کند (همان، ج۷ ، ص۱۷۳). بنابراین هرکسی لیاقت آن ندارد که مخاطب اثر هنری در عالم اسلامی باشد.

آن کس است اهل بشارت که اشارت داند نکته‌ها هست بسی محرم اسرار کجاست

(حافظ، ۱۳۸۲، ص۳۱).

در این خصوص محققان غربی نیز تأکید دارند که ساختار شخصیتی فرد در ادراک زیبایی و اثر هنری تأثیرگذار است، مثلا انسان درون‌گرا بیشتر پیچیدگی‌ها را دریافت می‌کند و از این‌رو سریع‌تر اشباع می‌شود. چنین فردی سبکی از معماری را ترجیح می‌دهد که دارای توازن و نظم باشد (گروتر، ۱۳۹۵، ص۶۸).

۳. فرایند ادراک اثر هنری

شرط لازم شناخت آدمی از اثر هنری در برقراری ارتباط با اثر تحقق می‌یابد. مخاطب اثر هنری در هنگام مواجهه با اثر هنری ابتدا بواسطه حواس ظاهری با آن ارتباط برقرار می‌کند. از این‌رو

ابتدا رویکرد حکمت صدرایی درباره حواس و بالاخص ابصار برر سی می شود. ملا صدرا در تبیین ابصار و دیدن، براساس خلاق و فعال بودن نفس قائل است که نفس محل و قابل پذیرش صورت‌های منتقل شدهٔ از خارج یا محل انعکاس نوری نیست که از اشیای خارجی بر آن می‌تابد، بلکه صورت بصری از شئون نفس است(صدرالدین شیرازی، ۱۴۱۹، ج۸، ص۱۷۹-۱۸۰). در واقع این چشم و گوش نیست که می‌بیند و مشاهده می‌کند، بلکه نفس است که می‌بیند و می‌شنود (همان، ج۶، ص۱۶۶). البته این نظر به نفی کارکرد حواس ظاهری در فرایند ادراک منجر نمی‌شود، بلکه حواس ظاهری صرفا شرط لازم ادراک و علت معده هستند (همان، ج۳، ص۳۱۷ و ج۸، ص۱۸۱). تحقق ادراک نیازمند التفات نفس است (همان، ج۶، ص۱۶۲). البته برای اتمام مرحله ادراک نیاز است تا نفس صورت نوری افاضه شدهٔ توسط عقل فعال را ادراک کند (همان، ج۳، ص۳۱۷). ملاصدرا فرایند عملکرد سایر حواس را نیز مانند فرایند ابصار می‌داند (همان، ج۸، ص۱۶۶). با این اوصاف برای تحقق ادراک حسی چند شرط لازم است که برخی از آنها عبارتند از:

اول، حضور شئ مادی نزد مدرِک؛ دوم، توجه و التفات مدرِک؛ سوم، آگاهی. مثلا برای آنکه شخص از نواهای حلال لذت برد، صرف به گوش خوردن کافی نیست، بلکه باید فرد به آن گوش کند؛ یعنی نباید از گوش سپردن به آن نوا غافل بوده و به غیر آن مشغول باشد. چهارم، سلامت مزاج و طبع شخص ادراک‌کننده؛ پنجم، قوت قوه مدرِکه. برای آنکه شخص از دیدنی‌ها و شنیدنی‌های فرح‌بخش لذت برد، لازم است به ترتیب چشم و گوش او سالم باشند. در غیر این‌صورت نه تنها لذت نمی‌برد، بلکه گاهی دچار رنجش و آزردگی هم می‌شود. ششم، فاصله. نزدیکی و دوری در ادراک حسی موثر است. وقتی از امر زیبا دور باشیم به تبع احساس لذت نیز کمتر است. البته این به معنای نزدیکی زیاده هم نیست. به هر حال برای لذت

بردن وافر از صورت زیبای محسوس باید حواس در موقعیت مکانی مناسبی باشند (رک. همو، ۱۳۵۴، ص۱۴۹-۱۵۰). به هر حال با تحقق اینها است که زمینه مناسب برای ادراک شئ تحقق می‌یابد.

یکی دیگر از نکات مرتبط با ادراک حسی آن است که براساس حکمت متعالیه وجود مادی، حتی برای خودش هم پنهان است. حضور شئ مادی برای خودش، عین غیبتش از خودش است. از این‌رو موجود مادی نه برای خود و نه برای هیچ موجود دیگری حضور ندارد (همو، ۱۴۱۹، ج۶، ص۱۵۰). براین اساس آیا باید ملاصدرا را قائل به تعطیلی علم به مادیات دانست؟ پاسخ منفی است. توضیح آنکه هرچند ملاصدرا علم به مادیات از طریق وجود مادی‌اش را غیرممکن می‌داند، اما در عوض علم به مادیات را از طریق وجود مثالی آنها ممکن می‌داند. در واقع در اشیاء مادی، وجود مثالی وجود برتر آنها است که البته این‌همانی وجودی میان آنها برقرار است. ضمنا رابطه میان مرتبه بالاتر و پایین‌تر، رابطه علّی است. در این میان علت همه کمالات معلول را دارا است.

براین اساس آدمی در هنگام مواجهه با اثر هنری علی‌الظاهر و در نگاه عرفی با وجود مادی اثر مواجهه مستقیم دارد. اما براساس نگاه حکمی این وجود مادی اثر هنری نیست که بطورمستقیم مورد ادراک واقع می‌شود. بلکه حقیقت این اثر هنری مادی است که مورد ادراک واقع می‌شود، حقیقتی که غیرمادی است. توضیح آنکه همه معانی و حقایق موجود در عالم مادی واجد صورت مثالی هستند که با کمالات آن مطابقت دارند؛ چراکه مثال محل ظهور حقایق بوده و هر حقیقتی از اسم ظاهر بهره دارد (قیصری، ۱۳۷۵، ص۹۸). با این اوصاف یک اثر هنری مثلا بنای مسجدی که براساس معماری اسلامی ساخته شده است، صرفا همین شکل ظاهری که تشکیل شده از سنگ، آجر، خشت و...نیست. بلکه اینها همه ظاهر و پوسته‌ای است

که حقیقت آن نه در عالم ماده، بلکه در عوالم فرامادی است. در اینجا مخاطب اثر هنری پیکر مادی بنا را که رقیقه و نازله یک حقیقت فرامادی است، ادراک نمی‌کند، بلکه حقیقت مثالی این بنا را ادراک می‌کند. با عنایت به رابطه علی میان حقیقت مثالی و رقیقه مادی آن، با علم به حقیقت مثالی به عنوان علت، به نازله آن، یعنی پیکر مادی آن نیز علم پیدا می‌شود. نکته مهم در درک اثر هنری توسط مخاطب آن است که در وهله اول اثر هنری در احساسات مخاطب چنان اثرگذار است که گویی مخاطب درصدد است از راز نهفته و معرفت منطوی در اثر پرده‌برداری کند. اما در این فرآشد آشکارگی نمی‌تواند احساسات و نگرش‌های خویش را بین‌الهلالین بگذارد. از این‌رو چه بسا احساسات خویش را نیز در اثر هنری مشاهده کند؛ احساساتی که هنرمند از آنها بی‌خبر است. براین اساس می‌توان گفت که مخاطب یک مشاهده‌گر منفعل نیست که در حد سعه وجودیی که دارد صرفا دریافت‌کننده معارف منطوی در اثر هنری باشد. بلکه او در هر مشاهده، اثر را بازآفرینی می‌کند. این بازآفرینی تا بدانجاست که اثری دینی در نزد فردی غیر دینی درنظر گرفته شود و گاهی فردی به دلیل عدم آشنایی با هنر و قالب‌های هنری، اثر غیردینی را دینی در نظر بگیرد. در اینجا باید از تنوع مراتب فهم اثر هنری نیز سخن گفت.

البته در خصوص ویژگی هنر دینی و حکمی باید گفت که اگر اثر فنی‌تر بوده و از جنبه معرفتی والاتر برخوردار باشد و همچنین مخاطب نیز سعه وجودی لازم را داشته باشد، اثر هنری آگاه بخش‌تر بوده و به‌علاوه بازآفرینی نیز در راستای معارف منطوی در اثر خواهد بود. بنابراین معارف منطوی در اثر و بهره مخاطب از این معارف در یک راستا هستند و بسته به درجه و مرتبه ممکن است یکی بر دیگری پیشی بگیرد. به تعبیر کربن میان فهم و وجود ارتباطی ناگسستنی است (Cirban, 2020, P.4). در واقع حالات فهم مطابق است با نحوه وجود، و تغییر

در نحوهٔ فهم متقارن اســت با تغییر در نحوهٔ وجود. با این اوصــاف اشــتداد وجودی مؤدی به اشتداد معرفتی می‌شود؛ هرچه سعه وجودی والاتر باشد، مرتبهٔ معرفتی نیز بالاتر است. از این‌رو در هنگام مواجهه حســی فرد با یک اثر هنری، همه یک اثر را مشــاهده می‌کنند، لیکن برداشــت‌ها و حتی دریافت‌های افراد از اثر متفاوت از یکدیگر اســت. تا آنجا که به ندرت دو شخص تصور کاملا یکسانی از مشاهده یک اثر هنری دارند. سرّ این تفاوت در آن است که علاوه بر اندام‌های حسی عوامل دیگری نیز در دریافت موثر هستند. سه عامل موثر عبارتند از:

۱.وضعیت روحی فرد و محیطی که به وی به هنگام دریافت پیام در آن به‌سرمی‌برد؛

۲.شخصیت فرد و افق فکری و همچنین ذکاوتش؛

۳.ویژگی‌های ارثی و زمینه‌های اجتماعی فرهنگی (رک: گروتر، ۱۳۹۵، ص۳۳).

این در حالی اســت که در دورهٔ تجدد این معرفت اســت که تعیین‌کننده نحوهٔ وجود شــخص است. هرچه شناخت بیشتر، مرتبهٔ وجودی والاتر. البته بر محققان پوشیده نیست که بعد از کانت شناخت منحصر به عالم پدیدار شد و همچنان که کبوتر توان پرواز در بالای جو را ندارد، هیچ کس نمی‌تواند مدعی شناخت شئ فی‌نفسه باشد، و اصلا چنین ادعایی توهم است!

٤. تأثیر اثر هنری در شاهد

پیکر مادی اثر هنری خودش حاصــل افکار و نیات هنرمند اســت. از این‌رو نه تنها علت پیدایش اثر هنری، بلکه در دلیل شناخت اثر هنری نیز نه شئ مادی، بلکه حقیقتی فرامادی است. در این میان یکی از نکات مهم آن است که در ارتباط مخاطب اثر هنری با اثر هنری، ارزش‌های نهفته در اثر نقش مهمی دارد، ارزش‌هایی که خودشــان حاصــل تأملات هنرمند به عنوان آفرینش‌گر اثر هنری است. به عبارت دیگر مخاطب تحت تأثیر ارزش‌های مضمر در اثر شده و ناخودآگاه با هنرمند هم‌دلی می‌کند، چه بســا هنرمند را نیز نشــناســد و نام و نشــان او را نداند یا با او فاصــله

داشــته باشــد. اما باتوجه به اینکه اثر هنری حکایت‌گر افکار هنرمند اســت، مخاطب اثر هنری جذب اثر می‌شـود. البته نباید منکر وجه زیباشـناختی اثر در جذب مخاطب شـد، اما همین وجه نیز تحت تأثیر باورهای هنرمند است: انتخاب رنگ، شکل، مواد و قالب، همه و همه به تبع باور هنرمند تحقق می‌یابد. در واقع هرچند مخاطب ابتدا با ظاهر اثر شکل می‌گیرد، اما این ظاهر تنها معبری اســت که مخاطب بدین طریق از ظاهر فراتر می‌رود. در واقع اثر هنری نمادی اســت که هنرمند برای انتقال مفاهیم بهره می‌برد. در اثر هنری مفاهیم بطور ملموس و انضــمامی به منصــه ظهور می‌رسـند و از این طریق اسـت که با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند. اینجا اسـت که سـرّ جذب افراد به آثار هنری مشـخص می‌شـود. همه هنرمندان درصـدد هسـتند که اثری زیبا خلق کنند، اما تلقی هریک از زیبایی متفاوت از دیگری اســت. دلیل این تفاوت در افکار و نیات و باورهای متفاوت هنرمندان با یکدیگر اسـت. هنگامی که مخاطب با اثر هنری مواجهه می‌شـود، هرچند همه آثار به زعم تولیدکنندگان آثار زیبا هستند، اما او جذب همه آثار نمی‌شود؛ چراکه مخاطب به عنوان یک انسـان واجد باورهایی خاص اسـت. او تنها جذب آثاری خواهد شـد که در راستای باورها و بافت فکری و فرهنگی او و مرتبط با این بافت هستند.

بنابراین هنرمند اسلامی به مثابهٔ مسلمان حقیقی، آینهٔ برادران دینی‌اش است (کلینی، ۱۴۱۹، ج۳، ص۴۲۶). از این‌رو هنر دینی طبیعتا باید شــاهد و مخاطب اثر هنری را از بند هیجانات حســی و انفعالی و احساسات نفسانی و هوش نظری و طبیعت خاص بشری‌اش برهاند و در او احساس دریافت «سـرّ و رازی» شـگرف را زنده و بیدار کند (سـتاری، ۱۳۷۶، ص ۷۴). سـر و رازی که مشهود نبوده و به زبان نیامده است، لیکن به نیروی خیال و یا به چشم دل می‌بینند. براین اساس هنرمند در تولید اثر هنری از شــکل و قالبی بهره می‌برد تا در انتقال مخاطب به عوالم فرامادی تأثیر بسـزایی داشـته باشـد. مثلا خوشـنویس گاهی کلمهٔ شـهادتین در آیه ۲۸۵ سـوره بقره را به

طریقی می‌نویسد که اتصال حرف‌های واو همچون پاروی قایق است. چه بسا در مخاطب تداعی کنندهٔ قایق رستگاری باشد که مومنان را به بهشت سیر می‌دهد (شیمل، ۱۳۸۰، ص۲۵).

باتوجه به نگرش توحیدی و وحدت‌گرایی هنر اسلامی، قالب و محتوا نیز به وحدت و عینیت رسیده و در یک تجلی واحد، بالذات مخاطب خویش را به آسمان دلالت می‌کنند. در حالی‌که هنر غیرحقیقی تجزیه‌گرا است. از این‌رو هرچند در ظاهر با توسل به جلوه‌های کمی زیبایی به وحدت و زیبایی تظاهر می‌کند، لیکن از باطن میل به تجزیه دارد (آوینی، ۱۳۸۷، ص۶۶).

یکی از خصوصیات برخی آثار هنری در عالم اسلام که بر دلالت مخاطب به آسمان تأثیرگذار است، نگرش افقی آثار است. نقش افقی به نقشی اطلاق می‌شود که از تمام جهات به یک شکل قابل خواندن، درک و معنی باشد و در عین‌حال معنا را منتقل می‌سازد. بدین‌صورت نقش افقی از تمامی جوانب ارزش یکسانی داشته باشد و عناصر آن همسان و به یک اندازه واضح و تأثیرگذار باشد. از جمله نقوش افقی در هنر اسلامی می‌توان به نقش شمسه در کاشی‌کاری‌ها، نقوش قالی‌ها و همچنین نگارگری‌ها اشاره نمود. در نقش شمسه هر تعداد وجهی که داشته باشد، مانند خورشید است که نگاه به آن از هر طرف یکسان است.[1] مهم‌ترین ویژگی افقی بودن در هنر اسلامی نگاه از بالا، دور و بطور موازی به جهان است، تا حدی که پدیده‌ها تجریدی شده و ماهیت صوری خود را از کف می‌دهند و مبدل به مفاهیمی می شوند که مثالی از عالم حقیقی بوده و در نهایت به ذات حق و معبود یکتا رهنمون می‌گردند. در نگاه از بالا، تصویری واحد از اجزاء متکثر حاصل می‌آید. در اینجا در عین‌حال که امکان حضور ناظر در تمام نقاط میسر است، باعث حذف ناظر و یا فردیت او می‌شود. به‌علاوه در این فضا انسان

---

۱ . ملاصدرا خورشید را را مثال عقل فعال می‌داند (صدرالدین شیرازی، ۱۴۱۹، ج۹، ص۱۴۳).

فراســـت بیشـــتری یافته و خلاقیت ذهن او را به لایتناهی ســـوق می‌دهد. البته رابطه آثار هنری ا سلامی و نقوش افقی، عموم و خصوص من‌وجه ا ست و در برخی آثار قابل تشخیص نیست، لیکن برای کشف آن باید به معنی اثر و منطق افقی بودن رجوع شود (ا سلامی، ۱۳۹۰، ص ۵-۱۸). هنرمند اسلامی و همچنین حکیمی که مخاطب هنر اسلامی است، نسبت ابتهاج و بهجت و لذت حاصـــل از لقای حق به لذات جســـمانی را در حکم نســـبت متناهی به غیرمتناهی می‌داند (آشـــتیانی، ۱۳۸۱، ص۱۰۳). از این‌رو بیشـــتر از هر زیبایی و لذتی به زیبایی حقیقی و لذت عقلانی توجه داشته و بدان مبتهج می‌شود (ابن‌سینا، ۱۳۸۳، ص۷۸). اما گاه فردی به دلیل برخی موانع و امراض نفســانی، زیبایی‌های عالم را ادراک می‌کند، ولی از آن لذت نبرده و چه بســا از ز شتی لذت می‌برند و حتی عرفای بالله را م ضحکه می‌کنند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۶، ج۱، ص۵۲۰).

ناز پرورد تنعم نبرد راه بدوست عاشقی شیوه رندان بلاکش باشد

(حافظ، ۱۳۸۲، ص۱۲۹)

۵. نقش اثر هنری در سعادت و شقاوت مخاطب اثر هنری

اثر هنری در ســعادت و شــقاوت مخاطب خویش تأثیر بســزایی دارد. اثر هنری باتوجه به جنبه زیبایی و جذاب خود، مخاطب را جذب نموده و در کنش و گرایش فرد تأثیرگذار اســـت. جهت‌دهی در مسیر سعادت و یا شقاوت بسته به مسیری دارد که هنرمند در آن گام نهاده است. تو ضیح آنکه هنرمند سایر و طایر سرزمین حقیقت ا ست. این حقیقت گاه در افق عالم عر شی ملکوت به هنرمند گشوده می‌شود، و گاه در ساحت فرشی نفس و شیطان. براین اساس می‌توان گفت بســته به اینکه هنرمند متذکر چه اموری باشــد، قوه خیال خود را تربیت می‌کند: از کوزه همان تراود که در او اســـت. غزالی زیبایی ظاهری اثر هنری را نشـــأت گرفته از زیبایی باطنی

خالق اثر دانسته و می‌گوید: «هر شخصی حُسن تصنیفِ مصنف و حُسن شعرِ شاعر...را بنگرد ... در واقع خصایص حُسن و نیکی باطن ایشان مشخص شده است» (غزالی، ۲۰۰۹، الجزء الخامس، ص۱۷). البته تشخیص حسن باطن و کنه اثر هنری نیازمند معرفت، بصیرت و تربیت خاصی بوده و از عهده هرکس برنمی‌آید. عامل اصلی این حسن و قبح اثر هنری به فاعل آن باز می‌گردد. بطور کلی نفس با هر تعلقی که دارد، در حالاتی مانند خواب به مشاهده صور مربوط بدان تعلق می‌پردازد. مثلا اگر نفس به عالم عقل یا نفس سماوی متصل با شد، با فراغت موقت از تدبیر بدن یعنی در حالت رؤیا و یا یقظه به مشاهدهٔ صورت مثالی نازل شده از عالم عقل می‌پردازد. اما اگر بیش از هرچیز به دنیا تعلق خاطر داشته باشد، صور خیالی‌اش نیز بی‌معنا خواهد بود. براین اساس می‌توان برای ابداع و خلاقیت هنری بطور کلی دو مرتبه در نظر گرفت که وجهی به عالم شهادت و دنیا و وجه دیگری به عالم غیب و آخرت.

۵,۱. وجه دنیوی

آدمیانی که در مرتبه حس‌اند و نفس آنها مدخل تصویر و تمثیل‌های دنیوی است. این افراد صوری که در اختیار دارند فقط صور خیالی آن محسوسات است که از عالم طبیعت به عالم مثال نفس راه یافته است. آنان با بهره از قوهٔ تخیل خود، اشیایی در عالم ملک می‌آفرینند که عین همان صور خیالی یا ترکیب جدیدی از آنها است. اینها ظاهربین بوده و از کنه عالم بی‌خبر هستند و چه بسا امری کریه را زیبا بپندارند؛ چراکه غلبه احکام محسوسات بر انسان موجب انحراف قوهٔ خیال از ادراک حقایق موجود در عالم مثال شده و همچنین از نسب و ربط دنیا به آخرت غافل هستند. مثال بارز وجه دنیوی خیال، رویاهایی است که از حدیث نفس حاصل می‌شود.

۵,۲. وجه اخروی

اگر نسبت نفس به عالم ارواح قوت بگیرد، نفس بواسطهٔ شدت اتصالی که به حقایق موجود در

عالم برزخ دارد، حقایق را به «علی ماهی علیها» درمی‌یابد. چنین نفسی مدخل وحی و الهام است. در اینجا معانی و حقایق از عالم خیال مطلق و حتی عالم عقل در مرتبه خیالی ادراک تنزل یافته‌اند و حتی ممکن است آن تصاویر تا مرتبهِ حسی تنزل یافته و جامهٔ مادیت بپوشند. از جملهٔ مصادیق این امر تمثل جبرئیل بر حضرت مریم بصورت انسان (مریم: ۱۷) و تجسم جبرئیل بر پیامبر اعظم در قامت دحیه کلبی است. همچنین افراد واجد وجه اخروی قادر به مشاهدهٔ بطن عالم هستی می‌باشند: مثلا پیامبر اکرم، شیطان را تنها در قالب چهره‌ای زشت می‌دیدند (صدرالدین شیرازی، ۱۳۵۴، ص ۴۷۰-۴۷۱؛ آشتیانی، ۱۳۷۵، ص۴۸۷).

بر اســاس این دو وجه، بطور کلی دو گونه خیال متصــور اســت که البته هریک از این دو نیز درجات مختلفی دارند:

۱. خیال موهوم (مذموم): آن‌گاه که ساحت مُلکی نفسانی و شیطانی وجود آدمی در اثر هنری ظاهر می‌شود (رک: فارابی، ۱۹۹۵، ص۹۵).

۲. خیال محمود: آن‌گاه که ساحت ملکوتی وجود انسان در اثر هنری متجلی می‌شود.

چه گویمت که به میخانه دوش مست و خراب سروش عالم غیبم چه مژده‌ها دادست
(حافظ، ۱۳۸۲، ص۴۲)

البته هر دو قسم خیال نیز دارای شدت و ضعف است (رک: الحسینی، ۱۳۸۱، ص ۱۷۰-۱۷۳). منزلت آدمی در علیا و سفلی و واجد بودن مقام هریک از این مراتب بسته به نحوه فهم و ادراک او و به قدر سعه وجودی‌اش است (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۰، ص۳۴۰). هرکه واجد نفس باصفا، سرشت پاک از آلودگی‌های جسمانی و ذائقه عقلانی منزه از کدورات باشد، قادر به اشراق زیبایی خالص الهی خواهد بود. خیال چنین شخصی، تحت فرمان عقل بوده و تنها به اذن و هدایت او فعالیت دارد. بالنتیجه هرچه از انسان صادر شود همه زیبا و خیر است. محصول

هنرمند در این حالت، ناب‌ترین هنر است. اما آنکه طالب صرف لذات حسی، و درافتاده در مهبط شهوات حیوانی است، قوه خیالش تحت سیطرهٔ شیطان بوده و اشیاء برخلاف آنچه که حقیقتا هستند، بر او آشکار می‌شود: مثلا حق را باطل، باطل را حق، زیبایی را کریه و زشتی را لذیذ می‌بیند. بالنتیجه هرچه از چنین انسان صادر شود، کریه و شر است. این شخص تا بدانجا پست می‌شود که ذات حق تعالی را، که زیباترین زیبایی عالم هستی است، کریه می‌داند. چنین شخصی با خود می‌گوید:

ای نوش لبان، چو زهر نابی بر من　　ای راحت دیگران، عذابی بر من

(رک: فارابی، ۱۹۹۵، ص۱۰۲/ صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۱، ص۱۶۵و۱۶۶)

بنابراین در صورتی که هنرمند واجد خیال محمود باشد، عالم تماشاگه راز و تجلی‌گاه اسماء و صفات حضرت حق می‌شود. مثلا عارفی و حکیمی که داستان یا شعری می‌آفریند نه از طبیعت تقلید کورکورانه کرده است، نه ترکیب کنندهٔ صرف صور و خالق آن ترکیب است، بلکه او خود خالق صور است. چنین فردی می‌تواند هم در مرتبهٔ خیال و هم در مرتبهٔ حسی اشیاء را بیافریند و این کاری است که همه کس قادر به انجام نیستند.

آن خیالاتی که دام اولیاست　　عکس مه‌رویان بُستان خداست

(مولوی، ۱۳۷۳، ص۳۷)

اما اگر هنرمند واجد خیال مذموم شد، عالم پیش‌روی او چیزی جز اوهام و نفسانیات او نیست. چنین فردی با توجه به اینکه از حقایق ملکوت بی‌بهره است، ناگزیر از طبیعت نه محاکات بلکه تقلید می‌کند. با این اوصاف سعادت و شقاوت مخاطب اثر هنری تاحدی متأثر از اثر هنری و مهم‌تر آن خالق اثر است. در این میان هنرمند در هنر اسلامی با علم به این فقر ذاتی انسان، آن را برای مخاطب به انحاء مختلف یادآوری می‌کند. اما برعکس هنر دورهٔ جدید، با برجسته

کردن نیازهای مادی و حتی ایجاد نیازهایی کاذب سعی در غفلت و فراموشی مخاطبان از آن فقر ذاتی دارند. البته صرف جذب مخاطب به یک اثر هنری و پر طرفدار بودن یک اثر، حکایت از ارزشمند بودن یک اثر ندارد. در جامعه‌ای که ارزش هنر را صرفا به فروش و جذب مخاطب منوط می‌کنند، هنر تبدیل به یک کالای تجاری می‌شود و دیگر فاقد ارج و قرب مطرح در هنر حکمی می‌شود. البته جذب مخاطب مهم است، اما این اهمیت جنبه فرعی دارد.

شایان یاد است، تقسیم هنرها در شرع مقدس اسلام به مجاز و حرام نیز در راستای همین ارزش‌گذاری هنر است. هنرهایی که از سوی شارع مقدس حرام اعلام شده است، به دلیل تأثیر گمراه‌کنندهٔ این هنرها در مخاطب است. البته این حرمت به چند دلیل می‌تواند باشد: محتوای اثر، قالب هنری استفاده شده، غایت و مقصود اثر. یک یا چند دلیل از دلالیل فوق می‌تواند موجب حرمت یک هنر خاص بشود. در اینجا ممکن است آفتی که هنر خاص مبتلا به آن شده است، ذاتی آن هنر خاص باشد و زدودنی نباشد. بی‌تردید چنین هنری هرگز جایز نخواهد بود. اما ممکن است، آن آفت عارضی هنر باشد. با زدودن آن آفت به شرط فقدان مانع و آفت دیگری، این هنر جایز خواهد شد. مثلا مجسمه‌سازی از جمله این هنرهاست:

اول. در روایات مجسمه‌سازی و تنقیش صور آن‌قدر نهی شده است که انجام دهندهٔ آن همچون قاتل انبیاء، در قیامت مورد شدیدترین عذاب‌ها واقع می شوند. اما آیا به‌راستی می‌توان این همه نواهی را به مطلق این کار تعمیم داد؟ آیا می‌توان هرگونه مجسمه‌سازی و شمایل‌نگاری را با هر نیتی برابر با قتل نفس دانست؟(رک: نوری طبرسی، ۱۴۰۸ه، ج۱۳، ص۲۱۰). آیا می‌توان شدیدترین عذاب قیامت را برای مجسمه ساز و تصویرگر (رک: مسلم بن حجاج، بی‌تا، ج۹، ص۵۷۳۷؛ بخاری، ۲۰۰۷م، ج۴، ص۷۱)در نظر گرفت؟ آیا ممکن است کار هر مجسمه سازی را ضدیت با خداوند (رک: نوری طبرسی، ۱۴۰۸، ج۱۳، ص ۲۱۰) دانست؟ پرواضح است که

گناه نقاشی و مجسمه‌سازی به صورت عادی (غیربت‌پرستی) برابر با پیامبرکشی نبوده و نمی‌توان این امور را مشمول شدیدترین عذاب‌های قیامت دانست.

دوم. باتوجه به اینکه در برخی روایات ضرورت «شکستن مجسمه» در کنار دستور بر «تخریب قبور» و «کشتن سگ» قرار گرفته است، می‌توان «مجسمه‌سازی» را مانند این دو در نظر گرفت: بنا به روایتی جبرئیل درصدد شرفیابی به حضور پیامبر بود، اما پس از اجازه پیامبر، جبرئیل از داخل شدن به خانه‌ای که پیامبر در آنجا بود، استنکاف نموده و گفت: «إنّا معاشر الملائکه، لاندخل بیتا فیه کلب». بنابراین پیامبر دستور دادند که همه سگ‌ها را بکشند، بجز سگ‌هایی همچون شکاری و نگهبان که منفعت می‌رسانند (نوری طبرسی، ۱۴۰۸، ج۱۶، ص۱۲۶-۱۲۷). براین اساس مراد از سگ در روایت مذکور، مطلق سگ نیست، بلکه غیر از سگ‌هایی همچون سگ شکاری و سگ نگهبان است.

در برخی روایات، در کنار قتل سگان، ضمن نهی از حضور تصاویر، بر از بین بردن قبور نیز تأکید شده است(حر عاملی، ۱۴۰۹ق، ج۳، ص۳۰۶). در این خصوص نیز باید گفت، برخی مردم جاهل، قبور را عبادت نموده و در مقابل آنها سجده می‌کردند. بنا به روایتی، یهودیان قبور انبیاء را سجده‌گاه خویش قرار داده و مورد لعن خداوند قرار گرفتند (همان، ص۴۵۵). از این‌رو پیامبر اکرم (ص)، امیرالمومنین (ع) را مأمور از میان برداشتن قبور می‌کنند (همان، ص۵۶۲).

سوم. ظاهرا تماثیل، نقوش، شمایل و صُوَری تحریم شده‌اند که همچون عصر جاهلیت و برخی دوران بدوی به‌سان بت پرستش می‌شده است؛ همان صوری که صورتگرشان با نگرۀ مشرکانه، به زعم خویش در صدد خداسازی و بالتبع پرستش خدایان تصنعی و دست‌ساز بودند. مؤید این امر روایتی است که از امام صادق(ع) راجع به وظایف اقتصادی مردم سوال می‌شود که حضرت از برخی صنایع نام برده و در خصوص تصویرگری می‌فرمایند: «صَنْعَةِ صُنُوفِ التَّصَاوِیرِ مَا لَمْ

یَکُنْ مُثُلَ الرُّوحَانِی» (حرانی، ۱۴۰۱، ص۳۳۵). مراد از «مثل روحانی» در این روایت، «هیاکل عبادت» است. از این‌رو این حرمت مشمول تصویر انسان و حیوان نیست (خمینی(ب)، ۱۳۷۹، ج۱، ص۲۷۳-۲۷۴).

چهارم. پس از شمایل‌شکنی و برانداختن بت‌های مکه توسط پیامبر اکرم(ص)، برخی از اعراب هنوز در قلب‌شان نسبت بدان شمایل و بت‌ها که از اجدادشان به ارث رسیده بود، عُلقه داشتند. از این‌رو حضرت رسول(ص) جهت برچیده شدن اساس کفر و بنیان شرک، دستور بر تحریم شمایل و صور دادند. به عبارتی می‌توان گفت که مشیٔ برخی جهّال در تعظیم و بزرگداشت تماثیل بوده است و در مقابل مرام ائمه هداه در تحقیر آنها است: «الأعاجم تعظّمه و إنّا لنمتهنه» (حر العاملی، ۱۴۰۹، ج۵، ص۳۰۸). در موضوع مجسمه‌سازی، منع اسلام به خاطر مسئلهٔ مبارزهٔ با بت‌پرستی است. احتمالا اگر مجسمه‌ای از پیامبر ساخته شده بود، امروز بت‌پرستی به صراحت وجود داشت (مطهری، ۱۳۸۹، ج۲۲، ص۵۶۲).

پنجم: با رجوع به کتب فقهی به نظر می‌رسد که مهم‌ترین دلیل بر حرمت تصاویر و تماثیل، «اجماع» باشد. این در حالی است که «اجماع» در فقه شیعی جایگاهی مبهم دارد؛ چه از نظر پیدایش، چه از نظر ماهیت و چه از نظر حجیت و اعتبار (رک: سیدکریمی، ۱۳۹۳: ۸۷-۱۲۳). به‌علاوه اجماع تا زمانی اعتبار دارد که همهٔ مجتهدین بر آن مسأله اتفاق نظر داشته باشند. این در حالی است که حرمت مطلق مجسمه‌سازی و ساخت شمایل مورد اجماع نیست.

رهبر معظم انقلاب در پاسخ سوال ۱۲۲۲ چنین گفته است: «ساخت مجسمه و نقاشی و ترسیم چهره موجودات و لو ذی‌روح اشکال ندارد. همچنین خرید و فروش و نگهداری نقاشی و مجسمه جایز است و ارائه آنها در نمایشگاه هم اشکال ندارد».

آیت‌الله جناتی نیز در مسأله ۳۰۳۷ می‌گوید: «مجسمه‌سازی که ... از انگیزه‌های مذموم و ناپسند

و از آلودگی، شرک و قصد تشبه به خالق مبرا است و با تحول زمان و شرایط آن، ملاک حرمت و یا کراهت آن متحول شده، اشکال ندارد» (جناتی، بی‌تا، ص۵۴۷).

ششم: اگرچه نظر مشهور علمای شیعه بر حرمت مجسمه سازی است، ولی در حقیقت دلائل قاصر از اثبات است؛ چراکه با استناد بدین روایات حرمت مطلق مجسمه و وجوب محو همه آنها اخذ نمی‌شود، بلکه این حرمت تنها مرتبط به حفظ آثار دوران جاهلیت در بت‌سازی و اقدام موهوم در بزرگداشت تماثیل است (رک. خمینی(ب)، ۱۳۷۹، ج۱، ص ۲۵۷- ۲۶۰؛ سیدکریمی، ۱۳۹۳: ۸۷-۱۲۳). بنابراین از منظر برخی فقیهان، تنها شمایل و مجسمه‌هایی مشمول حکم حرمت هستند که به عنوان بت استفاده می‌شوند. سایر شمایل، مجسمه‌ها و نقاشی‌ها فارغ از روحیهٔ مشرکانه، مشمول این حرمت نمی‌باشند و حداقل می‌توان در خصوص آنها احتیاط نمود.

٦. نتیجه‌گیری

در عالم اسلامی مخاطب اثر هنری بیشتر از آنکه در صدد پژوهش درباره اثر هنری باشد، با اثر هنری انس و همدمی پیدا می‌کند و از این طریق است که ماهیت اثر هنری برای او هویدا می‌شود. تحقق ادراک حسی منوط به شرایطی است که عبارتند از: حضور شئ مادی نزد مدرِک، التفات مدرِک، آگاهی، سلامت مدرِک، قوت قوه مدرِکه و فاصله مناسب.

براساس حکمت متعالیه، موجود مادی نه برای خود و نه برای هیچ موجود دیگری حضور ندارد و علم به مادیات از طریق وجود مثالی آنها ممکن است. در واقع در اشیاء مادی، وجود مثالی وجود برتر آنها است که البته این‌همانی وجودی میان آنها برقرار است. ضمنا رابطهٔ میان مرتبهٔ بالاتر و پایین‌تر، رابطه علّی است. در این میان علت همهٔ کمالات معلول را دارا است. براین اساس علم به علت، علم به معلول نیز حاصل می‌شود. در اینجا مخاطب اثر هنری پیکر مادی بنا را که

رقیقه و نازله یک حقیقت فرامادی است، ادراک نمی‌کند، بلکه حقیقت مثالی این بنا را ادراک می‌کند. در وهله نخست، مخاطب اثر هنری از رهگذر ظرف حسی با اثر هنری مواجهه می‌شود، اما منشأ اثر هنری را در فراتر از عالم ماده و ورای ظرف حس قرار دارد. از این‌رو مخاطب با مشاهدهٔ زیبایی منطوی در آثار هنری، در زیبایی حسی و دنیوی آن توقف نمی‌کند، بلکه آن زیبایی را برگرفته از جمال الهی دانسته و بدین‌سان از زیبایی حسی و دنیوی به صقع جمال‌آفرین عزیمت می‌کند.

با عنایت به رابطه علی میان حقیقت مثالی و رقیقه مادی آن، با علم به حقیقت مثالی به عنوان علت، به نازله آن یعنی پیکر مادی آن نیز علم پیدا می‌شود. البته هر کسی قادر به همدمی با اثر هنری نیست. تحقق و حتی میزان آن به رفتار، کردار و پندار مخاطب بستگی دارد. اثر هنری در سعادت و شقاوت مخاطب خویش نقش بسزایی دارد. اثر هنری باتوجه به جنبه زیبایی شناختی‌اش، مخاطب را جذب نموده و در کنش و گرایش او تأثیرگذار است. جهت‌دهی اثر در مسیر سعادت و یا شقاوت بسته به مسیری دارد که هنرمند در آن گام نهاده است.

منابع

- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۸۳)، رساله نفس، چ۲، همدان، دانشگاه بوعلی‌سینا.
- ابن‌عربی، محی‌الدین (بی‌تا)، الفتوحات‌المکیه، بیروت، دار صادر.
- اسلامی، سیدغلامرضا (۱۳۹۰)، نیلوفر نیکقدم ، «هنر اسلامی و نگرش افقی»، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ش۴۸، زمستان ۱۳۹۰، ص ۵-۱۸.
- آشتیانی، سیدجلال‌الدین (۱۳۸۱)، شرح بر زادالمسافر صدرالمتألهین، چ۳، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.

- آشتیانی، سیدجلال‌الدین (۱۳۷۵)، شرح مقدمه قیصری بر فصوص‌الحکم، چ۴، قم، دفتر تبلیغات اسلامی.
- آوینی، سیدمرتضی (۱۳۸۷)، انفطار صورت، چ۱، تهران، ساقی.
- بخاری، محمد بن اسماعیل (۲۰۰۷)، صحیح بخاری، بیروت، دارالفکر.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۳)، «تاریخیگری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر»، مجله خیال، ش۱۰، تابستان ۱۳۸۳، ص۴-۱۳.
- پروند، شادان و نوین تولایی (۱۳۷۸)، «آشنایی با ویژگی‌های فضایی- مکانی مسجد در ایران»، مجموعه مقالات همایش معماری مسجد، گذشته، حال، آینده، ج۲، چ۱، تهران، دانشگاه هنر، ۱۳۷۸. صص۳۵-۴۹.
- جناتی، محمد ابراهیم (۱۳۸۲)؛ رساله توضیح المسائل، بی‌جا، موسسه فرهنگی اجتهاد، بی‌تا.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۲)، تهران، زرین و سیمین، چ۱.
- حر عاملی، محمدبن‌الحسن (۱۴۰۹ق)؛ وسائل‌الشیعه؛ چ۱، قم: مؤسسهٔ آل‌البیت.
- حرانی، ابن‌شعبه (۱۴۰۴ق)، تحف‌العقول؛ چ۲، قم، جامعه مدرسین.
- حسینی شنب غازانی، سیداسماعیل(۱۳۸۱)، شرح فصوص‌الحکم فارابی، چ۱، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- حکمت‌مهر، محمدمهدی (۱۳۹۰)، «بررسی و نقد دوگانه‌انگاری دکارتی»، مجله ذهن، ش۴۵، زمستان ۱۳۹۰، ص۱۷۵-۲۱۴.
- خاتمی، محمود (۱۳۸۷)، گفتارهایی در پدیدارشناسی هنر، چ۱، تهران، فرهنگستان هنر.
- خمینی، سید روح‌الله (۱۳۷۹)، تحریرالوسیله، تهران، موسسه تنظیم و نشر آثار الامام الخمینی(ره).

- خمینی، سید روح‌الله (۱۳۷۹)، مکاسب محرمه؛ تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار الامام الخمینی.
- زوی، برونو(۱۳۷۶)، چگونه به معماری بنگریم، ترجمه فریده کرمان، چ۱، تهران، کتاب امروز.
- ستاری، جلال (۱۳۷۶)، رمز اندیشی و هنر قدسی، چ۱، تهران، نشر مرکز.
- سید کریمی، سیدعباس (۱۳۹۳)، تصویر و مجسمه‌سازی؛ چ۱، قم، مدرسه اسلامی هنر.
- شیمل، آنه‌ماری (۱۳۸۰)، خوشنویسی اسلامی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- صدرالدین شیرازی، محمد (۱۴۱۹ق)، الحکمهٔ المتعالیهٔ فی الاسفار العقلیهٔ الاربعهٔ، بیروت، دار احیاء التراث العربی.
- صدرالدین شیرازی (۱۳۶۶)، شرح اصول کافی، ج۱و۲، چ۱، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- صدرالدین شیرازی (۱۳۶۰)، الشواهد الربوبیهٔ، چ۲، مشهد، المرکز الجامعی للنشر.
- صدرالدین شیرازی (۱۳۸۱)، کسر الاصنام الجاهلیهٔ، چ۱، تهران، بنیاد حکمت صدرا.
- صدرالدین شیرازی (۱۳۵۴)، المبدا و المعاد، تهران، انجمن حکمت.
- غزالی، ابوحامد (۲۰۰۹)، احیاء علوم الدین، بیروت، دار و المکتبه الهلال.
- ، ابونصر (۱۹۹۵)، آراء اهل المدینهٔ الفاضلهٔ و مضاداتها، چ۱، بیروت، مکتبهٔ الهلال.
- قیصری رومی، محمد داوود (۱۳۷۵)، شرح فصوص‌الحکم، چ۱، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- کلینی، محمدیعقوب (۱۴۲۹ق)، الکافی، ۱۵ج، چ۱، قم، مؤسسهٔ دارالحدیث.

- گروتر، یورگ کورت (۱۳۹۵)، زیبایی‌شناسی در معماری، ترجمه مجتبی دلتخواه و سولماز همتی، چ۲، تهران، کتاب آبان.
- مددپور، محمد (۱۳۷۳)، سیر و سلوک در سینما، چ۱، تهران، برگ.
- مسلم بن حجاج (بی‌تا)، صحیح مسلم، بیروت، دارالفکر.
- مطهری، مرتضی (۱۳۸۹)، مجموعه آثار؛ تهران، صدرا.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی؛ چ۱، تهران، انتشارات وزارت ارشاد.
- نوربرگ شولتز، کریستین (۱۳۸۸)، روح مکان، به سوی پدیدارشناسی معماری، ترجمه محمدرضا شیرازی، چ۱، تهران، رخ‌داد نو.
- نوری طبرسی، میرزا حسین (۱۴۰۸ق)، مستدرک الوسایل و مستنبط المسائل، بیروت، موسسه آل البیت لاحیاء التراث.
- Cirbean, Henry (2020), http://www.imagomundi.com.br/espiritualidade/corbin_heid_suhr.pdf.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975), Aesthetics, Lectures on Fine Art, trans. T.M. Knox, Oxford, Oxford University Press.
- Heidegger, Martin (1962), Being and Time, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford, Basil Blackwell.
- Heidegger, Martin (1979), Nietzche, trans by David Farrell Krell, San Fransisco, Harper-collins.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی