مقایسهٔ دو دیدگاه پدیدارشناسی و تاریخی‌نگری در بررسی هنر اسلامی

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۸/۲۲ تأیید: ۱۳۸۹/۱۰/۱

سید رضی موسوی*

علی یحیایی**

چکیده

نیاز به روش‌شناسی در عرصهٔ علوم اسلامی، از جمله هنر اسلامی، امری اجتناب‌ناپذیر است که داوری دربارهٔ ماهیت هنر اسلامی و پرسش‌های نظری درمورد آن را ممکن می‌سازد. اندیشمندان در این عرصه روش‌های متفاوتی را مورد توجه قرار داده‌اند و هریک براساس روشی خاص به این مقوله نگریسته‌اند؛ به‌طوری که استفاده از روش‌های متعدد، نتایج متفاوتی را به همراه داشته است و بعضی از تعارض‌ها و اختلافات در داوری دربارهٔ ماهیت و چیستی هنر اسلامی مبتنی بر این مسئلهٔ مهم بوده است. از جملهٔ این روش‌ها در عرصهٔ هنر اسلامی که توسط اندیشمندان مورد استفاده قرار گرفته است، دو روش پدیدارشناسی و تاریخی‌نگری است. پدیدارشناسی روش‌شناختی تحت تأثیر فلسفهٔ هوسرل از جمله راهکارهای مهم در شناخت هنر اسلامی است که در دهه‌های اخیر مورد استفادهٔ هنرشناسان و دین‌پژوهان مستشرق قرار گرفته است. این روش در کنار تاریخی‌نگری به ترتیب بهره‌مند از دو جریان فلسفی، پدیدارشناسی هوسرل و فلسفهٔ تاریخ هگل هستند. هریک از این روش‌ها، به زوایا و جنبه‌های خاصی از ماهیت هنر اسلامی اشاره دارند و از نقاط ضعف و قوتی برخوردارند. در این مقاله علاوه بر بررسی امکان شناخت هنر اسلامی از این‌دو منظر، به کاربرد، اهمیت و برتری شیوهٔ پدیدارشناسی بر تاریخی‌نگری پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: *پدیدارشناسی، تاریخی‌نگری، هنراسلامی، هرمنوتیک، تحویل‌گرایی.*

---

*. استادیار گروه فلسفه هنر دانشگاه ادیان و مذاهب.

**. مربی گروه معارف دانشگاه گیلان.

مقدمه

برای بررسی هنر اسلامی در تمدن و فرهنگ اسلامی قابلیت استفاده از رهیافت‌ها (Approach) و روش‌های (Method) گوناگون تحقیق و پژوهش همچون تحلیلی، تاریخی، پدیدارشناسی، هرمنوتیک و امثال آنها وجود دارد و براساس هریک از شیوه‌ها، می‌توان هنر اسلامی را تفسیر نمود (قراملکی، ۱۳۸۰، ص۱٦۲). در این میان، بعضی از روش‌ها در بررسی هنر اسلامی، مورد توجه بیشتر بوده و آثار هنر اسلامی براساس آنها تفسیر و بررسی شده است، اما نسبت به بعضی از روش‌ها اهتمام کمتری بوده است. هرچند نگاه به یک مسئله براساس چند روش، زوایای پنهان مسئله را آشکارتر ساخته و معرفت کامل‌تری را به همراه خواهد آورد، چه‌بسا نتایج متفاوتی را به همراه آورد؛ مثلاً شیوه‌ای به فهم و تفسیر عرفانی از هنر اسلامی و شیوه‌ای به تفسیر غیر عرفانی از هنر اسلامی منتهی شود. در واقع دو رویکرد مهم فراتاریخی و تاریخی وجود دارد و بعضی از روش‌های مطرح‌شده در راستای تحلیل فراتاریخی و بعضی دیگر در راستای تحلیل تاریخی هستند. هرچند بعضی از روش‌های استفاده شده در هنر اسلامی، مورد تصریح پژوهشگران عرصهٔ هنر اسلامی نبوده و آنان به روش خود اشاره ننموده‌اند، اما روش خاص آنان، قابل استنباط است. به طور مثال با آنکه پاره‌ای از مورخان هنر، در بررسی هنر اسلامی، روشی تاریخی‌نگرانه داشته‌اند، به آن تصریح نکرده‌اند. از طرف دیگر، بعضی از روش‌ها همچون پدیدارشناسی روش‌شناختی و یا هرمنوتیک مورد توجه اندیشمندان است، اما از این روش‌ها در بررسی و فهم آثار هنر اسلامی به صورت منسجم، آثاری مکتوب به وجود نیامده است و تنها به اهمیت کاربرد این روش‌ها در هنر اسلامی، تأکید شده است و شاید مهم‌ترین عامل در اختلاف نظر دربارهٔ هنر اسلامی، مبتنی بر همین عنصر روش‌شناسی یا به تعبیر دیگر، کاربرد روش‌های متفاوت باشد. از این‌رو، بازسازی روش‌شناسی شناخت هنر اسلامی و نقد و بررسی هریک از آنها و میزان اهمیت و ارزش‌شان در بررسی هنر اسلامی، بسیار با اهمیت است.

روش پدیدارشناسی

هرچند اصطلاح پدیدارشناسی (Phenomenology) از قرن هجدهم در میان فیلسوفانی همچون *ایمانوئل کانت* و *هانریش لمبرت* (Johan Heinrich Lambert)و در معنایی

متفاوت نزد *فردریش هگل* به کار گرفته شده بود، ایـن اصـطلاح نیـز در قـرن بیسـتم، تداعی‌گر روش فلسفی *ادموند هوسرل*،* بنیان‌گذار پدیدارشناسی کلاسیک است. *لمبرت* پدیدارشناسی را در قرن هجدهم، نوعی نظریه دربارهٔ تـوهم مـی‌دانسـت کـه منظـور از پدیدارها در آن، اشاره به ویژگی‌های موهوم تجربهٔ بشری است. *هگل* از این اصـطلاح، روشی برای درک امری واقعی و شناخت ماهیت فی‌نفسـه ذهـن از طریـق پدیـدارها و *هوسرل* آن را روش مطالعهٔ توصیفی و بدون پیش‌فرض دربارهٔ پدیدارها معنـا کـرده‌انـد (دایره‌المعارف زیبایی‌شناسـی، ۱۳۸۳، ص۱۵۸). *هوسـرل* دیـدگاه پدیدارشناسـی را بـه معنای نوعی روان‌شناسی توصیفی (Descriptive Psychology) در برابر دیدگاه طبیعی، به کار برد که دو ویژگی در آن به چشم می‌خورد: نخست اینکه نوعی روش اسـت و دوم اینکه تکیه بر آگاهی دارد (Crowell, ۲۰۰٦, p.۲۳). *مارتین هایدگر* فلسفهٔ وجودی خود را براساس پدیدارشناسی *هوسرل* بنا نهاد و افرادی همچون *پل ریکـور* (Paul Ricoeur) و *هانس گئـورگ گـادامر* نیـز پدیدارشناسـی هرمنوتیـک را براسـاس آن تبیـین کردنـد (PaulRicoeur)؛ به‌طوری‌که در همهٔ این اندیشمندان علی‌رغم اختلافات فلسفی، کـاربرد روش پدیدارشناسی به صورت مشترک به کار گرفته شد (لیوتار، ۱۳۸٤، ص۱۲).

ویلهلم دیلتای (Wilhelm Dilthey)از جمله کسانی بود که در برابر افـرادی همچـون *استوارت میل* (John Stuart Mill) که می‌کوشید برای علوم انسانی، مدلی همسان با مدل علوم طبیعی و پوزیتیویستی بیابد، این پرسش را مطرح نمود که آیا روش حاکم بر علوم انسانی، همانند روش علوم تجربی است، یا اینکه از استقلال معرفت‌شناختی برخـوردار است. *دیلتای* علی‌رغم تلاشش برای تفکیک روش علوم‌انسانی از علوم طبیعی، از الگـو و شیوهٔ حاکم بر علوم تجربی در علوم انسانی، متأثر گردید (Gadamer, ۱۹۸۹, pp.٦-۹)، اما *هوسرل* نیز به دنبال *دیلتای*، در پاسخ به این پرسـش و تحلیـل روش معرفـت‌شـناختی علوم انسانی با علوم طبیعی، پدیدارشناسی را مطرح ساخت. وی بر این باور بود کـه در شناخت یک پدیدهٔ انسانی، باید به درون پدیده و به شناخت ماهیت آن دسـت یافـت و

*. *ادموند هوسرل* Edmund Husserl از شاگردان مدرسه برنتـانو، در آغـاز بـه پـژوهش در ریاضـیات و منطـق پرداخت، سپس بحث پدیدارشناسی را برای پاسخ‌دادن به مسائل معرفت‌شناسی مطرح سـاخت، امـا بـه‌تـدریج در طول چند دهه از پژوهش خود آن را به یک سیستم و روش فکری تمام‌عیار فلسفی تبدیل نمود.

نمی‌توان همچون یک پدیدهٔ تجربی و فیزیکی، با روش تحصلی به تبیین آن پرداخت. وی با جملهٔ «به سوی خود چیزها»، به دنبال شناخت یک موضوع رها از هر نوع تعین و امر اضافه و به دنبال ایجاد تمایز میان علوم ماهوی (Eidetic Sciences) و علوم تجربی بود و روش دومی را پوزیتیویستی و تجربی و روش اولی را شهود ماهوی (Eidetic Intuition) و امری فراتر از جنبهٔ علّی و تجربی می‌دانست که آگاهی سوژه، موجب قوام و تحقق عینیت شیء می‌گردد.

از منظر فلسفی، دو نگاه و تلقی نسبت به عالم وجود دارد که از آن به دیدگاه طبیعی (Naturalattitude) و دیدگاه پدیدارشناسی (Phenomenological attitude) تعبیر می‌کنند. دیدگاه طبیعی روشی بود که پوزیتیویسم علمی در اوایل قرن بیستم آن را در پیش گرفته بود. طبق این دیدگاه، عالم و جهان هستی، وجودی مستقل و ابژکتیو دارد که جدای از فاعل شناسا تحقق یافته و تنها از طریق تجربهٔ تحصلی_ پوزیتیویستی می‌توان به آن دست یافت و سوژه و ابژه دو امر مستقل از یکدیگرند که وجود یکی وابسته به دیگری نیست. در واقع جهان خارج، ظرفی است که انسان و دیگر اشیا و موجودات در آن قرار گرفته است و بود و نبود انسان، در وجود این عالم طبیعی هیچ تأثیری ندارد. اما از دیدگاه پدیدارشناسی، جهان چیزی است که برای سوژه ظهور یافته و پدیدار شده است و وجود آن مستقل و جدای از فاعل شناسا مورد توجه نیست؛ به‌طوری‌که با نبود من (ذهن_ سوژه) عالم خارج (عین_ ابژه) نیز معنا نمی‌یابد و ظهور نخواهد داشت. در واقع با توجه و التفات (Intentionality) من به عالم خارج، آن برای من پدیدار می‌شود و ظهور (Phenomenon) می‌یابد و عالم خارج ابژه‌ای نیست که در مقابل سوژه، به صورت مستقل قرار گرفته باشد (Crowell, ۲۰۰٦, pp.٦٩-٧٢). در این شیوه به چیزی جز نفس ماهیت موضوع مورد بحث همچون هنر، آن‌گونه‌که بر آگاهی ما پدیدار می‌شوند، توجه نمی‌گردد و حتی از دیگران خواسته می‌شود تا در یک همدلی، آنان هم به جای بحث از بررسی‌های تاریخی، به تجربهٔ مستقیم پدیده اقدام ورزند و آن را در آگاهی خود، آن‌طورکه بر آنان ظهور می‌یابد، مورد شناسایی و توصیف خود قرار دهند.

در شناخت موضوعی همچون هنر، از این روش در مقابل تحویل‌گرایی (Reductionism) استفاده می‌شود و موضوع به عوامل بیرون از آگاهی همچون شرایط

اجتماعی، تاریخی، سیاسی، اقتصادی یا روان‌شناسی تحویل برده نمی‌شود، بلکه در پدیدارشناسی هنر به توصیف و بیان ماهیت آثار هنری، آنچنان‌که بر ما هویدا می‌شود و متعلق آگاهی و التفات ما قرار گرفته، توجه می‌گردد و پژوهشگر با تجربهٔ شیء خارجی در آگاهی خود و به تعلیق‌بردن (Epoche) هرگونه حکمی دربارهٔ عالم واقع، مستقل از آگاهی، خود را همراه با شبکه‌ای از آگاهی‌های افراد دیگر می‌بیند و به تشارک اذهان (Intersubjectivity) و همدلی (Empathy) با دیگران در شناخت می‌رسد (خاتمی، ۱۳۸۷، ص۵۵-۵۸/ ریخته‌گران، ۱۳۸۲، ص۹۸-۱۰۸) و به جای شناخت عالم عینی و واقعیت، به آنچه از واقعیت بر او آشکار شده و متعلق شناسایی قرار گرفته است، یعنی پدیده_ پدیدار، آگاهی می‌یابد و آن را ادراک می‌کند:

> این روش به توصیف پدیدارها به همان نحو که خود را به‌وسیله خودشان نشان می‌دهند، می‌پردازد. هر چیزی که خود را به هر نحوی که باشد، ظاهر سازد پدیدار نامیده می‌شود، مراد این است که به پدیدارها اجازه داده شود، خودشان را پاک و بی‌آلایش آشکار سازند... از نظریاتی که نسبت به خود اشیا بیگانه هستند، باید چشم‌پوشی کرد... روش پدیدارشناسی عبارت از تلاشی برای دریافت واقعیت‌ها، در روشنایی خاص و غیر قابل تأویل خود آنهاست (کوروز، ۱۳۷۸، ص۲۵-۲۶).

به‌تدریج، مفهوم پدیدارشناسی، به معنای آگاهی بی‌واسطه، نزد اندیشمندان به‌عنوان روش‌شناسی مطرح گشت و هریک مراد خویش را از این روش بیان نمودند و پدیدارشناسی روش‌شناختی با الهام از شیوهٔ پدیدارشناسی فلسفی، به یکی از مهم‌ترین رهیافت‌های اثرگذار در قرن بیستم در تمامی حوزه‌های علوم انسانی و معرفت بشری، از جمله دین،* نقد ادبی،** هنر و زیباشناسی تبدیل گردید. در حوزهٔ اسلام‌شناسی، *هانری کربن*، *توشیهیکو ایزوتسو* (Toshihco Izutsu) و *آنماری شیمل* و در زمینه هنر اسلامی، جیمز دیکی (James Dickie)، *اسماعیل فاروقی*، *هانری استیرلن* (Henri

---

*. از پیشگامان این شیوه در شناخت ادیان *ماکس شلر*، *فان‌درلیو*، *نینیان اسمارت*، *میرچا الیاده* و *رودلف اتو* قابل اشاره هستند.

**. در عرصه ادبیات و نقد ادبی نیز *ژرژ پوله*، *گاستون باشلار*، *ژان روسه* از جمله افرادی هستند که از این شیوه استفاده کرده‌اند.

Stierlin) و *هانری کربن*، از جمله کسانی هستند که از این شیوه در شناخت عرصه‌های علوم انسانی و انواع متفاوت هنر اسلامی استفاده نمودند.

روش تاریخی‌نگری

تاریخی‌نگری یا اصالت تاریخ، شیوه‌ای در شناخت جهان خارج و پدیده‌هاست که از جانب پاره‌ای از فیلسوفان تاریخ مطرح شده است. این شیوه مبتنی بر رهایی انسان از درک جهان براساس حقایق بی‌زمان و مطلق است و بر این قرائت و فهم از جهان تکیه دارد که همهٔ پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به صورت تاریخی، تعین‌یافته و به عصر خود و مجموعه عناصر اجتماعی و فرهنگی زمان خویش وابسته است. هنرمند همیشه در شرایط تاریخی ویژه‌ای محصور و محدود است و هیچ‌گاه نمی‌تواند از حد و مرزهای دوران خویش پا فراتر گذارد (هاوزر، ۱۳۸۲، ص۱٤۹). از دیدگاه تاریخی‌نگرها، به‌جهت تکامل و تحول تدریجی انسان، هیچ‌گونه اصول ثابت و پایدار فراتاریخی وجود ندارد و همهٔ پدیده‌ها مبتنی بر علت‌های برآمده از شرایط اجتماعی_ تاریخی هستند. هر اثر و رفتاری محصول دوران، شرایط اجتماعی و جامعهٔ خاص است و هویت انسان در آن شکل می‌گیرد. در واقع هر فرد و هر اثری ساخته و پرداخته تاریخ خودش است. فیلسوفان ایدئالیست آلمان همچون هردر (Johann Gottfried Von Herder) و یا *هگل* در نگاه تاریخی‌نگری بسیار مؤثر بودند. *هگل* از روح زمان یا روح ملی سخن گفت و معتقد بود هر اندیشه‌ای، هر چقدر هم عمیق و ژرف باشد، نمی‌تواند از چارچوب و دیوارهای عصر و زمان تحقق خود فراتر رود (Hegel, ۲۰۰۱, pp.۹۵–۹٦). عقل مطلق در ادوار متفاوت تاریخی ظهور می‌یابد و تاریخ خاستگاه آن است. بنا بر شیوهٔ تاریخی‌نگری، کوشش می‌شود تا پدیده از حیث زمان و مکان خاص و به‌عنوان رخدادی در برهه‌ای از تاریخ خطی، تحلیل گردد. در این شیوه، تلقی محقق این است که یک پدیده همچون اثر هنری و حتی علایق و سلیقه‌های هنرمند و یا صور خیال او تحت تأثیر زمینه‌های خاص دوران یا عناصر و عوامل پیشین خود به وجود آمده است؛ به‌گونه‌ای‌که بستر تاریخی تعیین‌کنندهٔ هویت اثر هنری است. نگاهی به کتاب‌های تاریخ

هنر که در توصیف آثار هنری بیش از هر چیز بـه بیـان شـرح‌حـال‌هـا، شـرح دوران و وضعیت خلق اثر هنری و دیگر شاخص‌های دورهٔ تاریخی پرداخته‌اند، بیانگر این است که این آثار بیشتر براساس تاریخی‌نگری نگارش یافته‌اند.

در میان مورخان هنر اسلامی افرادی همچون *آندره گدار*، *الگ گرابـار*، *تـری آلـن* و بعضی از دیگر مورخان هنر اسلامی، نگاهی تـاریخی‌نگرانـه بـه هنـر اسـلامی دارنـد و عوامل، ریشه‌ها و بسترهای تحقق هنر اسلامی را به طور تاریخی نگریسـته و بـه دنبـال این هستند که ردّپای اسلوب، فرم و قالب‌های هنر اسلامی را در دیگر تمدن‌ها پیگیـری کنند. آنان هیچ‌گاه تلاش نکردند تا با نگاهی همدلانه و از منظر درونی به کانونی‌ترین و اصلی‌ترین مؤلفه‌های تمدن اسلامی توجه کنند؛ مؤلفه‌هایی که موجب شد تـا هـیچ‌گـاه هنرمند مسلمان در هنگام نقاشی، به برهنه‌نگاری نپردازد، یا آنگاه که موسیقی می‌نـوازد، به سمت موسیقی مبتذل نرود. به‌طوری‌که با مغفول‌ماندن از آن، تصویر کوشک و باغ در نگارگری اسلامی، از منظر مورخان هنر، الهام‌گرفته از فـردوس و جنـت نعـیم نیسـت، بلکه همان باغ زمینی است و یـا ترسـیم موضـوعات نگـارگری اسـلامی، تصـویری از سوژه‌های لهوی، بزمی و زمینی است، نه برگرفته از مفاهیم متعالی و اسـتعلایی عارفانـه که شاعران عارف آن را با زبان تغزلی بیان نموده‌اند. از منظر تاریخی، می‌توان گفت هنر اسلامی از عناصر بیزانسی، ایرانی و رومی تأثیر پذیرفته است، اما بر این اساس مؤلفه‌هـا و پایه‌های دینی‌ای که موجب شده تا این عناصر متفاوت و متباین به شکل‌گیری فـرم و الگوی خاص و ترکیبی جدید از هنر بینجامد، مورد توجه قرار نمی‌گیرد.

سنجش دو روش تاریخی‌نگری و پدیدارشناسی

با آنکه امکان استفاده از روش‌های متفاوت در بررسی هنر اسلامی، وجود دارد، اما ایـن روش‌ها گاه تفسیرهای متفاوتی از هنر اسلامی را ارائـه مـی‌دهنـد؛ مـثلاً پدیدارشناسـی روش‌شناختی، روشی فراتاریخی به هنر است و مورد استفادهٔ پاره‌ای از مفسران عرفانی از هنر اسلامی است که از هنر اسلامی تحلیلی عرفانی و حکمی ارائه می‌دهنـد و روش دیگر، تاریخی‌نگری یا اصالت تاریخ به هنر اسلامی است که مـورد اسـتفاده پـاره‌ای از

مورخان هنر قرار گرفته است. آنان هنر را به‌مثابهٔ امری تاریخی تصور می‌کنند که با بررسی زمان وقوع و عوامل قبل و بعد آن، تحلیل می‌گردد و از هنر اسلامی، تحلیلی دنیوی غیرعرفانی ارائه می‌دهند.*

برخلاف شیوهٔ تاریخی‌نگری، در شیوهٔ پدیدارشناسی، بیش از آنکه به عوامل تحقق تاریخی و شرایط ایجاد یک پدیده نگریسته شود، نگاهی توصیفی و پدیداری به پدیده می‌گردد و ماهیت و مؤلفه‌های آن، فارغ از بستر تاریخی‌اش، آنچنان‌که در ساحت آگاهی ما به دست می‌آید، بازخوانی می‌شود؛ به‌گونه‌ای‌که در این شیوهٔ پژوهش، به بررسی ماهیت یک پدیده به صورت فرازمانی و فرامکانی و در تاریخی انفسی پرداخته می‌شود و بیان و تفسیر مکانیسم و ساختار پدیده بیش از ریشه‌های تاریخی و صدق و کذب آن در تاریخ خطی اهمیت می‌یابد. در واقع، هرگونه داوری و حکم دربارهٔ وجود غیر پدیداری اشیا به صورت نفی و اثبات، به حالت تعلیق گذارده می‌شود؛ یعنی در برابر آن دیدگاه طبیعی و پوزیتیویستی که حقیقت اشیا را در جهان خارج و مستقل از آگاهی فرد، در مستندات تاریخی می‌جوید.

در روش تاریخی‌نگری اگر یک اثر هنری را از رشتهٔ تاریخی و از ارتباط آن با دیگر عناصر تاریخی جدا سازیم، قابل شناخت نیست؛ زیرا انگیزه‌ها و دغدغه‌هایی که موجب آفرینش آثار هنری شده است، در موقعیت و شرایط دیگر قابل طرح نبوده و موضوعیت ندارند و حتماً اثر هنری را باید در روند تاریخی و به صورت تحصلی بررسی نمود و نیازمند شناخت روند تاریخی، اقتصادی، زیست_ محیطی و عوامل پیرامونی آن هستیم، اما در روش پدیدارشناسی در کنار موضوعاتی که محدود و دارای شرایط انقضا هستند، مفاهیم و حقایقی وجود دارند که متعالی‌تر از بسترهای زمانی و مکانی‌اند؛ به‌طوری‌که اثر هنری گاه دارای محتوا و عمقی فراتر از زمان و مکان خاص است و از موقعیت خاص، جغرافیا و شرایط اقلیمی فراتر می‌رود و مفهومی استعلایی و متعالی می‌یابد که

*. اندیشمندانی همچون *گاستون باشلار*، *ژرژ پوله*، *ژان روسه*، *ژان پیر ریشارد*، از جمله کسانی بودند که در نقد ادبی، رویکردی انتقادی به شیوهٔ تحصلی داشتند و کاستی‌های این شیوه را بیان نمودند. *گاستون باشلار* مؤسس نقد تخیلی از شیوهٔ پدیدارشناسی استفاده نمود و یا *ژرژ پوله* بنیانگذار نقد مضمونی، با استفاده از این شیوه، کتاب **نقد آگاهی** را نوشت (ضیمران، ۱۳۸۰، ص۸۷/ خطاط، ۱۳۸۷، ص ۱۰۱–۱۰۵).

می‌توان آن را حقیقتی جاویدان، ابدی و ازلی دانست که بر همهٔ اعصار صدق می‌کند. در پدیدارشناسی، زمان درنوردیده می‌شود و به حقیقت بنیادین یک پدیده نظر می‌شود که از این منظر، حقایق متعالی در لایه‌های درونی ادیان اشتراک یافته و گوهر یکسانی می‌یابند و اندیشه‌های حکیمان و فیلسوفان به صورت فراتاریخی با یکدیگر قابل تطبیق خواهد بود، حال آنکه این امر در تاریخی‌نگری که هر رخدادی وابسته به محدودیت‌های جبری است، امکان‌پذیر نمی‌باشد. پدیدارشناسان معتقدند در شناخت یک اثر هنری باید از عرصه‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی، فراتر رفت و آن را در مواجههٔ حضوری و بی‌واسطهٔ درون با همدلی تجربه نمود و به باطن و عمق شکل‌گیری آن اثر رسید، اما تاریخی‌نگران بر این باورند که باید اثر هنری را براساس محدودیت‌ها، الزامات و وابستگی به دوران خاص بررسی نمود.

در واقع، اگر فیلسوفی را متعلق به زمان خود بدانیم، او را مقهور و تابع زمان نموده‌ایم، حال آنکه فیلسوف همواره در عرصهٔ حقیقت‌یابی به بیان حقایق بی‌زمان و جهان‌وطن می‌پردازد (کربن، ۱۳۶۹، ص۲۹). از این دیدگاه، تاریخ در درون فیلسوف است، نه اینکه فیلسوف در تاریخ باشد و از این منظر می‌توان حقایق و حکمت جاویدان ادیان و یا فیلسوفان را، برخلاف شیوهٔ تاریخی‌نگری که در آن شرایط اجتماع، تاریخ، جغرافیا و محیط به جدایی و گسست میان ادیان، اندیشه‌ها و افراد فرامی‌خواند، با یکدیگر سنجید.

از این‌رو، می‌توان گفت نگرش آن دسته از پژوهشگران هنر اسلامی و اسلام‌شناسانی که به شیوهٔ پدیدارشناسی گرایش داشته‌اند، تحت تأثیر پدیدارشناسی کلاسیک و نگرش هوسرلی بوده است؛ زیرا نقطهٔ آغازین روش پدیدارشناسی کلاسیک، بررسی و تحلیل یک اندیشه و یا یک اثر هنری به صورت فرا تاریخی و بدون توجه به مقولهٔ زمان است و در این شیوه، پدیدارهای دینی و یا هنری مجرد از بستر فرهنگی و اجتماعی و جدا از تاریخ و زمان، توصیف و بررسی می‌گردد و با ظهور یک پدیده در آگاهی سوژه، می‌توان عناصر و مؤلفه‌های اصلی آن را به دقت مورد شناخت خویش قرار داد (خاتمی، ۱۳۸۷، ص۶۵).

تفاوت دو دیدگاه تاریخی‌نگری و تاریخی

لازم است ذکر شود که روش پدیدارشناسی در مقابل روش تاریخی‌نگری قرار دارد، نه در برابر روش تاریخی. دو روش تاریخی‌نگری و تاریخی با یکدیگر تفاوت دارند و نفی روش تاریخی‌نگری لزوماً به معنای بی‌توجهی به رویکرد تاریخی نیست. چه‌بسا ممکن است کسانی با تاریخی‌نگری مخالف باشند، اما مباحث تاریخی را مورد لحاظ نیز قرار دهند. اندیشمندانی که از روش پدیدارشناسی استفاده نموده و به نقد روش تاریخی‌نگری پرداخته‌اند، بر این باورند که می‌توان در بررسی یک موضوع، هم از روش پدیدارشناسی، در برابر روش تاریخی‌نگری، استفاده نمود و هم از منظر تاریخی به آن نگریست.* در واقع نقد روش تاریخی‌نگری، به معنای نادیده‌گرفتن مطالعات تاریخی نیست، بلکه منظور از آن، مخالفت با هرگونه تحویل‌گرایی تاریخی یا اصالت تاریخ است؛ به این معناکه موضوع و مسئله‌ای همچون هنر را نباید به یک امر صرفاً برآمده از تاریخ، سیاست، اجتماع، اقتصاد یا روان‌شناسی دوران خاص، تحویل برد و کاهش داد. از دیدگاه آنان، انسان‌ها نه تنها در تبیین درست یک پدیده، نیازمند ارزیابی تاریخی بوده و نمی‌توانند از شناخت و درک ژرفای تاریخ چشم‌پوشی کنند، بلکه جامعه‌ای را که از شناخت و درک ژرفای تاریخ خود غافل باشد، جامعهٔ فاقد خاطره دانسته‌اند.** از این‌رو، بعضی از منتقدان به روش تاریخی‌نگری، بررسی تاریخی را به‌عنوان نیمی از کاوش در کنار نیمی دیگر از آن، که همان عناصر درونی و غیرزمانمند است، قرار می‌دهند و به تاریخ و نتایج حاصل از آن بی‌اعتنا نیستند. برای مثال، *کارل*

*. *هانری کربن* علی‌رغم استفاده از روش پدیدارشناسی، استفاده از تاریخ را مجاز دانسته و روش تاریخی را متناقض با پدیدارشناسی نمی‌داند. به باور وی می‌توان در بررسی یک موضوع هم از روش پدیدارشناسی و هم از روش تاریخی استفاده نمود و در واقع پدیدارشناسی را متضاد با روش تاریخی‌نگری می‌داند، نه متضاد با روش تاریخی. اندیشمندانی همچون *هوسرل* یا دیگر پدیدارشناسان کلاسیک، هیچ‌گاه به تاریخ توجه نداشته‌اند و بحث خود را به بررسی شناخت ماهوی و نفس ماهیت پدیده در آگاهی فرد، محدود نموده و بحث از وجود پدیده و یا بحث‌های تاریخی را بیرون از قلمرو این روش می‌دانستند.

**. *هانری کربن* دربارهٔ روش تاریخی می‌گوید: «به یقین منظور این نیست که از مطالعات تاریخی چشم‌پوشی کنیم. بشریتی که از شناخت و درک ژرفای تاریخ خود چشم‌پوشی کند، بشریتی فاقد خاطره خواهد بود؛ این بشریت در وضعیت انسانی خواهد بود که حافظه خود را از دست داده است» (کربن، ۱۳۶۹، ص۲۹-۲۸).

پوپر (Karl R. Popper) در نقد تفکر *هگل* و *مارکس*، با بیان دو واژهٔ تاریخی‌نگری (Historicism) و تاریخی (Historism) به تمایز آن‌دو اصطلاح توجه دارد و از تفسیر هگلی از تاریخ که مورد مخالفت وی بوده، از واژهٔ تاریخی‌نگری_ نه واژه تاریخی_ یاد نمود (پوپر، ۱۳٦٦، ج۳، ص۷۳۱-۷۳۲/ استنفورد، ۱۳۸٤، ص٤٠٤).

پدیدارشناسان کلاسیک در استفاده از روش پدیدارشناسی، هرگونه بحث تاریخی را وامی‌نهند و نفیاً و اثباتاً دربارهٔ آنها داوری نمی‌کنند. اما در پدیدارشناسی هرمنوتیک برخلاف پدیدارشناسی کلاسیک *هوسرل*، پدیدارشناسی از محدودیت آگاهی و معرفت درونی خارج گردیده و تلقی هرمنوتیکی از تاریخ مورد توجه قرار می‌گیرد. بنا به نظر *هایدگر*، هر فهمی متضمن فهم قبلی است و هیچ آغازی را نمی‌توان برای فهم انسان یافت. از این‌رو، درک تاریخی_ برخلاف تاریخی‌نگری که تاریخ را شرط حتمی تحقق اثر می‌داند_ شرط فهم و تفسیر اثر است و با آن می‌توان به تلقی درستی از خود، جهان خویش و امور مرتبط به آن دست یافت (هایدگر، ۱۳۸۱، ص۱۸۵-۱۸۱). سخن‌گفتن دربارهٔ شناخت و فهم یک پدیده، جدای از واقعیت تاریخی آن، امکان‌پذیر نیست و در واقع با آشنایی با تاریخ هر فهمی از گذشته است که ما در تأویل متن، به زمان حال از آن قرار می‌گیریم. در تأویل کوشش بر آن است تا فاصلهٔ میان متن و موقعیت کنونی از میان برداشته شود و آگاهی تاریخی نیز در این امر کمک می‌کند: «ساختار تاریخی‌مندی در فهم، متضمن اهمیت عاملی است که مدت‌ها در علم هرمنوتیک تاریخی و ادبی از آن غفلت شده و آن عامل عبارت است از اطلاق، یعنی کار تأویل در مرتبط‌کردن معنای متن با زمان حال» (پالمر، ۱۳۸٤، ص۲۰٦) و فاصله میان متن و واقعیت کنونی آن یا افق اثر با افق کنونی از میان می‌رود و می‌فهمیم که متن برحسب لحظهٔ کنونی ما چه معنایی می‌دهد. در تحلیل *گادامر* هر متن و اثری متعلق به کسی است که دارای حیثیت تاریخی است و مفسر باید برای رسیدن به فهم متن یا اثر، آن عالمی را که اثر در آن به ظهور رسیده است، دوباره بر پا کند. از این‌رو، مفسر با طرح پرسش و براساس پیش‌فرض‌ها و انتظارات خود و امتزاج و آمیختن افق خود با افق خالق متن یا اثر، آن را به زمان حال و فهم خود نزدیک می‌سازد و آن پدیدهٔ تاریخی برای او ظهور می‌یابد (همان، ص۲۰۷-۲۰۸).

البته به نظر می‌رسد_ همان‌طورکه پدیدارشناسان در انتقاد به روش تاریخی‌نگری

معتقدند_ آنان موضوع را فقط در عرصه‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی می‌سنجند، اما آن را در مواجههٔ حضوری و بی‌واسطهٔ درون خود، تجربه نمی‌کنند. همچنین شاید از جمله انتقادات بر روش پدیدارشناسی این باشد که این روش فراتر از تجربهٔ مستقیم، بی‌واسطه و مبتنی بر آگاهی موضوع، به هیچ‌یک از مباحث تاریخی و تحصلی و بررسی صدق و کذب در این عرصه‌ها، توجهی نمی‌کند و به این پرسش‌ها در عرصهٔ پدیدارشناسی، هیچ‌گاه پاسخ داده نشده و همواره بحث از آنها در پرانتز گذارده می‌شود.

تحلیل پدیدارشناختی از هنر اسلامی

از دیدگاه پدیدارشناسی به ماهیت هنر اسلامی، هر چیزی دربارهٔ وجود خارجی‌اش، از جمله ریشه‌های تاریخی، عوامل، شرایط و بسترهای تحقق آن در حالت تعلیق قرار می‌گیرد و به جای بررسی واقعیت عینی و خارجی آن، به تحلیل و ارزیابی عناصر خود پدیده بسنده می‌شود که با تعلق‌گرفتن آگاهی ما به آن و طی فرایند ماهیت‌بخشی برای ما مکشوف می‌گردد و مجموعه‌ای از عناصر فراتاریخی است. به طوری‌که در شناخت پدیده، واکاوی و شناخت عناصر درونی و مکشوف آن پدیده برای ما، امری ضروری و ممکن است و بررسی پوزیتیویستی از عینیت و هستی خارجی هنر اسلامی، از جمله بررسی عوامل تاریخی در تحقق آن، بیرون از قلمرو آگاهی ما قرار می‌گیرد؛ زیرا بررسی تحصلی و پوزیتیویستی از عینیت خارجی، نوعی توجه به هستی آن پدیده است که حکم به آن تعلیق شده است و_ همان‌طورکه اشاره شد_ تعلیق پدیدارشناختی نیز برای حذف هرگونه پیش‌فرض در پدیدارشناسی هنر، امری ضروری است.

از این‌رو، بحث از ریشه‌های تاریخی و تأثیرگذاری هنر دیگر تمدن‌ها همچون بیزانسی، رومی و ساسانی بر تکوین هنر اسلامی و یا بحث از نسبت میان هنر پیش از اسلام و پس از اسلام و دیگر پرسش‌های مطرح در مسئله‌های اصلی رساله، از منظر پدیدارشناسی، مورد اهتمام اولیه قرار نمی‌گیرد و در بررسی ماهیت هنر اسلامی دخالت ندارند؛ زیرا در پدیدارشناسی هنر، آنچه اصیل و اساسی است، بررسی محتوا و ساختار تجربهٔ هنری و ارتباط پدیدارهای هنری با یکدیگر است؛ به‌طوری‌که از این منظر،

پدیدارشناسی هنر، امری متفاوت از تاریخ هنر است و شناخت ماهیت هنر اسلامی وابسته به تاریخ هنر اسلامی نخواهد بود. برای مثال، آنگاه که به معماری یک مسجد یا کلیسا از منظر پدیدارشناسی می‌نگریم، آنچه مورد توجه قرار می‌گیرد، عناصر و مؤلفه‌هایی است که بر ما پدیدار گشته است و این عناصر، معرفت ما به آن پدیده را تشکیل می‌دهد و با ایجاد همدلی و تشارک اذهان از معماری، می‌توان به عینیت آن پدیده در میان تمدن‌ها رسید یا دربارهٔ هنرهای موجود در تمدن‌های سنتی، همچون مجسمه‌سازی، نقاشی، موسیقی و امثال آنها، به وجود گوهر یکسان و مشترک در میان آنها پی برد.*

در شناخت هنر اسلامی از منظر پدیدارشناسی، می‌توان به سطوح عمیق‌تر و مفاهیم محوری و بنیادین در آثار هنری که ماهیتش فراتر از اقلیم، محیط و زمان خاص است، دست یافت؛ عناصری که نسبت میان دین و هنر را در فرهنگ اسلامی بیان می‌دارد (شیمل، ۱۳۷٦، ص۳٦). پژوهشگران در تفسیر فراتاریخی از هنر اسلامی معتقدند هنر اسلامی مبتنی بر حقایق عرفانی و الوهی، فرازمان و فرامکان و یا ازلی و ابدی است؛ به طوری‌که این اندیشه‌ها در همهٔ عرصه‌های تمدن و فرهنگ و در همهٔ دوران‌ها قابلیت صدق دارد. از منظر آنان، اسلام دارای مؤلفه‌هایی است که فراتر از روح دوران و جدای از ارکان تاریخی دوره‌های عباسی، ایلخانی، صفوی یا عصر مدرن، موجب شکل‌گیری روحیهٔ خاص در هنرمند شده است؛ به‌گونه‌ای که این عناصر فکری را نباید وابسته و محدود به شرایط تاریخی، حکومت و یا انگیزه‌های حاکمان دانست.

با روش پدیدارشناسی، پژوهشگر آثار هنر اسلامی می‌کوشد تا با همدلی بررسی کند که آیا هنر اسلامی، بازنمایانه و طبیعت‌گرایانه است، یا هنری انتزاعی، تغییر شکل‌یافته (Deformation)، معنادار و نمادین که برگرفته از آرمان‌ها و ایدئال‌های تفکر اسلامی

*. از جمله آثاری که به معماری و هنر در تمدن غرب با نگاه پدیدارشناسی نگریسته است، دو اثر ذیل از اندیشمند نروژی *کریستیان نربرگ شولتز* است:

۱.Meaning of western Architecture, Christian Norberg Schulz, Praeger, New York, ۱۹۷۵/

۲. The Concept of Dwelling on the Way to Figurative Architecture, Christian Norberg Schulz, Rizzoli International Publications, New York, ۱۹۸٤.

است و به طبیعت‌گرایی یا تقلید از واقعیت گرایش نداشته است. در شیوهٔ پدیدارشناسی روش‌شناختی، نقطهٔ آغازین بررسی و تحلیل اثر هنری، فراتاریخی و بدون توجه به مقولهٔ زمان است و پدیدارهای هنری، مجرد از بستر فرهنگی، اجتماعی و تاریخی، توصیف و بررسی گردیده و تفاوت در هنر تمدن‌ها، در هستهٔ درونی آنها جست‌وجو می‌شود؛ عواملی که به صورت شبکه‌ای و منسجم وجود دارد و پدیدارشناس به فهم درونی آنها دست می‌یابد.

همچنین در میان مورخان هنر، برخی نیز به عناصر فرازمان و فرامکان در هنر اسلامی اذعان دارند و بر این باورند که هنرمندان مسلمان به اندیشه‌های جاویدان و مفاهیم ازلی که فراسوی زمان و برآمده از تفکر اسلامی است، توجه داشته‌اند؛ مثلاً *آرتور پوپ* (Arthur Upham pope) معتقد است، هنرمند مسلمان در خلق اثر هنری به دنبال شیوه‌ای رها از قید زمان و مکان و رها از زوال‌پذیری بود: «ذوق ایشان [مسلمانان] بیشتر در نمایش اشکال، طالب آن شیوه بود که از قید زمان و مکان آزاد باشد و طعم فنا ندهد، بلکه به سوی خلود و بقا میل کند» (پوپ، ۱۳۸۰، ص٤). یا *جیمز دیکی* (James Dickie) در تفسیر گنبد، باغ و نقوش تزیینی معتقد به وجود عناصر نمادین و تمثیلی در آنهاست و گنبد را نماد فلک، باغ را تمثیلی از فردوس و نقوش عربانه را تمثیلی از درختان بهشتی می‌داند (Dickie, ۱۹۷۸, p.٣٤). این پژوهشگران، هنر اسلامی را متفاوت از قالب‌های مدرن، مبتنی بر فرهنگ سنتی شرق و متأثر از ماهیتی روحانی و فراتاریخی می‌دانند که متمایز از هنر پس از رنسانس است (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ص١٠٤).

از منظر پدیدارشناسی، پژوهشگر می‌خواهد آثار هنر اسلامی را به صورت پدیدارشناسی، با التفات و توجه به آنها_ آن‌طورکه بر آگاهی ما آشکار می‌شوند و ظهور می‌یابند_ بررسی کند. از این منظر، برخلاف روش تاریخی‌نگری *گامبریچ* که می‌گوید من سیصد اثر هنر اسلامی را بررسی کردم و در آنها هیچ عنصر خاص که متعلق به اسلام باشد، ندیدم، هنر اسلامی، هیچ‌گاه، هنر بازنمایانه نبوده، بلکه هنری انتزاعی، تغییریافته (Deformation)، معنادار، نمادین و برگرفته از آرمان‌ها و ایده‌آل‌های تفکر اسلامی است که دست‌کم در دوره‌های میانه، هیچ‌گاه نخواسته به سمت رئالیسم و تقلید از واقعیت حرکت کند.

روش پدیدارشناسی هرمنوتیک به هنر اسلامی

در مطالعات زبان، برای تفسیر گزاره یا اثر هنری از دو شیوهٔ سمانتیک (Semantic) و هرمنوتیک* نیز استفاده می‌شود. در شیوهٔ سمانتیک یا معناشناسی، به تفسیر و بیان دلالت لفظی، واژگانی و ساختار دستوری و نحوی یک گزاره یا اثر هنری پرداخته می‌شود، اما در شیوهٔ هرمنوتیک، به چیزی فراتر از مفهوم ظاهری آن توجه می‌شود و کوشش می‌شود تا مدلول و حقیقت الفاظ و جنبه‌های مستور و پنهان آنها، کشف و تفسیر گردد. از این‌رو، در فهم هرمنوتیک از یک اثر به مؤلفه‌هایی همچون نشانه (علامت یا پیام)، مفسر و مخاطب توجه گردیده و برای فهم دقیق آن، به جهانی که فرد در آن می‌زید و آن را به وجود آورده است، نزدیک می‌شویم و از این منظر، فهم یک اثر در علوم انسانی نیازمند تفسیر (Interpretation) است و نمی‌توان در آن همچون علوم طبیعی، به سوی تبیین (Explication) رفت.**

---

*. واژهٔ هرمنوتیک از ریشهٔ یونانی فعل هرمنویین و اسم هرمینیا، به معنای تأویل‌کردن، نظریه‌ای دربارهٔ فهم متون می‌باشد. این واژه با لفظ هرمس هم‌ریشه است. هرمس خدای اساطیری یونان و رساننده پیام‌های خدایان، در ادبیات یونانی به‌منزله فردی است که با آشنایی به زبان خدایان، موظف بود پیغام آنان را پس از فهمیدن و تفسیر زبانشان برای خود، به‌گونه‌ای توضیح دهد که به سطح فهم بشری آورده شود و دیگران آن را بفهمند (پالمر، ۱۳۸٤، ص۲۱-۱۹/ ریخته‌گران، ۱۳۷۸، ص۲۵۱). اصطلاح هرمنوتیک نزد فلاسفه در معانی‌ای همچون رمزگشایی، تأویل و آشکارساختن معنای متن در تمام جوانب ممکن آن فراسوی شرایط تاریخی، روش کشف معنا و دلالت معنایی، کشف معنای باطنی و لایه‌های درونی متن در پشت معنای ظاهری و امثال آن تعریف شده است. هرمنوتیک در قدیمی‌ترین تعریفش به مجموعه قواعد و اصولی گفته می‌شد که برای فهم کتاب مقدس و تفسیر آن به کار می‌رفت و نزد *هایدگر* به معنای کوشش در فهمیدن متن و نزدیک‌شدن به جهان و عالمی است که متن در آن تحقق یافته است؛ فهمی که مبتنی بر پدیدارشناسی از نحوهٔ وجود آدمی است (هایدگر، ۱۳۸٦، ص۲۷۹-۲۷۸) و نزد *گادامر* به معنای روشی است که با هم افقی میان تأویل‌گر و متن و درهم‌آمیختن انتظارات و سلیقه‌های ما با دیدگاه‌های موجود در متن یا مکالمه میان گذشته و اکنون صورت می‌پذیرد و با کمک‌جستن از تأویل، به بحث از حقیقت در حدی گسترده، بدون تعیین حقیقت نهائی، می‌پردازد. هریک از اندیشمندان بزرگ همچون *شلایر ماخر*، *دیلتای*، *هایدگر*، *گادامر* و *پل ریکور* از هرمنوتیک، تعریف خاصی ارائه دادند و این مفهوم در فلسفهٔ آنها جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد.

**. در تفسیر هرمنوتیک از متن که به معنای پرده‌برداشتن از متن و محتوای آن و دسترسی به مفاهیم و معانی لایه‌های درونی پدیده و تفسیر عمیق‌تر از موضوع است، مسمّا و حقیقت مفاهیم و معانی‌ای که در ظاهر خود را نمی‌نمایاند و نیازمند فراروی از دلالت سطحی و ظاهری است، با تعریف الفاظ و شرح کلمات، قابل دسترسی نیست، بلکه باید مجال داد تا یک کلمه یا اثر هنری مدلول و مسمای خود را بنمایاند و ظهور یابد؛ به این معناکه یک پدیده از طریق خودش شناخته شود و خود برای ما پدیدار گردد و این، نوعی پدیدارشناسی است که اندیشمندان هرمنوتیک به آن اعتقاد دارند.

قائلان به هرمنوتیک گاه در صددند تا معنای اصلی و مرکزی متن یا اثر هنری را کشف کنند و معنا را در متن، قطعی می‌دانند، اما بعضی از وفاداران به این روش، در صدد تأویل متن و توضیح روند فهم هستند و معنا را وابسته به خوانندهٔ متن می‌دانند. همچنین بعضی از آنان معتقدند در یک متن باید به نیت و قصد مؤلف دست یافت و هدف از تفسیر هرمنوتیک این است که نیت مؤلف آشکارتر گردد، اما بعضی دیگر به مرگ مؤلف قائل بوده، معتقدند باید به معانی باطنی متن دست یافت، چه مؤلف و آفرینندهٔ اثر، آن معنا را در نظر داشته باشد یا نه؛ مهم آن است که از یک متن چه مفاهیم و معانی‌ای، هرچند جدید به ذهن تأویل‌گر و مفسر آید. از این منظر، معنای متن وابسته به خوانش و فهم انسان‌هاست و معنایی نهایی در متن وجود ندارد، بلکه معانی زیادی هست که هربار به‌نحو تازه‌ای درک می‌شود و این خواننده است که معنای متن را تعیین می‌کند و وجه محتمل‌تری از آن را بیان می‌دارد. در واقع همیشه معنا سیال و جاری باقی می‌ماند و با فهم‌های متفاوت، ابداع و کشف می‌گردد. از این بُعد، متن همیشه از مؤلف مهم‌تر است، برخلاف دیدگاه نخست که رسیدن به مقصود و نیت مؤلف و پرده‌برداری از آن اهمیت می‌یابد.

اندیشمندان هرمنوتیک همچون *هایدگر* و *گادامر*، پدیدارشناسی هوسرلی را در عرصهٔ شناخت جهان فرد، بازخوانی نمودند. «*هایدگر* از مصمم‌بودن *هوسرل* به بازپس‌بردن همهٔ پدیدارها به آگاهی انسان_ یعنی فاعلیت ذهن استعلایی_ ناخشنود بود» (پالمر، ۱۳۸٤، ص۱۳۸). *هایدگر* معتقد بود هر انسان «جهانی» دارد که بنیاد و اساس فهم اوست و منظورش از آن، برخلاف محیط اطراف و جهان عینی، عالمی بود که متعلق به شخص است، او را در میان گرفته و محیط بر اوست و فرد خود را مستغرق در آن می‌بیند و حتی از طریق آن می‌نگرد؛ عالمی بسیار نزدیک که حتی به چشم نمی‌آید، همواره حاضر و ناپیداست و از هر تلاشی برای درک آن به‌عنوان متعلق شناسایی می‌گریزد (همان، ص۱٤۷-۱٤٦). وی اموری همچون ادبیات، شعر و آثار هنری را خاستگاهی برای ظهور جهانی که فرد در آن به سر می‌برد و همچنین زمینه‌های مناسبی برای شناخت آن جهان و به دست‌آوردن تجربه‌ای مستقیم، همدلانه و بی‌واسطه از خالق اثر هنری می‌دانست. در هر اثری، جهانی متجلی می‌گردد و حقیقتی

به ظهور می‌رسد. از طرفی، اثر هنری به هنرمند، هستی می‌بخشد و از طرف دیگر، هنرمند به اثر هنری، هستی می‌دهد. بنابراین، از منظر پدیدارشناسی هرمنوتیک، اثر هنری عرصه‌ای است که از یکسو، امکان ظهور و تجلی عالم و جهان فرد در آن متصور است و از سوی دیگر، فهم ما از جهان هنرمند وسعت یافته و افق جدیدی پیش روی ما باز می‌گردد و عالمی که در اثر هنر ظهور می‌یابد، با عالم و جهان ما گره می‌خورد. از دیدگاه *هایدگر*، حقیقت یک چیز، آنی نیست که به ادراک حسی در می‌آید و از این منظر نمی‌توان به حقیقت آن قرب پیدا کرد، بلکه باید کوشید تا به عالم درون و افق دید هنرمند نزدیک شد (هایدگر، ۱۳۷۹، ص۱۲).

هانری کربن از جمله اندیشمندانی است که در تحلیل هنر اسلامی، با استفاده از روش هرمنوتیک به تفسیر آثار اسلامی پرداخت و معتقد بود به دلیل قدسی‌بودن کتاب مقدس و مرکزیت آن در ادیان، برای احیای الهیات و کشف حقیقت از رخ آنها، نیازمند فهم هرمنوتیک هستیم؛ حقیقتی که متعالی‌تر از آن است تا با فهم جنبهٔ تاریخی، به چنگ آید و تنها هرمنوتیک را برای کشف معنای نهفته و باطنی متون دینی، در پس گزاره‌های ظاهری لازم می‌دید:

> هرمنوتیک فلسفی اساساً کلیدی است که معنای نهفته و پنهان_ از لحاظ ریشه‌شناسی، همان مفهوم باطنی_ را در پس گزاره‌های ظاهری کشف می‌کند. در واقع من فقط کاربرد این هرمنوتیک را به حوزهٔ بکر و وسیع عرفان اسلامی شیعه_ و سپس عرفان مسیحی و عرفان یهود که هم‌مرز آن هستند، گسترش داده‌ام (کربن، ۱۳۸۳، ص۲٤–۲۳).

وی از نخستین کسانی است که از منظر هرمنوتیک به اسلام و خصوصاً شیعه نگریست و *هایدگر* و *سهروردی* را در این جهت مؤثر می‌دانست (کربن، ۱۳۷۷، ص۱–۱۳ و ۱۳۸۳، ص۲۷–۱۹). او میان روش هرمنوتیک که از آن به کشف المحجوب تعبیر می‌نمود و روش تأویل به معنای برگرداندن سخن به اصل خود و دریافت مقصود اصلی آن، مشابهت قائل بود و پاره‌ای از سخنان حکمی پیشوایان شیعه را که دارای مضامین عمیق بود، در آثار خود ذکر نموده* و تأویل معانی عمیق آن احادیث توسط

---

* . از جمله روایاتی که مورد توجه *کربن* بوده و آن را ذکر می‌کند، سخن امام *صادق*ؑ است که می‌فرماید: «إن کتاب‌الله علی اربعة اشیاء، العبارة و الاشارة و اللطائف و الحقایق، فالعبارة للعوام و الاشارة للخواص و اللطائف للاولیاء و الحقایق للانبیاء».

مفسران شیعه را تأییدی بر قرابت مفهوم تأویل در فرهنگ اسلامی با مبحث هرمنوتیک می‌دانست. افزون‌بر آن، وی در فهم معماری اسلامی و آثار هنر اسلامی، از این روش استفاده نموده، آن را رمز فهم و کشف عناصر قدسی و معنوی در آنها می‌دانست.

تأویل متون دینی، که نخستین خاستگاه بحث هرمنوتیک در تمدن غرب تلقی می‌شود، نزد مفسران قرآن، فیلسوفان و عارفان اسلامی قدمت زیادی دارد و در متونی همچون تفسیرهای قرآن، به‌ویژه تفسیرهای عرفانی، کاربرد داشته است، یا افرادی همچون *شمس‌الدین محمد لاهیجی* در شرح **گلشن‌راز** *شیخ محمود شبستری*، *صدرالمتألهین* در تفسیر **اصول کافی**، *ابن‌عربی* در **فصوص الحکم**، **فتوحات مکیه** و در شرح بر دیوان خود، **ترجمان الاشواق** و بسیاری دیگر از متفکران اسلامی به تأویل متون و کشف معانی در آنها پرداخته و سخنان را به همان حقیقت نهایی، که از آن نشئت گرفته، برمی‌گرداندند. حتی پاره‌ای از عارفان، گاه فراتر از معنای قطعی متن و نیت مؤلف، به تأویل و تفسیر آیات و روایات، گرایش داشته‌اند.*

کربن در تطبیق میان اهل فتوت و شوالیه‌ها معتقد است، این تفاهم و همدلی وجود دارد و سازندگان معماری آئینی همچون مسجد اصفهان را با سازندگان معماری کلیسای دورهٔ قرون وسطی از جوانمردان و اهل فتوت و برخوردار از «عالم هنری» و «همدلی» می‌داند (کربن، ۱۳۷۷، ص۱۰). وی معادل فارسی واژهٔ «فتی» را کلمهٔ «جوان» و معادل لاتینی‌اش را «جوونیس/ Juvenis» می‌داند و از جوانمردی یا فتوت که در معنای مجازی به معنای «سالک» یا زایر معنوی است، کسی که حقیقت باطنی انسان را درک کرده است، در زبان فرانسه به شوالیه/Chevalier تعبیر می‌کند (کربن، ۱۳۶۳، ص٤).

از این‌رو، براساس تحلیل «عالم هنری» و «همدلی» می‌توان میان آثار هنری هنرمندان متفاوت در هنر ادیان، عناصر و جنبه‌های مشترک فراوانی را یافت و با یکدیگر تطبیق داد (نصر، ۱۳۸۵، ص۲۷۸). پاره‌ای از پژوهشگران در عرصهٔ هنر اسلامی، بر این باورند که باید هنر اسلامی را مانند هر پدیدهٔ دیگری با همدلی و هم‌زبانی مورد کاوش و

* نمونه‌هایی از تأویلات عرفانی *مولوی*، *ابن عربی*، *عبدالرزاق کاشانی* و دیگر عارفان از آیات و روایات که فراتر از معنای ظاهری آنها بوده، در آثار این بزرگان به وفور دیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۵، ص۳٤۳-۳۳۸).

بررسی قرار داد و به جای استفاده از شیوهٔ تاریخی‌نگری در بررسی علل و تحقیق تجربی، باید از منظری فراتاریخی یا پدیدارشناختی، به بررسی قواعد و مبانی آن و درک ماهیتش پرداخت. از منظر پدیدارشناختی، برای فهم بهتر یک پدیده باید همچون یک معتقد و وفادار نگریست و تلاش نمود تا نگاه خود را همسوی با کسانی ساخت که به آن اعتقاد دارند. از این منظر نیز داوری دربارهٔ اندیشه‌ها و افکار، تعلیق می‌شود و به جای آن، کوشش می‌گردد تا به شناخت مؤلفه‌های درونی و مبانی آن پدیده پرداخته شود. بنابراین، در این شیوه، با همدلی به فهم و معرفت آن پدیده نزدیک می‌گردیم و حتی‌المقدور آن را آنچنان‌که بر ما آشکار می‌گردد، خواهیم شناخت.

پژوهشگران در تفسیر فراتاریخی از هنر اسلامی معتقدند، اسلام دارای مؤلفه‌هایی اعتقادی و فکری است که این اصول فراتر از روح دوران و جدای از دورهٔ عباسی، ایلخانی، صفوی یا عصر مدرن، موجب شکل‌گیری روحیهٔ خاص و خلق اثر هنری در هنرمند شده است؛ به‌طوری‌که این عناصر فکری را نباید وابسته و محدود به شرایط تاریخی، حکومت و یا انگیزه‌های حاکمان دانست. به تعبیر *هانری کربن*، تاریخ در درون اعتقادات اسلامی است، نه اینکه اعتقادات اسلامی در تاریخ باشد.*

جهان هنرمند از جهت هرمنوتیک، از آن حیث برای ما قابل شناخت خواهد بود که با همزبانی در جهان او حضور و شرکت داشته باشیم. برای مثال، برای شناخت میدان نقش جهان اصفهان یا هر اثر دیگر از هنر اسلامی، باید به عالم و جهانی که معمار و طراح به آن تعلق داشت، دست یافت؛ زیرا اثر با عالم و جهانی که سازنده متعلق به آن است، سازگاری دارد و بیانی از جهان درونی اوست (داوری، ۱۳۸۷، ص۳۷۰). به‌طوری

* از جمله انتقادهای *هانری کربن* به روش تاریخی‌نگری این است که شیوهٔ پوزیتیویستی و تحصلی به جهت محدودنمودن معرفت و شناخت به ادراکات حسی و به تأویل‌بردن مفاهیم حاصل از قوهٔ فاهمه به مسلمات تجربی، هیچ جایگاهی را برای معرفت و آگاهی‌ای که حد میانهٔ آن‌دو است، قائل نشده است، آنچه از آن به خیال فعال تعبیر می‌کند و معتقد است عالم مثال یا عالم خیال، عالمی مجرد است که نه متعلق به جهان تجربه و تحقیق است تا با ادراک حسی به آن دست یافته شود و نه جهانی انتزاعی است تا مورد ادراک عقل قرار گیرد، از این‌رو، پوزیتیویست‌ها عالم خیال را به امری خیالی، اسطوره‌ای و امری موهوم و واهی تقلیل داده‌اند و وجود عالم مثال را نفی کرده‌اند، اما از دیدگاه *کربن*، عالم خیال، مکانی میانی بین ادراکات حواس و میان مقولات عقل قرار می‌گیرد و آن را عالمی حقیقی میان عالم محسوس و عالم مجرد و انتزاعی می‌داند (ر.ک: کربن، ۱۳۷٤، ص۱۷–۱٦).

که تفاوت معماری نقش جهان اصفهان به‌عنوان نماد معماری عصر صفوی با کاخ گلستان به‌عنوان نماد معماری عصر قاجار یا دیگر آثار معماری مدرن، به جهت تفاوت زمانی‌شان نیست، بلکه به جهت تفاوت جهان و تجربهٔ زیست هنرمندانی است که آنها را بنا نموده‌اند و این آثار تجلی هستی و جهان آنان محسوب می‌گردد. در واقع آثار هنری از جمله معماری، نقاشی، موسیقی، هنرهای تزئینی و امثال آن توسط هنرمند به‌گونه‌ای ساخته می‌شود که متناسب با وجود و جهان او باشد و علائق و سلیقه‌های او در اثر هنری‌اش ظهور خواهد یافت. به‌طور مثال، جهان هر انسان که در آن می‌زید، شامل مکان* و سکونت‌گاه نیز می‌شود و معماری دارای عناصری با معناست که به‌منزلهٔ روح مکان تلقی می‌شود و جهان انسان را متحقق می‌سازد.** از این منظر، معماری ارتباط وجودی با نیازهای انسانی دارد و معمار علاوه بر ساختن مکانی برای سکونت جسمانی و سرپناه، به آرامش روحی، تجسم‌بخشی به معانی و تعامل با اندیشه‌ها و احساسات دیگران نظر دارد و آن اثر بیانی از موجودیت جهان کوچک اوست (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۷، ص۹).

با توجه به اینکه هرمنوتیک روش فهم و تفسیر است و علاوه بر فهم متون گفتاری و نوشتاری، در فهم آثار هنری نیز قابل استفاده است، از این‌رو در کاربرد روش هرمنوتیک از هنر اسلامی، کوشش می‌شود تا به جنبهٔ مستور و پنهان در آن آثار دست یازیده شود و مفاهیم و معانی آن آثار برای ما پدیدار گردد. با شناخت زبان، نمادها و علائم به‌کاررفته در آثار هنرمندان مسلمان و یا فهم حقیقت وجود آنها، تلاش بر آن است تا به جهان هنرمندان مسلمان و حقیقت وجودشان نزدیک شویم. برای مثال، پاره‌ای از مفسران با تفسیر هرمنوتیک از هنر اسلامی، به تفسیر عرفانی از آن گرایش داشته‌اند. آنان معتقد بودند با تحلیل زبان و ساختار آثار هنر اسلامی و هم‌افقی با

*. مکان یک پدیدهٔ کلی و کیفی است که نمی‌توان آن را به هیچ‌یک از خصوصیات آن_ مثلاً ارتباطات فضایی_ بدون از دست‌دادن طبیعت واقعی آن کاهش داد... . مکان بیش از هر چیز یک ساختار است، شبکه‌ای از ارتباطات که بیانگر جنبه‌های خاص آگاهی و تجربه انسانی است (پرتوی، ۱۳۸۷، ص۷۳-۷٤).

**. گویی به‌جهت همین تفاوت در جهان انسان‌هاست که *ابن‌خلدون* می‌گوید: «بادیه‌نشینان نمی‌توانند در شهرهای پر جمعیت سکونت گزینند» (ابن‌خلدون، ۱۳۷۵، ج۲، ص۵).

هنرمندان مسلمان این امر قابل کشف است. طبق نظرشان، آثار هنر اسلامی برآمده از جهانی خاص است که تبلور تعالیم دینی است؛ جهانی که هنری خاص در آن شکل می‌گیرد و علایق، سلیقه‌ها و انگاره‌های ذهنی خاصی در آن وجود دارد. مثلاً با تحلیل نمادهای اسلامی در آثار هنری مسلمانان فهمیده می‌شود که توحید، عوالم فرامادی و ملکوتی، محوریت کعبه، مفاهیم حکمی و معنوی از مهم‌ترین عناصر موجود در هنر اسلامی است و موجب تمایز هنر اسلامی از هنر دیگر سرزمین‌ها، شده است. از منظر آنان، آثار هنر اسلامی، هر نوع تأویل و تفسیری را برنمی‌تابد و تنها بر عناصری استوار است که برآمده از جهان خاص مسلمانان است. مفهوم توحید، او را از بت‌پرستی و مجسمه‌سازی دور نمود، اعتقاد به ملکوت و بیان معنای عمیق، او را به سمت هنرهای انتزاعی کشاند، یا محوریت آیات قرآن او را به سمت هنر خطاطی سوق داد. از دیدگاه این دسته از اندیشمندان، نتیجه کاربرد روش هرمنوتیک در هنر اسلامی و تحلیل زبان آن بیانگر شکل‌گیری هنری حکمی و معنوی در فرهنگ اسلامی است؛* به‌طوری‌که با نزدیک‌شدن به جهان هنرمند مسلمان در گذشته، استنباط می‌شود که او مبرا از آلودگی‌های موجود در هنر مدرن بوده و هرزگی‌ها و پرده‌دری‌هایی که در دورهٔ جدید، به وفور دیده می‌شود، در آثارش دیده نمی‌شود و هنر در دستان او امری جهت به‌تصویرکشیدن زیبایی‌ها و خوبی‌ها بوده و تلقی هنر برای لذت یا سرگرمی به مخیلهٔ او راه نداشته است.

بعضی از اندیشمندان معتقدند رویکرد هرمنوتیک به متون و آثار هنری، از جمله هنر اسلامی، به‌جهت نبود ابزارهای دقیق و روش‌های نظام‌مند، کاری دشوار و سخت است. در استفاده از روش هرمنوتیک برای تأویل اثر هنری، دشواری‌هایی فراوان به چشم می‌خورد؛ از جمله وجود معانی آشکار و نهان، گفته‌ها و ناگفته‌ها، سختی شناخت زمینهٔ اصلی، حدود متن، افق فکری، پیش‌فهم‌های پدیدآورنده و رویکردهای متفاوت در

* البته در برابر این نگاه از هنر اسلامی، ممکن است بعضی از پژوهشگران هنر اسلامی، با استفاده از روش هرمنوتیک، به تفسیر و تأویل متفاوتی از هنر اسلامی گرایش یابند، لزوماً این‌طور نیست که این روش نتیجهٔ خاصی را در بررسی آثار هنری به ارمغان بیاورد، نتایج به دست‌آمده در هر تحلیل، جدای از نوع آن، به‌جهت کاربرد هرمنوتیک است که روشی در کشف حقیقت تلقی می‌گردد.

کاربرد این روش که همهٔ این عوامل دست به دست هم می‌دهند تا فهم هرمنوتیک با مشکل مواجه شود (احمدی، ۱۳۸۳، ص۶۱-۶۳/ قراملکی، ۱۳۸۵، ص۲۴۰). به‌علاوه، کاربرد هریک از نگرش‌ها بر فهم اثر هنری، تأثیر متفاوتی خواهد گذارد. به‌طور مثال، اندیشمندی برای اثر هنری، معنایی اصیل و نهایی قائل است و فیلسوفی دیگر برحسب خوانش مخاطبان، معانی متعددی برای آن قائل است، یا گاه هدف از روش هرمنوتیک، فهم مقصود و نیت آفرینندهٔ اثر است و گاه فهم مضامین موجود در اثر هنری، قطع نظر از نیت مؤلف، مورد توجه قرار می‌گیرد. بدیهی است قائل‌شدن به هریک از این نگرش‌ها، تفسیر و نتیجهٔ متفاوتی را رقم خواهد زد؛ مثلاً از جمله دشواری‌های موجود در تفسیر هرمنوتیک از هنر اسلامی، ابهام در افق دین هنرمند و عدم اشراف به گفته‌ها و اعتقادات تاریخی هنرمند است که مفسر را در نزدیک‌شدن به جهان هنرمند مسلمان با مشکل مواجه می‌سازد؛ برای مثال، تنوع نگرش عالمان علوم اسلامی از جمله فقها، عرفا، فیلسوفان و متکلمان به هنر، وجود دوره‌های متفاوت در تمدن اسلامی و عدم وضوح و عدم توافق جمعی عالمان دینی در حرمت و حلیت بعضی از هنرها، گرایش‌های متنوع به هنر از جانب تودهٔ مردم، اشراف، شاهزادگان و یا عارفان، نگرش متفاوت حاکمان در دوره‌های مختلف به هنر، تفاوت میان متون اسلامی و دوران اسلامی و مواردی از این دست، همه از جمله عواملی است که فهم و تفسیر آثار اسلامی و نزدیک‌شدن به جهان هنرمند را دشوار می‌سازد.

نتایج حاصل از پدیدارشناسی هنر اسلامی

بنا بر نتایج حاصل از کاربرد رویکرد و روش پدیدارشناسی در هنر اسلامی می‌توان گفت، هنر اسلامی، ویژهٔ تمدن اسلامی و برآمده از اندیشهٔ اسلامی است که در فرم و محتوا، متمایز از هنر دیگر سرزمین‌ها و دیگر ادیان است و تأثیرپذیری هنر اسلامی در فرم و اسلوب از هنر دیگر تمدن‌ها، بر ویژه و متفاوت‌بودن هنر اسلامی از هنر دیگر فرهنگ‌ها، هیچ خدشه‌ای وارد نساخته است؛ زیرا بسیاری از فرم‌ها و اسلوب هنری در فرهنگ اسلامی، متحول گشته و به شکل دیگری بروز یافته است و همان‌طورکه در

فرهنگ اسلامی، قائل به عرفان، فلسفه، تاریخ، آداب و سنت، روابط و مناسبات خـاص اجتماعی و انسانی هستیم، هنر نیز چنین است و تعامل و الگوبرداری هنر یک سـرزمین از هنر دیگر تمدن‌ها، به این معنا نیست که نتوان هنر را منتسب به آن تمدن نیـز نمـود. در واقع با ظهور اسلام و شکل‌گیری مبانی فکری و اعتقادی در فرهنـگ اسـلامی، هنـر نیز مانند دیگر حوزه‌های فرهنگ، آب و رنگ مبانی اعتقادی و فکری اسلام را به خـود گرفت و هویتی متمایز و متفاوت یافت. آنچه سبب اطلاق مفهوم «اسلامی» بر «هنـر» - می‌گردد، تأثیرپذیری از مؤلفه‌های فکری و اعتقادی اسلام است؛ به‌طوری‌کـه اصـطلاح «هنر اسلامی» هنری خاص و متمایز از هنر بودایی، مسـیحی و یـا دیگـر انـواع هنـر را تداعی می‌سازد.

همان‌گونه‌که می‌توان نمونه‌هایی از آثار هنر اسلامی را مثال زد که در فـرم و قالـب، تحت تأثیر هنر پیش از اسلام بوده و فرم آثار هنری دوران اسـلامی در پـاره‌ای مـوارد، تفاوتی با آثار هنری تمدن بیزانسی، ساسانی، رومی و یونـانی نداشـته اسـت، همچنـین می‌توان مواردی از آثار هنری دوران اسلامی را نمونه آورد که این آثار تحت تأثیر مبانی عرفانی و اعتقادی مسلمانان، آب و رنگ متفاوتی به خود گرفته و خود را از هنر پـیش از اسلام جدا ساخته است؛ تا آنجاکه می‌توان گفت، هنـر اسـلامی بـه‌جهـت تبعیـت از محتوا و مضامین برخاسته از مبانی اسلامی، به رویکرد خاصی از هنر، گرایش یافته است.

مورخان هنر، نمونه‌هایی از آثار هنری دورهٔ اسلامی را در ایران و دیگر سرزمین‌های اسلامی مثال می‌زنند که همان اسلوب و ویژگی را دارا هستند که در هنر پیش از اسلام، وجود داشته است (گدار، ۱۳۷۷، ص٤٦٨). وجود این نمونه‌هـا در عرصـهٔ تأثیرپـذیری هنر و معماری اسلامی از هنر و معماری پیش از اسلام عصر ساسانی، رومی و بیزانسـی گویای آن است که هنر در تمدن اسلامی، در فرم و اسلوب، تحـت تـأثیر هنـر پـیش از اسلام بوده است. اما در کنار این سخن مورخان هنر، می‌توان موارد زیادی از آثار هنری و معماری را در دوران اسلامی مثـال زد کـه در سـوژه، موضـوع و مضـامین از مبـانی عرفانی و اعتقادی اسلام تأثیرپذیرفته است و مطالعهٔ بسیاری از آثار هنرهـای سـنتی، از جمله مینیاتور، معماری و هنرهای تزئینی در دورهٔ اسلامی، بیانگر تأثیرپذیری این دسـته از آثار، از مبانی اسلامی و تحقق اسلوب و فرمی خاص و تغییر یافته در آنهاست.

بی‌تردید، تعامل میان فرهنگ‌ها و تمدن‌ها جای هیچ‌گونه شبهه‌ای را نمی‌گذارد که تمدن اسلامی پس از تأسیس فرهنگ اسلامی، در عرصه‌هایی همچون هنر و معماری، پاره‌ای از عناصر، الگوها و فرم‌ها را از دیگر تمدن‌ها اقتباس نموده و تحت تأثیر فرهنگ‌های پیش از خود بوده است، حال چه سرزمین‌هایی که مسلمان شدند و پس از اسلام، مؤلفه‌های بومی و پیش از اسلام خود را حفظ نمودند و در ساخت بناهای مذهبی همچون مسجد، از آن مؤلفه‌ها کمک گرفتند و چه سرزمین‌هایی که پس از اسلام، نیز فرم و الگو را از تمدن‌های بزرگ همجوار خود همچون روم، یونان، بیزانس و ساسانی اقتباس نمودند. به نظر می‌رسد این امر، مقبول و غیر قابل تردید است، اما نکتهٔ قابل تأمل این است که تمدن اسلامی، پس از ظهور اسلام، به تفکر، جهان‌شناسی و هستی‌شناسی خاصی رسید و آموزه‌های اسلامی بر اندیشه، رفتار و احساسات و ذوق آن تأثیری ویژه گذاشت؛ به‌طوری‌که به شکل‌گیری هنر و ذوقیات زیبایی‌شناختی خاصی در تمدن اسلامی، منجر گشت. مسلمانان بر این اساس بعضی از هنرها و تکنیک و فرم مطرح در آن هنرها را از دیگر تمدن‌ها_ بومی یا غیر بومی_ اقتباس نمودند، اما بعضی از هنرها را به‌جهت اندیشه‌های خود به کنار نهادند و به آن نپرداختند و یا حتی از آنها منع کردند. این گزینش و یا توجه به بعضی از هنرها، قطعاً متأثر از مبانی خاص فکری و ذوقی بوده که تعالیم اسلامی در وفاداری به آنها تأثیر چشم‌گیری داشته است و صرفاً یک اتفاق و یا انتخاب کورکورانه نبوده است.

به نظر می‌رسد تلاش بعضی از مورخان هنر غربی، در اینکه می‌کوشند تا هنر اسلامی را متأثر از الگو، فرم و تکنیک دیگر تمدن‌ها به‌ویژه روم، یونان و بیزانس معرفی کنند، تا حدی علاوه بر ریشه‌های واقع‌گرایانه آن، ریشه در سنت شرق‌ستیزی و اسلام‌ستیزی آنان داشته باشد؛ به‌طوری‌که به تعبیر *رابرت هیلن‌برانـد*، مورخ بزرگ معماری اسلامی، غربیان می‌کوشند تا هنر اسلامی را غیر بومی جلوه دهند، تا به نوعی به تحقیر سنت اسلامی دست یازیده باشند و خصومت میان اسلام و مسیحیت که خصوصاً جنگ‌های صلیبی به آن دامن زد و حس برتری‌جویی غربیان نسبت به شرقیان، در اغراق بر مسئله، بی‌تأثیر نبوده است. تمایل غربی‌ها به اینکه معماری اسلامی را غیر بومی و خارجی بدانند، می‌تواند به بی‌علاقگی کامل به فرهنگ اسلامی مربوط باشد؛

به‌طوری‌که این میل به غیر بومی‌سازی معماری موجب می‌شود تا حد بسیار زیادی، معماری اسلامی به نادرستی درک شود و به جای آنکه بازتابی از واقعیت‌های اسلامی باشد، بیانی از تمایلات برتری‌جویانه غربیان تلقی گردد (هیلن‌براند، ۱۳۸٦، ص٤٩–٤٦).

با وجود آنکه بسیاری از مورخان هنر، بخش زیادی از هنر دوران پیش از اسلام و پس از اسلام را تزیینی و صرفاً دارای جنبهٔ آرایه‌ای می‌دانند، بر این باورند که بسیاری از نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در هنر تذهیب، نگارگری، خطاطی، فرش‌بافی و امثال آن، انتزاعی و غیر تصویری است. برای نمونه، باغ، موضوع اصلی بسیاری از طرح‌ها در قالی‌های ایرانی، از جمله فرش معروف به فرش اردبیل (قالی طرح ترنج در قرن دهم هجری)، فرش انهالت و فرش‌های معروف به اصفهانی، از اشکال انتزاعی تشکیل شده است (پوپ، ۱۳۸۰، ص۲۰۹).

پژوهشگران عرصهٔ هنر اسلامی، چه مورخان هنر و چه مفسران عرفانی از هنر اسلامی، بر این باورند که در تاریخ تمدن اسلامی، هیچ‌گاه هنرمندان اسلامی به سمت هنر طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی) و توصیف واقعیت آنچنان‌که هست، گام برنداشته‌اند، بلکه به‌جهت اهمیتی که هنرمند مسلمان به عالم فراماده و مراتب طولی آن می‌داده و عالم طبیعت را طفیل و فرع عوالم برتر می‌دانسته است، به سوی هنر انتزاعی، غیر طبیعت‌گرایانه، نمادین و معنادار گرایش داشته است. البته شاید بتوان علاوه بر مبانی عرفانی مقبول از جانب مفسران عرفانی از هنر اسلامی دربارهٔ حضرات خمسه و عوالم طولی عالم، توصیه‌های دینی از جانب تعالیم قرآنی و نبوی به همراه محدودیت‌های دینی درمورد مجسمه‌سازی و نگارگری موجودات دارای روح را در ایجاد این گرایش هنری افزود. پاره‌ای از مورخان هنر بر این باورند که نهادینه‌شدن این اندیشه در ذهن مسلمانان به قدری بود که حتی عدم تأکیدات نبوی دربارهٔ مخالفت با طبیعت‌گرایی نیز نمی‌توانسته تغییری در رویکرد هنری هنرمندان داشته باشد و شاید به‌جهت پیشینه و تأکید ادیان ابراهیمی در اجتناب از بت‌پرستی و شمایل‌سازی نیز موجب گشت که مسلمانان این گرایش را در خلق اثر هنری حفظ نمودند.

نگاهی به بسیاری از آثار نگارگری، خطاطی، تذهیب و غیره، بیانگر این است که هنرمند مسلمان در بسیاری از این موارد، افزون‌بر اینکه به زیبایی و آرایش اثر هنری

خود توجه داشته، می‌خواسته مفاهیم و معانی ژرف دینی و معنوی را با نقوش و خطوط به مخاطبان خود بفهماند و کاربرد نمادها و نشانه‌ها حاکی از این است که عناصر هنری، مفاهیم درونی دیگری را در خود جای داده است. کاربرد بسیاری از طرح‌ها در قالی‌ها، کاربرد طاووس، شمسه، شیر، خورشید، نقوش اسلیمی، سیمرغ و امثال آنها در نگارگری، کاشی‌کاری، گچبری، کتیبه‌نویسی، تذهیب و امثال، آن حاکی از جنبهٔ نمادین و معنادار این مفاهیم است که کاربردشان در آثار هنری، به‌جهت امری مهم‌تر از تزیین و زیبایی حسی، مورد توجه هنرمندان بوده است.

نتیجه‌گیری

ماهیت و گوهر هنر اسلامی، از منظر تاریخی‌نگری بیان نمی‌گردد، اما براساس روش پدیدارشناختی به جای آنکه به توجیه و تبیین رویدادهای تاریخی بسنده شود و پیدایش یک اندیشه با رویدادهای تاریخی گره زده شود، به مؤلفه‌های فکری و اعتقادی دین که موجب تحقق‌یافتن هنر اسلامی شده است، توجه می‌شود و پژوهشگر به بیان و توصیف آموزه‌های مذهب و تأثیر آن بر فرهنگ اسلامی و از جمله هنر، می‌پردازد. به همین دلیل پدیدارشناسان این پرسش را پیش روی خود مطرح می‌سازند که در آموزه‌های اسلامی، چه مؤلفه‌ها و عناصری وجود دارد که گونهٔ خاصی از اثر هنری را برمی‌تابد و آیا صرفاً تفاوت اقلیم، محیط و زمان موجب شده تا میان هنر اسلامی و هنر مدرن تفاوت وجود داشته باشد، یا اینکه تفاوت و تضاد میان هنر سرزمین‌ها و یا ادیان، ریشه در باورها و افکار دارد. بی‌تردید، در شیوهٔ تاریخی‌نگری هیچ‌گاه به امری فراتر از اقلیم، محیط، زمان و مکان توجه نمی‌شود و همهٔ اختلافات هنر اسلامی و مدرن به اختلافات تاریخی و محیطی یا به تعبیر *هگل*، جبر و حتمیت تاریخی (Historical Determinism) تقلیل می‌یابد، اما شیوهٔ پدیدارشناختی در هنر به امری فراتر از این امور توجه می‌کند و ریشهٔ تفاوت در هنر تمدن‌ها و ادیان را در افکار و اندیشه‌های اعتقادی می‌جوید.

منابع و مآخذ

۱. ابن خلدون، عبدالرحمن؛ **مقدمه ابن خلدون؛** ترجمه محمد پروین گنابادی؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، [بی‌تا].

۲. اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابار؛ **هنر و معماری اسلامی؛** ترجمه یعقوب آژند؛ تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۸.

۳. استنفورد، مایکل؛ **درآمدی بر تاریخ‌پژوهی؛** ترجمه مسعود صادقی؛ تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸٤.

٤. پرتوی، پروین؛ «مکان و بی‌مکانی، رویکردی پدیدارشناسانه»؛ مجله هنرهای زیبا، ش١٤.

٥. پوپ، آرتور؛ **شاهکارهای هنر ایران؛** ترجمه پرویز ناتل خانلری؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.

٦. خاتمی، محمود؛ **پدیدارشناسی هنر؛** تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.

۷. خطاط، نسرین؛ «نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی‌آن از ژان ریشارد تا میشل فوکو»؛ مجله پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش۸، ص۱۰۱-۱۰۵، ۱۳۸۷.

۸. ریخته‌گران، محمدرضا؛ **پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته؛** تهران: نشر ساقی، ۱۳۸۲.

۹. شمیسا، سیروس؛ **نقد ادبی؛** ویراست دوم، تهران: نشر میترا، ۱۳۸۵.

۱۰. شیمل، آنماری؛ **تبیین آیات خداوند:** نگاهی پدیدارشناسانه به اسلام؛ عبدالرحیم گواهی؛ تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۶.

۱۱. ضیمران، محمد؛ **اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم؛** تهران: هرمس، ۱۳۸۰.

۱۲. عکاشه، ثروت؛ **نگارگری اسلامی؛** ترجمه غلامرضا تهامی؛ تهران: نشر سوره مهر، ۱۳۸۰.

۱۳. قراملکی، احد فرامرز؛ **اصول و فنون پژوهش،** چاپ دوم، قم: حوزه علمیه قم، ۱۳۸۵.

١٤. لیوتار، ژان فرانسوا؛ **پدیده‌شناسی؛** ترجمه عبدالکریم رشیدیان؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸٤.

۱۵. کوروز، موریس؛ **فلسفهٔ هایدگر؛** ترجمه محمود نوالی؛ تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۷۸.

١٦. کربن، هانری؛ **فلسفه ایرانی و فلسفه تطبیقی؛** ترجمه جواد طباطبائی؛ تهران: انتشارات طوس، ١٣٦٩.

۱۷. ـــــــ؛ **آیین جوانمردی؛** ترجمه احسان نراقی؛ تهران: نشر نو، ١٣٦٣.

۱۸. ـــــــ؛ **ارض ملکوت؛** ترجمه سید ضیاء الدین دهشیری؛ چاپ سوم، تهران: نشر

طهوری، ۱۳۷٤.
۱۹. ـــــــــ؛ **از هایدگر تا سهروردی**؛ ترجمه حامد فولادوند؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۳.
۲۰. کلی، مایکل؛ **دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی**؛ ترجمه مشیت علایی؛ تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، ۱۳۸۳.
۲۱. استیرلن، هانری؛ **اصفهان تصویر بهشت**؛ مقدمه هانری کربن، ترجمه جمشید ارجمند؛ تهران: فرزان روز، ۱۳۷۷.
۲۲. گدار، آندره؛ **هنر ایران**؛ ترجمه بهروز حبیبی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۷.
۲۳. نجیب اوغلو؛ **گل‌رو، هندسه و تزئین در معماری اسلامی**؛ ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی؛ تهران: نشر روزنه، ۱۳۷۹.
۲٤. نصر، سید حسین؛ **مقاله دین در ایران عهد صفویه، کتاب اصفهان در مطالعات ایرانی**؛ گردآوری رناتا هولود؛ تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.
۲٤. نوربری شولتز، کریستیان؛ **مفهوم سکونت به سوی معماری تمثیل**؛ ترجمه محمود امیریار احمدی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات آگه، [بی‌تا].
۲۵. هاوزر، آرنولد؛ **فلسفه تاریخ هنر**؛ ترجمه محمد تقی فرامرزی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۲.
۲٦. هایدگر، مارتین؛ **سرآغاز کار هنری**؛ ضیاء شهابی؛ تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۷۹.
۲۷. هیلن‌براند، رابرت؛ **معماری اسلامی**؛ ترجمه ایرج اعتصام؛ چاپ سوم، تهران: شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، ۱۳۸٦.
۲۸. Crowell, Steven; "Husserlian Phenomenology"; From: A Companion to Phenomenology and Existentialism, Edited by Hubert L. Dreyfus, United State, BlackWell Publishing Ltd, ۲۰۰٦.
۲۹. Gadamer, Hans Georg; **Truth and Method**; Translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall; London, Sheed&ward, ۱۹۸۹.
۳۰. Dickie, james; **From Architecture of the Islamic World**; Edited by Michell, George; London, Thames & Hudson, ۲۰۰۰.
۳۱. Hegel, Georg. W. F; **Philosophy of History**; Translated by J. Sibree,Canada; Batoche Books, ۲۰۰۱.