Ma'rifat-i Falsafi _____ **2025, Vol. 23, No. 4, 7-31**

https://creativecommos.org/licenses/by-nc/4.0

10.22034/marefatfalsafi.2025.5001567

20.1001.1.17354545.1404.22.3.1.7

The Epistemological Foundations of Islamic Theorization of Art as per Transcendent Theosophy

Sayyid Muhammad Mohsen MirMorshedi / A PhD. holder of philosophy, Imam Khomeini Institute of Education and Research mirmorshedi@iki.ac.ir

Muhammad Fanaei Eshkevari / A full professor of philosophy, Imam Khomeini Institute of Education and Research fanaei@iki.ac.ir

Received: 2025/01/17 - **Accepted:** 2025/02/25

Abstract

Among the most important theoretical foundations of art are epistemological principles, which lead to differences in these theories. Paying attention to these foundations results in a deeper understanding of the nature of art, its functions, and its relationship with truth, beauty, and human experience in art. One of the most profound and comprehensive philosophical systems that can provide a framework for the analysis of art is Transcendent Theosophy (Hikmat-u al-Muta'aliyyah). This paper has attempted to examine the epistemological foundations involved in the Islamic art theorization using an 'analytical-descriptive' method and by referring to library studies.

Based on Transcendent Theosophy, multiple mental faculties (such as sense, imagination, fantasy, and intellect) are involved in the perception and creation of works of art, with the faculty of 'connected imagination' (khayal-e muttasil) playing the most significant role and being considered the primary element in artistic creativity. By observing forms from the imaginal world (alam al-mithal), imagination provides the groundwork for the creation of works of art. On the other hand, the absence of epistemological relativism in this view paves the way for valuing and determining specific artistic criteria. Transcendent Theosophy considers art to be both realistic and a blend of representation, expressionism, emotionalism, symbolism, invention, and formalism, all aimed at human growth. It has thus presented all of these within a cohesive system called the 'Mirror Theory of Art' (Nazariyeh-ye Mir'ati-ye Honar).

Keywords: epistemological foundations, art theory, Islamic theory, Transcendent Theosophy.

معرفت فلسفی ـــــــــــــــــــــــــــ سال بیست‌ودوم، شماره چهارم، پیاپی ۸۸، تابستان ۱۴۰۴، ص ۷ـ۳۱

https://creativecommos.org/licenses/by-nc/4.0

doi 10.22034/marefatfalsafi.2025.5001567

dor 20.1001.1.17354545.1404.22.3.1.7

نوع مقاله: پژوهشی

مبانی معرفت‌شناختی نظریه‌پردازی اسلامی هنر بر اساس حکمت متعالیه

سیدمحمدمحسن میرمرشدی / دکترای فلسفه مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی‌ؒ mirmorshedi@iki.ac.ir

محمد فنائی اشکوری/ استاد گروه فلسفهٔ مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی‌ؒ fanaei@iki.ac.ir

دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۸ – **پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۲/۰۷

چکیده

از مهم‌ترین مبانی نظریات هنر، مبانی معرفت‌شناختی است که موجب تفاوت این نظریات می‌شود. توجه به این مبانی به درک عمیق‌تر از ماهیت هنر، کارکردهای آن و رابطهٔ آن با حقیقت، زیبایی و تجربهٔ انسانی در هنر منجر می‌شود. یکی از عمیق‌ترین و جامع‌ترین نظام‌های فلسفی که می‌تواند چارچوبی برای تحلیل هنر ارائه دهد، حکمت متعالیه است. این نوشتار کوشیده است تا به روش «تحلیلی ـ توصیفی» و با استناد به مطالعات کتابخانه‌ای، مبانی معرفت‌شناختی دخیل در نظریه‌پردازی اسلامی هنر را بررسی کند. بر اساس حکمت متعالیه، قوای نفسانی متعددی (مانند حس، خیال، وهم و عقل) در ادراک و خلق اثر هنری دخیل هستند که قوهٔ «خیال متصل» بیشترین نقش را در این زمینه ایفا می‌کند و عنصر اصلی در خلاقیت هنری به‌شمار می‌آید. خیال با شهود صور از عالم مثال، زمینهٔ خلق اثر هنری را فراهم می‌کند. از دیگر سو، نبود نسبیت معرفت‌شناختی در این دیدگاه، راه را برای ارزش‌گذاری و تعیین معیار مشخص هنری هموار می‌سازد. حکمت متعالیه هنر را هم واقع‌نما دانسته و هم بازنمایی، بیان‌گرایی، احساس‌گرایی، نمادگرایی، ابداع و صورت‌گرایی را در جهت رشد انسانی با یکدیگر آمیخته و همهٔ آنها را در نظامی منسجم با نام «نظریهٔ مرآتی هنر» ارائه داده است.

کلیدواژه‌ها: مبانی معرفت‌شناختی، نظریه هنر، نظریه اسلامی، حکمت متعالیه.

مقدمه

نظریات هنری امکان ارزیابی و بستر رشد آثار هنری را فراهم می‌کنند. ازاین‌رو در طول تاریخ تفکر بشری، یکی از مسائلی که ذهن متفکران را به خود جلب کرده، تدوین نظریهٔ هنری در جهت ارزش‌گذاری آثار هنری بوده است، به‌گونه‌ای‌که بسیاری از فلاسفهٔ برجستهٔ جهان در این‌باره به بحث و اظهارنظر پرداخته‌اند.

از نگاه فلسفی می‌توان گفت: «نظریه» قضیه‌ای است که با برهان ثابت می‌شود و در نظر فلاسفه، یک ترکیب عقلی است مرکب از: تصورهای سازگار و متوافق که هدف آنها ایجاد ارتباط بین نتایج و مبادی است (صلیبا و صانعی دره‌بیدی، ۱۳۶۶، ص۶۳۶).

نظریات هنری غالباً بر پایهٔ پاسخ‌های فلسفی به سؤالات مبنایی هنری بنا شده‌اند. بدین‌روی هریک از فلاسفه با توجه به مبانی فلسفی خود، به این مسئله پرداخته است. بدین‌سان انواع نظریات و مکاتب در این حوزه پدید آمده‌اند. مهم‌ترین تفاوت بین نظریات هنری را می‌توان ناشی از تفاوت در مبانی نظری آنها دانست.

یک نظریه به دنبال شناخت روابط بین پدیده‌های حقیقی است و این شناخت مهم‌ترین غرض یک نظریه محسوب می‌شود. بنابراین یکی از مهم‌ترین مبانی را می‌توان «مبانی معرفت‌شناختی نظریه» دانست.

آنچه در یک مکتب فلسفی، امکان دسترسی به حقیقت و میزان آن را مشخص می‌کند، مبانی معرفت‌شناختی آن مکتب است. شناخت مبانی معرفت‌شناختی نظریهٔ هنر به درک عمیق‌تر از ماهیت هنر، کارکردهای آن و رابطهٔ آن با حقیقت، زیبایی و تجربه انسانی نیز کمک کرده، پاسخ‌های تازه‌ای به پرسش‌هایی از این قبیل می‌دهد: «هنر چیست؟» و «معیار ارزش هنری کدام است؟»

بر این اساس اگر ـ مثلاً ـ نظریهٔ هنری بر نسبیت معرفت‌شناختی پایه‌گذاری شده باشد، قضاوت و سنجش در آثار هنری، کاری بس دشوار خواهد بود؛ زیرا یا قضاوت شخصی می‌شود و هرکسی از نوع نگاه خود و با معیار خود به اثر هنری می‌نگرد، که در این صورت نمی‌توان هیچ‌گونه توافقی بر میزان ارزش یا درجهٔ هنری یک اثر را انتظار داشت و یا قراردادهای اجتماعی این معیارها را تعیین می‌کنند، که در این صورت نمی‌توان یقین داشت آنچه را این قراردادها ارزشمند دانسته‌اند به‌واقع هم ارزش داشته باشد. بدین‌روی با توجه به پیچیدگی‌های فرهنگی و هنری در عصر حاضر، بررسی مبانی معرفت‌شناختی نظریهٔ هنر، اقدامی ضروری برای تحلیل درست آثار هنری برای رشد فرهنگی و پویایی اجتماعی به‌شمار می‌آید.

شوربختانه در سنت علمی رایج، رویکرد اصلی به هنر اسلامی رویکردی تاریخ‌مدارانه و بیشتر ناظر به آثار هنری اسلامی در طول تاریخ بوده است و کمتر به مبانی حکمی و فلسفی هنر از نگاه اسلام پرداخته شده است. بیشترین تأثیر در این به‌کارگیری، از آن شرق‌شناسان غربی است، تا آنجا که واژهٔ «هنر اسلامی» اولین بار در محیط‌های دانشگاهی انگلستان، تعریف یافت؛ محیط‌هایی که به دنبال بررسی آثار باستانی در کشورهای اسلامی بودند و این موجب حرکتی شد که در نهایت، به تعریف «هنر» و «معماری اسلامی» از نگاه تاریخی انجامید (اتینگهاوزن و گربر، ۱۳۷۸، ص۱۰).

این در حالی است که یکی از عمیق‌ترین و جامع‌ترین نظام‌های فلسفی که می‌تواند چارچوبی نو برای تحلیل «نظریهٔ اسلامی هنر» ارائه دهد، حکمت متعالیه است. این نظام فلسفی که بر مبنای اصول بنیادین وجودشناختی، معرفت‌شناختی و انسان‌شناختی بنا شده، امکان ارائهٔ تفسیری عمیق و چندبعدی از ماهیت هنر و کارکردهای آن را فراهم می‌آورد. حکمت متعالیه از مبانی معرفت‌شناختی مشخصی برخوردار است که تأثیر بسزایی بر هستی‌شناسی و همچنین نظریهٔ هنری آن دارد، تا آنجا که درجهٔ کمال هر موجود را به میزان انعکاس حقیقت وجود، مرتبط می‌داند.

صدرالمتألهین در کتاب *الحکمة المتعالیه* می‌نویسد: کمال هر موجودی به آن است که مطابق با مرتبهٔ وجودی خویش، آیینه‌ای برای انعکاس حقیقت وجود باشد؛ و هر چه این انعکاس کامل‌تر باشد، آن موجود به کمال حقیقی خود نزدیک‌تر است (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۱، ص۴۹).

بدین‌روی می‌توان نظریهٔ اسلامی هنر بر اساس حکمت متعالیه را نظریهٔ «مرآتی یا آیینه‌ای» خواند. مراد از «نظریهٔ مرآتی» از دید این نوشتار، چنین است: «هنر انعکاس صورت نقش‌بسته در وجود هنرمند ـ که به‌سبب ارتباط با عوامل بالا مزبور به‌دست‌آمده ـ به‌وسیلهٔ ابزار هنری (مهارت) در اثر هنری، به هدف تجلی حقیقت در ظرف تخیل ناظر، به نحو زیباست».

نظریه‌های هنر غربی بر پیش‌فرض‌های متافیزیکی و معرفت‌شناختی خاص خود استوارند. بدین‌روی حکمت متعالیه نیز با ارائهٔ نگاهی متفاوت به رابطهٔ میان عین و ذهن، و شناخت و وجود، می‌تواند جایگزینی فلسفی برای تحلیل هنر و ارزش‌های آن ارائه دهد.

از سوی دیگر، حکمت متعالیه با نگاهی به ارتباط میان عالم‌های عقل، مثال و ماده، بستر تازه‌ای برای فهم روابط میان هنر، حقیقت و شناخت ایجاد می‌کند. این امر، به‌ویژه در دنیای معاصر که با بحران‌های معنوی و نسبی‌گرایی فلسفی روبه‌روست، اهمیتی مضاعف دارد. با این حال، بررسی مبانی معرفت‌شناختی نظریهٔ هنر از دیدگاه حکمت متعالیه، هنوز به شکلی گسترده و نظام‌مند انجام نشده است و پژوهش در این زمینه لازم به نظر می‌رسد.

تاکنون نظریه‌ای اسلامی برای هنر بر اساس حکمت متعالیه ارائه نشده است. بنابراین پیشینهٔ خاصی در این موضوع وجود ندارد. لیکن آثار متعددی به مبانی فلسفی هنر از دیدگاه حکمت متعالیه یا نظریه‌پردازی در علوم اسلامی اشاره کرده‌اند که در انجام پژوهش پیش‌رو اثربخش بوده‌اند؛ ازجمله:

کتاب *مبانی علوم انسانی اسلامی* (شریفی، ۱۴۰۲)؛ این کتاب مبانی پنج‌گانهٔ علوم انسانی اسلامی، ازجمله مبانی معرفت‌شناختی را تبیین کرده است.

کتاب *نظریه‌پردازی علمی اقتصاد اسلامی* (آقانظری، ۱۳۹۶)؛ کتاب مزبور به برخی مبانی فلسفی در نظریه‌پردازی اسلامی اشاره کرده است.

رسالهٔ دکتری با عنوان *کاربست مبانی معرفت‌شناختی حکمت متعالیه در هنر موسیقی* (شایسته، ۱۳۹۵)؛ این پژوهش بیشتر بر موسیقی متمرکز بوده و نگاه خاصی به نظریه‌پردازی در هنر نداشته است.

مقالهٔ «مشخصات هنر حکمی در حکمت متعالیه» (مصطفوی، ۱۳۹۹)؛ به مبانی معرفت‌شناختی هنر اشاره جدی نکرده است.

مقالهٔ «مبانی هنر دینی نزد صدرالمتألهین و بورکهارت» (لاریجانی، ۱۴۰۰)؛ به مبانی معرفت‌شناختی التفات چندانی نداشته است.

مقالهٔ «تحلیل مواجههٔ مخاطب با اثر هنری با تأکید بر مبانی حکمت متعالیه» (حکمت‌مهر، ۱۳۹۹)؛ نویسنده مبانی معرفت‌شناختی در نظریه‌پردازی هنری را به‌صورت مشخص مد نظر قرار نداده است.

بنابراین نوآوری این تحقیق را می‌توان در تمرکز بر نقش مبانی معرفت‌شناختی حکمت متعالیه در فرایند نظریه‌پردازی اسلامی هنر عنوان کرد.

مقالهٔ پیش‌رو ابتدا به دستگاه معرفتی حکمت متعالیه اشاره‌ای مختصر دارد و سپس به تأثیر این دستگاه در ادراک و خلق هنری می‌پردازد. بدین‌سان نخست نقش هریک از قوا در ادراک و خلق هنری را بررسی کرده و در ادامه، به برخی سؤالات درخصوص مباحث ذیل پاسخ داده است: نسبت هنر و واقعیت و طبیعت؛ بازنمایی و محاکات در هنر؛ نمادگرایی در هنر؛ معرفت‌زا بودن هنر؛ نسبی یا غیرنسبی بودن معرفت هنری؛ و در نهایت، مباحث را جمع‌بندی و نتیجه‌گیری کرده است. در همین زمینه نتایج مبانی معرفت‌شناختی را در نظریه‌پردازی هنری نمایش داده و نوع نگاه این نظریه را مشخص نموده است.

این پژوهش با تکیه بر روش «تحلیل محتوای کیفی» و نظریهٔ «داده‌بنیاد»، به شیوهٔ «تحلیلی ـ توصیفی» انجام شده و بر مطالعات کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از متون تخصصی استوار است.

همچنین با تمرکز بر مبانی معرفت‌شناختی نظریهٔ هنر از دیدگاه حکمت متعالیه، کوشیده است تا ابعاد معرفتی هنر را در پرتو این نظام فکری بررسی کند و پاسخی به برخی پرسش‌ها در زمینهٔ چیستی هنر، غایت آن و معیار ارزش‌گذاری آثار هنری ارائه دهد. نتایج این تحقیق می‌تواند راهی برای تلفیق میان نگاه‌های سنتی و نوین به هنر باز کند و به غنای گفتمان‌های فلسفی و هنری در جهان امروز یاری رساند.

بر این اساس مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از:

ـ دستگاه معرفت‌شناختی نظریهٔ اسلامی هنر از منظر حکمت متعالیه چیست؟

ـ مبانی معرفت‌شناختی هنر از منظر حکمت متعالیه چه تأثیری در خلق و درک و تفسیر یا تحلیل اثر هنری دارد؟

ـ از دیدگاه حکمت متعالیه، هنر چه نقشی در دستیابی به معرفت دارد؟

ـ چگونه مبانی معرفت‌شناختی حکمت متعالیه می‌توانند به تعریف هنر کمک کنند؟

ـ چگونه مبانی معرفت‌شناختی حکمت متعالیه می‌توانند به تعیین ارزش هنری یاری رسانند؟

۱. دستگاه معرفت‌شناختی حکمت متعالیه

برای فهم بهتر مبانی معرفت‌شناختی صدرایی، بهتر است ابتدا با دستگاه شناختی از منظر صدرالمتألهین آشنا شویم. این دستگاه بر اساس تقسیم‌بندی قوای ادراکی انسان ایجاد شده است. در این بررسی موضوعاتی مانند چیستی،

اقسام، ابزار، منابع، معیار ارزش و واقع‌نمایی در معرفت مد نظر است. ازاین‌رو برای هر چه شفاف‌تر شدن دستگاه معرفت‌شناختی حکمت متعالیه، به‌اجمال به موضوعات مرتبط با بحث حاضر اشاره شده است؛ ازجمله:

۱-۱. چیستی معرفت

ورود به مباحث معرفت‌شناختی، متوقف بر شناخت صحیح ماهیت معرفت است. ازاین‌رو توجه به دیدگاه حکمت متعالیه دربارهٔ جنبه‌های هستی‌شناختی معرفت و علم اهمیت بسزایی دارد.

ابن‌سینا در تعلیقات خود، در باب حقیقت ادراک و علم می‌نویسد: «الادراکُ هو حصولُ صورةِ المُدرَک فی ذات المُدرِک» (ابن‌سینا، ۱۴۰۴ق، ص۶۹).

صدرالمتألهین اگرچه تعریف ابن‌سینا را به نحو کلی می‌پذیرد، ولی در تکمیل آن، حقیقت علم را از دیدگاه خویش چنین تعریف کرده: علم عبارت است از: مفهوم صورت مجرد از یک شیء که هرگاه آن را تصور کنیم به حصول علم به آن نیز جزم پیدا می‌نماییم، بلکه حقیقت علم، نحوهٔ وجود چیزی نزد مدرِکی مجرد از ماده است (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۲۹۴).

بدین‌سان در نگاه صدرالمتألهین، علم نحوه‌ای از وجود است و چون حقیقت وجود قابل تعریف نیست، حقیقت علم نیز قابل تعریف نیست؛ زیرا: اولاً، چیزی شناخته‌شده‌تر از علم وجود ندارد و چیزی که این‌گونه است، نمی‌تواند قابل تعریف به اجلا و اظهر باشد. ثانیاً، ظهور هر چیزی نزد عقل، با علم صورت می‌پذیرد. پس علم نمی‌تواند با چیزی غیر از علم ظهور بیابد (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۲۷۸).

بنابراین اگر حقیقت ادراک، همان حقیقت علم باشد و علم با وجود مساوی باشد، چون وجودْ بدیهی و غیرقابل تعریف است، حقیقت ادراک نیز بدیهی و غیرقابل تعریف بوده، از بدیهیات اولیه به‌شمار می‌رود.

۲-۱. تقسیمات معرفت

۱-۲-۱. معرفت حضوری و حصولی

در فلسفهٔ اسلامی، به‌ویژه مکتب حکمت متعالیه، معرفت به «حضوری» و «حصولی» تقسیم می‌شود. حکیم سبزواری در این‌باره می‌نویسد:

> **علم دو نوع است: حصولی و حضوری. علم حصولی عبارت است از: صورتی که از یک شیء در نزد عقل حاضر می‌شود، و علم حضوری خودِ معلوم است که در نزد عقل حاضر است، نه صورت یا نقش آن (سبزواری، ۱۳۷۱، ج۱، ص۷۷).**

بدین‌روی مطابق نظر مشهور، ادراک امور محسوس و مادی از نوع ادراکات حصولی است؛ زیرا نفس تنها می‌تواند با هم‌سنخ خود متحد شود، و چون نفسْ مجرد است و شیء مجرد تنها می‌تواند با شیء مجرد اتحاد پیدا کند، امکان اتحاد نفس با اشیای مادی و محسوس وجود ندارد. در ادراکات حسی، نفس به‌واسطهٔ صورت اشیا، به آنها علم پیدا می‌کند و این صورت‌ها نیز به‌واسطهٔ آلت حسی (از قبیل چشم، گوش و مانند آن) حاصل می‌شوند. به این علوم که باواسطهٔ صورت شیء به دست می‌آید، «معرفت حصولی» گفته می‌شود.

بنابراین نفس در ادراک حصولی، یک مرتبه از خود اشیا فاصله دارد؛ یعنی آنچه در معرفت حصولی ادراک می‌شود، اولاً و بالذات صورت اشیا، و ثانیاً و بالعرض خود اشیاست. اما در علوم حضوری، آنچه موضوع ادراک است به‌صورت بالذات، خود شیء است و روشن است که چنین ادراکی تنها در اشیای مجرد صورت می‌گیرد و چون در این ادراک صورتی وجود ندارد، ادراک حضوری سراسر واقعیت و عینیت است و خطایی در آن راه ندارد.

البته از دیدگاه حکمت متعالیه، علم حصولی نیز به علم حضوری بازمی‌گردد؛ یعنی صورت‌های حاصل در علم حصولی نیز باید در نفس انسانی به‌صورت حضوری درک شوند تا حقیقتاً ادراک تحقق یابد. ازاین‌رو می‌توان در نگاه کلی گفت: یک ادراک بیشتر وجود ندارد و آن علم حضوری است؛ زیرا در فرایند ادراک، یا خود معلوم نزد عالم حاضر است و یا صورت آن.

در ادامه، باید به این مطالب توجه داشت که نحوهٔ حضور معلوم نزد عالم، منحصر در سه صورت است:

ـ یا معلوم نزد عالم به نحو عینیت حضور دارد؛ همچون علم نفس به ذات خود؛

ـ یا معلوم نزد عالم به نحو حلول حضور دارد؛ همانند علم نفس به صفات آن؛

ـ و یا معلوم نزد عالم به نحو معلولیت حضور دارد؛ همچون علم تفصیلی خداوند به مخلوقات (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۴۸۰).

البته در علم حضوری نباید واقعیت معلوم از واقعیت عالم پنهان باشد و این کار تنها در صورتی اتفاق می‌افتد که اولاً، وجود عالِم وجودی مجرد باشد. ثانیاً، واقعیت معلوم با واقعیت عالم، اتحاد و پیوستگی وجودی داشته باشد، خواه آنکه عالم و معلوم وحدت حقیقی داشته باشند (همچون علم حضوری ذات به ذات) و خواه معلوم به لحاظ وجودی، معلول و عین‌الربط به عالم باشد (همچون علم خدا به مخلوقات و علم نفس به افعال و آثار خود) و یا به‌عکس، عالِم وابسته و عین‌الربط به معلوم باشد؛ همانند علم حضوری نفس به مبدأ خود (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۲۷۵).

صدرالمتألهین در نهایت، این‌گونه بیان می‌کند: تحقق عالمیت و معلومیت بین دو شیء، مستلزم علاقهٔ ذاتی بین آن دو از لحاظ وجودی است (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۶، ص۱۶۳). ازاین‌رو می‌توان گفت: ما تنها زمانی می‌توانیم به واقعیتی علم حضوری داشته باشیم که افزون بر تجرد ما، آن واقعیت نیز مجرد بوده و عین هستی و یا از مراتب هستی ما بوده و یا وجود ما از مراتب و شئون وجود او باشد.

۲-۲-۱. معرفت تصوری و تصدیقی

از دیگر تقسیمات معرفت، تقسیم آن به «تصدیق» و «تصور» است. وقتی صورتی از اشیا در نفس انسان حاصل می‌شود، گاهی نفس به همراه صورت، به ثبوت یا عدم ثبوت آن صورت نیز حکم می‌کند و گاهی چنین اذعانی وجود ندارد. حصول صوَر علمی به همراه چنین حکمی را «تصدیق» و حصول آن، بدون اذعان نفس را «تصور» می‌گویند (صدرالمتألهین، ۱۳۷۴، ج۱، ص۶۱).

تصور، از یک لحاظ به دو قسم «کلی» و «جزئی» تقسیم می‌شود. «تصورات جزئی» عبارت‌اند از: تصورات حسی و تصورات خیالی. تصورات کلی نیز به «معقولات اولیه» و «معقولات ثانویه» تقسیم می‌شوند (صدرالمتألهین، ۱۳۷۴، ج۱، ص۹۲).

۳-۱. انواع ادراک

صدرالمتألهین همچون ابن‌سینا معتقد است: ادراکات نفسانی انسان چهار نوع است: عقلی، وهمی، خیالی، و حسی. این ادراکات توسط قوای مختص خود درک می‌شوند.

۱-۳-۱. ادراک حسی

به اعتقاد او، «ادراک حسی» درک شیء است که در ماده یافت می‌شود و با این مواجهه، صورت‌های محسوسی (از قبیل: أین، متی، وضع، کیف و کم) در نفس انسان حاضر می‌شود.

۲-۳-۱. ادراک خیالی

چون مسیر خیال نیز با درک محسوسات امکان‌پذیر می‌شود، تخیل نیز با «أین، متی، وضع، کیف و کم» همراه است، ولی با این تفاوت که در درک خیالی، حتماً نیازی به حضور ماده در فرایند ادراک نیست. «ادراکات خیالی» در نفس انسان به‌واسطهٔ صورت‌های گرفته‌شده از حس حاصل می‌شوند. زمانی که ارتباط انسان از صورت‌های حسی منقطع شود، صورت‌هایی از آن بدون ارتباط با ماده در نفس انسان باقی می‌مانند که به آنها، «ادراک خیالی» می‌گویند.

۳-۳-۱. ادراک وهمی

«ادراک وهمی» نیز نوعی ادراک عقلی جزئی است که به یک محسوس اضافه شده است؛ اما تعقل ادراک ماهیت شیء، مجرد از ماده است (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۳۶۰).

۴-۳-۱. ادراک عقلی

صدرالمتألهین سه مرحله برای ادراک عقلی ذکر نموده است:

الف. مرحلهٔ مشاهدهٔ صورت‌های عقلی از دور، که همان مشاهدهٔ وجودات عقلی در عالم مُثُل است (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۲، ص۶۸).

ب. اتحاد عقل انسانی با عقل فعال، که در پی این اتحاد، صورت‌های معقول برای انسان حاصل می‌شود (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۲، ص۲۷۴).

ج. نفس انسانی با مندک شدن در ذات الهی و فنا، به حقیقت امور عقلی دست می‌یابد و توانایی خلق صورت‌های متعدد را به دست می‌آورد (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۲، ص۳۶۰).

صدرالمتألهین معتقد است: ادراک وهمی همان ادراک عقلی است که به صورت‌های خیالی و حسی جزئی اضافه شده (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۵۱۷) و چون وهم در مرتبهٔ بالاتری از تخیل و حس قرار دارد و از عقل برمی‌خیزد، می‌تواند آنها را به تسلط خود درآورد. البته قوهٔ واهمه بیشترین ارتباط را با قوهٔ خیال دارد، تا جایی که می‌توان گفت: تمام تصرفات قوهٔ خیال از شئون قوهٔ وهم محسوب می‌شوند.

عقل در بالاترین مرتبهٔ ادراک انسانی در نسبت با حس و تخیل و وهم قرار دارد. بدین‌روی همهٔ ادراکات انسان در پرتو ادراکات عقلی صورت می‌پذیرند؛ یعنی عقل به‌سبب اشراف مرتبهٔ خود، در ادراک نیز می‌تواند

حس و تخیل و وهم را مهار نموده، جهت‌دهی کند. عقل می‌تواند مسیر خیال را تغییر دهد یا در واهمه تصرف نماید و میزان تأثیرات عاطفی آن را تنظیم کند.

با توجه به هستی‌شناسی حکمت متعالیه و تقسیم‌بندی جهان به عوالم سه‌گانهٔ «طبیعت»، «مثال» و «عقل»، هر سه مرتبه با توجه به ابزار شناخت انسان، متعلق معرفت و شناخت او واقع می‌شوند. ازاین‌رو انسان می‌تواند عالم طبیعت را با حواس ظاهر، عالم مثال را با قوهٔ خیال و نیز عالم عقل را با قوهٔ عقل ادراک نموده، نسبت به آن شناخت و معرفت کسب نماید (جوادی آملی، ۱۳۹۳، ص۳۱۷).

۴-۱. واقع‌نمایی معرفتی

از نگاه حکمت متعالیه، واقع‌نمایی معرفتی ذیل بحث «ارزش شناخت» مطرح می‌شود. شاخص‌ترین علتی که موجب توجه به این مسئله شده کشف خطاهای حسی است که به دنبال آن، فیلسوفان الئایی (وابسته به مکتب الئایی، Eleatic School) شناخت عقلانی را برای ممانعت از چنین خطاهایی لازم دانسته‌اند. بر اساس مکتب صدرایی، علم به ذات اشیای خارجی تنها با ادراک حضوری اشیای خارجی ممکن می‌گردد که به‌ندرت برای کسی حاصل می‌شود، و ادراک عمومی انسان‌ها که به‌واسطهٔ صورت اشیا انجام می‌شود، به نحو حصولی بوده است و از این حیث، ذات اشیای خارجی معمولاً متعَلَّق معرفت انسانی قرار نمی‌گیرند.

لازمهٔ آنچه گفته شد «ایدئالیسم» یا پندارگرایی نیست و حکمت متعالیه امکان دستیابی به شناخت خود و خارج از خود را به نحو معرفت یقینی می‌پذیرد؛ اگرچه علم به خود و حالات و افعال درونی و صور ذهنی را به نحو شخصی یقینی می‌داند و علم به خارج و پدیده‌های خارج از ذهن را با کمک استدلال یقینی اثبات می‌کند (مصباح یزدی، ۱۴۰۰، ج۲، ص۱۵۵).

۵-۱. رابطهٔ نفس و ادراک

همان‌گونه که بیان شد، صدرالمتألهین مراتب ادراکی انسان را شامل ادراک حسی، خیالی، وهمی و عقلی می‌داند (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۸، ص۵۶). او همچنین معتقد است: مطابق قاعدهٔ «النفس فی وحدتها کل القوی»، نفس انسانی با وجود آنکه از قوای ادراکی متعددی برخوردار است، دارای وحدت ویژه‌ای نیز هست؛ یعنی آنچه حقیقتاً مدرک است، نفس ناطقهٔ انسانی است و قوای ادراکی دیگر (مانند حس، خیال، وهم و عقل) تنها از مراتب نفس بوده، ابزار و زمینه‌ساز به دست آوردن معرفت محسوب می‌شوند (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۸، ص۲۲۱-۲۲۹).

در تمام مکاتب فلسفی، «شناخت» سه رکن اصلی (علم، عالم و معلوم) دارد؛ اما از نگاه حکمت متعالیه در فرایند ادراک؛ این سه رکن با هم اتحاد پیدا می کنند.

از نظر ملاصدرا علم و عالم مجردند؛ ناگزیر قوای ادراکی انسان نیز باید مجرد باشند تا اتحاد صورت پذیرد. پس تجرد و هم‌سنخ بودن شرط لازم هر سه رکن علم، عالم و معلوم است تا بتوانند باهم متحد شوند و شناخت حاصل شود. اگر در میان آنها سنخیتی نباشد هیچ شناختی نمی‌تواند حاصل شود. «اتحاد» در اینجا جمع شدن سه چیز در یک موقعیت نیست، بلکه به‌معنای عینیت نفس با ساحت وجودی مدرَک است (مطهری، ۱۴۰۱، ج۲، ص۱۳).

برای مثال، نفس در ادراک صورت محسوس، همان صورت محسوس؛ و در ادراک صورت متخیل، همان متخیل؛ و در ادراک معقول، عین همان معقول می‌شود. در نتیجه هرکدام از مراتب وجود نیز تنها با بُعدی هم‌سنخ خود در نفس می‌توانند متحد شوند تا در فرایند این اتحاد، شناخت در انسان صورت گیرد.

۲. ادراک و خلق هنری

صدرالمتألهین بر مبنای تشکیک وجود، سنخیت ادراکی را قبول دارد و معتقد است: انسان با عقل خود، معقولات؛ با وهم خود موهومات؛ با خیال خود، متخیلات، با گوش خود، مسموعات، با چشم خود، مبصَرات، و به همین صورت، با هر جزئی از اجزای نفس و بدن خود و با هر قوه‌ای از قوای عقل و حس و طبع خود، نوعی از انواع موجودات را، از عالی‌ترین مرتبه تا پایین‌ترین آن ادراک می‌کند (صدرالمتألهین، ۱۳۸۲، ص۱۲۰).

البته باید مشخص شود که ادراک اثر هنری با هر یک از این قوا چه ارتباطی دارد و شناخت اثر هنری در کدام‌یک از عالم‌های سه‌گانه صورت می‌پذیرد. بنابراین ابزارها و منابع ادراکی مزبور را جداگانه بررسی می‌کنیم:

۲-۱. قوهٔ حس

قوای حسی انسان (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و بساوایی) از ابزارهای مهم برای به‌دست آوردن شناخت به‌حساب می‌آیند، تا آنجا که در حکمت متعالیه، تحصیل بسیاری دیگر از انواع شناخت نیز متوقف بر همین شناخت حسی است.

برای مثال، اساس واقع‌گرایی معرفتی نسبت به جهان مادری بر پایهٔ همین حواس قرار دارد؛ یعنی واقعیتی که انسان از جهان خارج در ذهن خود شکل می‌دهد بر اساس مطابقت با امور محسوس خارجی معتبر دانسته می‌شود. البته از نظر صدرالمتألهین امور محسوس به خاطر ویژگی‌های مادی که دارند، نمی‌توانند به شکل مستقیم متعلق شناخت انسان واقع شوند، بلکه شناخت آنها باواسطهٔ انطباع صورت‌هایی که از آنها در نفس پدید می‌آیند، برای انسان ممکن می‌شود (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۲، ص۷۷).

بنابراین در ادراک اثر هنری، آنچه بالذات از طریق حس درک می‌شود صورت حاکی از جنبهٔ مادی اثر هنری است که نفس با این صورت متحد می‌شود و برای نفس پدید ادراک می‌آید. برای نمونه، نفس انسان در مواجهه با اصوات، با صورت‌های صوتی اتحاد برقرار کرده، عینیتی از آن در نفس جلوه می‌کند. به عبارت دیگر، هر ویژگی هنری، اعم از لحن (ملودی) و ایقاع (ریتم) که در صوت موسیقایی وجود دارد، همه در آینهٔ نفس، نقش می‌بندد. بدین‌سان نفس دارای همان ویژگی‌هایی می‌شود که در لحن و ایقاع وجود دارد. ادراک تصاویر و نقوش هنری نیز به همین صورت، از طریق تجلی صورت‌های آن تصاویر در نفس و اتحاد نفس با آن تصاویر امکان‌پذیر می‌شود.

۲-۲. قوهٔ خیال

با نگریستن به هنر از منظر مبانی حکمت متعالیه، مهم‌ترین قوه‌ای که به صورت مستقیم با هنر سروکار دارد قوهٔ خیال است. قوهٔ خیال، هم در ادراک و هم در ایجاد اثر هنری نقش بسزایی دارد. اگرچه قوهٔ خیال در ادراک خیال منفعل و

در ایجادْ فعال است، اما در آفرینش، ممکن است حتی بی‌هیچ دریافتی از عالم خارج دست به خلق اثر هنری بزند.

بر اساس دیدگاه ملاصدرا مبادی حدوث اشیا توسط انسان (ازجمله آثار هنری) تصورات آدمی است. بدین‌سان آفرینش اثر هنری نخست در نفس هنرمند از طریق قوهٔ خیال آغاز می‌شود و صورتی از اثر هنری در نفس او ایجاد می‌گردد. سپس هنرمند که با تصور این صورت، مشتاق آفرینش خارجی آن شده است، انگیزهٔ خلق اثر را می‌یابد و در نهایت، دست‌به‌کار می‌شود. بنابراین با توجه به جایگاه خیال در شکل‌گیری و ادراک اثر هنری باید به آن بیشتر توجه کنیم.

خیال در آراء و آثار حکما و عرفای اسلامی اساساً از دو بعد معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانه قابل بررسی است. در بعد معرفت‌شناسانه، خیال به‌مثابهٔ قوه‌ای از قوای ادراکی در نظر گرفته می‌شود و در بعد هستی‌شناسانه مرتبه‌ای از مراتب انسان و عالم لحاظ می‌شود.

خیال در نظر ملاصدرا که برگرفته از آراء سهروردی است، دو ساحت دارد که هرکدام تعریفی مختص خود دارد: «خیال بر دو قسم است:... خیال منفصل که همان عالم مثال است و خیال متصل که همان قوهٔ خیالیه انسان است» (دشتکی شیرازی، ۱۳۸۳، ص۲۴۱).

در باب دو نوع خیال، محقق سبزواری می‌گوید: «خیال متصل، همان عالم مثال اصغر است؛ همچنان‌که عالم مثال اکبر نیز خیال منفصل است» (سبزواری، ۱۳۷۱، ص۶۲). تعبیرهایی مانند «خیال متصل»، «قوهٔ خیال»، «عالم مثال مقید» یا «عالم مثال اصغر»، همگی به یک معنا هستند. همچنین تعابیر «عالم خیال»، «خیال منفصل»، «عالم مثال»، «مثال اکبر»، «مثال مطلق» و «برزخ» نیز هم‌معنی هستند؛ اما زمانی که از واژهٔ «خیال» به‌طور مطلق استفاده می‌شود، غالباً مقصود از آن، «قوهٔ خیال» است.

۱-۲-۲. خیال متصل

از دیدگاه ملاصدرا، هنگام ادراک حسی، صورت مجرد شیء مدرَک نزد نفس انسان حاضر می‌شود و بدین‌وسیله است که ما یک اثر هنری را می‌بینیم و از کم و کیف آن آگاه می‌شویم. پس ابتدا صورت مجرد اثر در نفس حاضر می‌شود و با این حضور، ادراک حسی امکان‌پذیر می‌گردد. بدین‌روی، باید قوهٔ دیگری در فرایند ادراک حسی دخیل باشد؛ قوه‌ای که وظیفه‌اش فراهم ساختن صورت‌های مجرد برای حاضر شدن نزد نفس باشد و این قوه همان قوهٔ خیال است.

قوهٔ خیال متصل که در مقابل خیال منفصل قرار دارد، وظیفه‌اش حفظ صور محسوسات است. ویژگی مهم خیال متصل این است که با دریافت صورت خیالی، آن صورت را نگه می‌دارد و ما هرگاه اراده کنیم، می‌توانیم آن صورت را تصور نماییم (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۲، ص۱۹۰).

زمانی که قوای حسی از صورت‌های اشیای محسوس جدا می‌شوند، صورت‌هایی از آنها در نفس انسان باقی می‌مانند که از یک‌سو به ماده شباهت دارند و دارای صورت‌اند و از دیگر سو، مجرد از ماده بوده و خواص ماده را ندارند.

ادراکات خیال متصل به دو صورت می‌توانند در نفس انسان حاصل شوند. در صورت اول، نفس در دریافت صوَر خیالی صرفاً منفعل بوده، هیچ دخل و تصرفی در آن ندارد. در این حالت، صورت‌های خیالی بی‌هیچ تغییری در نفس نقش می‌بندند. این نحوه انفعال قوهٔ خیال متصل، نقشی اساسی در ادراک اثر هنری ایفا می‌کند.

در پدید آمدن صورت‌های خیالی به نحو منفعلانه، افعالی مانند بازیابی یا مرور خاطرات گذشته، نمی‌توانند بی‌علت و بی‌هیچ محرکی تحقق یابند، بلکه در مواجهه با پدیده‌ای که به‌عنوان «عامل یادآورنده» شناخته می‌شود (مانند دیدن یک تصویر آشنا یا شنیدن صدای قبلاً شنیده‌شده) این یادآوری صورت می‌گیرد. بدین‌سان، حتی طعم یک غذا یا بوی خوب یک عطر می‌تواند یک عامل یادآورنده به‌حساب آید.

ورود صورت‌های خیالی در نفس انسانی نیز عامل انفعالات عاطفی خواهد بود. اگر آن صورت، یادآور شادی باشد، احساس شادی در انسان غلیان می‌کند. اگر آن صورتِ خیالی، هیجانی باشد، احساس هیجان در نفس انسان بروز می‌کند، و به هر میزان که صورت خیالی یادآور حزن و غم باشد، او را محزون می‌سازد. ازاین‌رو صورت‌های خیالی تحریک‌کنندهٔ عواطف و احساسات از بهترین ابزارهای فعل هنری به‌حساب می‌آیند؛ زیرا هنرمند با استفاده از این صورت‌ها و انتقال آنها به اثر خود می‌تواند بر عواطف مخاطب تأثیر بگذارد. کیفیت و جنس صورت‌های خیالی می‌تواند در درجهٔ محتوای هنری از جهت تأثیرگذاری یا ارزش هنری که ایجاد می‌کند، نقشی تعیین‌کننده داشته باشد.

اما گاهی نیز خیال متصل نفس در پدیدآوردن صورت‌های خیالی فعالانه عمل می‌کند؛ یعنی در صورت‌های خیالی دخل و تصرف نموده، با تغییر آنها صورت‌های جدیدی خلق می‌نماید. برای مثال، انسان می‌تواند کوهی از طلا را در ذهن خود بازسازی کند؛ یا سر یک حیوان را بر روی بدن حیوان دیگر قرار دهد و یا هر صورت دیگری را که قبلاً در عالم خارج وجود نداشته است، ایجاد کند. البته خود قوهٔ خیال نمی‌تواند مستقلاً در صورت‌ها دخل و تصرف کند، بلکه این تصرف به‌واسطهٔ قوهٔ بالاتری به نام «واهمه» امکان‌پذیر می‌شود.

به صورت‌هایی که در آنها دخل و تصرف شده است، در اصطلاح، «تخیل» می‌گویند.

با توجه به اصل «تشکیک در مراتب وجود»، محتوای هنری می‌تواند به درجات متفاوت ظهور کند؛ زیرا صورت‌های خیالی انسانی زمینه‌ساز تعیین درجه در این انفعالات عاطفی هستند؛ به این صورت که چون «نفس انسانی» نسبت به آنچه از او صادر می‌شود (ازجمله صورت‌های خیالی) جایگاه افاضه‌کننده دارد، به‌عنوان فاعل هستی‌بخش شناخته می‌شود. بنابراین صور خیالی انسانی گویای ابعاد وجود هنرمند نیز محسوب می‌شوند (صدرالمتألهین، ۱۳۹۱، ص۲۶).

به‌عبارت دیگر، به میزانی که نفس انسان با تجرد حقیقی فاصله داشته و آلوده به جهات مادی باشد، صورت‌های خیالی صادرشده از آن نیز به‌دور از ذات الهی و ناپاک و مقید به حدود ماهوی و امکانی خواهند بود. در نتیجه عواطف متأثر از آن نیز ناپاک و دانی خواهد بود.

بنابراین درجات و مراتب نفس انسانی تعیین‌کنندهٔ سطح خیالات او بوده و این سطوح زمینه‌ساز ایجاد درجات هنری و عواطف انسانی‌اند. بنابراین صورت‌های زمینه‌ساز اثر هنری بر اساس حکمت متعالیه، باید در بهترین و

کامل‌ترین شکل از کمال خود ایجاد شده باشند تا بتوانند مرتبهٔ اعلای احساسات عاطفی را رقم بزنند و این اتفاق نمی‌افتد، مگر آنکه نفس انسانی هنرمند در درجه‌ای عالی از کمال باشد.

صدرالمتألهین معتقد است: این جنبه از قوهٔ خیال با توجه به قرار گرفتن در ضمن قوای وهم و عقل، کارکردی متفاوت خواهد داشت. او می‌نویسد: اگر قوهٔ متصرفه تحت امر قوهٔ وهمیهٔ حیوانیه قرار گیرد، «متخیله» نامیده می‌شود، و اگر تحت امر قوهٔ عاقلهٔ انسانی قرار گیرد به آن «مُفکِّره» گویند (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۸، ص۵۶).

به‌هرروی این قوهٔ خیال است که اجازه می‌دهد نفس انسانی، هم قابلیت بازیابی صورت‌های خیالی دلخواه خود را داشته باشد و هم بتواند آنها را آن‌گونه که می‌خواهد، تغییر دهد و بر اساس تناسب و ارادهٔ خود، صورت‌های جدیدی بیافریند که در آفرینش اثر هنری بیشترین تأثیر را دارد.

ملاصدرا این ویژگی نفس انسانی را «قدرت ابداع و خلق» می‌نامد که جلوه‌ای از جلوات صفت خلق الهی محسوب می‌شود. او معتقد است: خداوند سبحان نفس انسانی را به گونه‌ای آفریده است که قدرت بر خلق صورت اشیا را در عالم مخصوص به خود دارد؛ زیرا نفس انسان از سنخ ملکوت و عالَم توانایی‌هاست... . می‌توان گفت: نفس انسانی از نظر صفت و فعل، مثالی برای باری‌تعالی و خلق و ابداع او شده است (صدرالمتألهین، ۱۳۹۱، ص۲۷).

بدین‌سان نفس انسانی فاعل هستی‌بخش صورت‌های تخیلی شمرده می‌شود. پس هراندازه نفس انسانی کامل‌تر باشد، قوهٔ متخیلهٔ او نیز متکامل‌تر است و صورت‌های ایجادشده در آن بیشتر به صفات باری‌تعالی شبیه خواهند بود. بنابراین به هر میزان صورت‌های تخیلی در نفس انسانی، از قیودات امکانی و اتصافات ماهوی منزه‌تر باشد، احساسات ایجادشدهٔ متأثر از آن نیز پاک‌تر و عالی‌تر خواهند بود و در نتیجه اثر هنری و محتوای هنری برآمده از آن نیز والاتر خواهد بود.

در جهت مقابل آن، به هر میزان که نفس انسان آلوده به جهات امکانی و مادی باشد، قوهٔ تخیل او نیز آلوده بوده، صورت‌های حاصل شده از آن نیز ناپاک و به‌دوراز ویژگی‌های واجب تعالی خواهند بود که این منجر به پایین آمدن سطح کمالی در اثر هنری می‌شود.

بنا بر آنچه بیان شد، عنصر خیال و تخیل در حکمت متعالیه، نه‌تنها نفی نمی‌شود، بلکه از مهم‌ترین ابزارهای شناخت دانسته می‌شود و به آن توجه می‌گردد و به میزان زیادی در کیفیت تأثیرگذاری بر محتوای هنری و تعیین سطح و درجه آن نقشی پررنگ دارد.

نکته‌ای که باید مد نظر قرار گیرد این است که جایگاه مهم تخیل در مکتب حکمت متعالیه را نمی‌توان حمل بر تخیل‌گرا بودن این نظام فلسفی کرد و آن را با تخیل‌گرایی در مکاتب هنری دیگر مانند حس‌گرایی (رمانتیسیسم) مشابه دانست؛ زیرا اساس شکل‌گیری محتوای آثار مکتب حس‌گرایی را تخیل‌گرایی صرف تشکیل می‌دهد که در نقطهٔ مقابل عقل‌گرایی قرار دارد؛ تخیل‌گرایی ناشی از نوعی خردگریزی و پشت کردن به صورت‌های واقعی پدیده‌ها. این در حالی است که حکمت متعالیه با تأکید بر مبنای واقع‌گرایی خود، علاوه بر اینکه از جلوه‌های واقعیت استفاده می‌کند، نقش خیال و تخیل در

سایهٔ حاکمیت عقل سلیم و در مسیر کمال انسانی را نیز معتبر می‌شمارد. خیال در این نگاه، صرفاً ساخته و پرداختهٔ بی‌اساس ذهن و برآمده از هوس نیست، بلکه در ارتباط کامل با مراتبی از نفس و نمود و جلوه‌ای از واقعیت است.

۲-۲-۲. خیال منفصل

بر اساس حکمت متعالیه، عالم مثال برزخ میان عالم عقل و عالم ماده است. در این عالم، صورت‌های جسمانیْ مجرد از ماده و بدن وجود دارند. بستر این صور در نفس انسان نبوده و منفصل از انسان است. به همین جهت است که ملاصدرا این عالم را «عالم خیال منفصل» نام‌گذاری کرده است.

به نظر او، عالم خیال، جوهری مجرد و غیرعقلی است که قائم به ماده نبوده و عالمی عینی و مستقل است که همچون آینه، نفس را برای شناخت صورت‌های ادراکی خاص آماده ساخته و در حقیقت، زمینهٔ این تصویرسازی را برای نفس فراهم می‌کند. درواقع او لازمهٔ خلق صوَر خیالی در خیال انسان به‌وسیلهٔ نفس را ارتباط و اتحاد نفس با عالم خیال منفصل می‌داند (صدرالمتألهین، ۱۳۸۲، ص۱۳۸).

حقایق به اعتبار اتصال قوهٔ خیال انسان به خیال منفصل ادراک می‌شوند و چون عالم‌های سه‌گانهٔ طبیعت، خیال و عقل نسبتی تشکیکی و طولی با یکدیگر دارند، عالم بالاتر در حکم فاعل عالم پایین‌تر قرار دارد؛ یعنی نسبت صوَر خیالی در مثال متصل به حقایق خیالی در عالم مثال منفصل، نسبت ضعیف به قوی است. در نتیجه صوَر خیالی در خیال متصل، فرع یا سایه‌ای از حقایق خیالی در خیال منفصل محسوب می‌شوند.

ادراکات انسان می‌توانند سبب و منشأ افعال ارادی و نیات انسانی شوند. چنان‌که گفته شد، آثار هنری نیز می‌تواند سبب تداعی احساسات عاطفی و در ادامهٔ آن، علت ایجاد صورت‌های خیالی و تخیلی در نفس انسان شوند. همچنین تخیلات می‌توانند مبدأ افعال و نیات انسان باشند. پس امکان دارد افعالی از انسان سر بزنند و یا نیاتی در ذهن او خطور کنند که منشأ آن، احساسات ناشی از مواجهه با اثر هنری و یا صورت‌های ایجادشده در خیال به سبب آثار هنری باشند.

در این صورت، طبیعی است که فعل یا نیت، با میزان کمال یا احساسات و صورت‌های ذهن انسانی تناسب داشته باشد؛ یعنی اگر احساسات و عواطف پاک و والایی در قلب او بروز کرد و به سبب آن، صورت‌های خیالی پاکی در ذهن وی شکل گرفت، قطعاً نتایج آن می‌تواند به شکل افعال و نیات خیر بروز کند.

پس کیفیت احساسات و خیالات ناشی از مواجهه با آثار هنری، به شکل محسوسی در کیفیت و ماهیت صورت‌های مثالی ایجادشده در عالم خیال تأثیر دارد. به‌اجمال می‌توان گفت: هنر با یک واسطه، یعنی پدید آمدن صورت‌های خیالی در خیال متصل و به چند واسطه، علت پدید آمدن صورت‌های خیالی در خیال منفصل و زمینه‌ساز شکل‌گیری عواطف و اعمال و نیات انسانی و در نتیجه، جهت‌دهندهٔ ترکیب مثالی و برزخی انسان است (صدرالمتألهین، ۱۳۸۰، ص۴۲۴).

مضامین عالی در اثر هنری، سبب بروز احساسات عالی و در ادامه، بروز صوَر عالی در قوهٔ خیال شده، زمینه‌ساز اعمال و نیات ارزشمند انسانی و شکل‌گیری مرتبهٔ متعالی انسانی می‌شوند. در مقابل، محتوای پست در اثر هنری،

علت بروز احساسات پست و در نتیجهٔ آن، ظهور صورت‌های دانی در خیال متصل می‌شوند و با آماده ساختن فضا برای اعمال و نیات سخیف، صورت‌های پست را در خیال منفصل منطبع می‌کنند. ازاین‌رو هنر می‌تواند در سیر کمالی انسان و شکل‌گیری برزخی او تأثیر بسزایی داشته باشد.

البته روی دیگر این سکه، تأثیرگذاری متقابل عالم خیال بر ایجاد اثر هنری است که البته به‌صورت مستقیم نخواهد بود، بلکه به‌واسطهٔ صورت‌های موجود در قوهٔ خیال انجام می‌شود. چون قوهٔ خیال انسان حقایق را به سبب اتصال به خیال منفصل، ادراک می‌کند و بر اساس رابطهٔ طولی و تشکیکی بین خیال منفصل و متصل، هر تصوری که در قوهٔ خیال ما شکل می‌گیرد، در پرتو صورت‌های موجود در عالم خیال منفصل خواهد بود؛ یعنی اگر پست باشد، به‌موجب اتصال قوهٔ خیال با صورت‌های پست شکل گرفته، و اگر والا باشد به سبب اتصال به صوَر والاست. در این صورت هرچه را هنرمند به سبب نوع اتصال با عالم خیال منفصل و بنا بر نیت و قصدی که منعکس‌کنندهٔ نوع خیال متصل اوست، یافته، در اثر هنری خود تجلی می‌دهد.

با توجه به نقش خیال در هنر، یعنی ابداع صورت‌های خیالی توسط نفس و توانایی نفس در دخل و تصرف در صورت‌های خیالی از طریق استخدام قوهٔ متخیله (متصرفه)، می‌توان از نگاه حکمت متعالیه عنصر اصلی در خلاقیت هنری را این قوه به‌شمار آورد و در نتیجه، منشأ صور خیالی هنرمند را در این چند منبع بیان کرد:

گاهی صورت خیالی هنری از جانب شیطان به خیال انسان ریخته می‌شود و از آن به «وسوسه» تعبیر می‌گردد؛ مانند صور هنری با مضامین شهوانی یا خشونت‌های غیرانسانی یا نغمه‌های غیرطیب. این نوع هنر محصول تنزل از مقام انسانیت است.

گاهی صور خیالی هنری تنها دارای منشأ نفسانی است؛ یعنی قوهٔ متخیلهٔ هنرمند از ترکیب صور موجود، صورت جدیدی را خلق می‌کند؛ مانند تخیل اژدهای چندسر. هنرهایی هم که صرفاً ترکیب و تقلید از هنرهای دیگران است چنین است. این نوع هنر نیز برای انسان کمالی به همراه نمی‌آورد.

گاهی صور خیالی هنرمند حاصل اتصال ارادی او به عالم بالا و نشان از فراق و دور افتادگی از عالم ملکوت است. در این صورت، تلاش هنرمند در توجه دادن به این دور افتادگی و بازگرداندن انسان به مبدأ اصلی است. در این حالت، هنرمند سعی دارد تا با انواع استعاره‌ها و تشبیه‌ها و نمادها توجه مخاطب را به آن منزل و مقصود جلب کند. چنین اثری به‌اندازهٔ تلاش هنرمند و به میزانی که بتواند شرح این فراق را بهتر بیان کند، از ارزش هنری و انسانی بیشتری برخوردار است.

گاهی صور خیالی هنرمند از عالم بالا یا از جانب مَلکی در ملکوت است که «الهام روحانی» نام دارد؛ مانند شعر دعبل خزائی که امام رضاؑ فرمودند: «ای دعبل! این دو بیت شعر را جبرئیل بر زبان تو جاری ساخت» (صدوق، ۱۳۷۸ق، ج۲، ص۲۶۶). چنین هنری ازآنجاکه حاصل تجلی حقایق عالم بالا در نفس هنرمند و به تبع آن در اثر هنری است، هم سبب کمال هنرمند و هم سبب کمال مخاطب اثر هنری می‌شود که در اوج ارزش هنری و انسانی قرار دارد.

۳-۲. قوهٔ وهم

صدرالمتألهین تمام قوا را در یک وحدت تشکیکی، مراتبی از نفس می‌داند و معتقد است: «النفس فی وحدتها کل القوی» (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۸، ص۲۲۱). مفهوم این سخن آن است که موطن همهٔ قوا چیزی غیر از نفس نیست. اما از نظر ملاصدرا ـ برخلاف نظر ابن‌سینا ـ وهم حتی هویت مستقل نیز ندارد و همان عقل نازل است و نه قوه‌ای مستقل. از نگاه حکمت متعالیه، قوهٔ واهمه قوه‌ای مستقل از حس و خیال یا عقل شمرده نمی‌شود. بنابراین وهم و عقل تفاوتی ذاتی با هم ندارند و بلکه وهم همان «عقل در مرتبهٔ پایین‌تر» است که تجلیات آن به شکل نازل در دیگر قوای نفس ظهور می‌یابد (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۳۶۱).

با این وصف، مرتبط دانستن اثر هنری تنها با قوهٔ واهمه، به‌عنوان یک قوهٔ مستقل، درست به نظر نمی‌آید. اگرچه خلق کردن ـ چه از نوع هنری و چه غیر هنری ـ حاصل فعالیت قوهٔ تخیل برای ایجاد صورت‌های جدید در خیال متصل است، اما شکی نیست که خلق این صورت‌ها به سبب اتصال خیال متصل به عالم خیال منفصل و دریافت صورت‌های جدید از آن ممکن می‌گردد.

قوهٔ خیال تا زمانی که در تصرف قوای دیگر قرار نگیرد، از تصرف در صورت‌های نقش بسته و خلق صورت‌های جدید عاجز است؛ زیرا اساساً قوهٔ خیال، قوه‌ای متصرفه و پردازشگر نیست؛ زیرا بر اساس دیدگاه ملاصدرا در قوای ادراکی انسان، جز دو قوهٔ متصرفه بیشتر وجود ندارد: یکی قوهٔ عاقله که مسئولیت آن تجزیه و تحلیل ادراکات ذخیره‌شده در حافظه است؛ و دیگری قوهٔ وهم که مسئولیت آن ترکیب و خلق جدید از این امور است (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۳، ص۳۶۱).

چنان‌که گفته شد، واهمه همان عقل است که به صورت‌های حسی و خیالی تعین یافته است. بنابراین تفاوت آن دو به لحاظ متعلَّق آن دو است. قوهٔ واهمه می‌تواند تحلیل‌گر صورت‌های خیالی باشد و صورت‌های جدیدی را در قالب‌های متنوعی از محسوس و مسموع خلق کند.

در اینجا می‌توان نتیجه گرفت که کاربرد قوهٔ واهمه در حوزهٔ خلق و پردازش صورت‌های جدید، خیالی است. بنابراین اشراف قوهٔ وهم بر قوهٔ خیال برای پردازش صورت‌های تخیلی را باید سبب خلاقیت هنری دانست و نه صرفاً اتصال قوهٔ خیال به خیال منفصل را؛ زیرا اتصال تنها زمینه‌ساز انعکاس صور موجود در عالم بالاتر در بستر خیال متصل است؛ اما در مرحلهٔ ایجاد و خلق، قوهٔ واهمه با تصرف، به صورت‌گری در خیال می‌پردازد.

این مسئله را می‌توان در تأثیر موسیقی بر میزان درک مخاطب از یک موقعیت هنری مشاهده کرد. برای مثال، اگر صحنهٔ کشته‌شدن یک تبهکار را با موسیقی حزن‌آلود ترکیب کنیم، فضایی احساسی بر فیلم حاکم شده، بیننده با وجود اذعان به گناهکار بودن او، در اثر انفعال عاطفی به‌وجود آمده توسط موسیقی و غلبهٔ قوهٔ وهم بر قوهٔ عقل، ممکن است بی‌اختیار از کشته شدن تبهکار، متأثر هم بشود و اشک بریزد.

بنابراین انفعالات عاطفی ایجادشده توسط موسیقی، تأثیر وسیعی در ادراکات خیالی و حتی بر ادراکات کلی عقلی دارند. ملاصدرا مدعی است: تا زمانی که نفس انسان صرفاً به محسوسات توجه دارد، مدرکات او نیز از امور محسوس

خواهند بود، و تا زمانی که صرفاً متخیل و متوهّم باشد، معقولات وی نیز صرفاً از متخیلات و متوهمات خواهند بود (صدرالمتألهین، ۱۳۹۱، ص۲۰۲).

چون فضای رویارویی با آثار هنری و زیبایی‌ها عمدتاً در حیطهٔ تخیل و توهم قرار دارد، کسی که در چنین فضایی می‌اندیشد ـ به استناد سخن ملاصدرا ـ معقولات وی نیز ماهیتی تخیلی و وهمی دارند، مگر آنکه بتواند از مسیر انفعالات حسی و خیالی عبور کند و خود را به مرتبهٔ عقل خالص برساند؛ همان‌گونه در بسیاری از شعرهای بلند عرفانی، مخاطب بعد از عبور از تشبیهات و استعاره‌های ادبی و گذر از وادی متخیلات و متوهمات، به مضامین بلند حکمی و عرفانی می‌رسد، به شرط آنکه در وادی تخیل و توهم نماند و حرکت خود را به سمت قله‌های تعقل درست طی کند.

برای مثال، می‌توان به قرآن اشاره کرد که طبق سفارش بزرگان و اولیای دینی، باید از آهنگ و کلمات گوش‌نواز آن عبور کرد تا به مرحلهٔ درک مفاهیم در موطن وهم رسید و از این موطن هم باید عبور کرد تا بتوان در اقیانوس عقلانیت به کاوش پرداخت.

بنابراین، می‌توان گفت: اگر قوهٔ متوهمه تحت اشراف عقل سلیم قرار گیرد و احکام نظری و عملی عقل بر آن غالب شود، با محتوایی هنری روبه‌رو خواهیم شد که علاوه بر برخورداری از اوصاف تخیلی و توهمی، حاکمیت تفکر و عقل را نیز به‌وضوح نمایان می‌سازد. با این وصف، یکی از ویژگی‌های هنر اسلامی از منظر حکمت متعالیه، همان هنر منتهی به عقلانیت و تفکر است، برخلاف دیگر نظریات هنر که در آن عقلانیت به‌عنوان یک مقصد نهایی در نظر گرفته نشده است. اینجاست که تفاوت میان هنرِ صرفاً مبتنی‌بر عواطف و هنری که عواطف را پلی برای رسیدن به تفکر و عقلانیت در نظر می‌گیرد، نمایان می‌شود.

۴-۲. قوهٔ عقل

همان‌گونه که بیان شد، عقل در دستگاه معرفتی حکمت متعالیه نقش اساسی دارد و به همین مقیاس، در هنر نیز جایگاه چشمگیری را به خود اختصاص می‌دهد. تأثیر عقل در هنر اسلامی تا آنجاست که برخی هنر اسلامی را بر مبنای شهود عقلی استوار می‌دانند.

برای مثال، بورکهارت معتقد است: تنها عقل است که به درک توحید موفق می شود و هنر اسلامی بر پایهٔ توحید بنا شده است (بورکهارت، ۱۳۶۵، ص۷۲). او به این شکل، عقل را محور ادراک در هنر اسلامی معرفی می‌کند. در هر صورت، بنا بر نگاه تشکیکی حکمت متعالیه در قوای انسان، عقل در بالاترین مرتبهٔ نفس قرار دارد و هرچه در مراتب پایین ادراک می‌شود به گونه‌ای در مراتب بالای نفس هم به اقتضای همان مرتبه ادراک می‌گردد.

از سوی دیگر عقل منبعی برای ادراک معارف مجرد از عالم بالاست. اندیشمندان اسلامی ابزار کشف حقایق عالم را عقل معرفی می‌کنند و معتقدند: این دانش عقلانی است که دانندهٔ خود را در روند دانش‌اندوزی، به گونه‌ای دگرگون می‌سازد که روح وی به آیینه‌ای تبدیل می‌شود که سلسله‌مراتب کیهانی در آن انعکاس می‌یابد (نصر، ۱۳۷۵، ص۱۲).

از منظر حکمت متعالیه نیز هنری که بهره‌ای از یافته‌های عقلانی نداشته باشد نمی‌تواند انسان را به کمال حقیقی خود برساند. عقل است که معارف را از عالم عقل درک کرده، امکان دستیابی به آنها را برای قوای مادون خود (مانند خیال و وهم) فراهم می کند، و عقل است که به‌واسطهٔ قوای مادون خود مفاهیم عقلانی در اثر هنری را درک می‌کند. بدین‌روی عقل، هم در مرحلهٔ ادراک و هم در مرحلهٔ ایجاد نقش اساسی دارد.

۳. هنر، واقعیت و طبیعت

درخت حکمت متعالیه از چشمهٔ زلال معرفت اسلامی بارور شده و در پی آن است که انسان را از مسیر طبیعت او به کمال واقعی برساند. بنابراین جوهرهٔ زیبایی‌شناختی هنری بر اساس این مکتب نیز نمی‌تواند با واقعیت و طبیعت بیگانه باشد. درواقع، طبیعتْ تصویر و مسیری است برای حرکت به سمت واقعیت برتر که همان صعود به قله‌های اعلای وجود و عبور از عالم ماده به عالم معناست. بر این اساس، هنر، هم واقعیت‌گراست و هم طبیعت‌گرا. اما طبیعتی که مد نظر است مَجاز است برای رسیدن به حقیقت واقع که همان مبدأ غیبی و خالق عالم است.

درواقع، هنر اسلامی از منظر حکمت متعالیه، از ظاهر عالم پلی به حقایق باطنی آن می‌زند. به همین دلیل، یکی از ویژگی‌های هنر اسلامی، رابطهٔ استلزامی آن با حقیقت است. خداوند عین حقیقت و زیبایی مطلق است، و هنرمند با آفرینش زیبایی ظاهری، به‌اندازهٔ سعهٔ وجودی خود، پرده از حقیقت باطنی برمی‌دارد.

البته هنرمند باید خود بهره‌ای وجودی از حقیقت داشته باشد تا بتواند آن را تجلی دهد و با دیگران به اشتراک بگذارد. هنرمندی که قصد نمایش حقیقت را دارد، نخست باید توانایی ادراک آن را داشته باشد؛ و البته پس از این ادراک، بهجت و شادی او را فرامی‌گیرد؛ زیرا این تجربه با کشف و شهود همراه است.

مطلق کشف حقیقت ـ چه کشف استدلالی و چه کشف عرفانی ـ هم با آگاهی همراه است و هم با بهجت و سرور. ازاین‌رو ادراک زیبایی غالباً با شادی همراه است (اعوانی، ۱۳۷۵، ص۸۷).

هنر اسلامی از نگاه حکمت متعالیه بر همین طریق، با حقیقت رابطه‌ای کاملاً عینی دارد و حتی در مواردی که تنها صورت ذهنی است و به شکل اثر محسوس درنیامده، از حقیقت خالی نیست. از سوی دیگر، اثر هنری باید حقیقت‌نما باشد و هدف آن، رساندن مخاطب به کمال حقیقی باشد. حتی استفاده از متخیلات و وهمیات در هنر با غرض هدایت مخاطب به معانی حقیقی انجام می‌شود.

بر همین اساس، از نگاه اسلامی، دور شدن از واقعیت و غرق شدن در آرزوها امری ناپسند است. در مقابل، دل‌خوش کردن به واقعیت موجود، بدون تلاش برای دستیابی به کمال حقیقی نیز از غایت خلقت انسان دور است.

بنابراین، هنر اسلامی بر پایهٔ حکمت متعالیه، هم واقع‌بین است و هم حقیقت‌گرا. از یک‌سو، واقعیت پیشِ رو را بررسی می‌کند و از سوی دیگر، از وضعیت موجود، مسیری برای رسیدن به حقیقت مطلوب ایجاد می‌نماید.

۴. هنر، بازنمایی و محاکات

ابن‌سینا در بخش ابتدایی از «جوامع علم الموسیقی» که در کتاب *شفا* آمده است، برای «محاکات» دو معنا ارائه می‌کند که به‌اختصار، چنین است:

۱. بازنمایی شکل‌های آسمانی و اخلاق نفسانی یا همان نظریهٔ «انطباق مراتب عالم با مراتب نفس».

۲. نمایش شیء که مانند شیء دیگر است، ولی خود آن شیء نیست.

در این تحلیل از محاکات، دو شئ وجود دارد: شیء اصلی که محکیٌ‌عنه است، و شیء دیگر که حاکی است و از شیء اول حکایت کرده، آن را بازنمایی می‌کند. برای مثال، تصویر یک درخت، به آن درخت شباهت دارد و آن را بازنمایی می‌کند، اما خودِ آن درخت نیست.

از عبارت‌های صدرالمتألهین به‌دست می‌آید که او بی‌آنکه به صورت مستقیم به معانی محاکات اشاره کند، هر دو معنا را پذیرفته است. اشاره صریح ملاصدرا به موسیقی عوالم بالا و اثبات آن به‌وسیلهٔ قاعدهٔ «امکانِ اشرف» و اصل «تشکیک»، به‌معنای اول اشاره دارد. بر اساس دیدگاه او، آنچه در دنیای مادی از موسیقی رواج دارد، بازنمایی از موسیقی در عالم بالاتر است؛ همان‌گونه که فیثاغورث پس از بازگشت از سفر افلاک و شنیدن موسیقی دل‌انگیز افلاکیان، آن را نوشته است (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۴، ص۱۷۵). او هر کمال و صورت و جمالی را که در عالم پایین یافت می‌شود، نماد و سایه‌ای از حقایق عالم اعلا می‌داند (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۲، ص۶۴ـ۶۶)؛ چنان‌که در روایت است: امام رضاؑ پس از شنیدن شعری از دعبل خزائی، فرمودند: «نطق بها روح‌القدس علی لسانک» (صدوق، ۱۳۷۸ق، ج۲، ص۲۶۶)؛ روح‌القدس این کلمات را بر زبان تو جاری کرد.

مشخص است که این الهام امکان ندارد، مگر آنکه بستر جان و دل دعبل صفای لازم برای قبول این الهام را دارا باشد. شاید این راز تفاوت ماندگاری و تأثیرگذاری آثار هنرمندان مختلف در طول تاریخ باشد. اینکه هنرمند بتواند معارف را از عالم بالا بگیرد و به مخاطب خود در قالبی زیبا عرضه کند و اثر هنری‌اش را حاکی از معارف برحق الهی قرار دهد، موجب ماندگاری اثر می‌شود؛ زیرا بر مدار آیهٔ کریمه «کلُّ مَنْ عَلیها فَان وَ یبقَی وَجْهُ رَبِّک ذوالجلالِ والاکرامِ» (الرحمن: ۲۶)، تنها چیزی که تجلی و وجهی از کمال مطلق در آن است، ماندگار است.

معنای دیگر «بازنمایی» در اندیشهٔ ملاصدرا، آنجاست که هنر را شبیه‌شدن به خداوند و هنرمند را در جایگاه خلیفهٔ الهی معرفی می‌کند. او به نقل از حکما معتقد است: صنعت (و ازجمله هنر)، تشبّه به طبیعت است. بر این اساس، هنرمندی که قصد خلق یک اثر هنری را دارد، عین صورت خیالی اثر خود است. اما به سبب ضعف وجودی که دارد، این صورت خیالی به کمک عقل فعال، از نقص به کمال می‌رسد و تحقق عینی پیدا می‌کند (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۶، ص۲).

وی معتقد است: انسان چون از وجود تشکیکی برخوردار است، در مرز عالم معقول و محسوس قرار دارد؛ از یک‌سو چشم در عالم ملکوت دارد و از سوی دیگر در عالم مادیات گام می‌زند. او برخی از حقایق را از مراتب عالی عالم

دریافت می‌کند و برخی دیگر را با حواس خود از عالم شهادت می‌گیرد. بنابراین، صورت‌هایی که در نفس هنرمند تصویر می‌شوند از دو جهت ادراکات او محسوب می‌شوند: صورت‌هایی که به شکل الهام یا حدس از مبادی عالی بر نفس او افاضه می‌شوند و صورت‌هایی که او از طریق مشاهده و ادراک حسی، از عالم ماده و با ذهن خود ایجاد می‌کند که البته ممکن است القائات شیطانی نیز در آنها رخنه کند (صدرالمتألهین،۱۳۸۰، ج۲، ص۸۱۲ـ۸۱۳).

در نتیجه، اثر هنریِ هنرمندی که با مراتب عالی عالم در ارتباط است، به‌ویژه هنرمندی که از کمال وجودی مطلوبی برخوردار باشد، علاوه بر اینکه بازنمایی و محاکات طبیعت و ماده یا افعال انسانی است، می‌تواند بازنمایی حقایق عالی الهی نیز باشد. درواقع خیالی که واسطهٔ میان عقل و حس است، نقش حکایت‌کنندهٔ صورت‌های عقلانی و حسی عوالم بالاتر و پایین‌تر را باهم ایفا می‌کند (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۹، ص۱۲۶ـ۱۲۷).

از سوی دیگر کارکردهای تصرفی قوهٔ متخیله، مانند ترکیب و تجزیهٔ صورت‌ها و همچنین دریافت صورت‌ها، تأمین‌کنندهٔ جنبهٔ ابداعی نظریهٔ ملاصدرا در باب هنر خواهد بود. بنا بر آنچه بیان شد، قوهٔ متخیله با توانایی تصرف در صورت‌های منطبع در نفس، جنبهٔ خلاقانه هنر را تأمین می‌کند. ازاین‌رو بر اساس دیدگاه ملاصدرا، این خلق هنری نوعی بازنمایی یا همان محاکات است، اما نه حتماً محاکات آنچه در بیرون است، بلکه محاکات آنچه در نفس هنرمند نقش بسته که منشأ آن می‌تواند عوالم بالاتر بوده و یا تنها تخیلات نفسانی خود هنرمند به‌وسیلهٔ دریافت‌های حسی او باشد.

بر اساس این تحلیل، «نظریهٔ اسلامی هنر» از نگاه ملاصدرا نوعی بازنمایی است. هر بازنمایی و حکایتی نیاز به حکایتگر دارد و این حکایتگر باید نشانه و جلوه‌ای از حاکی را با خود داشته باشد یا به‌عبارت دیگر، تمثیل یا نمادی از آن باشد. ازاین‌رو لازم است نگاهی به نمادگرایی در هنر بیندازیم.

۵. هنر و نماد

وقتی در هنر از نمادگرایی (سمبلیسم) سخن به میان می‌آید، عموماً نمادگرایی در هنر شرقی یا سبک خاصی از هنر اروپا به ذهن می‌رسد که نوعی فرار از واقعیت است؛ اما نمادگرایی در هنر اسلامی بر اساس حکمت متعالیه عمیق‌تر از نمادگرایی یاد شده است؛ زیرا بر اساس دیدگاه حکمت متعالیه که از آیات قرآن نیز برداشت شده، هرچه در آسمان‌ها و زمین است، نشانه‌ای است که بر صاحب و خالق اصلی جهان دلالت دارد (صدرالمتألهین، ۱۳۶۸، ج۱، ص۴۹).

بر این اساس، «نماد بودن» ویژگی هر چیزی است که به‌نوعی بر خداوند دلالت داشته باشد و هنر، حتی آثاری که سبک واقعی دارند نیز می‌توانند «نمادین» خوانده شوند، البته اگر هدف هنرمند از نمایش اشیا یا صورت‌ها نشان دادن زیبایی‌ها و جلوه‌های خداوندی باشد. بر این اساس می‌توان گفت: نماد در هنر اسلامی، مانند دیگر نمادها، امری اعتباری یا قراردادی نیست؛ زیرا نقوش، اصوات و تصاویر، همه جلوهٔ حقایق عالم بالا هستند؛ زیرا صاحب این نگاه از بالا تا پایین عالم را یک واحد تشکیکی می‌داند و هر چه را هست جلوه‌ای از مرتبهٔ اعلای وجود می‌شمارد.

پس همان‌گونه که خداوند در قرآن در بسیاری از موارد، پیام‌های خود را در پس داستان‌ها و شخصیت‌ها بیان می‌کند، هنر اسلامی نیز از نگاه حکمت متعالیه سعی دارد تا پیام خود را نه صریح و دم‌دستی، که در پس نمادها و نشانه‌ها بیان کند و به همین علت است که بیشتر نمود صورت‌گرایی (فرمالیستی) و انتزاعی به خود گرفته است.

بر اساس همین ویژگی در هنر اسلامی، می‌توان گفت: «بیان استعاره‌ای، رمزی و تمثیلی» یکی از اصول هنر اسلامی است؛ یعنی ظاهر اثر هنری پلی است برای رسیدن به‌معنای نهفته در آن؛ معنایی که انسان را به تفکر و شهود دعوت می‌کند و بر اساس «المجاز قنطرة الی الحقیقه» سعی در عبور از ظاهر برای رسیدن به باطن اثر هنری و از باطن اثر هنری به ظاهر جمال الهی و از ظاهر جمال الهی به باطن جمال او و از باطن جمال به کنه او دارد.

بدین‌روی هنرمند نیز در مرتبهٔ اول، رسالت خود را ـ مانند پیامبران ـ انتقال پیام الهی به مردم می‌داند و در مرتبهٔ دوم، سعی در ایجاد اسباب اتصال مخاطب با حقیقت پیام خود از طریق اثر هنری دارد. اثر هنرمند در مرتبهٔ اول، مخاطب را به خود جلب می‌کند و در مرتبهٔ دوم مخاطب را به حقیقت متصل می‌سازد و در مرتبهٔ آخر، راه سیر مخاطب را برای صعود به حقیقت اصلی هموار می‌سازد.

ازاین‌روست که هنر اسلامی برخلاف هنر مسیحی، میانه‌ای با تجسد ندارد و به‌دنبال شمایل‌نگاری یا اندام‌نمایی نیست. همچنین طبیعت‌گرایی افراطی (ناتورالیسم) که تنها درصدد نمایش طبیعت است و حقیقتی را ورای طبیعت نمایش نمی‌دهد، نیز در هنر اسلامی جایی ندارد.

۶. هنر، بیان و احساسات

برخلاف نظریه‌هایی که هنر را تنها نمایش زیبایی یا محاکات و یا پیروی از آثار تاریخی هنری می‌دانند، «نظریهٔ اسلامی هنر»، هم نمایش زیبایی و هم محاکات و هم بیان احساسات و ذوق هنرمند را در اثر هنری شرط می‌داند. چون اثر هنری از نهاد ذهن و نفس هنرمند سرچشمه می‌گیرد، ناگزیر صورتی را که در درون او بوده است، به نمایش می‌گذارد و این صورت، رنگ و بوی احساسات و عواطف درونی هنرمند را در اثر هنری با خود می‌نماید. بنابراین اثر هنری نمی‌تواند از بیان احساسات هنرمند تهی باشد.

از سوی دیگر، بیان معنا از رسالت‌های اصلی هنرمند اسلامی است. بدین‌روی اثر او در هر سطحی که باشد، جلوه‌ای از معنا را بیان می‌کند. در نگاه حکمت متعالیه اثری که هیچ بیانی برای مخاطب نداشته باشد و صرفاً برای ایجاد لذت زیبایی‌شناسانه یا تفریح خلق‌شده باشد، جایگاهی ندارد و امری بیهوده تلقی می‌شود؛ زیرا بر اساس این مکتب، حتی پدیده‌های طبیعی نیز دارای اشاره و بیان به سرمنشأ خود هستند و امر بی‌بیان، جایگاهی در این مکتب ندارد.

۷. هنر، تعالی و معرفت

تعالی هنر از نگاه ملاصدرا، هم در سمت هنرمند و هم در سمت مخاطب اثر هنری جایگاه دارد. همان‌گونه که بیان شد، آیینگی هنرمند از تجلیات و معارف عوالم بالاتر، او را وسیلهٔ فیض معرفتی الهی برای مخاطبان خود قرار می‌دهد

که در نتیجه، تعالی وجودی هنرمند را به همراه دارد؛ زیرا هر موجودی اگر هم‌جهت باکمال حقیقی و تجلی‌دهندهٔ انوار حقه شود، مجرای فیض الهی شده، در جذبهٔ این انوار، ارتقای رتبهٔ وجودی پیدا می‌کند.

در سمت مخاطب نیز زمانی که شخصی در معرض یک اثر هنری قرار می‌گیرد (مثلاً، تابلوی نقاشی را مشاهده می‌کند یا نوای موسیقی به گوش او می‌رسد یا شعری را مرور می‌کند، در همه این حالت‌ها)، در مرحلهٔ اول، صورت حسی به‌دست‌آمده از آن اثر هنری در نفس او انعکاس می‌یابد و در مرحلهٔ بعد، این صورت حسی در خیال او نقش می‌بندد و در ادامه، با بالا رفتن مرتبهٔ این صورت خیالی، حقیقتی معقول ـ که همان معنا و محتوای اثر است ـ به ظهور می‌رسد.

مطابق اصل «اتحاد عاقل و معقول»، این صورت‌های به‌دست‌آمده و منعکس‌شده در هر مرحله، با قوهٔ متناظر خود که مرتبه‌ای از نفس مخاطب است، اتحاد پیدا می‌کند و چون صورت‌های خیالی از صورت‌های حسی بالاتر و کلیات معقول از صورت‌های خیالی واقعی‌ترند، مخاطب در مواجهه با هر اثر هنری و در طی مراحل مختلف، بر اساس مراتب نفس خود تعالی پیدا می‌کند. البته میزان این ارتقا کاملاً وابسته به قدرت ادراکی مخاطب و میزان تعالی اثر هنری است. هرچه مخاطب رشد یافته‌تر باشد، در مواجهه با اثر هنری، تعالی بیشتری پیدا کرده، سریع‌تر به حقایق بالا منتقل می‌شود.

البته نمی‌توان گفت: ملاصدرا همهٔ مراتب هنر را (مانند علوم دیگر) علم‌افزا می‌داند، لیکن می‌توان هنر متعالی را وسیله‌ای برای افزایش علم و آگاهی انسان‌ها به حقایق عالم دانست. در هر صورت، تحلیل جایگاه تربیتی قوهٔ خیال در اندیشهٔ اندیشمندان مسلمان و به‌ویژه ملاصدرا، اهمیت زیادی دارد. قوهٔ خیال که واسطه‌ای میان عالم حس و عقل شمرده می‌شود، هم وظیفهٔ انتقال حقایق والای مراتب بالا به مراتب پایین را انجام می‌دهد و هم انسان‌هایی را که به دنبال کمال هستند از طریق درگاه محسوس به حقایق معقول رهنمون می‌شود.

۸. هنر، شهود و الهام

«شهود»، هم در مقام خلق اثر هنری و هم در مقام درک اثر هنری، نقشی کلیدی دارد. هنرمند از طریق خیال متصل خود، با عالم مثال ارتباط برقرار کرده، معانی را از مرتبهٔ بالا شهود می‌کند. در گام بعدی، این معانی را که در خیال متصل خود به‌صورت درآورده است، به مرتبهٔ حس می‌رساند و در اثر هنری متجلی می‌سازد. به این شکل هنرمند آنچه را در سفرش از خلق به‌حق به دست آورده است، در صورتی زیبا به لباس هنر می‌آراید. اما از سوی دیگر، مخاطب نیز از طریق حس با اثر هنری ارتباط برقرار می‌کند و خیال متصل او صور و معانی را درک می‌نماید و از این طریق مستعد به دست آوردن حقایق مرتبهٔ بالا می‌شود. در نتیجه، هم هنرمند و هم مخاطبِ اثر هنری بدون دریافت شهودی، راهی به مرتبه حقیقت نمی‌برند و در مرتبهٔ صورت و حس باقی می‌مانند.

۹. هنر، اطلاق و نسبیت

از منظر حکمت متعالیه، دسترسی به واقع امکان دارد و معیار ثابتی برای شناخت موجود است. پس نسبیت معرفت‌شناختی در تمام زمینه‌های انسانی و همچنین در درک آثار هنری راهی ندارد و می‌توان برای ارزش‌گذاری آثار

هنری معیاری ثابت در نظر گرفت. اما از سوی دیگر، چون کیفیت ادراک اثر هنری به مرتبهٔ مخاطب و نحوهٔ مواجههٔ او با اثر هنری مربوط می‌شود، ممکن است مخاطبی اثری را با جنبهٔ حیوانی خود ملائم ببیند و از آن لذت ببرد، درحالی‌که برای جنبهٔ انسانی او ارزش نداشته و مایهٔ دوری او از حقیقت کمالی انسانی شود.

بدین‌روی از نگاه حکمت متعالیه، نسبیت هستی‌شناختی در هنر که ناشی از متفاوت بودن درجهٔ وجودی مخاطبان یک اثر هنری است، امکان‌پذیر است. البته این تفاوت در ادراک‌ها منجر به نسبی‌گرایی معرفتی در عالم هنر نمی‌شود؛ زیرا می‌توان معیاری ثابت را با لحاظ کمال حقیقی انسان در نظر گرفت و نظام ارزش‌گذاری حقیقی را برای هنر ایجاد کرد.

نتیجه‌گیری

بر اساس حکمت متعالیه، قوای متعددی (مانند حس، خیال، وهم و عقل) در ادراک و خلق اثر هنری نقش دارند؛ اما قوهٔ «خیال متصل» بیشترین تأثیر را در این زمینه دارد؛ زیرا ابداع صورت‌های خیالی توسط نفس و توانایی دخل و تصرف آن در این صورت‌ها، از طریق استخدام قوهٔ مخیله (متصرفه) انجام می‌شود که از نگاه حکمت متعالیه، عنصر اصلی در خلاقیت هنری به‌شمار می‌آید.

عملکرد قوهٔ خیال تعیین‌کنندهٔ سطح هنری اثر است؛ زیرا این قوه بر اساس منبع مورد استفاده در ادراکات خود، می‌تواند اثری سخیف یا متعالی ایجاد کند.

«غایتمندی» از اصول اندیشهٔ اسلامی و حکمت متعالیه است. بنابراین، هنر اسلامی نیز غایتمند بوده و مهم‌ترین غایت آن در ایجاد اثر هنری، انتقال معانی متکامل است. هدف هنر اسلامی تأثیرگذاری بر مخاطب، در قالبی زیبا و جذاب است.

برخلاف برخی نظریات هنری که معناداری اثر هنری را مردود می‌دانند و هنر را تنها وسیلهٔ بیان احساس معرفی می‌کنند، حکمت متعالیه بر رسالت هنرمند در انتقال معنای متعالی به مخاطب تأکید دارد.

از نگاه حکمت متعالیه، اثر هنری بی‌معنا فاقد ارزش هنری است. در این نگرش، هر عنصر هنری، نماد و نشانه‌ای در جهت بیان معنا و پیام است. عناصر هنری (همچون رنگ، خط، بافت، حجم، سطح، ضرباهنگ و فضا) در یک هیأت ترکیبی، پیامی مشخص را به مخاطب انتقال می‌دهند. هنرمند رابطهٔ این عناصر را تنظیم می‌کند و از هیچ‌کدام صرفاً برای سرگرمی استفاده نمی‌کند. او با استفاده از این عناصر، تأثیری خاص در مخاطب ایجاد می‌کند. این تأثیر، پیامی است که به مخاطب منتقل می‌شود. بنابراین، هر اثر هنری نوعی رسانه و پیام‌رسان محسوب می‌شود، چه برای یک نفر و چه برای جمع کثیری از مخاطبان. بر این اساس، مفاهیمی مانند «هنر برای هنر» جایگاهی در حکمت متعالیه ندارند.

هنر از نگاه حکمت متعالیه، بر شهود مبتنی است؛ زیرا شهود صور از عالم مثال توسط خیال، زمینهٔ پیدایش اثر هنری را فراهم می‌کند.

از سوی دیگر، چون همهٔ اشیای عالم، تجلی‌دهندهٔ وجود مطلق الهی هستند، اثر هنری نیز نمی‌تواند فاقد کارکرد نمادگونه باشد. نمادگرایی از اصول لاینفک هنر اسلامی محسوب می‌شود.

یکی از اصول مهم هنر اسلامی، «عدم نسبیت معرفت‌شناختی» است. این اصل امکان ارزش‌گذاری و تعیین معیارهای مشخص هنری را فراهم می‌کند. شناختْ به مفهوم هنر و مصداق عینی آن تعلق دارد. اگرچه ادراک هنری تجربه‌ای شخصی و متأثر از زیست فردی و جامعهٔ مخاطب است، اما ارزش‌گذاری هنری بر اساس ملاک‌های ثابتی متناسب با مراتب انسانی مخاطب انجام می‌شود.

بر همین اساس، منتقدان هنری به‌عنوان انسان، قادر به ارائهٔ نظر در ادراک و ارزش‌گذاری آثار هنری هستند. درستی نظر آنها به میزان مطابقت آن با هدف و غایت انسانی و لحاظ مراتب وجودی انسان وابسته است.

به‌سبب وجود معیارهای عینی در قضاوت ارزش هنری، قضاوت‌های صرفاً سلیقه‌ای یا ناظر به خواست جامعه، الزاماً مطابق با واقع نبوده و پذیرفتنی نیستند. نتیجهٔ این دیدگاه عینیت در فهم اثر هنری است.

«نظریهٔ اسلامی هنر» در حکمت متعالیه، هم واقع‌نماست و هم در درجه‌ای بالاتر، بازنمایی، بیان‌گرایی، احساس‌گرایی، ابداع و صورت‌گرایی را در جهت رشد انسانی با یکدیگر تلفیق می‌کند. این عناصر در یک نظام منسجم جای می‌گیرند و چارچوبی جامع برای هنر اسلامی فراهم می‌کنند. بر همین اساس، می‌توان این نگرش را در قالب نظریه‌ای جدید، با عنوان «نظریهٔ مرآتی هنر» ارائه کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آقانظری، حسن (۱۳۹۶). *نظریه‌پردازی علمی اقتصاد اسلامی*. تهران: سمت.

اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵). *حکمت و هنر معنوی*. تهران: گروس.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۴۰۴ق). *التعلیقات*. بیروت: مکتبة العالم الاسلامی.

اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ (۱۳۷۸). *هنر و معماری اسلامی*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: سمت.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵). *هنر اسلامی: زبان و بیان*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.

جمیل، صلیبا و صانعی دره‌بیدی، منوچهر (۱۳۶۶). *فرهنگ فلسفی*. تهران: حکمت.

جوادی آملی، عبدالله (۱۳۹۳). *معرفت‌شناسی در قرآن*. قم: اسراء.

حسن‌زاده، مهرداد و عزیزخانی، عبدالعظیم (۱۳۹۰). *اصول و مبانی مدیریت در اسلام*. تهران: هنر آبی.

حکمت‌مهر، محمدمهدی (۱۳۹۹). تحلیل مواجهه مخاطب با اثر هنری با تأکید بر مبانی حکمت متعالیه. *پژوهش‌های مابعدالطبیعی* (دوره جدید)، ۱، ۲۱۳-۲۳۹.

دشتکی شیرازی، غیاث‌الدین منصور (۱۳۸۳). *اشراق هیاکل النور لکشف ظلمات شواکل الغرور*. تهران: میراث مکتوب.

سبزواری، ملاهادی (۱۳۷۱). *شرح المنظومه*. تحقیق حسن حسن‌زاده آملی. تهران: ناب.

شایسته، حسین (۱۳۹۵). *کاربست مبانی معرفت‌شناختی حکمت متعالیه در هنر موسیقی*. رسالهٔ دکتری. قم: دانشگاه معارف اسلامی.

شریفی، احمدحسین (۱۴۰۲). *مبانی علوم انسانی اسلامی*. تهران: مرکز پژوهش های علوم انسانی اسلامی صدرا.

صدرالمتألهین (۱۳۶۸). *الحکمة المتعالیة فی الاسفار الاربعة العقلیة*. چ دوم. قم: مصطفوی.

صدرالمتألهین (۱۳۷۴). *التصور و التصدیق*. چ پنجم. تهران: بیدار.

صدرالمتألهین (۱۳۸۰). *المبدأ و المعاد*. قم: بوستان کتاب.

صدرالمتألهین (۱۳۸۲). *الحاشیة علی الهیات الشفا*. تصحیح نجفقلی حبیبی. تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

صدرالمتألهین (۱۳۹۱). *الشواهد الربوبیة فی المناهج السلوکیه*. تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

صدوق، محمد بن علی (۱۳۷۸ق). *عیون اخبار الرضا*. تصحیح مهدی لاجوردی. تهران: جهان.

لاریجانی، علی (۱۴۰۰). مبانی هنر دینی نزد صدرالمتألهین و بورکهارت. *فلسفه دین*، ۳ (۱۸)، ۳۳۹-۳۶۲.

مصباح یزدی، محمدتقی (۱۴۰۰)، *آموزش فلسفه*. تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.

مصطفوی، نفیسه (۱۳۹۹). مشخصات هنر حکمی در حکمت متعالیه. *شناخت*، ۲ (۱۳)، ۱۸۱-۲۰۱.

مطهری، مرتضی (۱۴۰۱). *شرح مبسوط منظومه*. تهران: صدرا.

نصر، سید حسین (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی*. ترجمهٔ رحیم قاسمیان. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.