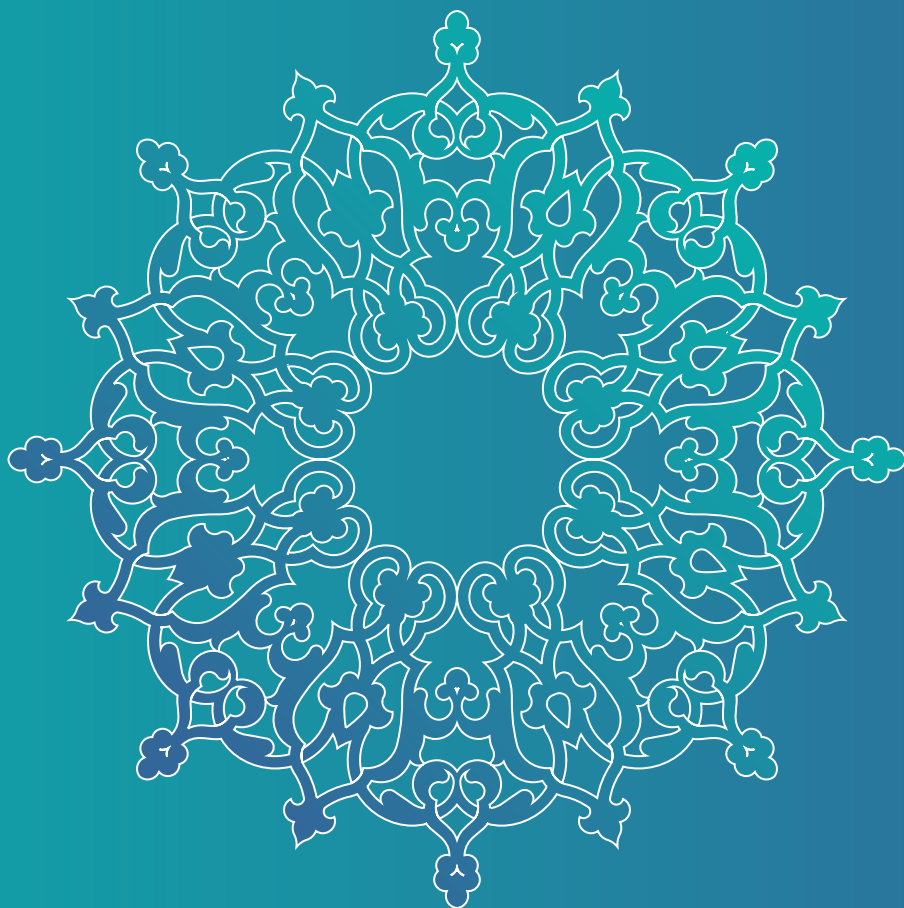


بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ







دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر
دوره سوم، شماره دوم (۵ پیاپی)، پاییز وزمستان ۱۴۰۳
صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی سوره

مدیر مسئول: محمدحسین ساعی

سر دبیر: یعقوب آژند

قائم مقام: حسن بلخاری قهی

ناشر: دانشگاه بین‌المللی سوره

هیأت تحریریه:

سید غلامرضا اسلامی

ماندانا برکشلی

حسن بلخاری قهی

مرضیه پیراوی ونک

امیرحسین ذکرگو

مصطفی گودرزی

مینا صدری

سید رضی موسوی گیلانی

عبدالحمید نقره‌کار

کامران افشار مهاجر

محمدحسین ناصر بخت

مدیر داخلی: سمیه رمضان‌ماهی

شروع انتشار: آبان ۱۴۰۱ ■ نوع انتشار: نشریه علمی ■ توالی انتشار: دوفصلنامه (دو شماره در سال)
رتبه سال ۱۴۰۲ در وزارت علوم: ب ■ زبان نشریه: فارسی با چکیده مبسوط انگلیسی

نستعلیق «بسم‌الله...»: برگرفته از سوره حمد به خط میرعماد حسنی
طراحی، آماده‌سازی و انتشار: انتشارات دانشگاه سوره، زیر نظر وحید روزبهانی
طراحی نشان‌نوشته: احمدعلی عسلی (استودیو متافور)
ویرایش: جبار اجاگلو
ویرایش بخش انگلیسی: زکیه‌السادات طباطبایی
طرح جلد: محمدشرف نیک‌شهرت

بها: ۲۰۰۰۰۰ ریال

دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهده نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر، تنها با ذکر و درج ارجاع کامل مجاز است.

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۰۲۱-۶۶۳۷۴۴۵۵

وبگاه: <https://rph.soore.ac.ir>
رایانامه: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com



دانشگاه بین‌المللی سوره

صفحه	عنوان
۷-۱۳	خاستگاه ارسطویی نظریه تمایز بوردیو (تأملی در جامعه‌شناسی فلسفی هنر) حسن بلخاری قهی
۱۵-۲۶	جایگاه زیبایی‌شناسی و هنر حکمی عبدالحسین خسروپناه، محمد قمی
۲۷-۳۷	تعزیه (شبهه‌خوانی)، نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبهه‌خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس محمد حسین ناصر بخت
۳۹-۵۱	تحلیل شناختی از بازنمایی حکمت سوره لقمان در مستندهای شهید مرتضی آوینی قدسیه پائینی، سید ابوالقاسم حسینی ژرفا
۵۳-۶۶	پژوهشی در آموزش سنتی هنر در آئین فتوت و فتوت‌نامه‌ها احد روانجو
۶۷-۸۲	مبانی زیبایی‌شناسی حکمت عرفانی از منظر ویلیام چیتیک و تجلی آن در فرایند خلق اثر هنری نوید جلائیان قانع، سعید قاسمی، خسرو صحاف
۸۳-۹۴	تجربه زیباشناختی حافظ به مثابه تجربه معنوی ملیحه مهدوی نژاد، امیرجوان آراسته، حمید تلخایی
۹۵-۱۰۵	بازتاب اسطوره خونیرث در نگاره‌های گلچین اشعار مکتب شیراز دوره تیموری مرضیه تراچی
۱۰۷-۱۱۳	صورت و معنا در زیبایی‌هنری، از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن سیده محبوبه مقیم‌نژاد حسینی، سید مهران مقیم‌نژاد حسینی
۱۱۵-۱۲۴	ابژه زیبایی و امر والا: تقابل ادراک حسی و خیال از منظر هگل، میکل دوفرن و سارتر بهزاد اسدی، مهدی قدیانی
۱۲۵-۱۳۸	واکوی زیبایی‌شناسی امر والا از منظری سنت‌گرایانه مجید کیانیان
۱۳۹-۱۴۶	نقش تخیل آفریننده و تتوپوتتیک برآمده از متن مقدس در تحلیل زیبایی‌شناسی معاصر مسیحی محمدصادق قیصری هنجنی



خاستگاه ارسطویی نظریه تمایز بوردیو (تأملی در جامعه‌شناسی فلسفی هنر)

حسن بلخاری قهی^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۲۱ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۲ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۱۳-۷

Doi: 10.22034/rph.2025.2051333.1101

چکیده

پی‌یر بوردیو فرانسوی (۱۹۳۰-۲۰۰۲) یکی از برجسته‌ترین جامعه‌شناسان معاصر در کتاب مهم خود با عنوان *تمایز، نقد اجتماعی و قضاوت‌های ذوقی*، معتقد است همچنان که گروه‌های اجتماعی از نظر سرمایه اقتصادی با هم متفاوت‌اند از نظر سرمایه فرهنگی نیز با هم تفاوت دارند. وی این سرمایه فرهنگی را دانش درباره هنر، فرهنگ متعالی، فرهیختگی، دانش‌های فراوان و سخن‌های عالمانه می‌داند. سرمایه‌داران فرهنگی با برجسته کردن این تمایز تلاش می‌کنند مرزی نامرئی میان خود و طبقات پایین‌تر ترسیم نموده و بدین‌صورت تمایزهای طبقاتی را به صورت میان‌نسلی تداوم می‌بخشند. بوردیو با تأکید بر وجود میدان‌های فرهنگی متفاوت در جامعه، ذوق و سلیقه هنری صاحبان این میدان‌ها را متفاوت می‌داند. از دیدگاه او طبقه کارگر در انتخاب تابلوهای نقاشی، انتخاب موضوعاتی معمولی مانند منظره غروب و مواردی از این قبیل را مورد توجه قرار می‌دهد اما طبقات فرهنگی بالا از احساسات‌گرایی در باب موضوع‌های قراردادی پرهیز کرده و موضوعات چالش‌برانگیزی مانند تصادف اتومبیل را انتخاب می‌کنند. به عبارتی از دیدگاه این جامعه‌شناس برجسته فرانسوی دانش مردم در مورد هنر نسبت مستقیمی با سلیقه و طبقه اجتماعی آنها دارد و این دقیقاً همان چیزی است که از ۲۳۰۰ سال پیش ارسطو بدان اشاره کرده است. در متن مقاله نظرگاه ارسطو را دقیقاً بیان خواهیم کرد تا مشخص شود بنیاد فلسفی نظریه بوردیو چیست و چگونه در آرای ارسطو خانه دارد. این مقاله با بهره گرفتن از روش تحلیلی-تفسیری به تبیین ریشه‌های فلسفی نظریه تمایز بوردیو می‌پردازد تا نشان دهد چگونه تأملات فلسفی می‌تواند در ایده‌پردازی‌های جامعه‌شناختی نقش بازی کند و چگونه جامعه‌شناسی فلسفی با فاصله گرفتن از جامعه‌شناسی صرف، تحلیل جامع‌تر و کامل‌تری از مفاهیم اجتماعی ارائه می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: جامعه‌شناسی هنر، بوردیو، ارسطو، نظریه تمایز، فلسفه

۱. استاد گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir



استاد: بلخاری، حسن (۱۴۰۳). خاستگاه ارسطویی نظریه تمایز بوردیو (تأملی در جامعه‌شناسی فلسفی هنر). رهپویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۷-۱۳.

doi: 10.22034/rph.2025.2051333.1101

https://rph.soore.ac.ir/article_720062.html

مقدمه

بگذارید در همین ابتدا سخن خود در باب نظریه تمایز بوردیو را با تفاوتی که او میان نظریه زیبایی‌شناسی کانت و نوعی زیبایی‌شناسی عامیانه می‌گذارد آغاز کنیم. نکته‌ای که در بخش‌های مختلف این تحقیق مفصل و مطول^۱ او تکرار می‌شود. (به عنوان مثال در صفحات ۲۸ و ۷۳) از منظر بوردیو، کانت برای درک کیفیت خاص قضاوت زیبایی‌شناختی سعی داشت بین لذت و خوشنودی و یا به بیانی دیگر بی‌غرضی که یگانه خاص کیفیت خاص زیبایی‌شناختی است با تعلق خاطر که نیکی یا خیر ایجاد می‌کنند، تمایز گذارد. بوردیو نیز متأثر از این تمایز مایل است میان قضاوت‌های عامیانه در باب نقاشی‌ها (یا عکس‌ها) با دیدگاه زیبایی‌شناختی کانت تمایز گذارد زیرا بیان می‌کند قضاوت‌های عامیانه از نوعی زیبایی‌شناسی سرچشمه می‌گیرد که نقطه مقابل زیبایی‌شناسی کانتی است: «افراد طبقه کارگر از همه تصویرها، چه نقاشی و چه عکس انتظار دارند که صاف و پوست‌کنده کاری انجام دهند حتی اگر فقط کاری باشد که نشانه‌ها انجام می‌دهند و قضاوت‌های آنها نیز غالباً بر اساس هنجارهای اخلاق یا عرف صادر می‌شود. ارزیابی‌های آنها چه ستایش باشد چه سرزنش همیشه پایه و اساس اخلاقی دارد» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۲۸). درحالی‌که این جامعه‌شناس برجسته فرانسوی بر اساس مطالعات میدانی و انجام مصاحبه‌ها و تکمیل پرسشنامه‌ها نشان می‌دهد طبقات فرادست جامعه قضاوت‌های خود در باب آثار هنری را نه بر بنیاد نظام اخلاقی بلکه اصالت یا به عبارتی مهارت هنری انجام می‌دهند. در ادامه از این معنا بیشتر سخن خواهیم گفت. از دیدگاه بوردیو فروکاستن آثار هنری به اشیاء زندگی توسط طبقه فرودست (مثلاً کاهش ارزش یک تابلوی هنری به چیزی که صرفاً دیوار را پر می‌کند، برخلاف طبقه فرادست که از سبک زندگی اثر هنری می‌سازند) از دیگر خصوصیات سلیقه عامیانه است. نکته‌ای که بوردیو در این باب مورد توجه قرار می‌دهد بسیار جالب توجه است یعنی تفاوت میان ماهیت بازنمایی در هنر و موضوع بازنمایی در آثار هنری. برای طبقه کارگر آنچه اهمیت دارد موضوع و مفهومی است که داستان حول آن شکل گرفته است (مثلاً داستان اتللو و قضاوت عجولانه او در باب همسر باوفایش) اما برای طبقه فرادست اصل بازنمایی اهمیت دارد و این دقیقاً همان چیزی است که مرز میان آثار هنری با آثار عامیانه را تعیین می‌کند. بوردیو به درستی تأکید می‌کند درحالی‌که روشنفکران به عنوان طبقه مقابل عامه مردم، به نفس بازنمایی در ادبیات، تئاتر و نقاشی بیش از موضوعات بازنمایی شده در این آثار اهمیت می‌دهند (و این خود نوعی ستایش هنر است) طبقه عامه از این زاویه به آثار نمی‌نگرند. برای قشر فرهنگی جامعه هنر از آن رو هنر است که استعدادی ژرف از قشری به نام هنرمند را به عین نشان داده و کنشی قابل ستایش و ارزشمند و باعظمت را به تماشا می‌گذارد، اما عامه

مردم کاری به قدرت بازنمایی هنرمندان در آثار هنری ندارند بلکه می‌خواهند آنچه قرار است در اثر هنری ارائه شود، صاف و ساده بازنمایی شده و به آنان منتقل شود. بوردیو با تبیین این تمایز ماهیت آن را تا حد مفاهیم تقدس و ضد تقدس فرا می‌برد. او با تمایز میان ذائقه حسی و ذائقه فکری، عوام را به پیروی از لذت سهل‌الوصول یعنی لذتی که به لذت حواس فرو کاسته می‌شود متصف می‌کند و این دقیقاً نقطه مقابل لذت ناب است. لذت نابی که می‌تواند برتری اخلاقی و محک استعداد تعالی‌جویی بوده و انسانیت راستین آدمی را تعریف کند: «فرهنگی که از این تقسیم‌بندی جادویی حاصل می‌شود مقدس است تقدیس فرهنگی به همه اشیاء و اشخاص و وضعیت‌هایی که لمس کند، نوعی تعالی وجودی اعطا می‌کند که بی‌شبهت به استحاله نیست» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۳۰). این استحاله فکری و ذهنی تا بدان‌جا فرا می‌رود که از دیدگاه قشر روشنفکر یا فرهنگی، غیراخلاقی‌ترین صحنه‌های تئاتر غیراخلاقی جلوه نمی‌کند بلکه برعکس بیان نوعی قدرت شگرف و نوعی استعداد هنر در بازنمایی وقایع و قصص است. از منظر این روشنفکران، قدرت هنر، تمامی صور و بازنمایی‌های غیراخلاقی را به حاشیه رانده و پنهان می‌کند و آنچه را به رخ می‌کشد قدرت هنر در بازنمایی حالات و کنش‌های متفاوت است نه موضوعی که بازنمایی می‌شود.

طبقات اجتماعی، سلیقه و ذوق زیبایی‌شناختی

این معنا را شاید بتوان یکی از بنیادی‌ترین مبانی نظری حاکم بر اندیشه جامعه‌شناسانه هنر بوردیو دانست وی صرفاً همچون ارسطو نسبت مستقیم میان آثار هنری و ذائقه عمومی را مورد توجه قرار نمی‌دهد، بلکه به تحلیل جامعه‌شناختی آن نیز می‌پردازد. من جمله همین نکته‌ای که در سطور فوق ذکر کردیم یعنی تبیین دقیق نظری تفاوت میان کسانی که هنر را از آن رو که هنر است ستایش می‌کنند و کسانی که موضوع هنر برای آنها مهم است. البته ضمن احترام به رأی دقیق بوردیو باید متذکر شویم این تمایز یک تمایز مطلق محسوب نمی‌شود چه‌بسا کسانی که از منظر او در طبقه عوام قرار گیرند اما قدرت اثر هنری و نبوغ بازیگر و هنرمند مورد توجه آنان باشد و نیز روشنفکرانی که در عین ادراک کامل قدرت اثر هنری، موضوع نیز برای آنها مهم است. شاید همین نکته سبب شده باشد بوردیو در ادامه و روند تحقیق خود از دو سطح اجتماع به سه سطح برسد. سه سطحی که تحت عنوان سلايق سه‌گانه بیان کرده است. وی بر بنیاد تحقیقات خود که مبتنی بر یک جامعه‌شناسی عمیق و نیز مصاحبه‌های مطالعات میدانی است سه حوزه ذوقی در جامعه را متناظر با سطوح تحصیلی طبقات اجتماعی مورد بیان و توجه قرار می‌دهد. یعنی سلايق: مشروع، میان‌مایه و عامیانه. سلیقه مشروع از آن کسانی است که سرمایه تحصیلی بیشتر و غنی‌تری

زیبایی‌شناختی مقابل طبقات بالای اجتماع قرار می‌دهد، امری که در کلام ارسطو نیز صراحت کامل دارد. وی معتقد است نقش طبقه کارگر در مواضع زیبایی‌شناختی نقش مرجع منفی است که به عنوان محک و معیار عمل می‌کند: «زیبایی‌شناسی طبقه کارگر و بخش‌هایی از طبقات متوسط که به لحاظ فرهنگی محروم‌تر از بقیه‌اند با بی‌اعتنایی یا جهل به اسلوب و سبک، همه چیزهایی را خوب، جذاب، دوست‌داشتنی (به جای زیبا) تعریف می‌کنند که قبلاً به همین عنوان در زیباشناسی تقویم‌ها و کارت‌پستال‌ها تعریف شده‌اند: غروب خورشید، دختر کوچکی که با گربه‌ای بازی می‌کند، رقص قومی، استادکار پیر، عشاء ربانی، رژه کودکان، تلاش و تقلا برای تشخیص با زیباپرستی خرده‌بورژوازی که از همه جایگزین‌های ارزان برای اجناس و کارهای شیک (ماسه‌های رنگی، اشیای حصیری و الیافی، صنایع دستی و عکس‌های هنری) خوشش می‌آید رواج همه‌گیر پیدا می‌کند» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۹۵). اما برعکس طبقه فرادست اجتماعی یا اشراف سالاران فرهنگی که در تلاش‌اند حتی فن زندگی خود را به یکی از هنرهای ظریف تبدیل کنند، همواره ذائقه خود در برابر ذائقه طبقات کارگر تعریف می‌کنند این اشراف سالاران که با این تأکید و تصریح در طرد و انکار ذائقه طبقه فرودست، به نوعی مرزی پنهان میان خود و آنان می‌کشند، به دنبال نوعی سلطه فرهنگی هستند.

خلاصه این‌که از دیدگاه بوردیو نسبت بسیار مستقیم و آشکاری میان سطح تحصیل و فرهنگ طبقات مختلف مردم با ذائقه هنری و زیبایی‌شناختی آنان برقرار است. هرچه این سطح بالاتر رود به همان اندازه انتخاب هنری و زیبایی‌شناختی آنان نسبت به طبقات فرودست جامعه تغییر می‌یابد: «به همین سیاق گوش دادن به ایستگاه‌های رادیویی («وزین» و روشنفکری چون فرانس موزیک و فرانس کلتور و برنامه‌های موسیقی و فرهنگی، داشتن دستگاه پخش صوت، گوش دادن به صفحه یا نوار موسیقی بدون مشخص کردن نوع آن که به همین دلیل تفاوت‌ها به حداقل می‌رسد)، بازدید از گالری‌های هنری و آشنایی با نقاشی (ویژگی‌هایی که همبستگی زیادی با هم دارند) تابع همان منطق است و با همبستگی نیرومندی که با سرمایه تحصیلی دارد، طبقات و پاره طبقه‌ها را در سلسله‌مراتب واضح و دقیقی قرار می‌دهد (با توزیعی معکوس برای گوش دادن به برنامه‌های وارسته) در مورد فعالیت‌هایی همچون هنرهای بصری یا نواختن سازهای موسیقی که پیش‌فرض آن معمولاً کسب سرمایه فرهنگی از بیرون نظام آموزشی و نسبتاً مستقل از سطح مدرک تحصیلی است، همبستگی با طبقه اجتماعی، که البته باز هم قوی‌تر است، به کمک دنبال کردن خط سیر اجتماعی محرز می‌شود و موقعیت خاص خرده‌بورژوازی نو را نیز توضیح می‌دهد. هرقدر به حوزه‌های مشروع‌تری مانند موسیقی و نقاشی نزدیک‌تر شویم

دارند اینان آثار موسیقایی چون کلاویه خوش‌آهنگ^۲، هنر فوگ^۳ یا کنسرتو برای دست چپ^۴ را ترجیح می‌دهند و در نقاشی، آثار هنرمندانی چون بروگل^۵ و گویا^۶ را. اما دارندگان سلیقه میان‌مایه از نظر تحصیلی پایین‌تر از قشر روشنفکر قرار داشته و آثار کوچک هنری اصلی مانند راپسودی آبی^۷ و راپسودی مجاری^۸ و در نقاشی آثار اوتریلو^۹، بوفه^{۱۰} و حتی رنوار^{۱۱} را ترجیح می‌دهند و نهایت سلیقه عامیانه که آثاری اصطلاحاً سبک یا آثار کلاسیکی که به واسطه عوام‌زدگی‌شان کم‌ارزش پنداشته می‌شود (همچون دانوب آبی^{۱۲} و لاتراویاتا^{۱۳} و خصوصاً انتخاب آوازهایی مانند آوازه‌های لویس ماریانو^{۱۴} و...) را برمی‌گزینند.

جالب است بدانیم از دیدگاه بوردیو هیچ سلیقه‌ای چون سلیقه موسیقایی نمی‌تواند طبقه اجتماعی کسی را به وضوح معلوم نموده یا به صورت قطعی و خطاناپذیر مشخص کرده و به یک عبارت اشخاص را طبقه‌بندی کند: «زیرا هیچ عملی بیش از رفتن به کنسرت یا نواختن یک ساز فاخر (فعالیت‌هایی که در شرایط مساوی کم‌تر از رفتن به تئاتر، موزه یا حتی بازدید از گالری‌های هنر مدرن رواج دارند) برای طبقه‌بندی سازگار نیست» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۴۴).

این نقش مهم موسیقی به دلیل کمیاب بودن شرایط حصول طبع قریحه‌های مربوطه است و نیز تمایل به تفاخر فرهنگ موسیقایی فرهنگی که در نمایش‌های فرهنگی دیگر نیست: «فرهنگ موسیقایی به لحاظ تعریف اجتماعی‌اش چیزی فراتر از قدری دانش و تجربه همراه با توانایی سخن گفتن در باب آنهاست موسیقی معنوی‌ترین هنر در میان هنرهای معنوی است و عشق به موسیقی ضامن معنویت است فقط کافی است به این بیندیشیم که این روزها به کمک صورت‌های غیردینی (مثلاً روانکاوانه) زبان دینی چه ارزش فوق‌العاده‌ای به مجموعه واژگان مربوط به گوش دادن می‌دهند همان‌طور که تنوع بی‌شمار روح موسیقی و «موسیقی روح» شهادت می‌دهد موسیقی با ژرف‌ترین درونیات پیوند دارد. و همه کنسرت‌ها مقدس‌اند. در دنیای بورژواهایی که رابطه خویش با عامه مردم را جوانان رابطه روح و جسم تلقی می‌کنند بی‌اعتنایی به موسیقی بدون شک باز نمود نوعی زمختی و نافرهیختگی ماده‌پرستانه به شمار می‌آید ولی این همه ماجرا نیست موسیقی به معنای واقعی کلمه ناب و محض است. موسیقی چیزی نمی‌گوید و چیزی برای گفتن ندارد و در واقع هرگز هم کارکرد ابرازگری ندارد. موسیقی نقطه مقابل نمایش است که حتی در پالوده‌ترین شکل‌های خود همچنان حاوی پیام اجتماعی است که فقط بر اساس آشنایی مستقیم با ارزش‌ها و چشم‌داشت‌های مخاطبان‌ش می‌تواند این پیام را برساند» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۴۵).

همچنین بوردیو در فصل اشراف‌سالاری فرهنگی، دو طبقه کارگر و بخش‌هایی از طبقه متوسط را در مسئله ذوق و

در دوهزار سال بعد می‌توانست بن‌مایه دیدگاه فیلسوفانی چون شافستبری^{۱۵}، برک^{۱۶}، هیوم^{۱۷} و ایمانوئل کانت^{۱۸} گردد.

ارسطو آنگاه ضمن بحث در باب بازی و اینکه بازی ذهن آدمی را از زحمت می‌رهاند و لذت آن مایه آرامش خاطر می‌شود، آسایش را از مقوله دیگری می‌داند. او شادی را آنگاه سعادت‌زا می‌داند که پس از انجام کاری باشد. از دیدگاه ارسطو نسبتی میان لذت و سعادت وجود دارد و این البته بازمی‌گردد به شخصیت و منش افراد: «برترین لذت‌ها که انگیزنده گرانمایه‌ترین علل و اسباب باشد فقط از آن با فضیلت‌ترین مردمان است» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۲) نکته پنهان در این جملات، تلاش ارسطو در ایجاد نسبت میان انواع مردم یا به تعبیری طبقات اجتماعی با مفاهیمی چون هنر و زیبایی‌شناسی است. امری که در ابواب بعدی با ایجاد تمایزی روشن و آشکار در طبقات اجتماعی مردم و برشمردن مقام‌های موسیقایی منحصر به هرکدام، بنیاد نظریه تمایز در جامعه‌شناسی هنر می‌گردد. احکامی که ارسطو بالصراحه بیان می‌کند رسماً تجویزی است و نه چون جامعه‌شناسانی چون بوردیو، توصیفی. فیلسوف برخلاف جامعه‌شناس که صرفاً توصیف می‌کند و حداکثر تلاش خود را به کار می‌گیرد تا احکام تجویزی صادر نکند، رسماً فلسفه را در خدمت همین تجویز می‌خواهد و در این میان افلاطون و ارسطو رویکردی کاملاً تجویزی دارند.

بحث فوق مقدمه ورود ارسطو به جایگاه و اهمیت موسیقی است. موسیقی در اوقات آسایش مورد استفاده قرار می‌گیرد اما نه فقط به دلیل ایجاد لذت بلکه به عنوان عاملی در جهت پرورش ذهن. از این رو وی موسیقی را دانشی از مقوله هدف می‌داند و به همین دلیل معتقد است نیاکان ما موسیقی را جزئی از تربیت قرار دادند نه به دلیل لزوم موسیقی بلکه از این رو که بتواند ذهن آدمی را در اوقات آسایش پرورش دهد: «پس تنها یک سود برای موسیقی می‌ماند و آن پرورش ذهن آدمی در اوقات آسایش است و علت روایی آن نیز در زمره موارد آموزشی بی‌گمان جز این نیست. نکته بسیار جالب‌توجه در این باب عدم توجه ارسطو به رویکرد فیثاغوریان در باب نظام معنوی و متافیزیکی موسیقی و به‌ویژه نقش آن در ارتباط با جهان مابعدالطبیعه و افلاک است دقیقاً از این رو که ارسطو به تئوری موسیقایی فیثاغوریان هیچ اعتقادی ندارد. در فلسفه اسلامی نیز فلاسفه‌ای چون فارابی و ابن‌سینا هم دقیقاً همین موضع را در باب نظام معنوی موسیقی نزد فیثاغوریان دارند.^{۱۹}

معلم اول در بخش سوم کتاب هشتم سیاست با تذکر این مطلب که تبیین ماهیت موسیقی آسان نیست به طرح سؤالی بنیادی در باب ماهیت موسیقی می‌پردازد. آیا موسیقی یک امر تقننی و صرفاً از برای آسایش و سرگرمی است (به تعبیر او چون خفتن و باده نوشیدن) یا پرورنده فضیلت است؟ «زیرا می‌تواند

یا درون این حوزه‌ها که بر اساس میزان مشروعیت مرسومشان مراتبی پیدا می‌کنند به ژانرها یا آثار مشخصی نزدیک‌تر شویم تفاوت در سرمایه فرهنگی رابطه قوی‌تری با تفاوت‌های عمده میان ژانرها مانند اپرا و اپرت یا کوارتت و سمفونی، میان دوره‌های تاریخ هنر مانند معاصر و کلاسیک و میان آهنگسازان و آثار هنری پیدا می‌کند» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۳۹).

بوردیو در طول تحقیق مفصل و طولانی خود که دائم با جداول آماری و استنتاجات مطالعات میدانی تحلیل و تأیید می‌شود در پی اثبات تمایز ذوق هنری و زیبایی‌شناختی بر اساس سرمایه فرهنگی افراد جامعه است؛ نکته‌ای که در فصل هشتم کتاب سیاست ارسطو چیزی نزدیک به ۲۳۰۰ سال پیش به طرز بسیار جالب‌توجه و دقیقی مورد مذاقه قرار گرفته است این شرح مطول بوردیو چیزی جز تفصیل همان نکته ارسطو نیست. مطالعه کامل کتاب تمایز که در اینجا فقط برجسته‌ترین بخش‌های آن مورد توجه‌اند این معنا را کاملاً نشان می‌دهد.

ارسطو، موسیقی و تمایز

ارسطو در کتاب بسیار مهم سیاست، بند دوم کتاب هشتم، را با بحث در باب موسیقی آغاز می‌کند. معلم اول ضمن قبول اتفاق همگان در این معنا که ورزش، کودکان را شجاعت و دلیری می‌آموزد، موسیقی را در این باب محل شک و تردید و نیازمند گفت‌وگو می‌داند. وی معترض روزگار خویش است که «موسیقی را فقط برای خوشگذرانی می‌آموزند ولی دلیل راستین و آغازین آموختن موسیقی همراه با مواد دیگر آموزشی چیزی برتر از اینها بود» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۱). اهمیت این بحث به‌ویژه مرتبط با موضوع این مقاله تأکید کامل بر تربیت کودکان است. بر بنیاد نظامی اخلاقی که ارسطو بنیاد می‌گذارد، کودکان باید شرافت و آزادگی را فراگیرند و در این میان موسیقی از دیدگاه او مهم‌ترین ابزار برای پرورش کودکان آزاده است. ارسطو شاهد مثال خود در باب نقش مهم موسیقی در تربیت انسان‌های آزاده را برخی ابیات هومر قرار می‌دهد: «موسیقی را بهترین مایه آسایش آزادگان برشمرده‌اند و اشاره هومر در ابیاتش به آزادگان است آنجا که در آغاز می‌گوید «فقط آن کسان را به این بزم دل‌افروز فرامی‌خوانیم که بر این صفت [آزادگی] باشند» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۲). ارسطو همچنان با تأکید بر اینکه فراگرفتن هرگونه فن و حرفه‌ای باید نتیجه‌ای اخلاقی و سودمند برای انسان داشته باشد، آموختن فن نقاشی را نه صرفاً حفظ مردم از ارتکاب خطا در خریدهای خصوصی خویش یا ایمن داشتن آنان از نیرنگ فریبکاران در خرید و فروش کالاها که «بیشتر این است که مردمان دیده‌ای زیباشناس بیابند و از زیبایی ذوق بگیرند.» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۲) این توجه ویژه ارسطو به غایت خلق آثار هنری با غرض و غایت صرفاً زیبایی‌شناختی

پیشینیان را در منع آموزش این افزار موسیقایی برای جوانان و آزاد مردان، محق می‌داند و البته تأکید می‌کند بزرگان تنها یک‌بار اجازه آموزش نی را دادند آنگاه که «به برکت ثروت، آسایش بیشتری یافتند و معانی عالی‌تر فضیلت را دریافتند و نیز چون از باده پیروزی پیش و پس از جنگ‌های با ایران سرمست شدند، در پی آموختن همه گونه‌های دانش برآمدند» (هم ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۲) ارسطو در گام بعد با پذیرش رأی برخی فیلسوفان (چون فیثاغورس و افلاطون، بدون آنکه از آنها نامی ببرد) که نواها را به نواهای اخلاقی، عملی، شورانگیز و الهام‌بخش تقسیم نمودند آموزش موسیقی را نه فقط به منظور بهره‌برداری یک‌سویه از آن که چند سویه چون تربیت، پیراستگی^{۲۵}، لذت ذهنی و تفریح و تفریح پس از کار می‌داند. وی سپس یک گزارش روان‌شناختی از تأثیرات موسیقی بر نفوس مختلف مردم ارائه می‌دهد که بسیار جالب توجه است: «در تربیت، نواهای اخلاقی برتری دارند اما می‌توان به نواهای عملی و شورانگیزی که دیگران می‌نوازند گوش داد زیرا احساساتی چون رحم و ترس یا نشاط در نهاد برخی نیروی فراوان دارند و کم‌وبیش در دیگران نفوذ می‌کنند. کسانی که شور مذهبی در سر دارند، از شنیدن نواهای روحانی مسحور می‌شوند؛ از آن رو که این نواها پیراسته‌گر و درمان‌بخش روانند. آنان که گرفتار رحم یا ترس و یا عواطف دیگرند نیز به چنین حالی دچار می‌شوند. دیگران بر حسب وضع خود از نواهایی به شور می‌آیند که به‌ویژه بر ایشان اثر کند و همه یکسان پیراسته می‌شوند و روان‌شان روشن و شاد می‌گردد نواهای پیراسته‌گر نیز لذتی بی‌گناه به آدمیزاد می‌بخشند. برای نواختن چنین نواهایی باید خنیاگران را در تئاتر به مسابقه فراخواند» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۳).

ارسطو آنگاه به تقسیم سطوح اجتماعی مخاطبان می‌پردازد که به نظر ما همان ریشه ارسطویی دیدگاه تمایز بوردیو است. ارسطو مخاطبان و شنوندگان موسیقی را به دو دسته تقسیم می‌کند: یک دسته مردم آزاده و با فرهنگ و دسته دیگر گروه عامی که مرکب از صنعتگران، کارگران و امثال آنان است. این تأکید او نخستین نگرش جامعه‌شناختی به هنر و تقسیم افراد جامعه بر بنیاد ذوق هنری و زیبایی‌شناسی است. ارسطو چنان که در سطور بالا اشاره کردیم تربیت کودکان در مسیر آزادگی و شرافت را از طریق موسیقی ممکن می‌داند و این بدان معناست که از منظر او موسیقی نسبتی تام و تمام با پرورش انسان‌های فاضل و آزاده دارد و این البته شامل تمامی مقام‌های موسیقی نمی‌شود بلکه برخی از آنها. این معنا در ادامه کلام او بیشتر روشن می‌شود. وی در باب عامه مردم معتقد است باید برای آنان مسابقه‌ها و نمایش‌هایی برگزار کرد و موسیقی‌های سطحی و عامه‌پسند برای آنها نواخت. این نگره ارسطو در باب عامه مردم بسیار آزرنده و از فیلسوفی چون او بعید و قبیح است. به نظر می‌رسد استدلال تلخی که در پی خواهد آمد

که اندیشه آدمی را بپرورد و به لذت‌های راستین خود دهد» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۶) و سپس اضافه می‌کند «و یا موسیقی دارای شق سومی است» یعنی می‌تواند واجد هر دو جنبه باشد هم لذت برانگیزی و هم پرورش روح.

ارسطو در باب بعدی (ب ۱۳۳۹) ترجیح می‌دهد با نگاهی اجماعی موسیقی را هم تربیت، هم سرگرمی و هم عاملی برای لذت و التذاذ بدانند ولی برای شخصی چون او که نگاه و نظری فیلسوفانه و مصلحانه دارد وجه تربیتی و اخلاقی موسیقی بسیار ارجح است و از این‌روست که به شرح تأثیرات اخلاقی موسیقی می‌پردازد. وی این مبحث بسیار مهم را با مثالی از دو هنرمند برجسته عصر خویش در حوزه نقاشی و پیکره‌تراشی یعنی پولیگنوت^{۲۶} و پوزون^{۲۷} آغاز می‌کند. ارسطو با ترجیح آثار پولیگنوت بر پوزون در نگارگری و پیکره‌تراشی آثار هنرمند نخستین را بیانگر خصائص اخلاقی برشمرده و به جوانان توصیه می‌کند که امثال این آثار را ببینند.

این بحث، مقدمه ورود ارسطو به بیان تأثیرات الحان موسیقی بر نفوس شنوندگان است به عنوان مثال ارسطو تأثیر الحان میکسولیدی^{۲۸} را تندخویی مخاطب و اندوهگین کردن او می‌داند از دیدگاه او «برخی دیگر، چون الحان و مقام‌های نرم، اندیشه را سست می‌کنند و پاره‌ای نیز خوی معتدل و ثابت در شنونده پدید می‌آورند و این خاصیت ظاهراً از الحان دوری^{۲۹} است نواهای فریجی^{۳۰} شور برمی‌انگیزند» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۳۹) این تأکید ارسطو بر تفاوت نواهای فریجی و دوری در ابواب بعد مبنای ظهور اندیشه تمایز وی در باب مخاطبان و طبقات مختلف اجتماعی مردم است.

بحث بعدی ارسطو در باب سن تربیت و آموزش موسیقی است. شرح تفصیلی این مسئله مقصد این مقاله نیست فلذا خوانندگان را به قرائت کتاب هشتم سیاست ارسطو ارجاع می‌دهیم اما نکته مهم او در این باب تأمل بر انتخاب دقیق سازهای موسیقی در تعلیم و آموزش موسیقی است. وی آموزش نی و چنگ را مناسب برای آموزش موسیقی نمی‌داند زیرا هم نیازمند مهارت فراوان است و هم بر هوش آموختگان موسیقی نمی‌افزاید ضمن این که آلات موسیقایی چون نی از این رو که بسیار مهیج است نمی‌تواند اثر اخلاقی نیکو داشته باشد. ذکر این افسانه که ارسطو آن را در باب نفی نی مورد توجه قرار می‌دهد قابل تأمل است: «و نیز آن افسانه که پیشینیان می‌گویند که آتنا چگونه نی را اختراع کرد و سپس آن را به دور انداخت، معنایی دارد این پندار ایشان بد نبود که آتنا نی را دوست نداشت چون چهره را زشت می‌کرد اما به دلیل قوی‌تر می‌توانیم گفت که این رب‌النوع از آن رو نی را ناخوش می‌داشت که آموختن آن چیزی بر اندیشه نمی‌افزود زیرا که آتنا را خداوند دانش و هنر می‌دانیم» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۲).

ارسطو در تأکید بر ناچیز بودن ارزش تربیتی آموزش نی،

که نیروی خویش را از دست داده‌اند نمی‌توانند مخاطب آوازهای خشن باشند. آخرین کلام وی آن است که «تربیت در موسیقی باید بر پایه سه اصل استوار باشد: امکان، میانه‌روی و شایستگی، و این است آن سه». کتاب سیاست این‌گونه پایان می‌پذیرد.

نتیجه‌گیری

نتیجه این که ارسطو از نخستین کسانی است که در بحث هنر و زیبایی، جایگاه جامعه‌شناختی آن را نیز مورد توجه قرار داده و بالصرافه از نسبت آثار هنری و به‌ویژه موسیقی با طبقات اجتماعی سخن گفته است و این همان مسئله اساسی و بنیادی نظریه تمایز بوردیو است که در یک متن ۸۰۰ صفحه‌ای با قرآن و شواهد بسیار بسط و تفصیل یافته است. نمی‌خواهم بگویم بوردیو آن را از ارسطو برگرفته و از ارجاع به این فیلسوف یونانی عامدانه گریخته (گرچه متعجب هستم که محقق برجسته‌ای چون او که در تمامی کتاب مهم تمایز دو بار به ارسطو اشاره کرده^{۲۰} از این تحلیل بسیار مهم وی در باب موسیقی و طبقات اجتماعی غفلت کرده است) بلکه می‌خواهم تأکید کنم بن‌مایه نظریه تمایز بوردیو همان بحث ارسطو است با این تفاوت که بحث بوردیو توصیفی و بحث ارسطو کاملاً تجویزی است و این یکی از تفاوت‌های مهم جامعه‌شناسی با فلسفه است.

پی‌نوشت‌ها

- این اثر در چاپ انگلیسی چاپ دانشگاه هاروارد چیزی در حدود ۶۴۰ صفحه دارد و در ترجمه فارسی چیزی نزدیک به ۸۵۰ صفحه با یک صفحه بندی بسیار مقصودانه و ریز. مشخصات متن انگلیسی کتاب بوردیو چنین است: *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste*, Pierre Bourdieu, Translated by Richard Nice, Harvard University press, 1987.
- کلاویه خوش آهنگ یا کلاویه خوش کوک (به آلمانی: Das Wohltemperierte Klavier) (BWV 846 - 893) مجموعه‌ای از دو سیری پرلود و فوگ (هر سیری شامل ۲۴ قطعه) اثر یوهان سباستیان باخ، آهنگساز بزرگ دوره باروک است که برای سازهای شستی دار (هارپسیکورد، کلاویکورد یا ارگ) ساخته شده و تمام تونالیته‌های ماژور و مینور را پوشش می‌کند.
- مفهوم فوگ در موسیقی، یک فرم با ساختاری کنتراپوانتیک است که در دو یا چند صدا و بر اساس یک درونمایه (سوژه) ساخته می‌شود.
- در طی جنگ جهانی اول بسیاری از افراد به خدمت اجباری سربازی اعزام شدند. در میان آنها تکنواز پیانو پل ویتگنشتاین دست راست خودش را از دست داد. بعد از جنگ از دوستان آهنگسازش درخواست کرد قطعاتی مخصوص دست چپ برایش بنویسند که معروفترین آنها از موریس راول بود.
- پیتر بورگل (۱۵۶۹-۱۵۲۵) نقاش هلندی دوران رنسانس است که به جهت نقاشی کردن از مناظر طبیعی و زندگی روستایی شهرت دارد.
- فرانسیسکو خوزه گویا یا فرانسیسکو خوسه گویا (اسپانیایی (زاده ۳۰ مارس ۱۷۴۶ - درگذشته ۱۶ آوریل ۱۸۲۸) نقاش و چاپگر سبک رمانتیسیسم اسپانیایی بود. وی مهم‌ترین هنرمند اسپانیایی اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن نوزدهم به حساب می‌آید و در طول زندگی طولانی خود مفسر دوران خود بوده است.
- راپسودی آبی (به انگلیسی: Rhapsody in Blue)، یک قطعه موسیقی است که جورج گرشوین آن را در سال ۱۹۲۴ برای پیانوی سولو و گروه جاز نوشته است.
- راپسودی‌های مجار لیست ۱۹ قطعه پیانو هستند که تماماً در تم‌های محلی مجار نوشته شده‌اند.
- موریس اوتریلو (۲۶ دسامبر ۱۸۸۳ - ۵ نوامبر ۱۹۵۵) نقاش اهل فرانسه بود.

و نشان کاملی از تفکر تمایزگرای اوست، برخاسته از تفکر آریستو کرات یا اشراف‌منشانه ارسطو باشد: «برای سرگرمی دسته دوم [عامه مردم] نیز باید مسابقه‌ها و نمایش‌هایی برگزار کرد. نواهای بد با نهاد ایشان سازگار خواهد افتاد زیرا به همان گونه که نهاد ایشان از حال طبیعی برگشته، مقام‌های [موسیقایی] تباهی‌یافته و مبالغه‌آمیز [نیز] خود عین برگشتگی و تباهی‌اند. هر کسی از چیزی لذت می‌برد که مناسب نهادش باشد و از این رو باید به خنیاگران رخصت داد که این گونه پست‌تر نواها را برای مردم پست‌تر بنوازند» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۴). بنا بر این ارسطو معتقد به دو نوع موسیقی و دو قشر اجتماعی مردم است که هر دسته موسیقی خاص خود را می‌پسندد. وی برخی مقام‌ها را شایسته مردمان آزاده و با فرهنگ و دیگر مقام‌ها را شایسته مردمان پست می‌داند!

ادامه کلام این فیلسوف یونانی که لحن و توصیفی تلخ از عامه مردم دارد بحث در باب تربیت موسیقایی و اشاره به مقام‌ها و نواهایی است که اخلاقی‌اند. ارسطو مقام‌های دوری را از جمله مقام‌های اخلاقی می‌داند (و البته هر مقام و نوای دیگری که فیلسوفان موسیقی دان پسندیده‌اند) وی سپس با محکوم کردن رأی سقراط در کتاب جمهوری که مقام فریجی را با مقام دوریایی یکسان دانسته^{۲۶} مقام فریجی را موسیقی پست و مقام دوریایی را برتر و اخلاقی‌تر می‌داند. کاملاً مشخص است ارسطو در مقایسه دو مقام دوری و فریجی، موسیقی فریجی را از برای طبقات پست جامعه و مقام دوری را مناسب برای طبقات بالای جامعه یا به تعبیر او آزاده و با فرهنگ می‌داند و تأکید می‌کند: «سقراط در جمهوریت^{۲۷} خطا می‌کند که فقط مقام فریجی را با مقام دوریایی پسندیده می‌داند، خاصه که نی را ساز بدی می‌داند، زیرا مقام فریجی در میان مقام‌ها همچون نی است در میان سازها (یعنی هر دو شورانگیز و هیجان‌آمیزند). گواه این معنی شاعران‌اند زیرا شور می‌خوارگی و عواطف همانند آن، بانی وصف می‌شود و مقام فریجی از هر مقام دیگر برای آنها مناسب‌تر است مثلاً دیشی رامپ^{۲۸} وابسته به مقام فریجی است و اهل خبره در اثبات آن دلایل بسیار یاد می‌کنند از جمله می‌گویند فیلوکسنوس^{۲۹} کوشید که داستان‌های خود را به عنوان دیشی رامپ در مقام دوری بسراید اما آن را ممکن ندید، پس مقام مناسب‌تر فریجی را برگزید. همگان متفق‌اند که موسیقی دوریایی خشن‌ترین و مردانه‌ترین موسیقی‌هاست ولی چون گویم که باید از افراط پرهیز کرد و میانه را برگزید و مقام دوریایی به قیاس با مقام‌های دیگر فریجی و لیدی حد میانگین است پس روشن است که باید به جوانان موسیقی دوریایی آموخت» (ارسطو، ۱۳۴۹: ۳۴۵). ارسطو در ادامه کلام خود و در آخرین پاراگراف کتاب سیاست متذکر می‌شود دو اصل را باید مدنظر داشت آنچه ممکن است و آنچه شایسته است و هدف هر کس باید چیزهای شایسته باشد گرچه این امور شایسته با سن نیز بستگی دارند مثلاً پیرانی

- عبارتند از حالت‌های دوریان، فریجی، لیدیایی، میکسولیدی، بادی و لوکری. اینها هفت حالت پرکاربرد در موسیقی غربی هستند.
۲۴. Phrygian از انواع موسیقی یونانی.
۲۵. منظور همان کاتارسیس است. البته ارسطو کاتارسیس را بیشتر در *بوطیقا* و ذیل تراژدی مطرح می‌کند اما در اینجا نیز آن را مورد توجه قرار داده است. حال کاتارسیس یعنی چه؟ کاتارسیس عبارت است از «پایان بخشیدن» به نیروهای عاطفی نمایش‌نامه، مثلاً در نمایش‌نامه‌های تراژیک، کاتارسیس پایان‌یابی ترس است و بهبود ترجم. این نیروهای عاطفی قبل از آن‌که در تماشاگر مؤثر افتند، باید در نمایش‌نامه وجود داشته باشند؛ و وقتی این عواطف یا هر آن عاطفه‌ای که نمایش‌نامه خود به منزله نیرو از آن برخوردار است در نمایش‌نامه به پایان رسید، پس در تماشاگر نیز به پایان رسیده است. کاتارسیس را ارسطو یکی از نتایج لذت بردن از اثر هنری می‌داند و عمدتاً آن را در تراژدی مطرح می‌کند. سراینده تراژدی واقعه‌ای را از زندگی قشرها نیک جامعه که دستخوش اشتباه شده‌اند به تصویر می‌کشد که برای اشتباهی که دامنگیرشان شده کفاره‌ای بیش از آنچه که مستوجب آن بوده‌اند پرداخته‌اند.
۲۶. عین کلام سقراط در جمهوری چنین است: «بدین ترتیب جز آهنگ‌های دوریایی و فریجی چیزی باقی نمی‌ماند» (افلاطون، ۱۳۸۰: ۹۰۸).
۲۷. منظور ارسطو کتاب جمهوری افلاطون است و اگر نام سقراط را می‌برد (در حالی که جمهوری از آن افلاطون است) از این روست که در اکثر آثار افلاطون این سقراط است که سخن می‌گوید.
۲۸. دیتیرامب یا دیتیرامبیک نوعی ترانه که در یونان باستان برای ستایش دیونیسوس ساخته و خوانده می‌شد. از قرار معلوم، دیتیرامب که پیش از تراژدی وجود داشته، پایه آن نیز بوده است، پس از پیدایش تراژدی، دیتیرامب تکامل یافت.
۲۹. شاعر قرن چهارم ق م و استاد در سبک دیتی رامب.
۳۰. یکی در پایان فصل چهارم با عنوان سلیقه‌های طبقاتی و سبک‌های زندگی: «همان‌طور که ارسطو گفته است چون همه اجسام رنگ دارند ما می‌توانیم دریابیم که رنگ بعضی متفاوت با بعضی دیگر است» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۳۵۴). و دیگری تکرار همین معنا در بخش (بی‌نوشته) به سوی نقد عوامانه نقد‌های محض: «ارسطو تعلیم می‌داد که چیزهای متفاوت خود را از طریق آن چه مایه شباهت آنهاست متمایز می‌کنند یعنی با یک ویژگی مشترک و همگانی» (همان: ۶۶۷) در هر دو جا بوردیو در تأکید بر تمایز که روح اصلی کتاب خویش است به ارسطو اشاره می‌کند اما نه تحلیل ارسطو را در باب تمایز آثار هنری بر بنیاد تقسیم طبقات اجتماعی.
- ### فهرست منابع
- ارسطو (۱۳۴۹)، سیاست، ترجمه حمید عنایت، نشر شرکت سهامی کتابهای جیبی.
- ارسطو (۱۳۶۹)، فن شعر (بوطیقا)، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- افلاطون (۱۳۸۰)، دوره آثار افلاطون، ترجمه محمدحسن لطفی، انتشارات خوارزمی.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۳)، تمایز، نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی، ترجمه حسن چاوشیان، نشر ثالث.
- بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۰)، فارابی و نقد موسیقی افلاک، نشریه حکمت‌نامه مفاخر، شماره ۱۴، انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- Bourdieu Pierre, *Distinction, A Social Critique of the Judgement of Taste* (1987), Translated by Richard Nice, Harvard University press.
- تخصص اصلی وی چشم‌انداز شهرها و حومه آنها بود.
۱۰. برنار بوفه (ژوئیه ۱۹۲۸ - ۴ اکتبر ۱۹۹۹) نقاش و طراح اکسپرسیونیست اهل فرانسه بود.
۱۱. پیر آگوست رنوار (۲۵ فوریه ۱۸۴۱ - ۳ دسامبر ۱۹۱۹) نقاش فرانسوی است. آثار رنوار به آثار تابستانی معروف است و از شفافیت و نور و سایه‌روشن‌های روزهای تابستان برخوردار است.
۱۲. دانوب آبی نام الوسی از آهنگساز اتریشی یوهان اشتراوس پسر است. این الوس ساخته سال ۱۸۶۶ است. امروزه دانوب آبی یکی از معروف‌ترین آثار این آهنگساز به شمار می‌رود.
۱۳. لا تراویاتا اپرایی در سه پرده که توسط جوزپه وردی ساخته شده است. اپرانامه آن را فرانچسکو ماریا پیاوه، اپرانامه‌نویس و شاعر ایتالیایی، بر اساس نمایش‌نامه خانم کاملیا (۱۸۵۲ میلادی) اقتباس شده از رمانی اثر الکساندر دوما (پسر)، نوشته است. این اپرا در تاریخ ۶ مارس ۱۸۵۳، با نام ویولتا - شخصیت اصلی داستان - برای نخستین بار در خانه اپرای لا فینچه ونیز به روی صحنه رفت.
۱۴. لوئیس اوزه بیو گونزالس ای گارسیا (۱۳ آگوست ۱۹۱۴ - ۱۴ ژوئیه ۱۹۷۰) که با عنوان لوئیس ماریانو نیز شناخته می‌شود، خواننده تئور محبوب اسپانیایی با اصالت باسکی بود که در سال ۱۹۴۶ با اپرت (زیبایی کادیس) اثر فرانسیس لوپز به شهرت رسید.
۱۵. آنتونی اشلی کوپر، سومین ارل شافتسبری از سال ۱۶۷۱ تا ۱۷۱۳ میلادی زندگی کرد. او یکی از برجسته‌ترین فیلسوفان عصر خویش به شمار می‌رفت و تأثیری عظیم بر سراسر قرون هجده و نوزده میلادی در بریتانیا و اروپا پیرامون مباحثات اخلاقی، زیبایی‌شناسی و دین بر جای گذاشت.
۱۶. ادمنوند برک (به انگلیسی: Edmund Burke) (زاده ۱۲ ژانویه ۱۷۲۹ در دوبلین - درگذشته ۹ ژوئیه ۱۷۹۷ در باکینگهام‌شایر، انگلیس) سیاست‌مدار، نظریه‌پرداز فلسفه سیاسی و سخنور ایرلندی بود.
۱۷. دیوید هیوم (به انگلیسی: David Hume; ۱۷۱۱ - ۱۷۷۶) از فیلسوفان دوران روشنگری اسکاتلند، تاریخ‌نگار، اقتصاددان، نظریه‌پرداز، کتابدار [۲] و جستارنویس اسکاتلندی بوده است. هیوم به دلیل اختلاف نظر فلسفی با اکثر فیلسوفان و ذهنیت متفاوت خود در حوزه‌های فلسفی از قبیل تجربه‌گرایی، شک‌گرایی و طبیعت‌گرایی متافیزیکی مشهور است.
۱۸. ایمانوئل کانت (به آلمانی: Immanuel Kant) (۱۷۲۴ - ۱۸۰۴) فیلسوف سرشناس آلمانی در عصر روشنگری و کارساز در فلسفه جدید بود. او یکی از فیلسوفان کلیدی عصر روشنگری است و فلسفه‌اش از اندیشه‌های چیره بر نیمه نخست سده نوزدهم است.
۱۹. در این باب رجوع کنید به مقاله «فارابی و نقد موسیقی افلاک»، حسن بلخاری قهی. نشریه حکمت‌نامه مفاخر، شماره ۱۴، بهمن ۱۴۰۰ انتشارات انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۲۰. Polygnotus نقاش مشهور یونانی اواسط قرن پنجم قبل از میلاد که بین سال‌های ۴۷۵ تا ۴۵۰ آثار مهمی در نقاشی آفرید. پلوتارک از مورخان و شاعری چون ملانیوس گواهی می‌دهند که پولیگنوتوس برای پول نقاشی نمی‌کرد، بلکه بیشتر به خاطر مردم و برای کمک‌های خیریه به مردم آتن تلاش می‌کرد. در تالار ورودی آکروپولیس آثاری از او وجود داشت.
۲۱. PAUSON نقاش یونانی قرن چهارم قبل از میلاد که ارسطو هم در این بخش کتاب سیاست و هم در باب دوم *بوطیقا* آثار او را پست می‌داند: «اما کسانی که شاعران را وصف می‌کنند یا از حیث سیرت آنها را برتر از آن چه هستند توصیف می‌کنند یا فروتر از آنچه هستند و یا آنها را به حد میانه وصف می‌کنند و در این باب شاعران نظیر نقاشانند. چنانچه پولیگنوت فی‌المثل مردم را بهتر از آنچه هستند تصویر می‌کرد و پوزون آنها را بدتر از آنچه هستند تصویر می‌نمود» (بوطیقا، ۱۱۵). مورخان هنر آثار پوزون را بیشتر کاریکاتور می‌دانند.
۲۲. Mixolydian آهنگ‌های حزن‌انگیز.
۲۳. Dorian بیشتر نوازندگان غربی عمدتاً از هفت حالت معتبر استفاده می‌کنند که

جایگاه زیبایی‌شناسی و هنر حکمی

عبدالحسین خسروپناه^۱، محمد قمی^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۲۶-۱۵

Doi: 10.22034/rph.2025.2048613.1091



چکیده

زیبایی‌گاهی از سنخ احساس و گاهی از سنخ ادراک لذت و خوشایندی و رضایت درونی است که در هر مرتبه از مراتب انسانی، به صورت فطری بروز و ظهور پیدا کرده و می‌کند. زیبایی انسان به نسبت تشابه و تقرب او به حق تعالی بستگی دارد که با حکمت یعنی با پرورش عقل به وسیله علم صائب و عمل صالح و حاکم کردن عقل بر وهم و خیال و بدن به دست می‌آید و نتیجه آن برخورداری از تندرستی در مرتبه بدن، زیبایی و هنر در مرتبه خیال، فضائل اخلاقی در مرتبه وهم و راه‌یابی به باطن عالم در مرتبه عقل و فراتر از آن است. پیوند حکمت با علم و هنر به معنای آن است که عالم و هنرمند، دانش، بینش، انگیزش، گرایش، منش، روش و کنش خود را بر اساس حکمت بیاراید. نظریه نظام انقلابی که در بیانیه گام دوم انقلاب مطرح شده و دارای سه رکن خودسازی، جامعه‌پردازی و تمدن‌سازی است بر اساس شعارهای جهانی و فطری انقلاب اسلامی، یعنی برگرفته از حکمت حاصل خواهد شد و با توجه به تأثیرپذیری عموم مردم از امور خیالی، هنر حکمی در جهت‌دهی مردم جامعه به سمت سه رکن یادشده از اهمیت و نقش بی‌بدیلی برخوردار است و به منظور دستیابی به این امر، ضرورت ایجاد حکمرانی حکمی بیش از پیش آشکار می‌شود.

کلیدواژه‌ها: هنر؛ حکمت؛ هنر حکمی؛ زیبایی؛ حکمرانی حکمی؛ نظام انقلابی؛ گام دوم انقلاب

۱. استاد، گروه فلسفه پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، قم، ایران (نویسنده مسئول)

Email: khosropanahdezfuli@gmail.com

۲. استادیار، گروه مدیریت فرهنگی، مؤسسه آموزش عالی دارالحکمه، قم، ایران.

Email: mohammad.qomi7@gmail.com



استاد: خسروپناه درفولی، عبدالحسین و قمی، محمد (۱۴۰۳)، جایگاه زیبایی‌شناسی و هنر حکمی، رهپویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۲۶-۱۵.

doi: 10.22034/rph.2025.2048613.1091

https://rph.soore.ac.ir/article_720029.html

مقدمه

پیوند حکمت و هنر یکی از دغدغه‌هایی است که متفکران و هنرمندان همیشه درباره آن اندیشیده و نظرات و نظریاتی را ارائه داده‌اند. البته به منظور شکل‌گیری یک حکمرانی در عرصه هنر، علاوه بر حکمت باید به سه ساحه معرفت، صنعت و معیشت هنر نیز توجه داشت. به عبارت دیگر، هنر با چهار عنصر ارتباط دارد و آنچه در این مقاله مدنظر است نحوه دستیابی به هنر حکمی یعنی هنری است که با حکمت مرتبط شده باشد و اگر این مهم رخ دهد، ارتباط هنر با سه ساحه دیگر نیز برقرار خواهد شد. انسان حکیم انسانی است که همه اقسام عقل را پرورش داده و در مسیر رشد انسانی و الهی خود حرکت می‌کند. دوره مدرن با پذیرش اومانیزم، سوبجکتیویسم و سکولاریسم همراه شد. روشن است که «اومانیزم» به معنای انسان‌محوری، «سوبجکتیویسم» به معنای اصالت ذهن و «سکولاریسم» به معنای اصالت دنیا، به ترتیب در برابر «خدامحوری»، «واقع‌گرایی» و «دنیای برای آخرت» قرار دارند و از آنجاکه خدامحوری، واقع‌گرایی و دنیای برای آخرت از امور مورد تأیید و تأکید حکمت هستند، علم و هنر مدرن را که به‌شدت در سراسر دنیا گسترش یافته است می‌توان علم و هنر غیرحکمی دانست که آثار سوء آنها را نیز در عصر حاضر به‌وضوح مشاهده می‌کنیم. روشن است که دنیای مدرن که حتی توانسته خواسته‌های بشر را در زندگی مادی دنیوی برآورده سازد، نخواهد توانست انسان‌ها را به کمالات باطنی و نهایی آنها نیز برساند. انقلاب اسلامی ایران یکی از رخدادهای مهم و تأثیرگذاری بوده که در برابر گرایش غیر حکیمانه دنیای مدرن قد علم کرده و انسان‌ها را به سوی حکمت و سعادت حقیقی دنیا و آخرت دعوت کرده و چهل سال را نیز با فراز و نشیب‌های گوناگون پشت سر گذاشته و اکنون در حال برداشتن گام دوم خود است. در این مقاله تلاش می‌کنیم نشان دهیم نقشی که هنر حکمی و هنرمندان حکیم در برداشتن این گام دارند، بسیار مهم و بی‌بدیل است.

پیشینه تحقیق

زیبایی‌شناسی و هنر حکمی به صورت مستقیم و غیرمستقیم مورد توجه محققان و پژوهشگران بوده و هست. ما در اینجا به شش مقاله اشاره می‌کنیم که ارتباط بیشتری با مقاله حاضر دارند و پیش‌ازین نوشته و منتشر شده‌اند:

۱. فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی عرفانی از دیدگاه مولانا (با تأکید بر مثنوی معنوی) نوشته فاطمه کیانی و حسن بلخاری قهی؛ نویسندگان این مقاله به دنبال آن هستند که زیبایی‌شناسی عرفانی و فلسفه هنر اسلامی را در مثنوی معنوی، بر اساس مبانی معرفتی‌ای مانند تجلی، حسن، عشق و خیال‌بازیایی کنند. نکته مهمی که

در این مقاله به دست آمده این است که هنرمند مسلمان به گذر کردن از نمود و برون به باطن و درون پدیده‌ها و گوهر فناپذیر اشیاء گرایش دارد و از این رو، شارح و مبین حقایق ازلی و مصور زیبایی‌های مثالی است و هیچ‌گاه هنر خود را به بازنمایی سطحی و بی‌مایه طبیعت محدود نمی‌کند. طبیعت برای او منبع الهام و سرمشقی الهی است. او با طبیعت همراه و هماهنگ می‌شود، از صورت ظاهری آن می‌گذرد و تجربه همدلانه و خاضعانه خود را از آن عینیت می‌بخشد. او برای خود و هنرش در برابر خالق و صانع حقیقی و آفرینش الهی اعتبار و منزلتی نمی‌شناسد جز آینه‌گردانی صنع و جمال الهی (کیانی، ۱۳۹۱، ۳۳-۴۳).

۲. نسبت مکتب اسلام با فلسفه هنر و زیبایی و آثار هنری نوشته عبدالحمید نقره‌کار؛ نکته مهم معرفت‌شناسی و انسان‌شناسی‌ای که در این مقاله به دست آمده از این قرار است که ابزار شناخت انسان‌ها و شیوه‌های ادراکی آنها جامع است پس هیچ مرتبه‌ای از عالم خلق نمی‌تواند از دایره شناخت هنرمند و خلق آثار هنری خارج تلقی شود؛ نکته دیگری از این مقاله که ارتباط بیشتری با مقاله حاضر دارد آن است که اسلام به عنوان یک مکتب فکری و اعتقادی جامع، نه تنها هنرمندان را به خلق آثار اصیل و ارزشمند دعوت می‌کند بلکه همه مخاطبان و همه انسان‌ها را به بهره‌برداری و تأمل در آثار هنری دعوت کرده و موضوع زیبایی و زیبایی‌آفرینی را در همه ابعاد ظاهری و باطنی عالم وجود بسط می‌دهد و بین خلق آثار هنری و ادراک هنری با مسیر کمال و صیوریت انسان‌ها پیوندی ناگسستنی برقرار می‌کند (نقره‌کار، ۱۳۸۷، ۱۱۱-۱۲۲).

۳. زیبایی‌شناسی در فلسفه صدرالمتألهین، نوشته حسین هاشم‌نژاد و سیدجواد نعمتی؛ نویسندگان این مقاله به بررسی «زیبایی» از دیدگاه ملاصدرا پرداخته و یکی از نتایج قابل توجه آن این است که از دیدگاه صدرا همه انسان‌ها در حد ظرفیت خود از وصف خلیفه‌اللہی بهره‌مند هستند که در این میان، صفت احسن‌الخالقین بودن حق تعالی جایگاه خاصی دارد؛ یکی از منشأهای هنر این است که انسان‌ها می‌توانند در حد سعه وجودی خود موصوف صفت «احسن‌الخالقین» باشند (هاشم‌نژاد، ۱۳۹۰، ۱۳۷-۱۶۱).

۴. مشخصات هنر حکمی در حکمت متعالیه، نوشته نفیسه مصطفوی؛ نویسنده این مقاله هنر حکمی را از دیدگاه ملاصدرا، زیرشاخه‌ای از هنر می‌داند که در مرتبه انکشاف و در مرحله اظهار با حکمت متلازم است. او حکمت را شناخت حضوری حقیقت معرفی کرده و هنرمند حکیم را جامع حکمت نظری و عملی دانسته و به صورت خلاصه، هنر حکمی از دیدگاه صدرا را بیان حکمت در صورت هنری نتیجه گرفته است. نکته مهم دیگری که در این مقاله وجود دارد آن است که به ارتباط شبکه‌ای قوای نفس پرداخته و لازمه رسیدن به هنر حکمی را وحدت همه قوا در راستای آن هدف معرفی کرده و در پایان، مشخصات هنر حکمی

۱۳۹۹، ۱۱). آنگاه که در این مقاله، معنای حکمت را بر اساس آیات قرآن بیان کنیم، ارتباط معنای حکمت با این معانی لغوی هنر نیز روشن خواهد شد. این نکته هم بسیار قابل تأمل است که معنای لغوی فوق در آثار حکمای اسلامی، از جمله فارابی نیز ظهور و بروز ویژه‌ای داشته است (بلخاری قهی، ۱۳۹۹، ۱۱) که در این خصوص می‌توانید به کتاب «در باب زیبایی، زیبایی‌شناسی در حکمت اسلامی و فلسفه غربی» رجوع کنید و ما در اینجا به این بحث نمی‌پردازیم (بلخاری قهی، ۱۳۹۸).

بعد از آشنایی مختصر با معنای لغوی هنر، باید دید که آیا می‌توان تعریفی جامع از هنر ارائه داد یا نه. مفهوم هنر مانند مفاهیمی چون «دین» و «فرهنگ» است که با وجود تعاریف بسیار متعددی که در طول تاریخ درباره آن ارائه شده اما هنوز هم عقیده بر آن است که تعریف تام و تمامی برای آن عرضه نشده است (شپرد، ۱۳۷۵، ۹). آنچه در هنر اهمیت دارد زیبایی‌شناسی است و اگر بخواهیم ویژگی ذاتی هنر را بیابیم تا تعریفی منطقی از آن ارائه کنیم، عنصر زیباآفرینی را می‌توانیم مطرح کنیم؛ یعنی اثری که بُعد زیباآفرینی در آن وجود ندارد، نمی‌توان نام «هنر» را بر آن گذاشت. در واقع، قوام هنر را باید زیبایی و زیباآفرینی دانست، اما درباره زیبایی و چگونگی آن نیز از سوی افلاطون و ارسطو و متفکران دیگر تعاریف و مناقشه‌های متعددی وجود دارد (به عنوان نمونه رجوع کنید به: کروچه، ۱۳۶۷؛ نیوتن، ۱۳۷۷).

اصطلاح «زیبایی‌شناسی» اصطلاحی فلسفی است که به حوزه هنر ارتباط دارد. همان‌گونه که اشاره شد یکی از پرسش‌های پیچیده مسئله هنر، شناختن زیبایی آفرینش است؛ اینکه «زیبایی» حقیقتاً چیست و چگونه تعریف می‌شود؟ آیا «زیبایی» از نوع ادراک است یا امری احساسی است؟ یعنی آیا ما زیبایی را ادراک می‌کنیم یا احساس؟ اگر قائل شویم به اینکه زیبایی از نوع ادراک است، ادراک زیبایی، از چه نوعی است؟ آیا ادراکی حسی است یا خیالی یا وهمی یا عقلی یا شهودی؟

بعضی مانند افلاطون، زیبایی را هماهنگی اجزا با کل می‌دانند (افلاطون، ۱۳۸۱، ۹۱۰) و بعضی مانند ارسطو، زیبایی را نظم و تقارن معرفی می‌کنند (گیج، ۱۳۹۹، ۴۶ - ۴۷). رساله هیپاس گفت‌وگو درباره زیبایی است که در جایی از آن، دخترک زیبا را به عنوان معنای زیبایی مطرح می‌کنند و سقراط آن را نقد می‌کند و توجه می‌دهد که آنچه مدنظر اوست، چیستی زیبایی است (افلاطون، ۱۳۸۱، ۵۵۱)؛ یعنی او در اینجا نمی‌خواهد بداند که زیبا چیست، بلکه به دنبال آن است که روشن کند زیبایی چیست. نکته‌ای که به صورت خلاصه در اینجا باید مطرح شود آن است که دخترک زیبا، نظم و تقارن، هماهنگی اجزا با کل و بسیاری از تعاریفی که درباره زیبایی ارائه شده، در واقع، منشأ زیبایی هستند و آنها را نباید با زیبایی یکی دانست. اشخاص، اشیا

را برشمرده است (مصطفوی، ۱۳۹۹، ۱۸۲ - ۲۰۱).

۵. تبیین حکمی و عرفانی «مراحل و نحوه صدور فعل از نفس» در فلسفه صدرالماتلّهین شیرازی با تأکید بر «مراتب خلق اثر در هنر و معماری اسلامی»، نوشته اسداله شفیع‌زاده؛ تبیینی که نویسنده این مقاله از دیدگاه ملاصدرا درباره مراتب ادراکات سه‌گانه عقلی، خیالی و حسی متناظر با نشأت سه‌گانه عوالم عقل، مثال و حس در سلسله مراتب وجود و نیز قدرت نفس انسان و حرکت جوهری بیان کرده و اینکه نفس انسان در هر مرتبه‌ای از ادراک با نشئه خاص خود متحد می‌شود حائز اهمیت است و در نهایت توانسته تصویر روشنی از مراتب خلق اثر در هنر و معماری اسلامی را ارائه کند (شفیع‌زاده، ۱۳۹۶، ۲۵ - ۳۳).

۶. تبیین مفهوم همانندی اثر هنری با جهان هستی بر اساس نقد حکمی، نوشته جواد آقاجانی کشتلی، حبیب‌الله صادقی و مهدی پوررضائیان؛ نویسنده‌گان این مقاله بر اساس نقد حکمی هنر، به این نتیجه دست یافته‌اند که اثر هنری هر چه با جهان خلقت نزدیک‌تر و مطابق‌تر باشد، زیباتر، ایدئال‌تر و بهتر خواهد بود (آقاجانی کشتلی، ۱۴۰۰، ۱۳ - ۲۴).

نکاتی که در مقالات بالا ذکر شده، نکات مهمی است و ما مطالعه آنها را به علاقه‌مندان هنر حکمی توصیه می‌کنیم. آنچه مقاله حاضر را از مقالات فوق متمایز می‌کند، نکات متفاوتی است که درباره «زیبایی» و نیز «حکمت» و نحوه پیوند «هنر» با «حکمت» بیان کرده و ارتباط آن با بیانیه گام دوم انقلاب و وظایفی که علاقه‌مندان به علم و هنر و حتی سایر افراد به عهده دارند، به صورت مختصر ارائه می‌کند.

هنر و زیبایی

ریشه «هنر» در زبان فارسی به سانسکریت بازمی‌گردد و با لفظ «سونر» (sunar) و «سونره» (sunara) که در اوستایی و پهلوی به صورت «هونر» (hunar) و «هونره» (hunara) به معنای نیک‌مردی و نیک‌زنی، هم‌ریشه است. «سو» و «هو» به فارسی به معنای نیک و خوب و «نر» و «نره» به فارسی به معنای مردی و زنی است (مددپور، ۱۳۸۰، ۱۴۹؛ هاشم‌نژاد، ۱۳۸۵، ۴۳۳). درباره «هو» که بخش نخستین هونر «هنر» را تشکیل می‌دهد می‌توان به مقاله «مفهوم‌شناسی هنر در متون اوستایی و پهلوی» (بلخاری قهی، ۱۳۹۱) رجوع کرد. واژه «هنر» در زبان فارسی و در طول تاریخ معانی متعدد داشته که بیشتر به معنای کمالات، فضایل، حسنات، برتری‌ها، صفات نیک، توانایی، قابلیت‌ها و حرفه به کار رفته است. کلمه «هنر» بیان مطلق جمع فضائل در فرهنگ ایران باستان است و این معنا به واسطه «هو» در ابتدای «هونر» حاصل شده است؛ اصطلاحات مرتبط با «زیبایی» نیز نسبتی تام و مساوقتی تمام با خیر و نیکی در فرهنگ ایرانی دارند (بلخاری قهی،

که هم منشأ انتزاع خارجی و هم مابازای خارجی دارد؛ یعنی در خارج، زید و امر و بکر و خالدی وجود دارد که از آنها مفهوم «انسان» انتزاع می‌شود؛ یعنی هنگامی که ما آن افراد را می‌بینیم، عقل ما بلافاصله مفهوم کلی «انسان» را از آنها به دست می‌آورد و آن مفهوم کلی را بر آن افراد حمل می‌کند. چنین مفاهیمی را مفاهیمی ماهوی یا معقولات اولی می‌نامند. بیشتر معانی و مفاهیمی که به صورت روزمره مورد استفاده قرار می‌گیرد، معقولات اولی هستند (مطهری، ۱۳۶۶، ۲۹۲؛ مصباح یزدی، ۱۳۶۶، ۱۷۸). معقولاتی مانند انسان، چوب، سفیدی، غم، خط و مثلث که معقولات اولی نامیده می‌شوند دارای ویژگی‌های ذیل‌اند: بی‌واسطه مفهوم عقلی دیگر، مسبوق به حس — اعم از درونی و بیرونی — هستند؛ دارای افراد جزئی هستند؛ بر امور خارجی حمل می‌شوند؛ هریک از آنها به نوع خاصی از موجودات محدودند و تنها بر آن صدق می‌کنند؛ با تعدد و تکثر معقولات اولی، تعدد و تکثر وجودی درست می‌شود و دو مفهوم متفاوت از آن، در خارج دو وجود جداگانه می‌طلبند (اسماعیلی، ۱۳۸۹، ۳۲).

معقولات ثانی منطقی ادراکاتی کلی هستند که منشأ انتزاع آنها و مابازای آنها در ذهن است؛ از آنجا که این مفاهیم به صورت مستقیم از راه حواس پنج‌گانه به ذهن وارد نشده‌اند، به بخش خاصی از موجودات اختصاص ندارند و ذهن انسان آنها را با استفاده از معقولات اولی می‌سازد. مفاهیمی ذهنی مانند مفهوم «معرف»، «حجت»، «نوع»، «جنس»، «فصل»، «کلی»، «جزئی»، «موضوع»، «محمول» و مفاهیم دیگری که در علم منطقی بحث می‌شود، معقولات ثانی منطقی هستند که به صورت خلاصه دارای ویژگی‌های زیر هستند: این مفاهیم حاکی از اوصاف ذهنی معقولات هستند؛ ارتباط مستقیمی با حواس ظاهری ندارند؛ درک روشن آنها نیازمند تأمل و تفکر عقلی است؛ افراد آن همان معقولات موجود در ذهن‌اند؛ بر اشیای خارجی حمل نمی‌شوند و آنها را متصف نمی‌سازند؛ این مفاهیم چون بر خارج صدق نمی‌کنند، اختصاص یا عدم اختصاص به نوعی از انواع موجودات خارجی یا تعدد و تکثر وجودی به سبب تعدد آنها، معنایی ندارد؛ تعدد معقولات منطقی ملاک تعدد مصادیق ذهنی آنها نیست (اسماعیلی، ۱۳۸۹، ۳۴).

معقولات ثانی فلسفی ادراکاتی کلی هستند که مابازای خارجی ندارند اما منشأ انتزاع خارجی دارند؛ یعنی با وجود اینکه امور ذهنی هستند و از طریق حواس پنج‌گانه وارد ذهن نشده‌اند اما اوصاف موجودات خارجی هستند و ظرف صدق آنها خارج است. به عبارت دیگر، معقولات ثانی فلسفی به‌رغم حکایت از امور خارجی، برخلاف معقولات اولی، از حدود ماهوی حکایت نمی‌کنند و در عوض حاکی از هستی انحای آن هستند (مطهری، ۱۳۷۵، ۲۷۳؛ مصباح یزدی، ۱۳۶۶، ۱۷۶؛ فنائی اشکوری،

و امور مختلفی می‌توانند منشأ زیبایی باشند؛ انسان زیبا، اخلاق زیبا، نقاشی زیبا، معماری زیبا، ترکیب رنگ‌ها، نمادها، علائم، تزئین‌ها، نورپردازی و بسیاری از امور زیبای دیگر، منشأ زیبایی انتزاعی هستند.

نکته مهم دیگری که توجه کردن به آن بسیار کارساز است آن است که همه انسان‌ها تجربه درونی نسبت به حقیقت زیبایی دارند؛ یعنی کسی نیست که زیبایی را نچشد و درک نکند؛ بنابراین، مطالعه خویشتن، روش مناسبی است که هر کسی به وسیله آن می‌تواند حقیقت زیبایی را درک کند. در واقع، ما این تجربه درونی را می‌توانیم با روش پدیدارشناسی واکاوی کنیم و آنچه یافتیم اپوخه کنیم، یعنی بین پراتنز قرار دهیم تا معلوم شود حقیقت زیبایی که آن را یافته‌ایم از چه سنخی است. در ادامه، تبیین پدیدارشناسانه‌ای از زیبایی ذکر می‌شود که نگارنده نسبت به تجربه درونی خود از زیبایی دارد.

زیبایی از سنخ احساس و ادراک

حقیقت زیبایی علاوه بر آنکه از سنخ ادراک است، از سنخ احساس نیز هست. در واقع، زیبایی یک نوع درک یا احساس لذت و خوشایندی و رضایت درونی است و گاهی از سنخ احساس و گاهی از سنخ ادراک بروز می‌کند. اگر زیبایی از مقوله احساس باشد، از سنخ علم حضوری خواهد بود؛ یعنی عالم به صورت مستقیم و بدون واسطه با حقیقت و پدیده معلوم ارتباط پیدا می‌کند، برخلاف علم حصولی که صورت ذهنی و مفهومی واسطه بین عالم و معلوم است؛ مثلاً انسان گرسنه‌ای که واقعیت گرسنگی خود را یا انسان ناراحتی که ناراحتی خود را یا انسان شادی که شادی خود را بدون واسطه درک می‌کند، در واقع، علم حضوری به گرسنگی و ناراحتی و شادی خود دارد. خلاصه اینکه همه احساساتی که ما درک مستقیم نسبت به آنها داریم، از سنخ علم حضوری هستند. پس آنگاه که ما احساس زیبایی داریم، یعنی زیبایی را به صورت مستقیم و یک احساس درک می‌کنیم، زیبایی از سنخ علم حضوری می‌شود، اما زیبایی گاهی از سنخ ادراک حصولی است یعنی ما گاهی یک مفهومی از زیبایی را درک می‌کنیم.

مفهوم «زیبایی» بر اساس ادبیات حکمت صدرایی، معقول ثانی فلسفی است. توضیح اینکه ادراکات حصولی به دو گروه ادراکات جزئی و ادراکات کلی تقسیم می‌شود. ادراکات کلی نیز سه دسته را دربر می‌گیرد که عبارت‌اند از: معقولات اولی؛ معقولات ثانی منطقی؛ معقولات ثانی فلسفی. معقولات اولی همان مفاهیم ماهوی هستند که بر چستی اشیای دلالت می‌کنند؛ اینها علاوه بر آنکه مابازای خارجی دارند، دارای منشأ انتزاع خارجی نیز هستند؛ مثلاً مفهوم «انسان» یک ادراک کلی است

حال که دانستیم ادراک حسی، ادراکی حضوری و شهودی است، این نکته را نیز تأکید می‌کنیم که هرچند ادراک مفهومی مانند «زیبایی» ریشه در شهود حسی دارد اما مدرک «زیبایی» عقل است؛ یعنی درست است که بر اساس قاعده «النفس فی وحدتها کلّ القوی» نفس هنگام ادراک حسی، در قوه حاسه مستقر می‌شود اما این سخن به این معنا نیست که نفس مستقر در حس، فقط نفس حسی است بلکه نفس با همه قوای خود در آنجا حضور دارد و جهات عقلی هم در آن موجود است؛ بنا بر این، می‌توان گفت در متن شهود حسی، شهود عقلانی نیز وجود دارد؛ یعنی این‌گونه نیست که یک بار شهود حسی و یک بار شهود عقلی رخ بدهد بلکه فقط یک شهود اتفاق می‌افتد اما مفهومی مانند «زیبایی» را عقل با شهودی عقلانی می‌فهمد که به نفس همان شهود حسی رخ می‌دهد. پس فهم معقولات ثانی فلسفی — از جمله زیبایی — بر عهده عقل است که این امر مستلزم تعدد شهود نیست بلکه فقط یک شهود وجود دارد که دارای لحاظ‌های متعدد (حسی و عقلی) است.

زیبایی و مراتب انسان

بعد از آنکه معنای زیبایی با نگاهی فلسفی روشن شد، پرسش دیگری نیز مطرح می‌شود و آن اینکه زیبایی با کدام مرتبه از مراتب انسان هماهنگ است؟ یعنی آیا زیبایی از سنخ مرتبه جسمانی است یا متناسب با عالم خیال است یا هماهنگ با عالم وهم است یا به مرتبه عقل مربوط می‌شود و یا اینکه از سنخ عالم قلب است؟ پاسخ ما به این پرسش آن است که به لحاظ همه مراتب انسان، همه مراتب زیبایی نیز وجود دارد؛ یعنی از آنجاکه زیبایی یک معقول ثانی فلسفی و نیز یک معلوم حضوری است، به لحاظ مراتب انسانیت، زیبایی نیز مراتب پیدا می‌کند؛ مثلاً آنکه امری خوشایند است و خوشایندی آن چشم‌نواز است، زیبایی آن امر، زیبایی جسمی و حسی است و آن زیبایی را یک ساختی از نفس درک می‌کند که در این مثال، قوه باصره این کار را انجام می‌دهد. مرتبه بالاتر از آن، زیبایی خیالی است و آن هنگامی است که انسان بعد از دیدن زیبایی، چشم خود را می‌بندد و صورت خیالی آن امر زیبارا در ذهن حاضر می‌کند؛ مثلاً شما هنگامی که به تماشای یک نمایش نشسته‌اید و قوه سامعه و باصره شما با محسوسات خارجی مانند موسیقی و صحنه و چهره و لباس و نورپردازی ارتباط مستقیم برقرار می‌کند، در حال ادراک زیبایی‌های حسی هستید، اما هنگامی که گوش و چشم شما از آن صحنه بریده و جدا می‌شود، اما آن امور زیبارا تصور می‌کنید، زیبایی خیالی تحقق پیدا می‌کند. می‌توان تفاوت زیبایی حسی با زیبایی خیالی را به این شکل بیان کرد که در زیبایی حسی، ماده و صورت حضور دارد اما در زیبایی خیالی، صورت وجود دارد اما ماده‌ای در کار نیست.

زیبایی وهمی همان ادراک وجدانی است که از زیبایی

مثلاً ذهن ما از دیدن آتش و سوزاندن آن، مفهوم «علیت» را می‌سازد و آن را به آتش خارجی نسبت می‌دهد. مفاهیمی مانند وجود، وحدت، وجوب، علت، معلول، ضرورت و امکان معقول ثانی فلسفی هستند و ویژگی‌های آنها از این قرار است: این مفاهیم حاکی از هستی و انحاء و اوصاف و احکام آن هستند؛ بی‌واسطه مسبوق به حواس پنج‌گانه نیستند؛ درک آگاهانه و تفصیلی آنها اغلب نیازمند تأمل و دقت عقلی است؛ دارای افراد جزئی، به معنایی که مفاهیم ماهوی دارند، نیستند؛ بر امور خارجی حمل می‌شوند و از آنها حکایت می‌کنند؛ به نوع خاصی از موجودات اختصاص ندارند و حیطة شمول مصداقی هر یک از آنها بسیار وسیع‌تر از محدوده صدق خارجی هر یک از معقولات اولی است؛ چند مفهوم متفاوت از معقولات فلسفی می‌توانند در مصداق واحدی جمع شوند و از این رو، تعدد آنها ملاک تعدد وجودی اشیا خارجی متصف به آنها نیست (اسماعیلی، ۱۳۸۹، ۳۳).

با توجه به نکاتی که در بالا مطرح شد، به‌طور خلاصه این نتیجه به دست می‌آید که اگر زیبایی را از سنخ ادراک حصولی بدانیم، مابازای خارجی ندارد اما منشأ انتزاع خارجی دارد و منشأ انتزاع خارجی آن همان ویژگی‌هایی است که هنرمند پدید می‌آورد؛ بنا بر این، اگر زیبایی از سنخ ادراک حصولی باشد، طبق حکمت متعالیه، معقول ثانی فلسفی است؛ اما اگر از سنخ احساس باشد، ادراک حضوری خواهد بود. ادراک حضوری مابازای خارجی دارد و مابازای خارجی آن در نفس انسان است؛ مانند لذت، الم، عشق، محبت و سایر مقولاتی که در احساس درونی انسان هست و انسان‌ها مستقیماً آنها را تجربه می‌کنند.

توضیح بیشتر آنکه وقتی ما شیئی زیبارا می‌بینیم، همان زیبایی عالم حسی با علم حضوری و شهود حسی ادراک می‌شود و لذت و خوشایندی و رضایت درونی را در ما پدید می‌آورد؛ پس در اینجا، علاوه بر اینکه علم به لذت و خوشایندی و رضایت درونی خودمان، حصولی نیست بلکه حضوری است، علم به شیء حسی هم حصولی نیست و ارتباط مدرک با شیء زیبای حسی و مادّی، ارتباطی حضوری و شهودی است که متعلق شهود در آن، همین شیء زیباست، زیرا بر اساس قاعده «النفس فی وحدتها کلّ القوی» — یعنی نفس در عین وحدت و بساطت، عین قوای ادراکی است و قوای ادراکی اعم از قوای حسی، خیالی، وهمی و عقلی در حقیقت، مراتب گوناگون حقیقت نفس هستند (ملاصدرا، ۱۹۹۹، جلد ۸، ۲۲۱) — وقتی چشم، شیء زیبارا می‌بیند، در واقع نفس در مرحله چشم حاضر است و در همین‌جا که چشم باز و فعال است، نفس شهود می‌کند. همین نکته در رابطه با سایر قوا نیز صادق است؛ مثلاً در سمع نیز نفس در گوش شنونده حضور داشته و خود آن شیء را از جهت ویژگی‌های سمعی اش شهود می‌کند.

موجود، وجود برتر و کمال نهایی خود را به دست آورد (فارابی، ۱۹۹۱، ۵۲).^۱ به منظور روشن شدن این تعریف، از چند مثال استفاده می‌کنیم؛ مثلاً یک درخت سیب هنگامی وجود برتر و کمال نهایی خود را می‌یابد که بیشترین، بهترین و شیرین‌ترین سیب‌ها را تولید کند و وجود برتر و کمال نهایی گوسفند آن است که بیشترین و بهترین گوشت و پشم را داشته باشد؛ پس قد بلند سرو را که زیبایی سرو است، نمی‌توان از درخت سیب توقع داشت و اگر گوسفند مانند قناری خوش آواز نیست، زشتی گوسفند محسوب نمی‌شود.

ابن‌سینا نیز معنای زیبایی و به‌ویژه زیبایی خداوند را به‌گونه‌ای می‌داند که بر او ضروری است چنان باشد (ابن‌سینا، ۱۳۶۳، ۳۶۸)؛ مثلاً ضرورت دارد که خداوند، رحمان و رحیم و کریم و جواد باشد و چون این‌گونه هست، پس زیباست و اگر این‌گونه نبود، زیبا نبود. از آنجاکه خداوند در نظر حکمای اسلامی، کمال مطلق و زیبای محض است، او را منشأ همه زیبایی‌ها می‌دانند؛ مثلاً ابن‌سینا تصریح می‌کند که واجب‌الوجود دارای زیبایی و حسن محض است و مبدأ و منشأ زیبایی و حسن هر چیزی است (ابن‌سینا، ۱۳۶۳، ۳۶۸)؛ همچنین رجوع کنید به ملاصدرا، ۱۹۸۱، ج ۱، ص ۱۱۵).^۲ همچنین ملاصدرا معتقد است هر نیرو، کمال، منظره و زیبایی‌ای که در این جهان فرودین یافت می‌شود، درحقیقت، سایه و تصویرهایی هستند از آنچه در جهان فرازین است. این امور تنزل یافته و متکثر شده‌اند و به صورت جرم درآمده‌اند بعد از آنکه از هرگونه نقص و عیب، بری و پاک بودند و از هرگونه غبار، زنگار و تاریکی عاری بودند (ملاصدرا، ۱۹۸۱، ج ۲، ۷۷).

با توجه به این تعاریف و نکات و با عنایت به مراتبی که حکما برای انسان قائل هستند، وجود برتر و کمال نهایی انسان هنگامی رخ می‌دهد که انسان بیشترین تشابه را به حق تعالی داشته باشد و مظهر اسما و صفات خداوند باشد. بر اساس این تعریف، زیبایی هر یک از مراتب انسان را نیز می‌توان تعیین کرد؛ مثلاً زیبایی بدن انسان به سلامتی آن و بیشترین کاربردی است که برای نفس دارد؛ زیبایی مرتبه خیال و وهم به حاضر کردن و ترکیب و ساختن تصاویر زیبایی است که مورد تأیید عقل و برانگیزاننده انسان به سوی اموری است که به دست آوردن کمالات و تشابه او به حق تعالی را بهتر و سریع‌تر می‌سازد؛ زیبایی مرتبه عقل نیز به پرورش اقسام آن مرتبه و حاکم کردن آن بر مراتب پایین‌تر می‌باشد به نحوی که با سرعت بیشتر و کیفیت بهتری به مرتبه فؤاد و قلب راه یابد و به کشف و شهود حقایق باطنی نائل شود. آنجا که در همین مقاله درباره «حکمت» صحبت خواهیم کرد، زیبایی مرتبه عقل نیز بیشتر روشن خواهد شد.

حضور و از جزئیات غیرمادی پیدا می‌شود؛ یعنی آنگاه که زیبایی از سنخ علم حضوری و از سنخ احساس است، صورتی ذهنی از آن می‌سازیم و آن صورت ذهنی، زیبایی وهمی محسوب می‌شود؛ مثلاً ما نسبت به محبت مادر، علم حضوری داریم و علم حضوری عشق به مادر، با وجود محبت به مادر در ارتباط است. ما عشق به مادر را با اینکه غیرمادی است و حجم و وزن و رنگی ندارد، درک می‌کنیم. هنگامی که از آن عشق، صورتی ذهنی انتزاع می‌شود، آن صورت حصولی عشق به مادر که برگرفته از علم حضوری عشق به مادر است، زیبایی وهمی نامیده می‌شود. درک زیبایی فضایل اخلاقی دیگر مانند شجاعت، عدالت و سخاوت نیز از همین نوع است.

زیبایی عقلی نیز ادراکی کلی است که انسان از زیبایی دارد. همه استادان هنرمندی که هنر و زیبایی را تدریس می‌کنند، درواقع از ادراک کلی زیبایی سخن می‌گویند. زیبایی حسی، زیبایی وهمی و زیبایی خیالی، همگی مربوط به امور جزئی هستند اما هنگامی که یک مفهوم کلی از زیبایی به دست می‌آید، آن را عقلی می‌دانیم. زیبایی عقلی، معقول ثانی فلسفی است، یعنی مابازای خارجی ندارد اما منشأ انتزاع خارجی دارد.

زیبایی قلبی هم هنگامی رخ می‌دهد که انسان زیبایی را با علم حضوری عرفانی بیابد. همه انسان‌ها - خواه اهل سیر و سلوک عرفانی باشند و خواه نباشند - بدون استثنا، زیبایی حضوری را درک می‌کنند؛ یعنی انسان‌ها با علم حضوری، درکی مستقیم از وجود زیبایی دارند و چنین درکی دست‌کم آنگاه که زیبایی از سنخ احساس باشد نیز حاصل می‌شود، زیرا همه انسان‌ها درکی از لذت، خوشایندی و رضایت درونی دارند؛ اما هنگامی که انسان اهل سیر و سلوک می‌شود و منازل عرفانی را طی می‌کند و به مراحل و درجات و مراتب بالاتر راه می‌یابد، زیبایی‌هایی را به صورت حضوری درک می‌کند که فراتر از مراتب حس و خیال و وهم و عقل است و ما آن را زیبایی قلبی یا شهودی می‌نامیم؛ سالک به مرور زیبایی‌هایی مانند زیبایی یقین، زیبایی قبض و زیبایی بسط را مشاهده می‌کند تا به زیبایی ولایت دست می‌یابد که یکی از عالی‌ترین درجات سلوک است. این زیبایی‌های شهودی از سنخ زیبایی حسی و خیالی و وهمی و عقلی نیستند و همان‌گونه که اشاره شد، از سنخ ادراک حصولی هم نیستند. البته انسان در آن مرحله می‌تواند یک ادراک حصولی از آن ادراک حضوری انتزاع کند.

زیبایی انسان در تشابه به حق تعالی

هنگامی که نکات فوق را در نظر داشته باشیم، تعریف حکما از زیبایی را دقیق‌تر می‌توان تفسیر کرد؛ به عنوان مثال، فارابی در تعریف «جمال» و «بهاء» و «زینت» که به معنای زیبایی هستند معتقد است هنگامی زیبایی در هر موجودی ایجاد می‌شود که آن

۱۳۸۳، ۳۸-۳۹).

آنچه در اینجا مورد تأکید و توجه ماست آن است که با توجه به مطالبی که از علامه طباطبائی نقل شد، بیشتر مردم اهل کشف و شهود و حتی برهان و استدلال نیستند و تأثیرپذیری آنها در اثر تکرار و یادآوری است. به عبارت دیگر، بیشتر مردم به امور جسمانی، خیالی و وهمی بیشتر از امور عقلی و قلبی توجه دارند. نکته دیگر اینکه پرورش عقل و راه‌یابی به باطن عالم نیز تنها به معنای نفی مراتب جسمانی و خیالی و وهمی نیست بلکه با کنترل و پرورش هماهنگ و متناسب مراتب پایین‌تر، بهتر می‌توان به مراتب بالاتر توجه کرد و آنها را رشد و پرورش داد. خلاصه اینکه توجه به عالم خیال، برای همه مردم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

همان‌گونه که روشن است و همگان تصریح کرده‌اند، مرتبه و قوه خیال، نقش اساسی را در خلق آثار هنری ایفا می‌کند و از آنجاکه توجه توده مردم به عالم جسمانی و خیالی و وهمی است و کمتر به برهان و استدلال می‌پردازند، افعال و اقوالی که از خیال سرچشمه گرفته باشد، بیشتر از گفتارهای برهانی و عقلی در آنها انگیزه حرکت و عمل کردن را ایجاد می‌کند. به قول خواجه نصیرالدین طوسی «نفوس اکثر مردم تخیل را مطیع‌تر از تصدیق باشد و بسیار کسان باشند که چون سخنی مقتضای تصدیق تنها شنوند، از آن متنفّر شوند و سبب آن است که تعجب (شیفتگی) نفس از محاکات بیشتر از آن بود که از صدق، چه محاکات لذیذ بود» (طوسی، ۱۳۸۹، ۵۸۸).

با توجه به نکات فوق، نقش هنر و هنرمندان در دعوت انسان‌ها به کمالات مختلف جسمانی، خیالی، وهمی، عقلی و فراعقلی و نیز مسئولیتی که متفکران و مسئولان جامعه نسبت به هنر و هنرمندان دارند، بیش‌ازپیش روشن می‌شود. این نکته هنگامی اهمیت صدچندان پیدا می‌کند که ببینیم جبهه باطل به‌منظور پیشبرد اهداف خود و دور کردن مردم از جبهه حق، بیشتر از هر چیز، بر استفاده از انواع و اقسام هنرها متمرکز شده و هنر و هنرمندان را به خدمت گرفته و بر افکار مردم دنیا تأثیر فراوانی گذاشته است. به‌منظور مقابله با جبهه باطل و تقویت جبهه حق نیز باید هنر را با حکمت پیوند زد و به تقویت و گسترش هنر حکمی پرداخت؛ زیرا همان‌گونه که اشاره شد، هنر بهترین چیزی است که بیشترین تأثیر را بر عموم مردم دارد و آنها را به کار و فعالیت وامی‌دارد و به جهات مختلف سوق می‌دهد و هنرها و هنرمندانی می‌توانند شوق و اشتیاق مردم را به تلاش کردن در جهت الهی برانگیزانند که با حکمت پیوند خورده باشند. در ادامه، بحث حکمت و ارتباط آن با هنر مطرح خواهد شد.

تا اینجا به چستی زیبایی به مثابه ادراک و به مثابه احساس و به مثابه علم حضوری و به مثابه علم حصولی اشاره شد. به عنوان

نقش هنر در دعوت مردم

از آنجاکه انسان یک حقیقت است که مراتب مختلفی دارد، اگر حقیقت انسان و مایه تمایز او از حیوانات را همان عقل بدانیم، مراتب مختلف انسان را می‌توان مراتب مختلف عقل دانست و انسان باید مراتب مختلف عقل خود را به همان میزان و نسبتی که شایسته انسانیت اوست پرورش دهد تا به مراتب بالای عقل که همان فؤاد و قلب است دست یابد و بهترین و درواقع، تنهاترین امری که در این مسیر، بیشترین کمک را به انسان می‌رساند، شریعت حق است و هر انسانی به میزان معرفت و هدفی که از زندگی دارد، می‌تواند بیشترین بهره‌ها را از شریعت حق ببرد.

علامه طباطبائی در کتاب *رسالة الولاية* مردم را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱. انسان‌های تام‌الاستعدادی که در مقام علم و عمل، انقطاع تام دارند و کاملاً دل از عالم ماده کنده‌اند و یقین کامل به معارف الهی دارند و دلبستگی‌شان فقط خداست. این چنین انسانی می‌تواند ماوراء طبیعت را مشاهده و اشراف بر انوار الهی پیدا کند؛ پیامبران از این گروه هستند و این گروه در کلام الهی «مقرّبین» نام گرفته‌اند؛ ۲. انسان‌های تام‌الایقان و اهل یقین‌اند که انقطاع تام از عالم طبیعت ندارند. این گروه خدا را آن‌چنان می‌پرستند که گویا او را می‌بینند، پس عبادت اینها از روی صدق و صفاست و لعب و بازیچه نیست اما از ورای حجاب و تنها به خاطر ایمان به غیب است؛ ۳. افراد دیگری که اکثریت را دارند و این گروه — البته به استثناء اهل عناد و انکار و الحاد — کسانی‌اند که می‌توانند عقاید صحیح و اعتقادات واقعی در خصوص مبدأ و معاد به دست آورند و طبق آن به طور اجمالی — نه تفصیلی — عمل کنند و این تنزل از جهت دنیاگرایی و پیروی از خواهش‌های نفسانی و دنیادوستی آنهاست (طباطبائی، ۱۳۸۳، ۳۴-۳۷).

هنگامی که درباره این سه گروه دقیق می‌شویم و تأمل می‌کنیم درمی‌یابیم که افراد این سه گروه در اموری با یکدیگر وجه اشتراک دارند و اموری نیز فقط به یکی از آن گروه‌ها اختصاص دارد. از اینجا روشن می‌شود که تربیت این سه گروه، دارای مشترکات و اختصاصاتی است و به همین دلیل می‌بینیم که شریعت مقدس اسلام احکام نظری و عملی عمومی تعیین کرده است که هیچ‌یک از این گروه‌ها نمی‌توانند در اعتقاد و عمل کردن به آنها کوتاهی کنند و آن احکام، واجبات و محرمات نام گرفته‌اند. شریعت مقدس اسلام احکامی را که متعلق به همه امور جزئی و کلی می‌باشد تأسیس کرده که این احکام مناسب با ذوق افراد گروه سوم است و تحت عناوین مستحب و مکروه و مباح مطرح می‌شوند و این احکام با وعده و وعید دادن نسبت به بهشت و دوزخ در دل آنها تقویت می‌گردد و این وضعیت با عادت دادن مردم به امر به معروف و نهی از منکر حفظ می‌شود زیرا تکرار کردن و مطالبی و یادآوری، آن، قوی‌ترین دلیل و برهان نزد عموم مردم است (طباطبائی،

و معلومات قابل حصول آن دایره گسترده‌ای دارد که همه لایه‌های عالم تکوین و تشریح یعنی عالم حس، خیال، وهم، عقل، قلب و فراتر از آن را در بر می‌گیرد و با ابزار و روش‌های صحیح مختلفی مانند روش تجربی، عقلی، نقلی و شهودی می‌توان مراتب گوناگون معارف نظری و عملی را به دست آورد.

معنای دوم علم اشاره به امری دارد که زمینه‌ساز حصول معرفت می‌باشد. مدلول این معنا می‌تواند شامل واقعیت‌هایی با حقایق مختلف باشد که سه قسم دارد: ۱. اتحاد عالم و معلوم در معرفت حضوری؛ ۲. حالت‌هایی ذهنی که بازنمایی‌کننده و حاکی از معلوم باشند؛ ۳. گزاره‌هایی بین‌الذاتانی که ذهن را برای شناختن امور واقعی و ارزشی آماده سازد.

معنای سوم که اکنون بسیار رایج است، مجموعه‌ای از پیش‌فرض‌ها، مفاهیم، آموزه‌ها و دعاوی، دلایل و شواهد له و علیه آراء و دعاوی پیرامون یک موضوع می‌باشد که زمینه را برای حصول «معرفتی مفهومی» برای افراد مختلف فراهم می‌کند. علوم و رشته‌های مختلف حوزوی و دانشگاهی — که معمولاً دارای تعریف، موضوع، روش، هدف، مبانی، گستره و مکاتب‌های مشخص هستند — چنان مخزنی از مدارک و اسناد هستند که به صورتی روشمند و منضبط این مجموعه را در اختیار معرفت‌جویان قرار می‌دهد.

علم در معنای اول و نیز در مورد اول و دوم از معنای دوم، امری فردی است، اما در مورد سوم از معنای دوم و نیز معنای سوم، امری اجتماعی می‌باشد. هدف اصلی انسان‌ها می‌بایست واجد شدن علم در معنای اول باشد و آنچه به عنوان معنای دوم و سوم علم ذکر شد، واسطه‌های رسیدن به هدف اصلی هستند.

نکته سوم درباره حکمت اینکه، بر اساس همان آیه دوم از سوره جمعه، حکمت با شریعت و نبوت پیوند دارد. به‌منظور توضیح بیشتر، حدیثی از امیرالمؤمنین علی — علیه‌السلام — را ذکر می‌کنیم که می‌فرمایند: «پس پیامبران را به میان مردم فرستاد. پیامبران از پی یکدیگر آمدند تا از مردم بخواهند که آن عهد را که خلقتشان بر آن سرشته شده، به‌جای آرند و نعمت او را که از یاد برده‌اند، به یاد آورند و از آنان حاجت گیرند که رسالت حق به آنان رسیده و خردهایشان را که در پرده غفلت مستور شده است، برانگیزند»^۵. بر اساس این حدیث، گاهی حکمت پوشیده می‌شود و کار پیامبران احیای حکمت است. نتیجه مهمی که از این نکته به دست می‌آید و در طول تاریخ نیز می‌توان آن را مشاهده کرد این است که بشر هرگاه شریعت و نبوت الهی را کنار گذاشت، حکمت را از دست داد، یعنی فقط به دنبال یک یا چند قسم از اقسام عقل رفت و دچار آسیب شد؛ مثلاً دغدغه انسان‌ها در غرب و در قرون وسطی، عقل معاد بود و از عقل معاش غفلت ورزیدند و از دوره

نمونه، تناثر را مثال می‌آوریم که یکی از اقسام هنرهای نمایشی است. محتوای داستان، مهم‌ترین رکن تناثر است و هنرمندان تناثر با کمک امری مانند طراحی صحنه و لباس و چهره‌آرایی و کاربری نور و موسیقی و سالن، یک داستان را در برابر تماشاگران به نمایش درمی‌آورند. البته تناثر اقسام مختلفی دارد، مانند تناثر خیابانی، تناثر بی‌کلام (پانتومیم)، تناثر نقالی، نمایش عروسکی، روحوضی و پرده‌خوانی که در قهوه‌خانه‌های قدیمی مرسوم بود. تعریفی که از زیبایی بیان کردیم، دقیقاً بر زیبایی در تناثر منطبق است؛ یعنی تناثر می‌تواند ادراک زیبایی و نیز احساس زیبایی را در انسان ایجاد کند. همچنین زیبایی تناثر فقط در زیبایی حسی خلاصه نمی‌شود بلکه این زیبایی حسی را که از تناثر انتزاع می‌شود، می‌توان به زیبایی خیالی، وهمی، عقلی و حتی شهودی منتهی کرد؛ یعنی زیبایی تناثر می‌تواند در سیر و سلوک انسان سالک نیز تأثیرگذار باشد و این مهم هنگامی اتفاق خواهد افتاد که تناثر — و به صورت عام، هنر — با حکمت پیوند برقرار کند.

چند نکته درباره حکمت

اما منظور از «حکمت» چیست؟ حکمت واژه‌ای قرآنی است که بعد از بررسی آن در قرآن، مشخص می‌شود که هیچ معادلی در زبان‌های دیگر ندارد. واژه‌های «حکمت» و «حکیم» در مجموع بیش از ۱۱۰ بار در قرآن به کار رفته که نشان‌دهنده اهمیت آن است. ما در اینجا با استفاده از چند آیه قرآن، به چند نکته درباره حکمت اشاره می‌کنیم.

نکته اول اینکه بر اساس آیه ۲۶۹ سوره بقره،^۳ صاحبان حکمت، اولوالالباب یعنی صاحبان لب هستند؛ با بررسی آیات بیست و دوم تاسی و نهم سوره اسراء و نیز آیات دوازدهم تا نوزدهم سوره لقمان که در آنها مصادیق حکمت بیان شده است چنین به دست می‌آید که حکمت همه مراتب عقل نظری، عقل عملی، عقل معاش و عقل معاد را شامل می‌شود؛ یعنی انسان حکیم اهل استدلال و شناختن هست‌ها و نیست‌ها است و نیز به شناخت بایدها و نبایدها می‌پردازد و در عین حال، از تدبیر و برنامه‌ریزی برای معاش غافل نمی‌شود و درباره آینده موهوم دنیوی و محتوم اخروی هم می‌اندیشد؛ بنابراین، لب همان عقل و خرد ناب است که همه اقسام عقل را شامل می‌شود. البته واژه‌های «فؤاد» و «قلب» نیز در قرآن به کار رفته که به‌طور خلاصه، فؤاد همان عقل ناب است که ورزیدگی و پختگی بیشتری پیدا کرده است. قلب نیز همان عقل ناب است که از مرتبه فؤاد نیز فراتر رفته و کمال نهایی خود را به دست آورده است.

نکته دوم اینکه بر اساس آیاتی از قرآن از جمله آیه دوم سوره جمعه،^۴ حکمت از سنخ علم است. توضیح اینکه واژه «علم» مشترک لفظی است. معنای اولی و اصلی آن همان دانستن و شناخت جهان آفرینش اعم از ظواهر و اسرار طبیعت و انسان است

هدف خلقت — یعنی تقرب الی الله — نصیب صاحبان علم و هنر و سایر انسان‌ها خواهد کرد.

نکته‌ای که در اینجا مدنظر ماست توجه دادن به این نکته است که هنر — خواه مبتنی بر حکمت باشد و خواه که مبتنی بر حکمت نباشد — منشأ انتزاع زیبایی حسی و خیالی و وهمی هست و حتی می‌تواند منشأ انتزاع زیبایی عقلی باشد، اما اگر بخواهیم هنر منشأ انتزاع زیبایی شهودی قرار گیرد، چاره‌ای نیست جز اینکه هنر با حکمت پیوند برقرار کند و هنر حکمی شود.

عالِم و هنرمند مدرن ساحت‌های هفتگانه خود را بر اساس عقلانیت سوبجکتیویسم، یعنی عقل خودبنیادی تنظیم می‌کند که عقل معاد را در بر نمی‌گیرد؛ یعنی سکولاریسم زاییده سوبجکتیویسم است. منشأ سوبجکتیویسم هم اومانیزم است که انسان را محور می‌داند. در مقابل، عالم و هنرمند حکیم، خرد ناب را — که همان پیروی از عقل نظری، عملی، معاش و معاد است — به کار می‌گیرد؛ یعنی انسان حکیم در برابر اومانیزم، سوبجکتیویسم و سکولاریسم که به معنای اصالت انسان، اصالت ذهن و اصالت دنیا هستند، توحیدمحور، واقع‌گرا و به دنبال دنیای برای آخرت است.

بیانیه گام دوم انقلاب اسلامی و حکمرانی حکمی

مقام معظم رهبری در بیانیه گام دوم انقلاب از تعبیر «نظریه نظام انقلابی» استفاده می‌کنند که دارای سه رکن است: ۱. خودسازی؛ ۲. جامعه‌پردازی؛ ۳. تمدن‌سازی. نظام سیاسی دارای چهار مؤلفه است: ایده، رکن ساختاری، رکن کارگزاری و مردم. نظریه نظام انقلابی به معنای انقلابی‌گری در چهار مؤلفه نظام سیاسی است؛ بدین معنا که ایده اسلام بر اساس عنصر اجتهاد، پویا و کارآمد است و در عرصه ایده، ساختار، رهبری و مردم نیز ضمن توجه به عناصر، از پویایی و نشاط برخوردار است (نوروزی، ۱۴۰۰، ۴۲). تدین و دین‌داری قبل از انقلاب امری فردی بود و در جامعه حضوری نداشت اما انقلاب اسلامی دین را در افق جهانی و در گستره همه حیطه‌ها مطرح ساخت. مهم‌ترین دستاوردهای انقلاب اسلامی را می‌توان در چهار مورد خلاصه کرد: ۱. نظام استبدادی به مردم‌سالاری دینی تبدیل شد؛ ۲. به انحطاط تاریخی طولانی پایان داده شد؛ ۳. اصل «ما می‌توانیم» نهادینه شد؛ ۴. ترکیبی از «جمهوریت» و «اسلامیت» ارائه شد. (نوروزی، ۱۴۰۰: ۱۱۴).

آیت‌الله خامنه‌ای، رهبر انقلاب اسلامی، شعارهای این نظام انقلابی را جهانی، فطری، درخشان و همیشه‌زنده می‌داند و از جمله آنها آزادی، اخلاق، معنویت، عدالت، استقلال، عزت، عقلانیت و برادری را برمی‌شمرند.^۷ آنچه در این مقاله مدنظر ماست آن است که همه این مفاهیمی که شعارهای نظام انقلابی را تشکیل می‌دهند، زیبا هستند؛ یعنی از مفهوم «آزادی»، «اخلاق»، «معنویت»،

رنسانس به بعد، عقل معاش را جدا از عقل معاد دنبال کردند و ما هنوز هم شاهد آسیب‌های جبران‌ناپذیر هر دو دوره هستیم؛ بنابراین، این نکته را باید توجه داشت که حفاظت و صیانت از حکمت از طریق شریعت و نبوت است.

نکته چهارم که آن نیز از آیه ۲۶۹ سوره بقره به دست می‌آید این است که ثمره حکمت، خیر کثیر است و یک نمونه از خیر کثیر هم بر اساس آیه پنجاه و چهارم سوره نساء،^۸ حکمرانی حکمی و مُلک عظیمی است که خداوند به آل ابراهیم عطا کرد. نتیجه‌ای که از این مطالب به دست می‌آید این است که حکمت عبارت است از دانش، بینش، انگیزش، گرایش، منش، روش و کنش مستحکم مبتنی بر خرد ناب (عقل نظری، عقل عملی، عقل معاش و عقل معاد) و وحی الهی توسط اولوالالباب که منتهی به خیر کثیر می‌شود. حیات طیبه نیز که در آیه ۹۷ سوره نحل ذکر شده و خداوند آن را به مردان و زنان مؤمن می‌بخشد، یکی دیگر از مصادیق خیر کثیر است. آنچه شایسته است دنبال شود آن است که میان حکمت و علوم مختلف و نیز هنر پیوند برقرار شود تا با استفاده از کاربست حکمت در علوم و هنر، علوم حکمی و هنر حکمی به دست آید.

پیوند حکمت با علم و هنر به معنای آن است که عالم و هنرمند همه ساحت‌های هفتگانه خود — یعنی دانش، بینش (جهان‌بینی)، انگیزش، گرایش، منش (ارزش)، روش و کنش خود — را بر اساس حکمت بیاراید. هر فعل و کنشی که از انسان سر می‌زند، بر شش ساحت پیشین آن استوار است. عالم و هنرمند نیز از این قاعده مستثنا نیستند. همه اقسام علم و هنر از چنین مراحل برخوردار هستند. هنگامی که رویکرد حکمی به علوم و هنر ایجاد شود، غایت فعالیت‌های مرتبط با علوم و هنر اموری مانند تعلیم و تعلّم ذهنی، تدبّر، تفکر و تعقل عملی خواهد شد؛ یعنی انسان‌ها به آموختن و آموزش دانش‌های مدون می‌پردازند و مفاهیم و آیات را در شناخت مصادیق و صاحب آیه به کار می‌بندند و از طریق سیر در معلومات خود، سؤالات و مجهولات را معلوم می‌کنند و به شناخت حسن و قبح عقلی و شرعی و کنترل امیال توسط عقل هنگام وقوع تعارض و تزاخم منافع و مصالح در تدبیر امور معیشت و عاقبت‌اندیشی دنیوی و اخروی روی می‌آورند. چنین سیری به تدبیر حیات دنیوی و اخروی مبتنی بر حکمت (به همان معنای پیش‌گفته) منجر می‌شود و زمینه را برای حیات و حکمرانی حکمی فراهم می‌سازد و جامعه را در مسیر تحقق اهداف و مقاصد والای اسلام قرار می‌دهد و استعداد‌های فردی و اجتماعی را شکوفا می‌کند و عقل افراد و جامعه کامل‌تر و راه دستیابی به «فؤاد» و سپس «قلب» برای آنها هموارتر و جامعه انسانی و الهی شکوفاتر خواهد شد و بهترین و بیشترین منفعت‌ها در عرصه‌های مختلف مادی و معنوی، فردی و اجتماعی و دنیوی و اخروی را در جهت

«عدالت» و تک‌تک مفاهیم فوق، زیبایی انتزاع می‌شود. نکته‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد آن است که همه آن مفاهیمی که ذکر شد، از آنجا که مفاهیمی حکمی هستند، می‌توان از آنها مفهوم زیبایی را انتزاع کرد؛ یعنی زیبا بودن آنها به دلیل حکمی بودن آنهاست؛ بنابراین، هنگامی که محتوای هنرها برگرفته از شعارهای جهانی و فطری انقلاب اسلامی، یعنی برگرفته از حکمت باشد، آنگاه هنر متناسب با انقلاب اسلامی ایجاد خواهد شد که همان هنر حکمی است. به عبارت دیگر، هنرمندانی که دغدغه رشد انسانی و الهی خود و دیگران را دارند، حکمت و هنر حکمی را دنبال می‌کنند و هنر انقلاب اسلامی نیز یکی از مصادیق همان هنر حکمی است. بر اساس سنجشی که درباره حکمت و علم بیان کردیم، دانشمندان و هنرمندان باید نسبت به جایگاه حکمت و پیوند آن با علم و هنر توجه خاصی داشته باشند. مقام معظم رهبری در بیانیه گام دوم انقلاب اسلامی، تأکید ویژه‌ای بر مسئله علم دارند. ایشان علم و دانش را آشکارترین وسیله عزت و قدرت یک کشور معرفی می‌کنند و روی دیگر دانایی را توانایی می‌دانند. ایشان تصریح می‌کنند که ثروت و نفوذ و قدرت دو‌یست‌ساله دنیای غرب نیز به برکت دانش آنها فراهم شد و با وجود تهیدستی در بنیان‌های اخلاقی و اعتقادی، با تحمیل سبک زندگی غربی به جوامع عقب‌مانده از کاروان علم، اختیار سیاست و اقتصاد آنها را به دست گرفت. ایشان می‌نویسند: «ما به سوءاستفاده از دانش مانند آنچه غرب کرد، توصیه نمی‌کنیم، اما مؤکداً به نیاز کشور به جوشاندن چشمه دانش در میان خود اصرار می‌ورزیم. بحمدالله استعداد علم و تحقیق در ملت ما از متوسط جهان بالاتر است. اکنون نزدیک به دو دهه است که رستخیز علمی در کشور آغاز شده و با سرعتی که برای ناظران جهانی غافلگیرکننده بود - یعنی یازده برابر شتاب رشد متوسط علم در جهان - به پیش رفته است ... اما آنچه من می‌خواهم بگویم این است که این راه طی شده، با همه اهمیتش فقط یک آغاز بوده است و نه بیشتر. ما هنوز از قله‌های دانش جهان بسیار عقبیم؛ باید به قله‌ها دست یابیم. باید از مرزهای کنونی دانش در مهم‌ترین رشته‌ها عبور کنیم. ما از این مرحله هنوز بسیار عقبیم؛ ما از صفر شروع کرده‌ایم. عقب‌ماندگی شرم‌آور علمی در دوران پهلوی‌ها و قاجارها در هنگامی که مسابقه علمی دنیا تازه شروع شده بود، ضربه سختی بر ما وارد کرده و ما را از این کاروان شتابان، فرسنگ‌ها عقب نگه داشته بود. ما اکنون حرکت را آغاز کرده و با شتاب پیش می‌رویم ولی این شتاب باید سال‌ها با شدت بالا ادامه یابد تا آن عقب‌افتادگی جبران شود».^۸

آنچه باعث می‌شود علم و هنر حکمی تولید و به کار گرفته شود، آن است که حکمرانی علم حکمی و حکمرانی هنر حکمی ایجاد شود. حکمرانی علم و هنر به معنای حکومتی کردن علم و هنر نیست بلکه فرایند جامع و چندوجهی تصمیم‌سازی مشارکتی کارآمد و

اثربخش و حکمروایی حکیمانه و مؤمنانه و ولایت‌مدارانه به صورت هوشمند و شبکه‌ای بین امام و امت است که مأموریت آن، پنج ساحت را در بر می‌گیرد که عبارت‌اند از ۱. سیاست‌گذاری عمومی؛ ۲. تنظیم‌گری که قانون‌سازی، ساختارسازی و مسئولیت‌گذاری را شامل می‌شود؛ ۳. گفت‌وگو و اجتماع‌سازی و راهبری جامعه؛ ۴. تصدی‌گری مشارکتی؛ ۵. نظارت و ارزیابی و اثرسنجی. قلمرو حکمرانی همه ساحت‌های فردی، خانوادگی، محلی، ملی، منطقه‌ای و جهانی را در بر می‌گیرد. مبانی حکمرانی حکمی مبتنی بر خداباوری و آیت‌شناسی توحیدی، انسان‌شناسی فطری، ولایت‌گرایی الهی و نفی ولایت طاغوت (تولی و تبری)، راهنماشناسی نبوی و ولوی، خاتمیت و جامعیت قرآن، معرفت‌شناسی حکمی و قرآنی و سنت معصومان، دنیاسازی آخرت‌گرایانه و حکمرانی انحصاری الهی است. منابع حکمرانی حکمی هم همان حکمت عقلانی (خرد ناب: عقل نظری، عقل عملی، عقل معاش و عقل معاد) و شریعت وحیانی (سنت‌های تکوینی و قواعد و قوانین و حدود الهی و حقایق تاریخی برگرفته از کتاب الهی و روایات نبوی و ولوی) است که با الگوی شبکه‌ای از حاکمیت و بخش خصوصی و تعاونی‌های مردم‌نهاد مبتنی بر حکمت و ولایت پیش می‌رود و به اصولی مانند قیام‌لله و خشیت انحصاری الهی، اخلاق و تقوآمداری، هدایتگری و تبشیر و انداز نسبت به حاکمیت و جامعه، حفظ شعائر الهی، اهتمام به حیات انسانی، حاکمیت قانون توحیدی، توجه به ایدئولوژی و فرهنگ و سنت و ارزش‌ها و احکام اسلامی، توازن مصلحت‌اندیش بین ارزش‌ها و اهداف در فرایند حکمرانی، امانت‌داری، صداقت در گفتار و عمل، احسان و ایثار و عفو، تعاون بر نیکی و سبقت گرفتن به خیر، مسئولیت‌پذیری و پاسخگویی در همه فرایند حکمرانی، تعامل سازنده بین نهادهای حاکمیتی و خصوصی و تعاونی مردم‌نهاد، شفافیت، تسهیل‌گری و نفی حرج، توانمندسازی و ظرفیت‌سازی منابع انسانی و طبیعی، تمرکززدایی دولتی در ساحت تصدی‌گری، مشارکت حداکثری در فرایند حکمرانی، کنترل فشارهای دولتی و تشکل‌های ذی‌نفع و رسانه‌ای، حفظ تعادل و مهار سوءاستفاده از بازار و تعاونی‌ها و اصلاح شکست بازار و تعاونی‌ها تمسک می‌جوید و هدف آن، تحقق جامعه توحیدی دارای حیات طیبه و دستیابی به تمدن اسلامی و تقرب الهی از طریق خودسازی و معنویت‌کنشگران، جامعه‌سازی اخلاقی و متقی و مهتدی و حزب‌اللہی، پیشرفت همه‌جانبه و متوازن و فراگیر و پایدار، عدالت اجتماعی و برابری فرصت‌ها و بازتوزیع منابع ثروت و قدرت بین آحاد جامعه، امنیت مالی و جانی و روانی و معنوی جامعه، ارتقاء سطح رفاه همگانی و معیشت و معنویت مردم، پایداری و حفظ منابع طبیعی و محیط زیست، گسترش فرهنگ و صنعت حلال، برآوردن انتظارات قانونی شهروندان، حل تعارضات و مشکلات اجتماعی می‌باشد.

نتیجه‌گیری

دانستیم که زیبایی علاوه بر آنکه از سنخ احساس است، از سنخ ادراک نیز هست و در همه مراتب انسان بروز و ظهور ویژه خود را دارد و از آنجاکه بیشتر مردم اهل استدلال و برهان عقلی و فلسفی نیستند، بیش از هر چیز، از اقوال و افعال خیال‌انگیز و هنری تأثیر می‌پذیرند و از آنجاکه عالم مدرن با پذیرش اومانیسیم، سوبجکتیویسم و سکولاریسم مسیری غیر حکیمانه را در پیش گرفت، با قدرتی که از علم به دست آورد، توانست هنر و هنرمندان را نیز در جهت خواسته‌های غیر حکیمانه خود به خدمت گیرد و بیشتر مردم را تحت تأثیر عالم مدرن و عقلانیت سکولار قرار دهد. جمهوری اسلامی ایران تنها حکومتی است که بیش از چهل سال به صورت آشکار در برابر دنیای مدرن ایستاده و به دنبال پیروی از عقل و شریعت حق است و پرچم «توحید» و «واقع‌گرایی» و «دنیای برای آخرت» را بلند کرده است. آحاد مردم ایران و به‌ویژه جوانانی که دل در گرو سعادت حقیقی خود و دیگران دارند تلاش می‌کنند تا این مسیر را به بهترین شکل ادامه دهند و یکی از مهم‌ترین اموری که باید پیگیری کنند، پیوند علم و هنر با حکمت است؛ یعنی مسیر حرکت فردی و اجتماعی انسان‌ها به نحوی ترسیم و ساخته شود که همه اقسام عقل به بهترین شکل پرورش یابند و زیبایی‌های حکمت در افراد و جامعه به‌قدری بروز و ظهور یابد که زشتی مبنای دنیای مدرن که همان اومانیسیم، سوبجکتیویسم و سکولاریسم است، بر کسی پوشیده نماند و آنچه بیشترین تأثیر و ضرورت را در این مسیر دارد، حکمرانی حکمی و دستیابی به علم و هنر حکمی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «الجمال والبهاء والزینة فی کلّ موجود هو ان يوجد وجوده الافضل ويحصل له كمال الاخير» (فارابی، ۱۹۹۱، ۵۲).
۲. الواجب الوجود له الجمال والبهاء المحض وهو مبدأ جمال كل شيء وبهاء كل شيء (همان؛ همچنین رجوع کنید به ملاصدرا، ۱۹۸۱، ج ۱، ص ۱۱۵).
۳. «بُؤِي الْحِكْمَةُ مَنْ بَشَاءَ وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ».
۴. «هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلِ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ».
۵. «... فَبَعَثَ فِيهِمْ رَسُولًا وَوَاتَرُ إِلَيْهِمْ أُنْبِيَاءَ لِيَسْتَأْذِنُوهُمْ مِمَّا قَفَرْتُمْ بِهِ وَ يُذَكِّرُوهُمْ مَنْسِي غَمْتِهِ وَيَحْتَجِبُوا عَلَيْهِمْ بِالْبَلْبَلِغِ وَيُزَيِّرُوا لَهُمْ دِفَائِنَ الْعُقُولِ...».
۶. «أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَىٰ مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُمْ مُلْكًا عَظِيمًا».

7. <https://farsi.khamenei.ir/message-content?id=41673>.

8. <https://farsi.khamenei.ir/message-content?id=41673>.

فهرست منابع

آقاچانی کشتلی، جواد (آذر ۱۴۰۰)، تبیین مفهوم همانندی اثر هنری با جهان هستی بر اساس نقد حکمی، نشریه باغ نظر، سال هجدهم، شماره ۱۰۲.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۶۳)، *الشفاء الهیات*، تهران، انتشارات

ناصرخسرو، ۱۳۶۳، ص ۳۶۸.

اسماعیلی، مسعود (۱۳۸۹)، *معقول ثانی فلسفی در فلسفه اسلامی*، قم، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره).

افلاطون (۱۳۸۱)، *مجموعه آثار افلاطون*، ترجمه محمدحسن لطفی، تهران، خوارزمی، چاپ سوم.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸)، *در باب زیبایی، زیبایی‌شناسی در حکمت اسلامی و فلسفه غربی*، تهران، دانشگاه تهران، چاپ سوم.

همو (۱۳۹۹)، *مفهوم‌شناسی اصطلاحات «زیبا» و «زیبایی» در متون اوستایی و پهلوی، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دوره ۲۵، شماره ۲.

همو (۱۳۹۱)، *مفهوم‌شناسی هنر در متون اوستایی و پهلوی، فلسفه هنر اسلامی*، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.

شپرد، آن (۱۳۷۵)، *مبانی فلسفه هنر*، ترجمه علی رامین، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شفیع‌زاده، اسداله (۱۳۹۶)، *تبیین حکمی و عرفانی «مراحل و نحوه صدور فعل از نفس» در فلسفه صدرالمآلهین شیرازی با تأکید بر «مراتب خلق اثر در هنر و معماری اسلامی، نشریه هنرهای صنعتی اسلامی*، سال دوم، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶.

طباطبائی، سیدمحمدحسین (۱۳۸۳)، *رسالة الولاية، طریق عرفان*، ترجمه و شرح *رسالة الولاية*، ترجمه از صادق حسن‌زاده با مقدمه و تفریظ حسن حسن‌زاده آملی، قم، نشر بکاء.

طوسی، نصیرالدین، اساس الاقتباس، مصحح: عزیزالله علیزاده، تهران: فردوس، ۱۳۸۹.

فارابی، ابونصر (۱۹۹۱)، *آراء اهل مدینة الفاضلة، الطبعة السادسة*، بیروت، دارالمشرق.

فنائی اشکوری، محمد (۱۳۷۵)، *معقول ثانی*، قم، مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره).

کروچه، بندتو (۱۳۶۷)، *کلیات زیباشناسی*، ترجمه فزاد روحانی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

کیانی، فاطمه (۱۳۹۱)، *فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی عرفانی از دیدگاه مولانا (با تأکید بر مثنوی معنوی)*، نشریه پژوهش هنر، سال دوم، شماره چهارم.

گیج، مارک فاستر (۱۳۹۹)، *نظریه‌های زیبایی‌شناسی*، ترجمه احسان حنیف، تهران، فکر نو.

مددپور، محمد (۱۳۸۰)، *مباحثی در حکمت و فلسفه هنر اسلامی و آشنایی با آراء متفکران مسلمان درباره هنر*، تهران، موسسه اندیشه و فرهنگ دینی.

مصباح یزدی، محمدتقی (۱۳۶۶)، *آموزش فلسفه*، جلد ۱، سازمان تبلیغات اسلامی، تهران.

مصطفوی، نفیسه (۱۳۹۹)، *مشخصات هنر حکمی در حکمت متعالیه*، نشریه شناخت، سال سیزدهم، شماره ۱، پیاپی ۸۳.

مطهری، مرتضی (۱۳۶۶)، *شرح مبسوط منظومه*، جلد ۳، انتشارات حکمت، قم.

_____ (۱۳۷۵)، *مجموعه آثار*، جلد ۵، تهران، انتشارات صدرا، چاپ سوم.

ملاصدرا، صدرالدین شیرازی (۱۹۸۱)، *الحکمة المتعالیة فی الأسفار الاربعه*، جلد ۱، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

_____ (۱۹۹۹)، *الحکمة المتعالیة فی الاسفار الاربعه*، جلد ۸، بیروت، دار احیاء التراث العربی.

نقره‌کار، عبدالحمید (۱۳۸۷)، *نسبت مکتب اسلام با فلسفه هنر و زیبایی و*

هاشم‌نژاد، حسین (۱۳۸۵)، درآمدی بر فلسفه هنر از دیدگاه فیلسوفان مسلمان، *فلسفه‌های مضاف*، جلد ۲، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، چاپ اول، ۱۳۸۵.

همو (۱۳۹۰)، زیبایی‌شناسی در فلسفه صدرالمآلهین، *نشریه فلسفه*، سال ۳۹، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۰.

<https://farsi.khamenei.ir/message-content?id=41673>.

آثار هنری، *نشریه بین‌المللی مهندسی معماری و شهرسازی*، جلد ۱۹، شماره ۶. نیوتن، اریک (۱۳۷۷)، *معنی زیبایی*، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

نوروزی، محمدجواد (۱۴۰۰)، *بیانیه گام دوم/تغیاب اسلامی*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم اسلامی و انسانی (سمت)، چاپ دوم.



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



تعزیه (شبيه خوانی)، نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبيه خوانی) با تکیه بر نظرات سنت گرایان پیرامون هنر مقدس

محمد حسین ناصر بخت^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۸ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۲ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۳۷-۲۷

Doi: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

چکیده

تعزیه (شبيه خوانی) نمایشی آئینی، سنتی، روایی، منظوم و موسیقایی ست که از دل عزاداری شیعیان ایرانی برپیشوای سوم خود پدید آمد و حول محور واقعه عاشورا شکل گرفت، نمایشی مبتنی نمادها و نشانه‌ها و متکی به قراردادهایی ثابت در متن و اجرا و با توجه به همین ویژگی‌ها و بالأخص کارکرد آئینی آن برخی از مفسرین از آن به عنوان نمایشی مقدس یاد کرده‌اند و برخی نیز در مورد اطلاق این لقب برای آن تردیدهایی را مطرح ساخته‌اند. پژوهش حاضر با توجه به ضرورت شناخت هرچه بیشتر از پیشینه نمایشی کشور و با تکیه بر آرای سنت‌گرایان، به‌ویژه تیتوس بورکهارت و سایر نظریه پردازانی که در این حوزه قلم زده‌اند، کوشیده است تا به این سؤال پاسخ گوید که: «آیا می‌توان تعزیه (شبيه خوانی) را در زمره هنرهای مقدس قرار داد و آن را نمایشی مقدس دانست؟ و اگر چنین است یا نیست، چرا؟» و بر همین اساس در ساحتی توصیفی-تحلیلی با مطالعه و جوه گوناگون نمایش تعزیه (شبيه خوانی) به این نتیجه دست یافته است که: که این گونه نمایشی را، حداقل در محدوده مجالس مناسبتی و تماماً آئینی‌اش، می‌توان ذیل تعریف هنر مقدس قرار داده و نمایشی مقدس دانست، نمایشی سنتی که به سبب رابطه‌اش با حقیقت ازلی و کارکردی آئینی و مناسکی و بدل شدن به حلقه واسطی میان اهل مجلس (تماشاگر و اجراگر) و حقیقت ازلی و با رعایت تمامی ویژگی‌هایی که برای هنر سنتی و مقدس برشمرده‌اند، باورهای دینی و اساطیری را متجلی می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: تعزیه، شبيه خوانی، هنر سنتی، هنر مقدس، نمایش مقدس، تیتوس بورکهارت

۱. دانشیار گروه نمایش، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.



تعزیه (شبهه خوانی)، نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبهه خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس ■ محمد حسین ناصر بخت ■ صفحه ۲۷-۳۷

مقدمه

هنر سنتی ایران می‌پردازد. لیکن در بحث پیرامون تعزیه جز از نقد آن در اشاره‌ای تلویحی فراتر نمی‌رود، نقدی که اتفاقاً، چنانکه در مقدمه آمد، زمینه‌ساز پژوهش حاضر بوده است.

در برخی از مقالات ارائه شده توسط پژوهشگرانی چون: ویلیام بیمن (ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه ایرانی)، آندره زیچ ویرث (جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه)، مایل بکتاش (تعزیه و فلسفه آن) در نخستین سمینار تعزیه در جشن فرهنگ و هنر شیراز (۱۳۵۶)، که در مجموعه‌ای تحت عنوان تعزیه هنر بومی پیشرو/ایران توسط پیتر ج چلکوسکی (۱۳۶۷) گردآوری شده‌اند، تعزیه از ساحت‌های زیباشناسی، نشانه‌شناسی و فلسفی مورد بررسی قرار می‌گیرد لیکن در این پژوهش‌ها نیز پرداختن به وجوه حکمی این پدیده نمایشی از منظر سنت‌گرایان مغفول می‌ماند.

حسین اسماعیلی در پژوهش متن و متن‌شناسی تعزیه در مقدمه کتاب *تشنه در میخانه* (مجموعه لیتن) (۱۳۸۹) به برخی از وجوه نظری تعزیه توجه دارند، لیکن بر پژوهش ایشان نیز نگاهی نشانه‌شناسانه غالب است و از منظر سنت‌گرایان این نمایش آیینی را مورد بررسی قرار نداده‌اند.

فصل نخست کتاب ادبیات ایران و آئین شبهه‌خوانی تحت عنوان «تعزیه و اساطیر» به وجوه اساطیری و عرفانی متون شبهه‌خوانی تحت تأثیر ادبیات ایران می‌پردازد.

ضمناً پیرامون شبهه‌خوانی در برخی از پایان‌نامه‌ها گاه به وجوه آئینی این نمایش توجه شده است لیکن چنانکه اشاره شد تاکنون هیچ‌یک از این تحقیقات و پژوهش‌های مورد اشاره از منظر آرای سنت‌گرایان به تبیین ویژگی‌های جوهری تعزیه نپرداخته‌اند.

مبانی نظری: هنر سنتی و شاخصه‌های آن بر اساس آرای سنت‌گرایان

یکی از شاخصه‌های هنر سنتی وفاداری به خاطره قومی ست، خاطره‌ای که از ذهنیت و تمامیت آفریننده نظام فرهنگی پاسداری می‌کند، نظامی از الگوها و صور دیرینه برآمده از منظرگاهی خاص که به‌طور مستمر و توأمان در نمودهای عینی و در جوهر خود تجدید حیات می‌کنند و هنر سنتی را پدید می‌آورند، زیرا چنانکه بورکهارت یادآور می‌شود، نیروی سنت خالق شکل و شیوه تمدن سنتی ست. سبکی که نتیجه بازنمایی از دیگری نیست و به سبب نیروی نهفته در درون خود حیات و دوام پیدا می‌کند و دیرپا و مقاوم است. (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۸۳) و هنر مندان سنتی، که نقش‌ها و الگوهای ثابت را با تجربه درونی‌شان غنی ساخته و طی سده‌های متممادی تکرار می‌کنند، گواهی روشن بر این واقعیت هستند.

در هنر سنتی نه ابداع فردی و خودنمایی بلکه وفاداری هنرمند به خاطره و احیای گنجینه‌های آن مقصود اصلی ست و به همین

تعزیه (شبهه‌خوانی) نمایشی آئینی، سنتی، روایی، منظوم و موسیقایی ست که از دل عزاداری شیعیان ایرانی برپیشوای سوم خود پدید آمد و حول محور واقعه عاشورا شکل گرفت، نمایشی مبتنی نمادها و نشانه‌ها و متکی به قراردادهایی ثابت در متن و اجرا و با توجه به همین ویژگی‌ها و بالاخص کارکرد آئینی آن برخی از مفسرین از آن به عنوان نمایشی مقدس یاد کرده‌اند. هرچند دکتر حسین نصر، با تردیدی متکی بر بدگمانی برخی از علمای شیعی سنتی نسبت به این نمایش، در مورد تعزیه می‌نویسد: «در مورد هنرهای مربوط به تعزیه، روضه‌خوانی، سینه‌زنی و جز آنها که همه درباره مصیبت کربلا و وقایع مربوط به آن است، باید بگوییم که این هنرها چیزی بیش از نوعی فرهنگ عامه است، و باید آنها را، هرچند همواره بی‌گمان عمیق‌ترین مفهوم دینی داشته‌اند، بیشتر هنر سنتی متمایل به هنر مقدس دانست تا خود هنر مقدس. این تمایز مخصوصاً از نظر بسیاری از علمای شیعی سنتی مهم است که به بعضی از هنرهای مربوط به این نمایش بسیار مهم تدین شیعی با نوعی بدگمانی نگرسته‌اند.» (نصر، ۱۳۷۸: ۵۱)، تردیدی که انگیزه اصلی پژوهش حاضر پیرامون خاستگاه و هویت این نمایش سنتی ایرانی از منظر سنت‌گرایان، به‌ویژه تیتوس بورکهارت و سایر نظریه پردازانی که در این راستا قلم زده‌اند، در یافتن پاسخی قطعی برای این مسئله است که: «آیا می‌توان تعزیه (شبهه‌خوانی) را در زمره هنرهای مقدس قرار داد و آن را نمایشی مقدس دانست؟ و اگر چنین است یا نیست، چرا؟» و بر همین اساس در ساحتی توصیفی-تحلیلی به مطالعه نمایش تعزیه (شبهه‌خوانی) می‌پردازد.

روش تحقیق

مقاله حاضر مبتنی بر پژوهشی بنیادی و نظری ست که به روش توصیفی - تحلیلی با تکیه بر آرای سنت‌گرایان، به‌ویژه تیتوس بورکهارت، انجام پذیرفته و تکیه بر داده‌هایی دارد که حاصل مطالعات کتابخانه‌ای، بررسی نسخ تعزیه و مشاهدات پژوهشگر از اجراهای شبهه‌خوانی است.

پیشینه پژوهش

قبل از ورود به بحث مورد نظر لازم‌به‌ذکر است که پیش‌ازین پیرامون مبانی نظری و حکمی تعزیه کوشش‌هایی صورت پذیرفته است که از جمله آنها می‌توان به کتب و مقالات ذیل اشاره نمود:

سید حسین نصر در مقاله هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس: تفکراتی و تعاریفی، راز و رمز هنر دینی (۱۳۷۸) مندرج در مجموعه مقالات ارائه شده در اولین کنفرانس بین‌المللی هنر دینی (تهران، آبان ۱۳۷۴) به تعریف اصطلاحاتی چون هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس از منظر سنت‌گرایان با توجه به مصادیقی در

چ) در هنر سنتی زمان و مکان غیرمادی هستند. اما در مورد هنر مقدس، تعبیری که در بحث حاضر اصطلاحی کلیدی ست، به نظر سنت‌گرایان فوق‌الذکر این اصطلاح برای معرفی هنرهای آئینی ذیل هنرهای سنتی فرض گردیده است و بر گروهی از آثار دلالت دارد که علاوه بر ارتباطات لاینفک شکل و محتوای خود با اعتقادات و کیهان‌شناختی اساطیری یا دینی، کاربردی آئینی و مناسکی نیز دارند، از سوی دیگر همین نظریه‌پردازان در تبیین هنر مقدس معتقدند که این هنر خاستگاهی ملکوتی داشته و قواعد و قالب آن انعکاسی از حقیقتی ماورائی‌اند: «هنر مقدس که زبده خلقت - و صنایع الهی - را به زبان تمثیل تکرار و از سر بیان یا اعاده می‌کند، نمودگار سرشت رمزی عالم است و بدین گونه روح انسان را از قید تعلق به «واقعیات» درشتناک و ناپایداری می‌رهاند.» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۱۰)،

هنر مقدس هنری متکی بر نشانه‌ها و به‌ویژه نشانه‌های نمادین است، همچنان که تمامی پدیده‌ها در سرتاسر گیتی رمز و نشانه‌هایی برای هدایت انسان، این فاعل شناسا، به اصل ماورائی وجود خویش به شمار می‌آیند. بنا بر این برای به کار بردن این تعبیر در مورد اثر یا نحله‌ای هنری باید در آن هم ویژگی‌های عام منسوب به هنر سنتی را یافت و هم ویژگی‌های خاص هنر مقدس و به‌ویژه کار آیی مناسکی و آئینی آن را؛ و بدین ترتیب، با توجه به آنچه آمد، برای تحقیق در مورد هر مقوله‌ای از هنر که ریشه در جهان سنتی دارند، از جمله موضوع پژوهش حاضر، بهتر آن است که ابتدا از آئین‌ها و سنن آغاز نمود، زیرا چنانکه مایل بکتاش محقق عرصه نمایش‌های ایرانی نیز تذکر می‌دهد: «آئین، نموداری از یک فضای اسطوره‌ای را وارد زندگی می‌نماید و اسان آئین‌گذار به انگیزه اسطوره، مستعد پذیرش و ارائه نقشی سواى آنچه که در زندگی روزانه‌اش دارد، می‌شود.» (بکتاش، ۱۳۵۶: ۳۲) و تعزیه (شبیه‌خوانی)، به عنوان شاخص‌ترین نمایش مذهبی ایرانی بی‌همتا در جهان اسلام، نیز ریشه در آئین‌ها و مراسم عزاداری شیعیان به مناسبت گرامیداشت یاد شهدای حماسه‌عاشورا دارد.

تعزیه (شبیه‌خوانی): نمایشی آئینی و دینی

تعزیه (شبیه‌خوانی) هنری آئینی و دینی است و هنر آئینی و دینی، هنری است که در ذیل آئین و دین محقق شده باشد، هنری که قالب و صورتی آئینی و دینی نیز داشته باشد، هنری که نتیجه تاریخی تقرب انسان به حقیقت مطلق است و این هنر، هنری است که مستقیماً در کنار مناسک یک دین شکل می‌گیرد و با آئین‌ها مرتبط است چنان که ریشه هنر شبیه‌خوانی را (به صورتی که به شکل نهایی و نمایشی آن در نیمه دوم قرن سیزدهم هجری قمری در آمد) باید در فاجعه مذهبی - تاریخی کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یارانش در جنگ با سپاهیان یزید، خلیفه اموی در سال ۶۱ هجری

سبب نام آفرینندگان بیشتر آثار در پرده گمنامی پوشانیده شده و هاله‌ای از آفرینندگی جمعی آنها را فراگرفته است و این سنت آفرینشگر با انتقال شیوه‌ها و ترفندها میان نسل‌های پیاپی شکل‌ها و قالب‌ها را ضمانت می‌کند و اتفاقاً به همین علت تجربه معنوی هنرمند سنتی ارجی چنین بی‌همتا یافته است زیرا تنها غوطه خوردن در آرمانی جمعی و ورای منافع شخصی می‌تواند موجب گستردگی افق دید هنرمند و ورود به عرصه درخشان خلاقیت جمعی باشد، فیضانی که از سویی دیگر، عرصه شکوفایی خاطره قومی ست، حافظه‌ای که همه گنجینه‌های قوم در آن جمع است؛ خاطره‌ای که گذشته را به حال پیوند می‌دهد و حال را به آینده و این‌همه را در افق بی‌زمان لحظه می‌شکوفاند و بدین ترتیب همان‌گونه که منبع الهام تفکر واقعی تجربه مبدأ است هنر هم عرصه بروز طرح‌پذیری این تجربه می‌گردد.

ویژگی‌های هنری سنتی را، چنانکه سنت‌گرایانی چون بورکهارت، شوان و نصر در آثارشان برشمرده‌اند، به‌طور اجمالی و فهرست‌وار می‌توان چنین دسته‌بندی نمود:

الف) در هنر سنتی، شکل و قالب خود جلوه نمادین حقیقتی برتر است و شکل و معنا از ارتباطی تنگاتنگ برخوردارند، پس هنر سنتی به‌طور توأمان در شکل و محتوی ریشه در اعتقادات اساطیری و دینی دارد.

ب) هنر سنتی، برخوردار از جوهری ثابت است و بدین لحاظ مانایی و جاودانگی یافته است.

پ) در هنر سنتی، هنرمند حافظ سنت‌هاست و مرتبه هنرمندی او وابسته به میزان مهارت وی در به کار گرفتن این سنت‌ها، به نیت نزدیکی و پیوند با حقیقت برتر است.

ت) هنرمند سنتی در پی اثبات فردیت خود نیست و در اثر استحاله می‌یابد؛ که این امر یادآور مرتبه فنا در بینش عرفانی ست و به همین سبب در اکثر اوقات ما ذکری از نام یا امضای هنرمند در پای اثر را نمی‌یابیم، هرچند که این قاعده در برخی از دوره‌ها کمرنگ‌تر است.

شاید به همین سبب گزینش شاگرد و طی طریق تا مرحله استادی نیز آسان نیست، زیرا ضمناً فقط این فنون و شگردها نیستند که باید به شاگرد منتقل شوند و سیر و سلوکی لازم است تا رهرو، مستعد و توانای پذیرش امانت گردد و البته همین نکته است که جایگاه استاد را در هنر سنتی تا مقام یک مرشد ارتقاء می‌بخشد.

ث) فرایند آفرینش هنری در هنر سنتی شکلی از عبادت برای وصول به حق است و به همین سبب فرایند خلق هنری در آن شباهت و پیوندی عمیق با مناسک آئینی دارد.

ج) هنر سنتی هنری تقنینی نیست و کاربردی است، این هنر پیام‌آور معناسی، حضوری رمزگونه دارد و آسایش و آرامش را موجب می‌گردد.

تعزیه (شبهه خوانی)، نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبهه خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس ■ محمد حسین ناصر بخت ■ صفحه ۲۷-۳۷

قمری، و آئین‌های شکل گرفته پیرامون آن جستجو کرد.

در مورد آغاز اجرای مراسم سوگواری و به تعزیت نشستن در شهادت امام حسین و یارانش، خبرها و نظرات گوناگونی داده شده است و از مجموعه این اخبار و نظرات می‌توان چنین استنباط کرد که گویا با فرمان معزالدوله دیلمی در قرن چهارم این مراسم برای اولین بار رسمیت می‌یابند و پس از آن تاریخ هر ساله مراسمی در گوشه و کنار برگزار شده، دسته روی‌ها و جلسات وعظ برپا گردیده، که بعدها در قرن دهم با روی کار آمدن سلسله صفویه رونق و گسترش بیشتری یافته و شکل نمایشی گرفته و بالاخره پس از قرن‌ها، شبهه خوانی از دل آن پدید می‌آید^۱، این نمایش سنتی-آئینی بعدها در دوران قاجاریه به شکوه و اقتداری بی‌مانند دست پیدا می‌کند، چنانکه با شکوه‌ترین تماشاخانه عمومی و دولتی ایران - تکیه دولت - در مقیاسی عظیم برای آن ساخته می‌شود.

مضمون اصلی تعزیه (شبهه خوانی) به تأیید متون و اجراهایش، رویارویی دو نیروی خوب و بد، خیر و شر، نیکی و بدی و نور و ظلمت است بنابراین، شبهه به عنوان یک هنر دینی و آئینی، طرح ثابت داستانی مختص هنرهای سنتی دینی و آئینی را نیز داراست، ترکیبی که ضمن تداعی تعریف هنر مقدس، تقریباً به‌طور همسان در همه مذاهب و انواع هنرهای دینی نیز قابل مشاهده است و در شبهه خوانی نیز در هیئت رویارویی اولیاء و اشقیاء در مقابل یکدیگر ترسیم می‌شود، الگویی اساطیری که نبرد اهورا و اهریمن در کیهان‌شناختی کهن ایرانیان را به یاد می‌آورد. ضمناً می‌توان انگیزه ذهنی ایجاد شبهه خوانی را باید در کیفیت پیدایش و چگونگی بسط و گسترش شیعه به عنوان یکی از شعبات دین اسلام نیز جستجو کرد، زیرا غصب خلافت از حضرت علی (ع) و خاندان او توسط امویان، و مظلومیت ایشان در چنان هنگامه تیره و تاری، در واقع جوهره تفکر مذهبی، فلسفی و اجتماعی برپایی اسباب شبهه سازی را می‌سازد و این دو انگیزه، جدای از ارتباط ذهنیت مذهبی آن با تماشاگر شبهه، خود در نزد تماشاگر نمودی اجتماعی، از غصب حقوقش توسط حکام و مظلومیتی که در این رهگذر بر وی وارد می‌آمد، نیز بود و با توجه به اینکه اساساً در شرق علاوه بر نظام قدرت سیاسی، نظام دیرپای قدرت مردمی، که دلیل اصلی استمرار تمدن‌هاست و تولید فرهنگی با آن است، هم وجود دارد و در جهان اسلام نیز شیعه تنها فرقه‌ای بود که با تأکید بر اصل مقتدا کسی است که حق با اوست - که تلقی انعکاس نظام مردمی است - حکومت را نپذیرفت. بنا بر این در هنر شبهه خوانی باورهای مذهبی و واقعیت‌های اجتماعی در هم می‌آمیزد و سبب می‌شود که تعزیه به یکی از نادرترین اشکال هنری تبدیل شود که میان ارزش‌های زیبایی‌شناسی و بینش اجتماعی و فلسفی‌اش هماهنگی کاملی وجود دارد، نمایشی که نظر بسیاری از محققین و مستشرقین غربی را نیز به سوی خود جلب نموده است چنانکه

سر لوئیس پلی در کتاب تعزیه حسن و حسین (لندن، ۱۸۷۹) در مورد آن می‌نویسد: «... اگر موفقیت یک نمایش به میزان تأثیراتی باشد که بر خوانندگان و یا تماشاگران خود می‌گذارد. هیچ نمایشی تاکنون موفق‌تر از تراژدی جهان اسلام یعنی تراژدی حسن و حسین نبوده است» (به نقل از چلکوسکی، ۱۳۶۷: ۳)^۲

تعزیه (شبهه خوانی): نمایشی مقدس

شبهه خوانی هنری سنتی است و نمایش‌های سنتی ایرانی نیز چون سایر اشکال هنری در این سرزمین متکی بر قراردادهایی از پیش تعیین شده‌اند، که این خود ریشه در حکمتی دارد که اصولاً وجود پدیده‌های عالم خاکی و روابط میان آنها را نتیجه اعمال قدرت نیرویی ماوراء الطبیعه می‌داند و از این منظر آنچه ما با حواس خویش درک نموده و «واقعیت» می‌پنداریم، چنانکه سقراط و افلاطون تبیین نموده‌اند، سایه‌ای است از حقیقتی در عالم اعلاء و خود به تنهایی دارای هیچ ارزشی نیست.^۳ عقیده‌ای که ملاصدرای شیرازی اندیشمند بزرگ شیعی دوران صفویه ضمن تأیید آن، این نکته را طرح می‌سازد که: «... آنچه در این عالم است از حقایق و ذوات و نفوس و ابدان و خطوط و اشکال و هر زیبایی و جمال و حس و کمال، همگی به‌منزله عکوس و اظلال عالم عقل و مثال‌اند و حقیقت هر چیز در این عالم ادنی رقیقه‌ئی است از عالم اعلاء مانند ظل انسان و عکس و رسم حیوان که در هر گوشه و کنار بر در و دیوار منعکس گردد.» (به نقل از مصلح، جلد اول رساله وجود، ۱۳۳۷: ۷۲)؛ پس، از این منظر عالی‌ترین هنرها آنهایی هستند که ما را به این سرچشمه ازل و ابدی رهنمون شوند و موجب وحدتی باشند که غایت آرزوها و آمال انسان دین‌مدار است.

هنر اصیل ایران‌زمین، هنری مقدس است که بر پایه اندیشه‌های باستانی نسج و نما یافته و پس از اسلام تحت رهنمودهای اندیشمندان اسلامی - شیعی پرورده شده است^۴ و شاید به همین سبب ادبیات رسمی (مکتوب) و غیررسمی (شفاهی) اش، که توصیفات موجود در آن از صحنه‌های تخیلی، اتفاقاً تأثیر بسزایی در صحنه‌پردازی نمایش‌های ایرانی داشته‌اند، مملو از تمثیل و نماد و رمز و اشاره است و یا در معماری ایرانی - اسلامی همواره سعی در خلق فضایی «رمزآلود»^۵ است، فضایی خیال‌انگیز که نتیجه‌اش انسانی غوطه‌ور در ابهامی روح‌نواز است، در آن هیچ تضادی میان آسمان و زمین متجسم نیست و کشاکشی تعیین نمی‌یابد.^۶

ای صراح دل و دین! تو ز برون جهت

تا چنین شش جهت از نور تورخشان باشد

بنده عشق تودر عشق کجا سرد شود؟

چون صلاح دل و دین آتش سوزان باشد (مولوی)

مردم عادی فیلسوف نبودند ولی این اندیشه، اندیشه‌سه نوع جهان، در ذهن، در خمیر جامعه، در فرهنگ جامعه، رسوب کرده است و این را تحت تأثیر قرار داده است و شما می‌بینید که در این ابزار و اسباب سه نوع (جهان) است.» (شهبیدی، بهار و تابستان ۱۳۸۲: ۱۷۹).

بنابراین، چنانکه اشاره شد، می‌توان گفت که تعزیه یا شبیه‌خوانی حداقل در محدوده مجالس مناسبتی و تماماً آئینی اش هنری مقدس یا نمایشی مقدس است، نمایشی سنتی که به سبب رابطه‌اش با حقیقت ازلی و کارکردی آئینی و مناسکی و بدل شدن به حلقه واسطی میان اهل مجلس (تماشاگر و اجراگر) و حقیقت ازلی ذیل تعریف هنر مقدس یا نمایش مقدس قرار می‌گیرد و تجلی‌گاه باورهای دینی و اساطیری می‌گردد و جالب اینجاست که در این نمایش و حتی در تقلید ایرانی، که در نگاه اول متفاوت و گاه حتی متناقض با شبیه‌خوانی به نظر می‌رسد. فنون نمایش و صحنه‌پردازی ریشه در همین باور دارد، شگردهایی که به‌طور خلاصه عبارت‌اند از:

۱. عدم تلاش برای واقع‌نمایی، در تمامی عناصر و ارکان نمایش، که ریشه در حکمت ایرانی دارد، اندیشه‌ای که حضور در این جهان را تنها مرحله‌ای از زندگانی انسان می‌داند، گذرگاهی که او را برای ورود به جهانی برتر و آغاز زندگی حقیقی‌اش آماده می‌سازد؛ پس دقت و تأکید بر آن، بیش از ارزشی که واقعاً می‌توان در موردش متصور بود، از اساس عملی بیهوده است؛^۱ و نمایشگران سنتی و از جمله شبیه‌خوانان و شبیه‌گردانان نیز، مانند تمامی نمایشگران شرقی، همواره کوشیده‌اند که با یاری تماشاگران‌شان، که تخیل‌شان در خدمت نمایش است، فضایی رمزآلود را پدیدار سازند پس از طبیعی‌نمایی پرهیز کرده و حتی صحنه‌های نحله‌های مختلف نمایش‌های ایرانی، که میدانی و گرد و چهارسویه و یا کمانی و سه‌سویه است، دائماً یادآور این نکته‌اند که وقایع روی صحنه، نمایشی هستند از ذهنیات و اندیشه‌های انسان ایرانی؛ ضمناً این صحنه‌ها با دور کردن اجرا از حالتی رسمی، چنانکه در صحنه‌های قاب عکسی پیش می‌آید، نمایش را به رویدادی مردمی مبدل می‌سازند که این نیز یکی دیگر از مقاصد نمایش‌های ایرانی است.

۲. استفاده از نمادها و نشانه‌ها برای راهنمایی مخاطبان (تماشاگران، اهل مجلس) به‌سوی مفهومی چنان بزرگ که خود به‌تصویر در نیامدنی است زیرا هنر آئینی، بالذاته، ملکوتی و آسمانی است و نمودهای آن حقیقتی لاهوتی را تجلی می‌بخشد. هنر مقدس با تجدید و تکرار صنع الهی در قالب نمادها اشاره به ذات رمزی و نمادین جهان دارد و به‌این ترتیب روح انسان را از قید وابستگی به مادیات خام و گذرا رها می‌سازد^۲، شگردی که در بسیاری از نمایش‌های شرقی به کار گرفته می‌شود چنان‌که به‌طور مثال در اپرای پکن نیز بسیاری از مفاهیم و اتفاقات با استفاده از

و بر همین اساس نمایش سنتی ایرانی و به‌ویژه شبیه‌خوانی نیز هنر نمادها و نشانه‌هاست و به همین سبب است که به‌طور مثال شبیه‌خوانی چون خنجر در مجلس تعزیه جاثلیق نصرانی به یاری قراردادهای سخن می‌گوید و حقیقت را فاش می‌کند و یا مثلاً برای مضحکه مخالفان در مجلس شبیه دختر شمر، جواهرات غیمتی ناگهان با ترفندی دود شده و چهره شقی را سیاه می‌سازند.^۳

نمایش ایرانی نیز چون سایر اشکال نمایشی در شرق، نمایشی است که به قصد تذکر و تأیید^۴ ساخته و پرداخته شده و از دو شیوه شاخص نمایش در این سرزمین^۵، «تقلید» با تمسخر امور دنیوی و نشان دادن پلیدی‌های رایج در میان مردمان در قالب حکایت‌های ساده مادی‌گرایی و دنیاطلبی را نفی نموده و یا به‌تصویر کشیدن اشتباهات انسان خاکی انسان‌مداری را باطل می‌شمارد^۶ و سپردن خویشتن به دست قضا و قدر و حکمت خداوندی را توصیه می‌نماید و «شبیه‌خوانی» با طرح «انسان آرمانی»، که عارفی معصوم و برگزیده خداوند است، مخاطب را راهی دنیایی پررمزوراز نموده و از شرکت او در این نمایش پلی می‌سازد برای ترکیه درون و نزدیکی هرچه بیشتر وی با نیروی لایزال احدیت؛ نمایشی که به سبب پیوند تنگاتنگ با اعتقادات در شکل و ساختار و محتوا و مضامین و همچنین کارکرد آئینی می‌توان حداقل در بخش اعظم مجالس آشنایش که حول محور واقعه عاشورا شکل گرفته و از دل عزاداری‌های شیعیان بر پیشوای سوم خود پدید آمده‌اند، آن را نمایشی مقدس دانست؛ چنانکه عنایت اله شهبیدی پژوهشگر برجسته تعزیه معتقد است که: «تعزیه از بطن یک فرهنگ خاصی بیرون آمده است. یعنی فرهنگ ایرانی اسلامی و خود این یک بحثی دارد. البته تعزیه‌خوان فیلسوف نبوده است، نمی‌شود انتظار داشت، یک آدم تحصیل‌کرده تناثر یا نمایش نبوده است، یک آدم ساده بوده است، اما بهر حال فرهنگ جامعه در ذهن او در فکر او تأثیر گذاشته و مثلاً فرض بفرمایید در بسیاری از تعزیه‌ها به همین اشیاء و ابزار تعزیه که نگاه می‌کنید. غالباً می‌بینید بعضی از آنها صرفاً جنبه نشانه دارد مثل علم و امثال آن بعضی از آنها نماد و سمبول است. بعضی جنبه عینی و مادی دارد، ببینید این ممکن است ما همین‌طور سرسری تلقی کنیم این به آن فلسفه و فرهنگ جامعه به‌خصوص از دوره صفویه برمی‌گردد که این خودش یک بحث بسیار عمیقی است یعنی یک بحثی است که شاید تا حدودی خارج بشود از موضوع ما، اگر به فلسفه شیعه به‌خصوص از زمان صفویه که بعد از آن مرحوم ملاصدرا که کتاب /سفر را نوشته است، به سه جهان معتقد شدیم و این در کتاب‌های کلامی عوامانه‌ای هم که در دوره زندیان و صفویان نوشته است وجود دارد. سه نوع جهان؛ یکی جهان سه‌بعدی مادی، یکی جهان سمبولیک. می‌شود گفت جهان مثل افلاطونی و جهان سوم، جهان سوم جهان مجرد است و عقل. ببینید این تعزیه‌سازهای ما و اصولاً

تعزیه (شبهه خوانی)، نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبهه خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس ■ محمد حسین ناصر یخت ■ صفحه ۲۷-۳۷

کیهان‌شناختی اساطیری ایرانیان، در مرتبه‌ای چنان پست قرار دارند، که هیچ‌گاه نباید حتی به یکی شدن با آنها در نقش نیز فکر کرد، پس اگر شبهه‌خوان عهده‌دار نقش آنان شده است، تنها بدین سبب است که برگزاری مجلس آئینی تعزیه عبادتی شمرده می‌شود که برپایی‌اش موجب گریه مؤمنین و خواری پلیدی ست، یعنی به قصدی آئینی، و در واقع تعزیه (شبهه‌خوانی) یکی از شگردهای مبارزه با شیطان، یا آئین نبرد با اهریمن، است و به همین دلیل موقعیتی بس والا می‌یابد.

۴. ایجاز و تلخیص جزئیات در صحنه‌آرایی و لباس و استفاده از نشانه‌های شاخص حتی در مواردی که بنا به ضرورت باید از برخی اشیاء استفاده‌ای واقع‌گرایانه نمود، چون علائمی که برای بیان برخی از اطلاعات راجع به صاحب نقش در لباس‌ها به کار برده می‌شوند؛ چنانکه حتی در برخی از مجالس برای معرفی اشخاص بازی از نشانه‌هایی امروزی در لباس و صحنه‌آرایی بهره می‌برند، مانند استفاده از لباس‌های نظامی و درجات و مدال‌های معاصر برای سرداران و پادشاهان در نمایش‌های سنتی ایرانی و از جمله مجالس شبهه‌خوانی که ضمناً «گریز»^{۱۹} است نیز به صف‌بندی نیروهای متخاصم خیر و شر در روزگار معاصر.

۵. ایجاد فضایی مقدس که گاه با ترفند اجرا در مکان‌های مقدسی چون امامزاده‌ها، مقابر، حسینیه‌ها و تکایا صورت می‌پذیرد و یا در غیر این صورت ایجاد فضایی خاص جهت آماده کردن ذهن اهل مجلس برای انجام مراسم مقدس نمایش؛ با استفاده از کتیبه‌ها و پرچم‌های عزا و یا دود کردن اسفند، که یادآور سوزاندن «عود» و «گشته» قبل از آغاز مجالس سماع دراویش و بازی زار است.

شکل میدانی یا کمانی صحنه نمایش‌های ایرانی و به‌ویژه شبهه‌خوانی نیز یادآور کاربرد دواپر در مساجد و آثار و ابنیه مقدس اسلامی است که به‌نوبه خود یادآور ذهنیتی است که مؤمنین به‌واسطه کلام مقدس از شکل دایره به عنوان نمادی از کمال و قدرت دارند.^{۲۰} در معماری مقدس مساجد و بناهای مذهبی نیز دایره نقش محوری دارد، نماد وحدت و تداعی‌کننده آسمان و گردش آن است که ضمناً با توجه به پیشینه کوچ‌نشینی اقوام ایرانی الگویی برای طاق و گنبد در معماری اسلامی - ایرانی ست^{۲۱}، ضمناً چنانکه اشاره شد شکل دایره کامل و ایستا است و هر نقطه روی محیط آن با مرکز در فاصله‌ای مساوی قرار داد و به همین سبب بهترین الگو در اجرای مناسک و آئین‌های مردمی ست که فضایی آستانه‌ای را رقم می‌زند، فضایی که به شکل موقت الگوی سلسله‌مراتبی اجتماع به تعلیق درمی‌آید و موقتاً به فراموشی سپرده می‌شود و این همان الگویی ست که در ساخت تکایا پس از بنای دایره شکل و استوانه‌ای تکیه دولت رایج شد.

البته تا پیش از ساخت تکیه دولت ناصری در معماری تکایای تعزیه نیز، چنانکه در سایر نمایش‌های ایرانی به تبعیت از معماری

حرکاتی قراردادی توسط بازیگر مجسم می‌گردند و یا در کاتاکالی هند اساساً زبانی از حرکات نمادین دست‌ها به وجود می‌آید که مورد^{۱۴} نامیده می‌شود و اصولاً برخی از صاحب‌نظران ریشه آن را در جوهره نمادین هنرمی دانند^{۱۵}.

استفاده از نمادها و نشانه‌ها در نمایش‌های ایرانی ضمناً تحت تأثیر ویژگی نمادین و نشانه محور بودن آیین‌ها و سنن ایرانی، که عمدتاً برای ارتباط با نیروهای ماوراءالطبیعه برپا می‌شده‌اند، قرار داشته^{۱۶}، که این اتفاقاً طبیعی‌ترین شکل اجراست؛ زیرا حتی با دقت در روابط روزمره نیز مشاهده می‌شود که تمامی آنچه افراد در ذهن داشته و قصد شراکتش با دیگران می‌کنند، را نیز از طریق مجموعه‌ای از نشانه‌ها در قالب یک نظام رمزی، که زبان نامیده می‌شود، انتقال می‌دهند، همان‌طور که ضمناً تمامی وسایل صحنه یک نمایش نیز نمادها و نشانه‌هایی برای القاء مفاد آن نمایش هستند و البته با مراجعه به آرای اندیشمندان شیعی درمی‌یابیم که ایشان نیز عالم خارجی را منقسم بر سه عالم «محسوسات»، «خیال و مثال» و «معقول» دانسته و بر این باورند که مطابق با این دسته‌بندی ادراک نیز منقسم به «ادراک حسی»، «ادراک خیالی» و «ادراک عقلی» است^{۱۷}؛ که این نوع نگرش بی‌هیچ‌شکی در راهنمایی نمایش ایرانی، چنانکه به‌نقل از عنایت‌الله شهیدی اشاره شد، به‌سوی نمادها و نشانه‌ها نقشی به سزا داشته است.

گفتی بطلب رسی به کوی ما
خود کوی ترا نشانه بایستی (خاقانی)

۳. می‌دانیم که همچون سایر نمایش‌های سنتی شرقی، که به سبب آشنایی مخاطبان با موضوع نمایش، اجرامحورند و تأکید بر شگفتی‌های اجرایی ست، شبهه‌خوانی نیز نمایشی مبتنی بر اجرا است و در نتیجه مهم‌ترین عنصر در این نمایش آئینی، هنر آفرینی شبهه‌خوانان است^{۱۸}، زیرا بدون حضور شبهه‌خوان بر صحنه، مجلسی در کار نخواهد بود و این نمایش روایی متکی بر قراردادهای، نوع خاصی از نقش‌آفرینی را طلب می‌نماید، زیرا چنانکه قبلاً اشاره شد شبهه‌پردازان در این گونه نمایشی الگوهایی مثالی را عرضه داشته‌اند که همین امر موجب ایجاد تفاوتی ماهوی میان نوع نقش‌آفرینی شبهه‌خوانان و بازی بازیگران تئاتر غربی گردیده است، تفاوتی که ریشه در مبانی اعتقادی این نمایش‌ها دارد. شبهه‌خوان در نمایش آئینی تعزیه هیچ‌گاه خود را با نقش یکی نمی‌پندارد و حتی کوچک‌ترین قصد یا تلاشی در این زمینه از خود نشان نمی‌دهد، زیرا اولیاء و قدیسانی که نقش‌شان بر صحنه مجسم می‌شود، به‌زعم اهل مجلس (اجراگر و تماشاگر)، جلوه‌های انسانی آرمانی بوده‌اند، انسان‌هایی نه از سنخ بشر خاکی بلکه بیشتر مینوی و ملکوتی؛ و نمادهای شر، اشقیاء و اهریمن‌صفتانی که الگوی نقش‌های مخالف‌اند، در

اجرای آن پردازند.^{۲۶}

۷. رعایت قراردادهایی که در مورد محل استقرار وسایل یا اشخاص بازی در صحنه، بازیگری، صحنه‌آرایی، لباس و... وجود دارند و در مراسم آئینی و سنتی نیز مشابه آنها مشاهده می‌شود. اساساً شبیه‌خوانی نمایشی مبتنی بر قراردادهایی از پیش مشخص است که بر اثر مرور زمان کاملاً برای اجراکنندگان و مخاطبین آشنا هستند، به‌طورمثال برای صحنه‌آرایی قراردادهایی وجود دارد که رعایشان، بنا بر اصل حاکم در تمامی هنرهای سنتی، الزامی است، از جمله در نظر گرفتن شکل استقرار تماشاگران و چیدن صحنه به شکلی که مزاحم دید ایشان نباشد (از نظر فنی)، استفاده نمادین از سکوی میانی برای استقرار اولیاء و محل شهادت خوانان، بهره‌برداری از فضای پیرامون سکو برای نبردها و همچنین وجود تختی برای استقرار تخت‌خوان‌ها (شبیه‌خوانان نقش‌های معاویه، یزید، و...) در گوشه میدان و استفاده از اشیایی نمادین و علائمی قراردادی برای تصویر نمودن مکان‌های گوناگون از جمله شاخه‌ای نخل به عنوان نخلستان، تثنی آب به نشانه رود فرات، جعبه‌ای سبزپوش به عنوان مقبره اولیاء و... که همه این تمهیدات در نتیجه وجود همان قراردادهای نانوشته اما مقدس و محترم بین تماشاگران و شبیه‌خوانان امکان عرضه می‌یابند، ضمناً چنانکه در شروح پیشین آمد^{۲۷} استفاده از اشیاء به سه شکل واقع‌گرایانه، نشانه‌ای و نمادین و چندمنظوره صورت می‌گیرد. شایان ذکر است که این قراردادهای، که گاه دلیل وجودی‌شان برای اجراکنندگان نیز مشخص نیست، ریشه در سنت‌های پایداری دارند که هنرهای مقدس به آنها پایبندند، سنت‌هایی برآمده از اهداف عالی‌ای، که هنر مقدس نظر به آنها دارد و این قراردادهای نیز برای نیل به آنها وضع گردیده‌اند، پس حتی الزامی بر آگاهی اجراگر آئین گذار بر علت بروز و ظهور آنها نیز نیست زیرا این قرارها حقانیت خود را از حقیقتی برتر کسب نموده‌اند.^{۲۸}

۸. پدید آمدن هاله‌ای از تقدس گرد برخی از وسایل مورد استفاده و نقش آفرینان اولیاء تا جایی که به‌طورمثال از برخی وسایل برای شفای بیماران بهره‌برداری می‌شود (مانند پاره‌های کفن شبیه علی‌اکبر) یا همچون شیئی مقدس با آنها رفتار می‌گردد (مانند تقدس صندلی شبیه حضرت زهرا در مولودی‌خوانی عروسی قریش و رفتارهای اهل مجلس با تابوت حامل شهادت‌خوانان)؛ و این تا جایی گسترش می‌یابد که مثلاً در مجلس شبیه‌خوانی شهادت امام حسین (ع) مخاطبان، اطفال خویشتن را به جای عروسک شبیه علی‌اصغر به صحنه نمایش می‌فرستند، نوعی از ارتباط که در سایر سنت‌های کهن ایرانی نیز مشاهده می‌گردد از جمله احترام به لباس و وصله‌های درویشی در میان اهل تصوف که حتی برای استفاده از آنها مراسمی خاص وضع گردیده، و موجب استقبال مردم علاقه‌مند از دعوت به یاری اجراکنندگان این مراسم می‌شود.

فضاهای سنتی منازل مسکونی، از صحنه‌های مربع‌شکل موقت و یا ثابت استفاده می‌شد، که البته ایستایی و سکون مربع را در معماری ائمه ایرانی، از دوران باستان تا دوره اسلامی، گاه سنتی به‌جای مانده از نخستین پرستشگاه‌های بشری دانسته‌اند، که در فرهنگ ایرانی بنای کعبه زرتشت در ایران باستان و همچنین خانه کعبه در دوران اسلامی مهم‌ترین نمونه‌های آن به شمار می‌آیند و یکی از بهترین جلوه‌های ترکیب و تلفیق این دو شکل پایه و محوری را می‌توان در ترکیب معماری، صحنه‌پردازی و اجرای تعزیه در تکایای نخستین مشاهده کرد که یادآور صحنه آئینی طواف در مراسم حج مسلمین است.^{۲۹} اصولاً چنانکه «بوکهارت» به فراست درمی‌یابد معرفت به ناستواری گیتی و گذرا بودن امور در کنار دلبستگی به وزن و شاعرانگی و سادگی رفتار و گفتار که از ویژگی‌های زندگی عشائری بود نزدیکی فراوانی با روحانیت اسلامی دارد^{۳۰} و این به اضافه قریحه هندسی دوقطبی هستند که نظام روحانی اسلامی را سامان داده و در تمامی اشکال هنر اسلامی تعیین می‌یابند، چنانکه حتی در هنگامی که مجالس تعزیه به سفارش یک بانی در منازل برگزار می‌شدند نیز، چنانکه اشاره رفت، شکل معماری خانه‌ها در تلفیق با دایره آئینی اجرا موجب ایجاد این فضای مقدس می‌گردید، خانه‌ای که از یک‌سو با هدایت دیوارهای بلندش در اطراف نگاه را به سوی آسمان هدایت می‌سازد و خود نیز یا خانه باغی ست یادآور فردوس و یا بنایی با حیاط مرکزی داخلی او حوضی در میان، که حوض کوثر را تداعی می‌کند.^{۳۱}

۶. سعی در برگزاری مجلسی باشکوه، زیبا و مجلل به دلیل مقدس شمرده شدن اجرای تعزیه، که در گذشته‌ای نه‌چندان دور معمولاً انگیزه اجرایش برآوردن نذری بود از سوی ارباب یا رعیت؛ که آن را عامل ارتباطی روحانی میان خود و صاحبان اصلی مجلس، قدیسان و اهل بیت رسالت، می‌دانستند و واسطه فیض و اتصال به حقیقت برتر، به عالم ملکوت؛ و این سعی در کمال و شکوه مجلس شاید ریشه در این حدیث نبوی دارد که: «ان الله جمیل و یحب الجمال»^{۳۲}.

البته لازم به تذکر است که این شکوه و عظمت بر اساس زیبایی‌شناسی عوامانه‌ای شکل می‌گیرد و سلاطین عامه مردم در این آئین‌ها رعایت می‌شود، سلیقه‌ای که بیانگر خاستگاه صحنه‌آراییان این مراسم، که اغلب روستائینی وابسته به طبیعت‌اند، نیز هست، تلفیقی هوشمندانه از سادگی و قدرت، چنانکه بنا به نظر برخی از صاحب‌نظران در مورد شبیه‌خوانی اصولاً این نوع از نمایش ایرانی در پایتخت و شهرهای بزرگ که مقر حکومتیان بوده‌اند بیشتر از لحاظ موسیقایی و متون تکامل یافته و تحولاتی که در زمینه اجرا و صحنه‌آرایی آن صورت پذیرفت بیشتر نتیجه تلاش هنرمندان شهرستان‌ها و روستاهایی بود، که ساکنانش اعتقاد بیشتری به این مراسم داشته و در ضمن مجبور بودند که با امکاناتی کمتر به

تعزیه (شبهه خوانی)، نمایشی مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبهه خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس ■ محمد حسین ناصر بخت ■ صفحه ۲۷-۳۷

مصون می‌ماند» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۱۴۹).

۱۱. اهمیت تماشاگر: یکی از ارکان اساسی اجرا در شبهه خوانی تماشاگر است، نکته‌ای که با توجه به ریشه‌های آئینی تعزیه و نقش آن به عنوان مراسمی عبادی قابل درک است. تماشاگر شبهه خوانی، تماشاگری فعال است که خود در بسیاری از موارد: با همسرایی هایش، فریادها و همنوایی هایش در پشتیبانی و حمایت از اولیاء، شرکتش در دفن نمایشی اجساد شهادت‌خوانان و از طریق اهدای وسایل و تجهیزات و حتی حضور خود و فرزندانش به عنوان سیاهی لشکر در اجرای نمایش آئینی، در برگزاری مجلس سهیم می‌گردد تا ضمن به‌جای آوردن مناسک، ثوابی نیز نصیبش گردد.

شبهه خوانی، علاوه بر آنچه در تعریف آغازین و شروح پیشین آمد، ضمناً تنها نمایش‌های سنتی ایرانی است که بر اساس متن مکتوب و منظوم از پیش نگاشته شده‌ای اجرا می‌شود و به همین سبب حتی در روزگار معاصر، که در دوران نزول این هنر به سر می‌بریم و امکان اجرایی کامل و اصیل از مجالس تعزیه فراهم نیست، با مذاقه در آن‌ها می‌توان به پاره‌ای از حقایق پیرامون این نمایش پی برد، چنانکه بر اساس آنچه در مجموعه‌های قدیمی‌تر گردآوری شده از نسخ تعزیه، مانند مجموعه‌های خوتسکو^{۲۹}، پلی^{۳۱} و لیطن^{۳۲}، مشاهده می‌شود بیشترین تعداد نسخ، مربوط به واقعه عاشورا و به‌ویژه مجالس آشنا^{۳۳}ی شبهه خوانی است و در مقابل مجموعه‌های جمع‌آوری شده متعلق به بعد از دوره ناصری و مشروطه، مانند مجموعه چرولی^{۳۴} (نسخ مضبوط در کتابخانه واتیکان) یا مجموعه مهدی دریایی^{۳۵} (که شامل متون غریب^{۳۶} متأخر فراوانی است) از تنوع موضوعات و مضامین بیشتری برخوردارند.

در مجموعه خوتسکو، که برخی از آنها تحت عنوان جنگ شهادت (مجموعه خوچکو) در ایران منتشر شده‌اند، ۳۵ مجلس وجود دارد که جز مجالس: خبر آوردن جبرئیل بر پیامبر در مورد چگونگی شهادت امام حسن (ع) و امام حسین (ع)، وفات پیغمبر (ص)، غصب نمودن باغ فدک، وفات فاطمه (س)، وفات حضرت امیر (ع) و شهادت امام حسن (ع)، ۲۹ مجلس دیگر مربوط به واقعه کربلا و تبعات آن است، که حرکت از مدینه تا بازگشت خاندان امام حسین (ع) به مدینه را در بر می‌گیرند، در مجموعه پلی، شامل ۳۷ مجلس، جز مجالس: یوسف و برادرانش، وفات ابراهیم فرزند حضرت محمد (ص)، عاق والدین، بخشش حضرت امیر (ع)، وفات حضرت محمد (ص)، غصب خلافت امام علی (ع)، وفات حضرت فاطمه (س)، شهادت حضرت علی (ع)، شهادت امام حسن (ع) و صحرای محشر، بقیه ۲۷ مجلس مربوط به واقعه عاشورا و تبعات آن است، از جمله اسلام آوردن قانیای فرنگ^{۳۷} و در مجموعه لیطن، شامل ۱۵ مجلس، جز

۹. استفاده نمادین از رنگ‌ها، که تنوع و ترکیبشان در تقلید ایرانی فضایی مناسب را به وجود می‌آورد و در تعزیه سیار این شکل از شبهه خوانی را مبدل به کاروانی از رنگ‌ها می‌سازد، در شبهه خوانی نشانه‌ای نمادین برای معرفی نقش‌ها نیز هست، رنگ‌هایی که هر یک بر مفهوم و مدلولی ویژه‌ای دلالت دارند: سبز در این نمایش رنگ اولیاست و سرخ معرف اشقیاء؛ سپید زیب پیکر پاکانی است که خویش به ننگ پلیدی نیالوده‌اند، مشکی رنگ عزاست و چون با سرخ مزین گردد زیب قامت جلادان، زرد را سرداری چون حر به تن می‌کند که پس از تردیدهای فراوان سرانجام راه رستگاری و نور را بر می‌گزیند و پارچه زربفت را تحت خوان دنیازده بر تن می‌کند. شکل بهره‌برداری از رنگ در شبهه خوانی، نقاشی ایرانی، شمایل‌ها و پرده‌های درویشی و نقاشی قهوه‌خانه را در ذهن تداعی می‌کند، پدیده‌هایی که البته در مسیر تکامل خود در تعاملی دوسویه با این نمایش نیز بوده‌اند.^{۲۹}

۱۰. صحنه‌پردازی با کلام، یکی دیگر از نکاتی که در صحنه‌پردازی نمایش‌های ایرانی به چشم می‌خورد استفاده از کلام و توضیحات اجراکنندگان، به شکلی کاملاً موجز، برای تجسم وضعیت صحنه توسط تماشاگران است، که در آن تخیل تماشاگر برای تجسم مکان، که در متن به آن اشاره می‌شود، به یاری گرفته می‌شود و مخاطب به مدد تخیل خود آن را درمی‌یابد، فضایی که اصطلاحاً فضای دراماتیک نیز خوانده می‌شود؛ اما کلام در تعزیه (شبهه خوانی) از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و این نمایش دینی برای رسیدن به زبانی مناسب و انتقال‌دهنده حس حاکم بر صحنه راه درازی را پشت سر نهاده است، در شبهه خوانی ما با زبانی آهنگین روبرو هستیم، زبانی منظوم و موزون که از ویژگی‌های نمایش مقدس به شمار می‌آید و ریشه در زبان آهنگین ادعیه، سرودهای دینی و به‌ویژه زبان آهنگین قرآن دارد و در اینجا به دلیل قرار گرفتن در محدوده شعر کلاسیک به‌ناچار مجبور به رعایت محدودیت‌هایی بوده است، اما مسئله الزام شبهه خوانان در ارائه فضاهای گوناگون و موقعیت‌های مختلف و داشتن مخاطبین گوناگونی از اقشار متفاوت جامعه شبهه نامه‌نویسان مجرب در دوران اوج این هنر را واداشته است تا در تلفیقی هوشمندانه زبانی ادیبانه را در کنار عبارات و اصطلاحات رایج در میان عامه مردم به کار گیرند و به بیانی پالوده و نمایشی دست یابند و البته برای رسیدن به این وضعیت راهی دراز از تنگنای اوزانی محدود و کلامی مطول و کسالت‌بار به فراخانی تنوع اوزان و سادگی و ایجاز در کلام پیموده شده است.

اهمیت کلام، به‌ویژه در شبهه خوانی، ریشه در نحوه تفکر مردمان سرزمین ما دارد مردمانی که معتقدند: «کلام (کلام خداوند) چون در زمان تجلی یافته و نه در فضا و مکان، از خراب و فساد که اشیاء در فضا و مکان بر اثر مصرف زمان می‌پذیرند،

کارکردی آئینی و مناسکی و بدل شدن به حلقه واسطی میان اهل مجلس (تماشاگر و اجراگر) و حقیقت ازلی، ذیل این تعریف قرار می‌گیرد و با رعایت تمامی ویژگی‌هایی که برای هنر سنتی و مقدس برشمرده‌اند در تمامی ارکان و عناصرش که به تفصیل در معرفی و تحلیل آن آمد، تجلی‌گاه باورهای دینی و اساطیری می‌گردد.^{۴۰}

پی‌نوشت‌ها

۱. به تعبیر داریوش شایگان از نظر شرقی جایگاه این هنر: «نه عالم مجردات است نه عالم محسوسات، نه بازتاب دنیای ناآگاه (سوزنالیسم) است، نه خواست و قدرت و نه نیروی مضمحل‌کننده تجزیه و تحلیل، بلکه شکفتگی، از خودبرآمدگی و تجلی است که در گنبد‌های فیروزه‌ای حاشیه کویر می‌درخشد.» (شایگان، ۱۳۵۶: ۱۱۶)
۲. شبیه‌خوانی نمایشی است که بسیاری از عناصر خود را از پدیده‌هایی چون نوحه سرایی، روضه خوانی، شبیه سازی، شمایل گردانی، دسته گردانی و تقالی وام گرفته است.
۳. مستشرق چون پیتر جی چلکوسکی، مستشرق و ایران‌شناس امریکایی، درباره تعزیه معتقد است: «ویژگی این نمایش آن است که صراحت و انعطاف را با حقایق کلی در هم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانه روستایی و شهری متفنن درباری هیچ مرزی میان صورت ازلی و انسان، ثروتمند و فقیر، خارق العاده و معمولی، تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌گذارد، بلکه هر یک شریک و غنابخش دیگری است.» (چلکوسکی، مقاله تعزیه نمایش بومی پیشرو ایران، ۱۳۶۷: ۷)
۴. بنا به نظریات سقراط و افلاطون، استادان بزرگ حکمت و فلسفه: «... برای هر نوعی از انواع موجوده در این عالم که اسیر ماده و رهین تعلقتند فردی است مجرد از ماده و عاری از علانق جسمانی که همواره جاوید باقی و بنام رب النوع و یا مثل افلاطونی نامیده می‌شود» (به نقل از مصلح، جلد اول رساله وجود، ۱۳۳۷: ۶۸)
۵. اندیشمندانی که معتقد بودند: «... هنرعبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بروقف طبیعتشان، که خود حاوی زیبایی بالقوه است. زیرا زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد، و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است.» (همان: ۱۳۴)
۶. این فضای رمزآلود به ویژه پس از ورود اسلام به ایران و مراد به اعراب، که ساکنان سرزمین‌های پست بودند و در معرض نور مستقیم آفتاب و شهبایی با آسمانی پراز ستاره و مهتابی افسانه‌ای قرار داشتند که الهام بخش شاعران بلند پروازشان بود، نمود بیشتری می‌یابد.
۷. بی شک به این سبب که در ایران زمین همواره اندیشه وحدت و ایمان به آفریدگاری یگانه جاری بوده است و از زرتشت که این خدای را اهورامزدا نامید تا محمد(ص) که ما را به سوی «الله» دعوت نمود همه رهبران دینی بر قدرتی یگانه و لایزال که جهان را در سیطره خویش دارد تاکید نموده‌اند و بعدها نیز عرفای ایرانی بر پایه همین نظریه، حرکت به سوی وحدت و محو شدن در انوار این آفتاب تابان، که همه پدیده‌های عالم را شعاعی از نور آن می‌دانند، را مقصد قرار داده‌اند.
۸. این مجالس از جمله مجالسی هستند که امری شگفت و خارق العاده در آنها روی می‌دهد.
۹. وجه دیگری از اندیشه شرقی و اندیشه ایرانی - اسلامی.
۱۰. دو گونه‌ای که توانسته‌اند با بهره‌برداری از عوامل نمایشی به شکلی گسترده‌تر خود را از روایت‌های نمایشی و خرده نمایش‌های دوره‌ای متمایز سازند و تحت عنوان «تقلید» و «شبیه خوانی» شناخته شده‌اند
۱۱. درست برخلاف غربی‌ها که اصولاً خنده حاصل از کم‌دی را راهی برای غلبه بر ناکامی‌ها و بر بزرگترین آنها یعنی اصول اخلاقی رایج در جامعه می‌دانند در اینجا بر اصول اخلاقی تاکید می‌گردد آن هم اصولی که بنا به طبیعت بشر و فطرت خداگرایی او وضع گردیده‌اند و از سوی نیروی ماوراءالطبیعی نه یک انسان یا جامعه‌ای انسانی، پس لایتنیرند و مطلق همچون خالق خود؛ و این تفاوتها ریشه در اختلافات دو جهان بینی شرقی و غربی دارند زیرا چنانکه «شایگان» نیز اشاره می‌کند: «درجهان بینی آسیایی،.. تعادل ثبات بود، یعنی ثبات بین انسان و طبیعت، بین درون و بیرون، بین جمله تضادهایی که در تفکر غربی بعثت گلاویز بودن مداوم با هم، حرکت بی‌قراری روح فاضلی را ایجاد می‌کردند» (شایگان، ۱۳۵۶: ۹۹)
۱۲. البته در میان اندیشمندان غربی نیز کسانی که تقلید صرف از طبیعت را، برخلاف ارسطو و سایر فلاسفه و هنرمندانی که هر یک به شکلی از آبخشور اندیشه وی تغذیه

مجالس: ذبح اسماعیل، عاق والدین، مجلس عروسی در مدینه و امام جعفر صادق (ع)، ۱۲ مجلس دیگر به واقعه عاشورا و تبعات آن اختصاص دارند، از جمله مجالس تخیلی قانیای فرنگ، امیر تیمور، تعزیه ظهری، دره الصدف و شبخون اعمش به خیمه اشقیا.

در مقابل مجموعه چرولی شامل ۱۰۵۵ نسخه خطی تعزیه است که تنها یک نسخه آن جنگی شامل ۸۱ مجلس است، یعنی مجموعاً متون ۱۱۳۵ مجلس شبیه‌خوانی که با توجه به عناوین حدود دویست و اندی قصه مستقل را شامل می‌گردند و همین‌طور است مجموعه دریایی که بنا به ادعای صاحب مجموعه شامل بیش از پانصد عنوان مستقل شبیه‌خوانی است و همین تنوع مضامین و موضوعات، که در میان آنها می‌توان متون شبیه مضحک^{۳۸} و اقتباس‌هایی از ادبیات عامیانه، کلاسیک و تاریخ معاصر^{۳۹} را نیز مشاهده نمود، مبین فاصله گرفتن شبیه‌خوانی متأخر از اهداف صرفاً آئینی تعزیه‌های نخستین و توجه به مقاصد و اهدافی دیگر می‌شود، که البته هرچند حتی این آثار نیز به دلایل عدیده‌ای از جمله تبعیت از گروه‌بندی اولیاء و اشقیاء در شخصیت‌پردازی و گریز به واقعه عاشورا در حین قصه، در قالب ابیاتی یا فقره‌ای ترتیبی و یا یک گوشه، همچنان در دایره هنر دینی و تعریف پیش‌آمده شبیه‌خوانی قرار دارند اما از کارکردهای آئینی آنها می‌کاهند.

اما نبوغ هنرمند نمایش‌های ایرانی در شبیه‌خوانی از راه تفسیر کمابیش کیفی الگوهای قدسی به ظهور می‌رسد و همچون هر هنرمند سنتی با بهره بردن از قرارها و فنونی که آمد، الگوهای نمادینی را که شکل سرمدی تعین حقیقتی ازلی و ابدی است، بر صحنه تصویر می‌کند. و هنر او چون دیگر هنرمندان سنتی شرق هنری است که نه به علت هدف‌های فردی بلکه به علت محتویات و معنی رمزی خود مقدس است و همان‌طور که شوان اعتقاد دارد: «شخص هنرمند خیلی کم امکان دارد بتواند از درون خود چنین صفاتی (حقیقت عقلانی و زیبایی) را بیرون کشد» (شوان، ۱۳۷۶: ۱۰۰)

نتیجه‌گیری

بحث را با این سؤال آغاز کرده بودیم که: «آیا می‌توان تعزیه (شبیه‌خوانی) را در زمره هنرهای مقدس قرار داد و آن را نمایشی مقدس دانست؟ و اگر چنین است یا نیست، چرا؟» و بر همین اساس در ساحتی توصیفی-تحلیلی به مطالعه نمایش تعزیه (شبیه‌خوانی) پرداخته و با بهره بردن از تعاریف و مفاهیمی که نظریه پردازانی چون بورکهارت، شوان، نصر و شایگان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر شرق مطرح ساخته‌اند و ارزیابی وجوه مختلف نمایش سنتی و آئینی تعزیه (شبیه‌خوانی) به این نتیجه دست یافتیم که این نحله نمایشی حداقل در محدوده مجالس مناسبتی و تماماً آئینی‌اش، در ساحت هنر مقدس یا نمایش مقدس می‌گنجد، نمایشی سنتی که به سبب رابطه‌اش با حقیقت ازلی و

تعزیه (شبهه خوانی)، نمایش مقدس؟ پژوهشی پیرامون تعزیه (شبهه خوانی) با تکیه بر نظرات سنت‌گرایان پیرامون هنر مقدس ■ محمد حسین ناصر بخت ■ صفحه ۲۷-۳۷

نموده اند، مردود دانسته اند، وجود دارند، که افلاطون نیز یکی از این صاحب نظران است (باید گفت پیشوای آنان) که به همین دلیل تبدیل شدن هنر یونانی به تقلید محض از طبیعت در زمانه وی، چنانکه ارسطو بعدها بر آن صحنه نهاد، حتی دستور راندن هنرمندان از جامعه آرمانی خویش را صادر می‌نماید. و همچنین «هگل» که بعدها می‌نویسد: «اگر تقلید را هدف هنر قرار دهیم، زیبایی ذاتی را از بین برده ایم، چون در تقلید شیوه کار مطرح نیست، بلکه مهارتی که بتواند تقلید را تا سرحد امکان شبیه به اصل سازد، مورد توجه است. هنر باید هدفی والاتر از تقلید عینی عناصر موجود را دنبال کند، چه تقلید زاینده مهارت سطحی است و هیچ وجه مشترکی با پدیده‌های اصیل هنری ندارد.» (به نقل از وزیری مقدم، آبان و آذر ۱۳۵۳: ۳۷-۳۶)، که این نیز البته نتیجه تأثیر جهان بینی‌های شرقی و مسیحیت بر آنان بوده است، چنانکه نوافلاطونیان، که پیشوای ایشان «فلوطين» پرورش یافته مکتب اسکندریه بود، معتقد بودند که، «هنرمند بهره خود را از احدیت به ماده خام می‌بخشد» نیز جزو این گروه از صاحب نظران قرار می‌گیرند که تحت تأثیر عرفان شرقی قرار داشته و به نوبه خویش نیز بر آن تأثیر نهاده‌اند (از جمله بر شیخ اشراق «شهاب الدین سهروردی»)، ۱۳. چنانکه «بورکهارت» نیز تذکر می‌دهد: «هدف غایی و نهایی هنر مقدس، فراخوانی و یادآوری احساسات یا انتقال تأثیرات نیست، بلکه هنر مقدس، رمز است و بدین علت جز وسایل ساده و اولین و اصلی، از هر دستاویز دیگری مستغنی است، وانگهی چیزی جز کنایه و اشاره نمی‌تواند بود، زیرا موضوع واقعیش مالا کلام است و زبان از وضوح عاجز...» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۹)

14. Mudra

۱۵. «سوزان لنگر»، فیلسوف و منتقد امریکایی، می‌نویسد: «کار هنری خود یک نماد است که معنای خاص خود را دارد، کاری که صرفاً جمع مفاهیم یکایک عناصر موجود در آن نبوده و عناصر واجد به شیوه‌ای خاص ترکیب می‌شوند تا مفهوم و معنای مورد نظر را ابلاغ کنند.» (به نقل از هولتن، ۱۳۶۴: ۳۴)

۱۶. ردیای برخی از این آیین و سنن به روشنی در نمایش‌های ایرانی هویداست

۱۷. «صدرالمتلهین»: «... ادراک نفس قبل از نبل به مقام عقلانی و اتحاد با عقل فعال با ادراک حسی محض و یا خیالی محض و با عقلی منسوب بتخیل است و صورت عقلیه‌ای را که نفوس متوسطه در علم و عمل بنام صورت عقلیه نامیده و آنرا ادراک عقلی می‌پندارند، عقلی محض و خالص از شائبه تخیل و توهم نیست» (مصلح، جلد دوم رساله توحید، ۱۳۳۷: ۱۰۳) و تخیل نیز عبارت است از: «... ادراک صورت موجودی با هیئات و عوارض مخصوصه بدون شرط حضور ماده در برابر مدرک و بدین سبب مجرد صورت خیالیه اقوی است از مجرد صورت حسیه» (همان: ۱۰۲) درحالی‌که ماده نیز «شأنی از شئون صورت و مرتبه‌ئی از مراتب نازله او(خداوند)» (مصلح، جلد اول رساله وجود، ۱۳۳۷: ۹۵) می‌باشد

۱۸. نخله‌ای از بازیگری که به تعبیر اصحاب فن نقش پوشی نیز نام گرفته است.

۱۹. «گریز» یکی از شکردهای رایج در انواع نمایش‌های ایرانی (تقلید، شبهه خوانی، نقالی، پرده خوانی و...) است که واقعه‌ای را از گذشته یا آینده به وضعیت حال پیوند زده و از آن چون وسیله‌ای برای تفسیر وقایع، به شکلی کاملاً ساده و عامه فهم، استفاده می‌شود، البته «گریز» به شعری کرینال در شبهه خوانی برای یادآوری این واقعه عظیم و مربوط ساختن سایر وقایع به آن، که چون خاطره‌ای ازلی جلوه می‌نماید، و تأکید بر وجه اساطیری این نمایش است.

۲۰. دراین مورد بورکهارت تذکر می‌دهد که: «هرآنچه قادر(متعال) عالم می‌آفریند، به شکل دایره است، آسمان مدوراست... باد وقتی به حداعلای قوت و نیروی خود رسید چرخ می‌زند (گردباد)، پرندگان آشیانه‌هایشان را به شکل دایره می‌سازند زیرا با ما هم مذهب اند... چادرها و خیمه‌هایمان بسان آشیانه‌های مرغان گرد بودند، و همواره ترتیب برپاداشتنشان دایره وار بود.» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۴۹).

۲۱. کوچ نشینان اردوهای خود را نیز حلقه وار برپا می‌کردند از جمله پارت‌ها که آرمان خود را در پویایی و بی‌کرائی ذات دایره سراغ می‌گرفتند. و ضمناً لازم به تذکر است که بنا به نظر بورکهارت: «در تمدنهای بدوی هر سکن و ماوا، به مثابه تصویر کیهان تلقی می‌شود، زیرا خانه یا خیمه مانند دنیای کبیر (شامل)» و «در برگیرنده» انسان است.» (همان: ۴۰)

۲۲. در این مورد بورکهارت می‌نویسد: «کمال ایستادن ساکن مریخ با مکعب یا رمز پویایی دایره ترکیب می‌شود نمونه آن کعبه است که مرکز (قبله) آیین طواف به شمار می‌رود و بی گمان یکی از کهن‌ترین حرماست.» (همان: ۵۰)

۲۳. او خود دراین مورد می‌نویسد: «ذهنیت اسلامی در پایه روحانیت با ذهنیت چادر نشینان کوچکند در مرتبه نفسانیات، قربت دارد. معرفت و وقوف حاد به ناپایداری و بی استواری جهان، ایجاز و فشردگی فکر و عمل، طبع و قریحه وزن، صفات چادر نشین کوچ رو است.» (همان: ۱۳۵)

۲۴. و رعایت همه این نکات فضایی صحنه‌ای، فضایی که روی صحنه تجسم می‌گردد و توسط تماشاگر مشاهده می‌شود، را می‌سازند، فضایی که که مکان‌های اجرایی ویژه شبهه خوانی و سایر نمایش‌های ایرانی و طریقه خاص استفاده از وسایل

البسه و آلات و ادوات نمایش را موجب می‌گردد.

۲۵. اصولاً نمایش‌های شرقی، به ویژه در وجه سوگناک آن، مراسمی آیینی برای تجلیل از اولیاء و اهداف عالیه ایشان و همچنین طریقه ایجاد ارتباطی با نیروی لایزال احدیت اند و به همین سبب است که شرکت مردم در صحنه آرای این مراسم برای بزرگتر برگزار نمودن آن ها که بیشتر به انگیزه ادا گشتن نذر هاشان و یا ابراز نوعی همبستگی و پیوند صورت می‌پذیرد، ابعادی چنین گسترده می‌یابد.

۲۶. البته لازم به ذکر است که اساساً نمایش‌های سنتی ایرانی دارای اعطاف فراوانی در تلفیق سادگی و شکوه بوده اند، به طوری که می‌توان آنها را با توجه به امکانات موجود به ساده‌ترین و یا باشکوه‌ترین وجه اجرا نمود.

۲۷. منظور این بخش از نظر شهیدی است که قبلاً در متن آمد: «... اگر به فلسفه شیعه به خصوص از زمان صفویه که بعد از آن مرحوم ملا صدرا که کتاب اسفار را نوشته است به سه جهان معتقد شدیم و این در کتابهای کلامی عوامانه‌ای هم که در دوره زندیان و صفویان نوشته است وجود دارد سه نوع جهان یکی جهان سه بعدی مادی یکی جهان سمبولیک می‌شود گفت جهان مثل افلاطونی و جهان سوم جهان سوم جهان مجرد است و عقل ببیند این تعزیه سازه‌های ما و اصولاً مردم عادی فیلسوف نبودند ولی این اندیشه، اندیشه سه نوع جهان در ذهن در خمیر جامعه در فرهنگ جامعه رسوب کرده است و این را تحت تأثیر قرار داده است و شما می‌بینید که در این ابزار و اسباب سه نوع (جهان) است.» (شهیدی، بهار و تابستان ۱۳۸۲: ۱۷۹).

۲۸. بورکهارت در این مورد می‌نویسد: «نه ممکن است و نه حتی ضرور که هر هنرمند یا صانعی که به هنری مقدس اشتغال دارد، شاعر به این قانون الهی ملازم با صور باشد، وی فقط بعضی جهات یاب رخ را کاربردهای آن قانون را که منحصر و محدود به قواعد حرفه اوست می‌شناسد... بی آنکه مجبور باشد حقیقت رمزهایی را که بکار می‌برد بشناسد. این سنتی است که با نقل و انتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورتها را تضمین می‌کنند...» (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۸)

۲۹. البته این بخش قابل طرح در مبحث استفاده از نمادها و نشانه‌ها نیز بود و لیکن با توجه به اهمیت آن در تمامی اشکال نمایش ایرانی و به ویژه شبهه خوانی، اینجا به شکلی مستقل عنوان مورد بررسی قرار گرفت.

۳۰. الکساندر خوتسکو (خوچکو یا شوذکو Alexander Chodko) ایرانشناس و دیپلمات لهستانی تبار فرانسوی قنصول روسیه در اواخر سلطنت فتحعلی شاه. چنانکه شهیدی می‌نویسد: «خوتسکو مجموعه‌ای از نسخ تعزیه به متداول در آن زمان (اواخر سلطنت فتحعلی شاه ۱۸۳۳ میلادی ۱۲۴۹ ه. ق) را از حسین علی خان خواججه، مدیر امور نمایشی دربار (یا احتمالاً تعزیه گردان تکیه دولت آن زمان)، می‌خرد. این مجموعه شامل سی و سه مجلس بوده است که خوتسکو آنها را به کتابخانه پاریس اهدا می‌کند. خوتسکو کتابی نیز زیر عنوان نمایش ایرانی (نتائر ایران پاریس ۱۸۷۸) در باره تعزیه نوشته است» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۱۶۲)

۳۱. کنل سر لوئیس پلی ایران شناس انگلیسی که طی سال‌های ۱۸۶۲-۱۸۷۲ در جنوب ایران به سر می‌برد.

۳۲. ویلهلم لیطن ایرانشناس آلمانی

۳۳. اصطلاح مجالس آشنا برای متونی از تعزیه به کار می‌رود که بیشتر اجرا می‌شوند و معمولاً مربوط به مناسبت‌های آیینی و اعتقادی هستند.

۳۴. انریکو چرولی سفیر ایتالیا در ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۴ میلادی

۳۵. شبهه خوان و مجموعه دار استان مرکزی.

۳۶. اصطلاح مجالس غریب برای متونی از شبهه خوانی به کار می‌رود که کمتر اجرا می‌شوند و در میان آنها متونی با مضامین متنوع و به ویژه اقتباس‌هایی از تاریخ، قصص و اساطیر نیز مشاهده می‌شود

۳۷. شایان ذکر است که این مجموعه تحت عنوان نمایش تراژدی حسن و حسین سال ۱۸۷۹ در لندن به انگلیسی ترجمه و منتشر شده و اصل فارسی آن در دست نیست.

۳۸. شبهه مضحک‌ها مجالسی شادی آورند که تمسخر اشیاء را مد نظر دارند و از تقلید ایرانی تأثیر بسیاری پذیرفته اند.

۳۹. مجالسی چون مالیات گرفتن معین البکاء، شصت بستن دیو، منصور حلاج، ماهان، رستم و سهراب، سیاوش شهادت ناصرالدین شاه، شهادت امیر کبیر و...،

۴۰. شبهه خوانی و سایر نمایش‌های سنتی ایرانی در دوره اوج خود می‌رفتند تا با رها ساختن قوه تخیل هنرمندان و مخاطبینشان از قید و بندهای رایج افق‌های جدیدی را در مقابل علاقمندان این هنر در سرزمین ما بگشایند که متأسفانه دست تقدیر چنانکه همیشه در این سرزمین رسم بوده است امان نداد و در مقابل آنها سدی شد، باشد که ما این سد را بشکنیم و بگذاریم که این رودخانه به راه خویش ادامه دهد هر چند که نه تنها «باید» بلکه دیگر «مجبوریم» که از دستاوردهای دیگران در عرصه نمایش نیز استفاده کنیم که جز این خلاف عقل خواهد بود علیرغم اینکه پیروی از عقل هیجگاه کار ما نبوده باشد.

فهرست منابع

- شایگان، داریوش (۱۳۵۶)، *آسیا در برابر غرب*، تهران: امیرکبیر.
- شوان، فرید هوف (۱۳۷۶)، اصول و معیارهای هنر جهانی، مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی، زیر نظر علی تاجدینی، تهران: دفتر مطالعات دینی و هنری حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- شهیدی، عنایت الهه (۱۳۸۲)، تعزیه چیست؟، جلسه پرسش و پاسخ زنده یاد دکتر عنایت الهه شهیدی در پنجمین جشنواره نمایشهای سنتی، آئینی، فصلنامه تئاتر، ش ۱۷ و ۱۸ دوره جدید ۳۴ و ۳۵ مسلسل، ۱۴۷-۱۸۰.
- مصلح، جواد (۱۳۳۷)، *فلسفه عالی یا حکمت صدرالمتالهین*، تلخیص و ترجمه کتاب اسفارجلداول رساله وجود، جلد دوم رساله توحید، تهران: دانشگاه تهران.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۸)، *هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس: تفکر تاریخی و تعاریفی، راز و رمز هنر دینی* (مجموعه مقالات ارائه شده در اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی تهران، آبان ۱۳۷۴)، تنظیم و ویرایش مهدی فیروزان، تهران: سروش.
- وزیری مقدم، محسن (۱۳۵۳)، *کمال الملک و پیروان او، مجله رودکی*، ش ۳۸-۳۷.
- هولتن، اورلی (۱۳۶۴)، *مقدمه‌ای بر تئاتر، آئینه طبیعت*، ترجمه محبوبه مهاجر، تهران: سروش.
- اسماعیلی، حسین (۱۳۸۹)، *تشنه در میخانه: متن و متن‌شناسی تعزیه* (مجموعه لیتن)، تهران: انتشارات معین.
- بکناش، مایل (۱۳۵۶)، *نمایش گرای و پدیدار نقش در قرن ۹ و ۱۰ هجری، فصلنامه تئاتر*، ش ۴.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۱)، *هنر مقدس (اصول و روشها)*، جلال ستاری، تهران: سروش.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، *مدخلی بر اصول و روش هنر دینی*، مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی، زیر نظر علی تاجدینی، تهران: دفتر مطالعات دینی و هنری حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- چلکووسکی، پیتر. ج (۱۳۶۷)، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، مجموعه مقالات، ترجمه داوود حاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- چلکووسکی، پیتر. ج (۱۳۶۷)، *تعزیه نمایش بومی پیشرو ایران*، تعزیه هنر بومی پیشرو ایران (مجموعه مقالات)، به کوشش پیتر ج چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- روسی، اتور؛ بومباچی، السیو (۱۳۶۸)، *فهرست توصیفی نمایشنامه‌های مذهبی ایرانی (مضبوط در کتابخانه واتیکان)*، گردآورنده نسخ: انریکو چرولی، تهیه‌کنندگان فهرست: اتور روسی - السیو بومباچی (دو خاورشناس ایتالیایی) (۱۹۶۱)، متن فارسی فهرست: جابر عناصری، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



تحلیل شناختی از بازنمایی حکمت سوره لقمان در مستندهای شهید مرتضی آوینی

قدسیه پائینی^۱، سید ابوالقاسم حسینی ژرفا^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۲۷ شهریور ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۵۱-۳۹

Doi: 10.22034/rph.2025.2041336.1071

چکیده

بازآفرینی مضامین قرآنی در آثار هنری از دیرباز دغدغه خاطر هنرمند مسلمان بوده است که در قالب‌های گوناگون هنری به منصفه ظهور رسیده است. ورود به عصر مدرنیته و تفاوت ماهوی هنرهای مدرن مانند سینما دستیابی به این دغدغه را با دشواری مواجه ساخت. نحوه بیان مضامین والای حکمی و به تصویر کشیدن آن در قاب محدود تصویر با چالش‌های بسیاری مواجه است. شهید سید مرتضی آوینی با برخورداری از نفس تربیت شده در ساختار اسلام ناب در مستندهای روایت فتح تلاش کرد تا تحقق مضامین غیبی قرآنی را در لایه اول در رزمندگان و لایه دوم به مخاطبان مستندها نشان بدهد. در این پژوهش سعی بر آن بوده است با تبیین مولفه‌های حکمت به عنوان مضمون محوری در سوره لقمان، بازنمایی آن در مجموعه اول روایت فتح ردیابی شود. روش تحلیل محتوای کیفی و تجزیه و تحلیل شناختی با کمک نرم‌افزار مکس کیودا، برای دستیابی به این منظور انتخاب شد. نتایج حاصل از تحلیل داده‌ها گویای این امر است که روایت فتح در بازنمایی مضمونی حکمت از شاخص‌های دقیقی برخوردار است. این بازنمای از طریق هماهنگی مؤلفه‌های شناختی و ادراکی انسان و ویژگی‌های تکنیکی به‌کاررفته در مجموعه اول روایت فتح به تصویر کشیده شده است و نشانگر انطباق نفس فیلم‌ساز بر حقیقت پدیده بیرونی در جبهه و گفتمان غالب انقلاب اسلامی می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: حکمت، روایت فتح، بازنمایی، تحلیل شناختی

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، گروه حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران (نویسنده مسئول).

Email: gh.paeini@gmail.com

۲. دانشیار گروه حکمت و هنر، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.

Email: azharfa@gmail.com



استاد: پائینی وایقان، قدسیه و حسینی ژرفا، سید ابوالقاسم (۱۴۰۳)، تحلیل شناختی از بازنمایی حکمت سوره لقمان در مستندهای شهید مرتضی آوینی، رهیویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۵۱-۳۹.

doi: 10.22034/rph.2025.2041336.1071

https://rph.soore.ac.ir/article_720030.html

مقدمه

هنر، انتقال عواطف، احساسات و حقایق هستی به مخاطبان است. هنرمندان چیره‌دست با استفاده از این ابزار توانسته‌اند آثاری خلق کنند که اثر معنوی آن سالیان سال در ذهن و قلب جوامع بشری باقی بماند. این مسئله ناخداگاه ارتباطی معنوی بین هنرمند و بدنه جامعه ایجاد می‌کند چرا که هنرمندان، با خلق آثار بدیع، آنچه را که افراد عادی از درک آن عاجز بوده‌اند، برای همگان قابل فهم کرده‌اند. هنرهایی چون، فیلم‌نامه، داستان، رمان و نمایش‌نامه در زمره هنرهای ادبی و عکاسی، نقاشی، مجسمه‌سازی، آهنگ‌سازی، فیلم‌سازی، تئاتر، معماری، طراحی و... در رده هنرهای تصویری قرار می‌گیرند.

در این بین هنر تصویری و جلوه‌های بصری سهم بیشتری در اثرگذاری بر روح و جان مخاطبان دارد. زبان تصویر این امکان را فراهم می‌کند تا فرد بتواند تجربیات خود را در فرمی قابل مشاهده تصویر کند به گونه‌ای که حتی افراد بی‌سواد مثل شخصیتی تحصیل کرده می‌تواند آن را بفهمد. بنا بر این پناه بردن به تصویر وسیله‌ای برای عمق بخشیدن به مفاهیم مورد نظر هنرمندان و حتی صاحب‌قلمان و ادیبان است.

یکی دیگر از وجوه هنری قرآن، بیان تصویری و ملموس بودن مفاهیم ذهنی آن است. در این راستا سیدقطب نظریه «تصویرپردازی هنری آیات قرآن» را حدود یک قرن قبل مطرح کرد. وی معتقد است که قرآن کریم در بیان اغراض گوناگون به بهترین وجه از قاعده «تصویر» بهره برده است به طوری که این قاعده از نگاه او به عنوان ابزار برتر بیان قرآن و یک قاعده عام و فراگیر در آن به شمار می‌آید. بنا بر این مضامین قرآن کریم دارای بیان بصری خاص و سراسر آیات این کتاب آسمانی به مثابه والاترین معجزه مکتوب پوشیده از تصویر است.

سوره مبارکه لقمان یکی از سوره‌های کلیدی در تصویرسازی از مفهومی مهم به نام حکمت است که گمشده مؤمن نامیده شده است. تصویرسازی از مفهومی انتزاعی به صورتی که در ذهن انسان قابلیت تصویرسازی داشته باشد در کلمات سوره شکل گرفته است. با توجه به اهمیت جاری کردن مفاهیم قرآنی از جمله حکمت، نیازمند گزاره‌های تصویری هستیم که تا این مرحله در قرآن پیش رفت است. تفصیل این معنا و انتشارش در لایه‌های متعدد اجتماعی از وظایف هنر است.

مجموعه روایت فتح ساخته شهید آوینی، منحصر به فردترین اثر تولید شده در سپهر انقلاب اسلامی است که تلاش داشت مفاهیم قرآنی را هم در موضوعات و ساختار آثار خود به مخاطب منتقل کند. مسئله‌ای که این مقاله به دنبال پاسخ آن است امکان‌سنجی بیان هنری حکمت در آثار تصویری روایت فتح و یافتن نقاط همانندی یا افتراق با مفاهیم سوره است.

این مقاله قصد دارد با تحلیل شناختی محتوای مستندهای شهید آوینی، به شناسایی و تفسیر روش‌های به‌کاررفته برای بازنمایی مفاهیم حکمی سوره لقمان در قالب تصویری بپردازد. هدف اصلی این است که نشان داده شود چگونه مفاهیم قرآنی، از جمله ارزش‌هایی چون شکر، ایمان به غیب، صبر، و تبعیت از حکمت‌های دینی، در این مستندها به تصویر کشیده شده‌اند و از چه شیوه‌های شناختی، احساسی و تصویری برای انتقال این مفاهیم به مخاطب استفاده شده است. این پژوهش به دنبال آن است که هم تأثیرگذاری معنوی و هم تکنیک‌های شناختی و هنری آوینی در خلق این آثار را روشن سازد و الگوهای ارائه‌شده در این مستندات را در تطابق با ساختار حکمی سوره لقمان تحلیل کند.

روش تحقیق

روش انجام این پژوهش، تحلیل محتوای کیفی و تجزیه و تحلیل شناختی با نرم افزار مکس کیودا است. تحلیل محتوا به روش‌های مختلفی که گفته می‌شود که به جای استفاده از داده‌های کمی از داده‌های متنی و الگوهای ساختاری در متن استفاده می‌کند به سمت دریافت مضمون نهفته در متن حرکت می‌کند. (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۳۶)

روش‌های پژوهش کیفی علاوه بر برخورداری از اعتبار علمی، واجد جنبه‌های متکی بر خلاقیت و اندیشه‌ورزی پژوهشگر می‌باشد. بنابراین ضمن مستدل و روشمند بودن بخش‌های مختلف نتایج پژوهش، نمی‌توان به صورت قطعی و یقینی الگوی به دست آمده را به شهید آوینی منتسب کرد. (حسینی، کرم‌الهی، آرانی و دیگران، ۱۴۰۲: ۶۰۵)

تحلیل محتوای کیفی، روشی است که به بررسی و تفسیر محتوای متنی، تصویری یا صوتی می‌پردازد. در این تحقیق، تحلیل محتوای کیفی برای بررسی و تفسیر مستندهای شهید آوینی و بازنمایی حکمت سوره لقمان به کار می‌رود. این روش شامل مراحل زیر است:

۱. انتخاب نمونه‌های مستند: انتخاب چند مستند از شهید آوینی که شامل بازنمایی حکمت سوره لقمان باشند.
۲. کدگذاری محتوا: تحلیل دقیق محتوای مستندها و شناسایی مفاهیم کلیدی و موضوعات مرتبط با حکمت سوره لقمان.
۳. تفسیر و تحلیل: تفسیر و تحلیل مفاهیم شناسایی شده و بررسی نحوه بازنمایی حکمت سوره لقمان در مستندها.

روش تجزیه و تحلیل شناختی یک رویکرد میان‌رشته‌ای است که از اصول و ابزارهای علوم شناختی برای مطالعه و تحلیل فرایندهای ذهنی و شناختی استفاده می‌کند. این روش به بررسی نحوه پردازش اطلاعات، ادراک، یادگیری، حافظه و تصمیم‌گیری می‌پردازد. در زمینه بررسی بازنمایی حکمت سوره لقمان در

کتاب *روایت جنگ در دل جنگ*؛ با نگاهی به مستندهای سید مرتضی آوینی (۱۳۹۹)، رساله دکتری انیس دوویکور است که ذیل عنوان سیاست‌گذاری فرهنگی به‌ویژه سیاست‌گذاری سینمایی از نگاه جمهوری اسلامی نوشته شده است که به صورت روشمند به مطالعه سیر آثار آوینی پرداخته است که نشان دهنده جایگاه آوینی در نگاه دیگران است.

انیس دو ویکتور در کتاب *روایت جنگ در دل جنگ*، به بررسی جایگاه شهید مرتضی آوینی در سیاست‌گذاری فرهنگی جمهوری اسلامی ایران پرداخته و مستندهای او را به عنوان ابزاری برای تقویت گفتمان انقلابی و ترویج ارزش‌های معنوی تحلیل کرده است. او معتقد است که مستندهای آوینی، به‌ویژه مجموعه *روایت فتح*، به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که مفاهیم قرآنی و حکمی مانند ایمان، صبر، شکر و جهاد را در قالب تصاویر بصری و تکنیک‌های سینمایی به مخاطبان منتقل کنند. این مستندها نه تنها نقش مهمی در بازنمایی آرمان‌های انقلاب اسلامی دارند، بلکه در ترویج معنویت و تعمیق فرهنگ اسلامی نیز مؤثر هستند.

در مقاله "سینمای اشرافی، سینمای معناگرا از نظر آرای شهید مرتضی آوینی" از شکوفه آروین و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۳) از یکسان بودن محتوای سینمای معناگرا و اشرافی در محتوا مانند نگرش مثبت و خیرخواهانه به جهان و تذکر و یادآوری خدا بحث می‌کند که این یکسانی در عین تفاوت اساسی این دو گونه سینمایی در رویکردشان به معنویت است.

معززی‌نیا در کتاب *سینما و افق‌های آینده*؛ جستجویی در آراء و افکار شهید سید مرتضی آوینی به بررسی اندیشه‌های آوینی در مقام یک نظریه‌پرداز پرداخته است. (معززی‌نیا، ۱۳۸۸). کتاب شهید آوینی، مروری بر آثار و اندیشه نوشته جعفریان به زندگی‌نامه و فعالیت‌های علمی و فرهنگی در اندیشه و آثار شهید آوینی می‌پردازد. (جعفریان، ۱۳۸۹)

کتاب *سینمای اشرافی: سینمای دینی و هنر اشرافی شهید آوینی* با نظری به عکاسی اشرافی (۱۳۸۴) توسط محمد مددپور منتشر شده است. این روند در دهه اخیر تغییر پیدا کرد و نگاه پژوهشی به آثار متنی و تصویری آوینی گسترش یافت.

درباره شهید آوینی و آثار تصویری او در دهه‌های گذشته مقالات متعددی نوشته شده است که در ابتدا، کمتر رویکرد پژوهشی داشتند و بیشتر به توصیف آثار و بزرگداشت او می‌پرداختند. از همین رو، گذشته از آثار پژوهشی که قلم آوینی نوشته شده است و در قالب سه جلد کتاب‌های *آئینه جادو* (۱۳۷۳) منتشر شده است.

پژوهش‌هایی که تاکنون منتشر شده‌اند به دنبال نسبت‌یابی میان مضامین مفهومی در آثار متنی و تصویری شهید آوینی بوده‌اند و تاکنون پژوهشی مبنی بر استخراج ارتباط مستقیم میان

مستندهای شهید مرتضی آوینی، این روش می‌تواند به فهم بهتر از نحوه درک و تفسیر این مفاهیم توسط مخاطبان کمک کند.

تجزیه و تحلیل شناختی شامل بررسی و تحلیل فرایندهای ذهنی و شناختی است که در تعامل با محتوای دینی و مذهبی رخ می‌دهند. این روش به مطالعه چگونگی درک و تفسیر مفاهیم دینی و تأثیرگذاری این مفاهیم بر رفتار و تصمیم‌گیری افراد می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

قرآن کریم به عنوان کتاب آسمانی مسلمانان و منبع وحی که تنظیم‌کننده زندگی بشری می‌باشد، تاکنون موضوع بسیاری از پژوهش‌ها و تحقیقات بوده است. سوره مبارکه لقمان به دلیل ساختار خاص خود در ترسیم وعظ و تنظیم‌گری ارتباط با مخاطب مورد توجه پژوهشگران این عرصه بوده است.

طالب‌پور در پژوهش ژرف ساخت لایه آوایی-معنایی در سوره مبارکه لقمان (۱۴۰۱) ارتباط میان آواشناسی و معناشناسی در سوره را مورد کندوکاو قرار داده است.

زهرا صرفی در مقاله تبیین انسجام محتوایی سوره لقمان با روش تحلیل محتوای کیفی (۱۳۹۸)، به مضمون محوری سوره و روش‌های دستیابی به آن پرداخته است.

خاک‌پور و عقدایی در پژوهشی با عنوان تحلیل متن شناختی سوره لقمان بر اساس نظریه کنش‌گفتار سرل (۱۳۹۷) به بررسی انواع کنش‌های ترغیبی، اظهاری، عاطفی و تعهدی پرداخته‌اند.

در یک نگاه کلی پژوهش‌های صورت گرفته درباره سوره لقمان تاکنون به ساختار خود سوره و تجزیه و تحلیل آن از منظرهای مختلف پرداخته است و تا پیش از این پژوهشی مبتنی بر بازنمایی مضامین سوره در حوزه‌های دیگر، انجام نشده است.

شهید سید مرتضی آوینی یکی از متفاوت‌ترین هنرمندان عصر انقلاب اسلامی است که توانسته است به عنوان اولین هنرمند، معانی باطنی مستتر در نگاه حکمی اسلامی را در آثار خود به نمایش بگذارد.

"فضاسازی در مجموعه «روایت فتح»؛ مطالعه‌ای انتقادی بر ویژگی‌های سینمای اشرافی از منظر سید مرتضی آوینی" از محمد جواد گهربخش و دیگران (۱۴۰۱) به بیان چگونگی استفاده شهید آوینی از تدوین، گفتار متن و مصاحبه برای فضاسازی و تحقق تصویری سینمای اشرافی استفاده می‌کند.

بهجت السادات حجازی و حکیمه آخوندزاده در مقاله‌ای به نام "نگرشی به روایت فتح و شهید آوینی از منظر روایت‌گری" (۱۴۰۰) به نقش آوا و آهنگ و موسیقی و شاخص‌سازی گفتار و نوشتار بر پایه استعاره‌های تاویلی تأکید می‌کنند و نشان می‌دهند که چگونه شاخص‌های روایت‌گری در آثار آوینی، درون‌مایه‌های آرمانی اسلام و انقلاب را به نمایش می‌گذارد.

این مفاهیم و مضامین با بستر اصلی تولید کننده مضامین اسلامی یعنی قرآن به صورت مشخص انجام نشده است.

مبانی نظری و ادبیات پیشین

معرفی علوم شناختی و ارتباط آن با مطالعات دینی

علوم شناختی رشته‌ای است که در رویکردی انتقادی به مکتب رفتارگرایی قرون نوزده و بیست شکل گرفت و در همراهی با همان رویکرد انتقادی در روان‌شناسی، هوش مصنوعی و زبان‌شناسی حوزه جدید علوم شناختی را شکل داد. به رسمیت شناخته شدن علوم شناختی در یک توافق همه گیر در سال ۱۹۵۶ در سمپوزیومی در مؤسسه تکنولوژی ماساچوست، رخ داده است. در این سمپوزیوم جرج میلر، ظرفیت حافظه کوتاه مدت انسان را به شکل تقریبی به هفت ورودی محدود کرد. در یک رویکرد مشابه روان‌شناسی نیز گام‌های ابتدایی برای شکل‌گیری علوم شناختی را ایجاد کرد. در رشته زبان‌شناسی نوام چامسکی با تألیف کتاب سه *مدل برای زبان و آرن نیوویل و هربرت اسپنسر* با نگارش مقاله «ماشین نظریه منطقی در علوم کامپیوتر» به عنوان اولین بنیانگذاران این رشته معرفی شدند. (درزی، ۱۳۹۷: ۴۶)

در دهه‌های بعد مباحث تحقیقی در هریک از این شاخه‌ها پیش رفت تا در سال ۱۹۷۹ گام‌های ابتدایی برای تأسیس این رشته به صورت همگرا به یکدیگر ملحق شدند و با تأسیس انجمن علوم شناختی به طور رسمی آغاز به کار کرد.

علوم شناختی علمی میان‌رشته‌ای است که به مطالعه ذهن و فرایندهای ذهنی و شناختی می‌پردازد و شامل تحقیق در زمینه‌های روان‌شناسی شناختی، علوم اعصاب، فلسفه ذهن، زبان‌شناسی، هوش مصنوعی و انسان‌شناسی است. هدف اصلی علوم شناختی، فهم چگونگی عملکرد ذهن، پردازش اطلاعات، یادگیری، ادراک، حافظه، زبان و تصمیم‌گیری است. (زاهدی، حق شناس، ۱۳۹۲: ۱۴۸)

سرشت فرارشته‌ای علوم شناختی سبب قرار گرفتن طیفی از علوم مختلف با مبانی و روش‌های مختلف در کنار هم می‌شود. در مطالعات قرآنی، متن و جنبه‌های مختلف تفسیر آن و مکانیسم ادراک بشری از متن، اهمیت بسیاری دارد

علوم شناختی می‌تواند به فهم چگونگی پردازش و تفسیر آیات قرآنی توسط ذهن انسان کمک کند. مطالعه نحوه درک معنایی، ساختارهای زبان‌شناختی و تفسیرهای مختلف می‌تواند از این طریق بهبود یابد. (درزی، ۱۳۹۷: ۴۶)

طبق نظر زکی، هنر از طریق پردازش‌های شناختی و عاطفی مغز می‌تواند بینش‌های جدیدی ایجاد کند. در مستندهای شهید آوینی، تلفیق هنر مندانه تصاویر با مفاهیم قرآنی، موجب تحریک این پردازش‌های شناختی شده و مخاطب را به درکی عمیق از مضامین حکمت‌آمیز سوره لقمان هدایت می‌کند.

معرفی سوره لقمان و مفاهیم حکمی آن حکمت در سوره لقمان

سوره لقمان سی و یکمین سوره از سوره‌های مکی قرآن است که در جزء ۲۱ جای دارد. در ترتیب نزول، پنجاه و هفتمین سوره‌ای است که بر پیامبر (ص) نازل شده است. این سوره به مناسبت ذکر نام لقمان و نصایح او به فرزندش، به این نام برگزیده شده است. سوره لقمان ذیل شرح سرگذشت لقمان و سخنان حکیمانه و اخلاقی او، به مباحثی از جمله توحید، وصف حال نیکوکاران، خصوصیات منکران و مستکبران، دعوت به تقوا و توصیف اوضاع قیامت می‌پردازد. (طباطبایی، ۱۳۷۴: ج ۱۶ ص ۳۱۱)

تعریف حکمت

واژه حکم، بیان‌کننده آن چیزی است که موجب فصل می‌شود و ایجاد قطعیت می‌کند. یا قضایی را موجب می‌شود و جریانی را رقم می‌زند. حکم در دست حکیم است و بر اساس اراده او جاری می‌شود و بر اساس آن منفعت و حکمت تولید می‌شود. پس از اجرای حکم از طرف حکیم علی‌الاطلاق، خداوند به انسان فهمی می‌دهد که از حکم‌ها باخبر شود و خود را در معرض آن قرار دهد و در صورت اطاعت به منفعت عبودیت نایل شود. می‌توان علم به اجرای حکم را حکمت نامید. در این صورت، حکمت به نوع خاصی از علم به حکم گفته می‌شود که فرد به کاربردها و فضل‌هایی که تحت سیطره آن حکم ایجاد می‌شود؛ واقف شود. نکته مهم این است چنین علمی هم قابلیت آموزش دارد و هم قابلیت به ارث گذاشتن و انتقال دادن. (اخوت، ۱۳۹۴: ص ۴۱)

سوره مبارکه لقمان با نزول آیات کتاب حکیم آغاز می‌شود و افراد محسن را به عنوان کسی که برخوردار از حکمت هستند؛ معرفی می‌کند.

محسنین تابع حکمت قرآنی

در آیه سوم سوره لقمان، قرآن را کتاب هدایت و حکمت برای محسنین معرفی می‌کند. محسن، اسم فاعل از مصدر احسان است و محسن کسی است که عمل نیکو انجام می‌دهد. محسن در مقابل مسئ قرار می‌گیرد که از نظر معنایی با ظالم یکسان است. قرآن کریم، محسن را در مقابل ظالم به کار برده است. در آیه دوم صریحاً محسنین را کسانی معرفی می‌کند که با حسن اختیار خودشان به دنبال عمل نیک هستند و اگر به حکمت قرآن گوش کنند، از هدایت و رحمت قرآن کریم برخوردار می‌شوند. زیرا هدایت در قرآن امری اجباری نیست و بهره‌مندی از آن به اختیار انسان منوط شده است. (صرفی، ۱۳۹۸: ۹۱)

طبق آیات ابتدایی سوره لقمان، محسنین کسانی هستند که اقامه

از آثار حکمت داشتن موعظه کردن است موعظه، حکمتی است که به زبان ارشاد و امر و نهی درآمده است. حکمت در انسان تولید وعظ می‌کند در واقع بروز حکمت به صورت تعامل با دیگران در لباس موعظه دیده می‌شود.

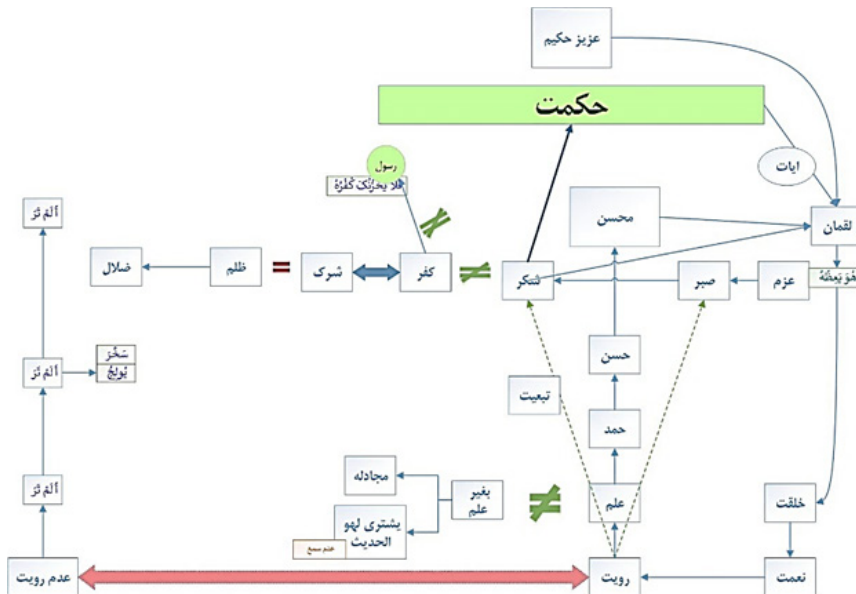
موعظه ارشادی به سوی حق با تذکرات مفید است یعنی یک قدم قبل از عمل انجام دادن فرد مخاطب، با فعال کردن تعقل فرد یک جور امر به معروف و نهی از منکر می‌کند و یکی از فواید آن این است که فرد قبل از اینکه گرفتار منکری شود تا نهی از منکری به او شود، با موعظه از آن عمل باز داشته می‌شود. موعظه باعث می‌شود که اولویت‌ها در چشم مخاطب پررنگ‌تر شود و همچنین خود مخاطب باید اهل خشیت باشد تا موعظه در او اثر کند.

موضوعات موعظه در سوره لقمان

زندگی در دنیا با رویکرد آخرت‌گرایانه، یعنی برعکس گروهی که به لهُو الحدیث مشغول هستند و تمتعشان از دنیا لذت لحظه‌ای است، جناب لقمان فرزندش را به او امر الهی ارجاع می‌دهد که در بطن آن ارجاع دادن امورات دنیا به قوانین کتاب حکیم و محکّمات است که این همان زندگی دنیوی با رویکرد آخرتی است. موعظت جناب لقمان ابعاد مختلفی دارد، هم عبادی است و به رابطه انسان با خدا، رابطه انسان با نفسش می‌پردازد و هم مسائل اجتماعی و نحوه برخورد انسان با مردم و همچنین مسائل آخرتی را تبیین کرده است. همان‌گونه که در «تصویر ۱» قابل مشاهده است، گزاره مرکزی سوره لقمان، حکمت است و سایر موضوعات به صورت پیرامونی تحقق یافته‌اند.

نماز، ایات زکات و یقین جاری به آخرت دارند و همچنین محسن بودن بستری را می‌سازد که منجر به نزول رحمت و هدایت می‌شود که این بسترسازی مستلزم مواجهه صحیح انسان با آیات کتاب حکیم است. در واقع انسانی که با وجه حکیم بودن کتاب مرتبط می‌شود هم دارای حکمت و هم دارای حکم می‌شود. از آنجایی که آیات، تفصیل کتاب است؛ پس در جزئیات زندگی‌شان به طور تفصیلی دارای حکم و حکمت هستند. در واقع فردی که محسن است در جزء جزء زندگی‌اش، نظر خداوند را در آن مورد می‌داند و چون از کتاب نشئت گرفته است، احکام حکمش را هم می‌داند. در ادامه آیات، خداوند از لقمان به عنوان یک فرد محسن نام می‌برد و موعظه‌های او را دستور عملی برای رسیدن به حکمت و محسن شدن است؛ یاد می‌کند. این موعظه‌ها همگی متصل به یک قانون یا حکم هستند. گویی فرد محسن این توان را دارد که از بالا حکم کلی را بگیرد و در بستر زندگی جزئی و کاربردی کند یا به عبارتی توان تفصیل علم دارد. قطعاً این افراد خود به علم خود عمل می‌کنند چون اگر این‌گونه نبود؛ مصداق افرادی در سوره می‌شدند که در برابر تلاوت آیات رویگردانی مستکبران دارند. فرد محسن در قول و فعل و ادراکش دارای حسن است و در واقع اقامه نماز و ایات زکات و یقین جاری به آخرت و... را با بروز حسن انجام می‌دهد.

یکی از حکم‌های مورد تأکید خداوند در این آیات شکر است. به نظر می‌رسد نقطه شروع انسان در این چرخه شکر است که در آیات دیگری با بیان این‌که به لقمان حکمت داده شد و امر به شکر شد؛ تصدیق شده است.



تصویر ۱. نظام موضوعات سوره مبارکه لقمان (نگارندگان).

درواقع جناب لقمان به عنوان یک فرد محسن که به واسطه شکر الهی به او نعمت حکمت داده شده که خروجی او به جامعه به صورت موعظه است.

مستندهای شهید مرتضی آوینی و سبک هنری او

سید مرتضی آوینی به عنوان نویسنده و کارگردان مستند روایت فتح و مستندهای دیگر شناخته می‌شد. اما پس از شهادت و بیان لقب سید شهیدان اهل قلم از سوی رهبر معظم انقلاب، توجه به وجه علمی شهید آوینی بیشتر شد و مقالات تخصصی او در نشریه سوره، مورد توجه پژوهشگران و محققان قرار گرفت. (یامین‌پور، ۱۳۹۸: ۲۲۴)

شهید مرتضی آوینی، یکی از مستندسازان و نویسندگان ایرانی معاصر است که آثارش به دلیل سبک خاص در بازنمایی مفاهیم دینی و اجتماعی شناخته شده است. آوینی به‌ویژه با مستندهایش که به تحلیل و بازنمایی جوانب مختلف انقلاب اسلامی و مسائل اجتماعی می‌پردازد، تأثیرگذار بوده است.

سبک هنری و ویژگی‌های آوینی

شهید مرتضی آوینی با سبک هنری خاص خود در مستندسازی شناخته می‌شود. از خصوصیات بارز نثر شهید آوینی در روایت گری، نقش‌آفرینی خیال‌انگیز با توجه به نوا و آهنگ در موسیقی کلام و شاخص نمودن گفتار و نوشتار با استفاده از استعاره‌های تأویلی است. به لحاظ معنایی نیز در این مستندها بر درون‌مایه‌های آرمانی دین اسلام، انقلاب اسلامی و دفاع مقدس تأکید شده است.

شهید آوینی در مجموعه روایت فتح از آنچه مانع بازتاب طبیعی رویدادهای صحنه‌های جنگ بود، اجتناب کرد. روایت فتح تنها مجموعه‌ای است که در موضوع شباهت به انواع مستندهای جنگی دارد اما در معنا، ساختار گونه‌ای جدید از سینمای مستند است که اشاره به انسان مطلوب اولیا و انبیا را مبنا قرار داده است. (حجازی و آخوندزاده، ۱۴۰۰: ۲۲)

از ویژگی‌های خاص روایت فتح توجه به صورت کلی جنگ است، برخلاف سینمای مستند به‌طورعام و مستندهای جنگی به‌طورخاص که به اطلاع‌رسانی جزئی و دقیق گرایش دارند و برای تضعیف روحیه دشمن و تشجیع رزمندگان خودی از پیروزی‌ها صحبت می‌کنند و هدفی ماورا آن متصور نیستند. درحالی‌که در روایت فتح، مرتضی آوینی از اطلاعات جزئی برای ساخت صورت زیرین استفاده می‌کند و بر اساس تلقی ادواری از تاریخ که به امر کلی تاریخ انبیا و اولیا تأویل می‌شود، صورت برین تمثیل را در روایت فتح نهضت انبیا و واقعه کربلا قرار می‌دهد و آن را به وسیله گفتار تثبیت می‌کند. (حکمت یار، ۱۳۹۶: ۱۵۰)

شهید آوینی در مستندسازی خود شیوه اشراقی را دنبال می‌کند. شیوه‌ای که در لغت ابداع خود اوست و پس از او نیز مورد پیگیری کسی قرار نگرفته است. از منظر آوینی فیلم‌سازی در شیوه اشراقی، پیش از آنکه به تکنیک و توان سینمایی فیلم‌ساز وابسته باشد به نسبت او با حقیقت و ادراک او بستگی دارد. عوامل تولید روایت فتح و در ابتدای آن‌ها مرتضی آوینی منظری عرفانی و شهودی به دفاع مقدس داشتند و همین نگرش اشراقی، زاویه دید متفاوتی در فیلم‌سازی را برای آنان ایجاد کرده بود. از همین رو، روایت فتح، روایتگر رزمندگانی است که راه صدساله عرفان را در شبی طی کرده‌اند و این به خاطر عارف بودن فیلم‌ساز است که توان ادراک عرفان در لایه‌های پنهان جنگ داشته و توانسته به نمایش دربی‌آورد. (مددپور، ۱۳۸۴: ۱۳۴)

بر اساس همین تفکر است که آوینی تفکیکی میان فرم و محتوا قائل نیست و اساساً آن را امکان‌پذیر نمی‌شمارد. (اسماعیلی، ۱۳۹۵: ۱۲۶)

مهم‌ترین ویژگی مجموعه روایت فتح نمایش حقیقت باطنی جبهه است که آوینی آن را به عنوان اصلی‌ترین رسالت خود انتخاب کرده بود. و اصلی‌ترین مانع پیش روی آن را نیز تصنع و نفس اماره فیلم‌سازان می‌دانست که راه‌حل آن را بازگشت به فطرت معرفی می‌کرد. (گهربخش، اسفندیاری، رستمی، ۱۴۰۱: ۱۱۷)

"واقعیتی بیرون از ما موجود بود که می‌خواستیم ببانمش کنیم به تعبیر بهتر، می‌خواستیم زمینه‌ای فراهم کنیم که آن واقعیت ظهور و بروز یابد، چراکه خود در نهایت زیبایی و جلالت بود و نیازی به تزئین و آراستن و پیراستن نداشت. بزرگ‌ترین مانع در راه ظهور این واقعیت خود ما بودیم. خصلت‌های فردی مانع از تجلی حقیقت می‌گشت؛ درست همچون آینه‌ای که غبارهایش مانع از ظهور ماهیت او و انعکاس واقعیت در اوست." (آوینی، ۱۳۷۸: ۲۲۵)

ویژگی‌های اصلی سبک هنری آوینی

— ترکیب ادبیات و سینما

آوینی به‌خوبی از تکنیک‌های ادبی و سینمایی استفاده می‌کند تا احساسات و مفاهیم عمیق را منتقل کند. نثر شاعرانه و فلسفی او در نریشن‌های مستندها، عمق و تأثیرگذاری خاصی به آثارش می‌بخشد

— رویکرد فلسفی و عرفانی

در مستندهای فلسفی و دینی آوینی، رویکرد عرفانی و فلسفی مشهود است. او به تحلیل مفاهیم دینی و عرفانی با نگاهی عمیق و فلسفی می‌پردازد که باعث می‌شود مستندهای او به سطوح عمیق‌تری از تفکر و تأمل برسند.

— استفاده از تکنیک‌های بصری و سینمایی

آوینی به‌کارگیری تکنیک‌های خاص سینمایی مانند استفاده از

شده که مخاطب را درگیر تجربه‌های عاطفی قوی کند. از منظر علوم شناختی، احساسات نقشی کلیدی در یادآوری و حافظه ایفا می‌کنند. تحریک عاطفی قوی می‌تواند حافظه بلندمدت مخاطب را فعال کند و به این ترتیب، پیام مستند به شکل ماندگارتری در ذهن مخاطب باقی بماند.

به گفته لُدو (۲۰۰۰)، احساسات نقشی اساسی در ذخیره‌سازی بلندمدت حافظه دارند. در مستندهای روایت فتح، نمایش تصاویر احساسی و حماسی موجب تحریک مدارهای احساسی مغز شده و ادراک عمیقی از مضامین قرآنی ایجاد می‌کند.

نقش تصاویر در ادراک بصری

ادراک بصری یکی از مهم‌ترین جنبه‌های شناختی است که در مستندهای تصویری و به‌ویژه در مستندهای جنگی نقش کلیدی ایفا می‌کند. مغز انسان، تصاویر را به‌سرعت پردازش می‌کند و این تصاویر می‌توانند به عنوان نشانه‌های بصری، درک و حافظه را تقویت کنند. در مستند روایت فتح، تصاویر جنگ، رزمندگان، صحنه‌های نبرد، و لحظات احساسی به‌گونه‌ای طراحی و ارائه می‌شوند که تأثیر عمیقی بر مخاطب بگذارند.

بر اساس پژوهش‌های ریزولاتی و سینگالیا (۲۰۰۸)، نورون‌های آینه‌ای در مغز انسان به او کمک می‌کنند تا همدلی عمیق‌تری با قهرمانان فیلم‌ها و آثار هنری برقرار کند. این تکنیک در مستندهای آوینی برای ایجاد همدات‌پنداری با رزمندگان و تقویت پیوند عاطفی مخاطب با مفاهیم حکمی سوره لقمان مؤثر است.

در بسیاری از بخش‌های روایت فتح، از تصاویر قهرمانانه رزمندگان استفاده می‌شود. این تصاویر اغلب شامل نماهای نزدیک از چهره‌های رزمندگان است که با نگاه‌های مصمم و آرام به دوربین خیره شده‌اند. این تصاویر به مخاطب این پیام را می‌رسانند که این افراد دارای اراده‌ای قوی و ارزش‌های حماسی هستند. از دیدگاه علوم شناختی، این نوع تصاویر باعث تحریک آینه‌های نرونی در مغز می‌شوند که به مخاطب امکان می‌دهند همدلی بیشتری با قهرمانان فیلم احساس کنند.

در برخی صحنه‌ها، مستند از تصاویر آهسته (اسلوموشن) استفاده می‌کند تا لحظات احساسی یا حماسی را برجسته کند. این تکنیک به مغز اجازه می‌دهد که بیشتر روی جزئیات تمرکز کند و احساسات عمیق‌تری را تجربه کند. از منظر شناختی، تصاویر آهسته به مغز این امکان را می‌دهند که زمان بیشتری برای پردازش داشته باشد و به این ترتیب، تأثیر احساسی صحنه‌ها قوی‌تر می‌شود. اسمیت و تیلور (۲۰۱۶) در بررسی روان‌شناسی هنر و زیبایی‌شناسی نشان می‌دهند که تصاویر و موسیقی می‌توانند

نورپردازی، رنگ‌ها، و کادربندی خاص برای انتقال احساسات و مفاهیم به کار می‌برد. این تکنیک‌ها به ایجاد تأثیر بصری و معنوی قوی کمک می‌کنند.

تکیه بر واقع‌گرایی و صداقت

مستندهای آوینی به خاطر بازنمایی صادقانه و واقع‌گرایانه از مسائل اجتماعی و دینی شناخته می‌شوند. او تلاش می‌کند تا واقعیت‌ها را به تصویر بکشد و از هرگونه تحریف یا تصنع اجتناب کند.

توجه به ابعاد معنوی و اجتماعی

آوینی توجه زیادی به ابعاد معنوی و اجتماعی مسائل دارد و مستندهای او به تحلیل و بررسی ابعاد مختلف زندگی انسانی و اجتماعی می‌پردازند.

مجموعه روایت فتح به دلیل برخورداری از ویژگی‌های زیر نمونه مناسبی برای بررسی نسبت یک اثر هنری با مضامین قرآنی است.

نگاه روایت فتح به مستندسازی رفتار و اعمال رزمندگان در میدان‌های جنگ، بیان دین در مقام تحقق است.

روایت فتح تحلیل مبتنی بر تجربه مستقیم فیلم‌ساز است که روشمندی آوینی را در مقام فیلم‌ساز نشان می‌دهد.

مجموعه روایت فتح، یک مجموعه تحلیلی-توصیفی از دفاع مقدس است که مبتنی بر باورمندی فیلم‌ساز به معارف دینی تولید شده است.

مجموعه روایت فتح در همراهی و هم‌نشینی با جامعه مخاطب اعم از جامعه دینی و غیردینی ارتباط گرفته است و امکان هدایت و اصلاح را ایجاد کرده است.

مجموعه روایت فتح از روش‌های تقلیل‌گرایانه حسی و مادی فاصله گرفته و از منابع عقلی، نقلی و شهودی برای تحلیل خود استفاده کرده است. (حسینی، کرم الهی، آرانی و دیگران: ۱۴۰۲: ۶۰۰)

تحلیل شناختی مستندهای روایت فتح

تحلیل مستند روایت فتح از منظر علوم شناختی می‌تواند به بررسی نحوه تأثیر این مستند بر ذهن و احساسات مخاطبان و تحلیل شیوه‌های انتقال پیام‌های احساسی و اطلاعاتی بپردازد. روایت فتح، به عنوان یک مستند جنگی با تمرکز بر دفاع مقدس ایران، به‌شدت از عناصر احساسی و روایات حماسی استفاده می‌کند که از منظر شناختی دارای اهمیت ویژه‌ای است.

پردازش احساسی و تحریک عاطفی

مستند روایت فتح به‌طور هدفمند بر احساسات مخاطب تمرکز دارد. استفاده از تصاویر جان‌باختگان، صحنه‌های نبرد، و مصاحبه با رزمندگان و خانواده‌های شهدا، به‌گونه‌ای طراحی

تأثیرات عمیقی بر ادراک و احساسات مخاطب داشته باشند. مستندهای آوینی با استفاده از تصاویر زیبا و آهنگ‌های معنوی به مخاطب کمک می‌کنند تا پیام‌های قرآنی را به صورت عمیق‌تری درک کنند.

تصاویر در مستند روایت فتح نقش کلیدی در ادراک بصری و پردازش شناختی مخاطب دارند. از تصاویر خشونت و نبردهای واقعی گرفته تا صحنه‌های حماسی و تصاویر آرامش‌بخش، همگی به‌طور دقیق برای جلب توجه، تحریک احساسات، و بهبود یادآوری طراحی شده‌اند. از دیدگاه شناختی، این تصاویر به‌طور مستقیم بر بخش‌های مختلف مغز از جمله سیستم لیمبیک (مرتبط با احساسات) و کورتکس بصری تأثیر می‌گذارند و باعث می‌شوند که مخاطب تجربه‌ای عمیق و ماندگار از محتوای مستند داشته باشد.

اثر روایت بر شناخت و باورها

در روایت فتح، یکی از محوری‌ترین اهداف روایت‌های مستند، تثبیت هویت جمعی است. این مستند با ارائه داستان‌های قهرمانانه و نمایش فداکاری‌های رزمندگان، سعی در ایجاد و تقویت حس مجاهدت و همستگی اجتماعی ذیل تعریف امت واحده دارد. این داستان‌ها به‌گونه‌ای ساخته شده‌اند که مخاطب احساس کند بخشی از یک کل بزرگ‌تر است و نقش مهمی در این تجربه مشترک دارد.

به گفته برونر (۱۹۹۰)، روایت‌ها ابزارهایی قدرتمند برای ساخت معنا در ذهن مخاطب هستند و می‌توانند بینشی عمیق در مورد ارزش‌ها و باورهای فرهنگی و دینی ایجاد کنند. در مستندهای آوینی، به‌ویژه روایت فتح، ساختار روایی به نحوی طراحی شده که مفاهیم معنوی مانند صبر، شکر، و ایمان به غیب را به مخاطب منتقل کرده و آنها را به‌گونه‌ای معنا دار در ذهن ثبت کند.

یکی از نقاط قوت روایت فتح، استفاده از روایت‌های عرفانی است که به‌طور مستقیم بر ارزش‌های دینی و اخلاقی تأکید دارند. این مستند اغلب با ارجاع به آیات قرآن یا سخنان بزرگان دینی، رزمندگان را به عنوان افرادی که در جستجوی شهادت و قربانی کردن خود برای آرمان‌های الهی هستند، به تصویر می‌کشد. از این طریق، مخاطب نه تنها جنگ را به عنوان یک پدیده نظامی می‌بیند، بلکه آن را به عنوان یک مسیر معنوی برای کسب رضای الهی درک می‌کند.

از منظر علوم شناختی، این تکرار روایت‌ها باعث تحکیم شناختی می‌شود؛ یعنی مغز با قرار گرفتن مکرر در معرض یک مفهوم، آن را بهتر درک کرده و به یاد می‌آورد. این تکنیک همچنین می‌تواند به تثبیت باورها و تقویت ارزش‌های مورد نظر کمک کند. از منظر شناختی، این نوع روایت چندگانه به مغز این فرصت

استفاده از موسیقی و صدا

موسیقی و صدا در روایت فتح نقش مهمی در تحریک احساسات دارند. از موسیقی‌های حماسی و غم‌انگیز به عنوان ابزاری برای تقویت پیام‌ها دارد. از منظر شناختی، موسیقی می‌تواند واکنش‌های احساسی قوی ایجاد کند و در عین حال به عنوان نشانه‌ای احساسی عمل کند که مخاطب را به یاد موقعیت‌های خاص یا پیام‌های ایدئولوژیک مستند بیندازد.

طبق نظر کاهنمن (۲۰۱۱)، سیستم‌های شناختی شهودی و سریع می‌توانند توسط تصاویر و محرک‌های احساسی تحریک شوند و ادراکات معنوی را به نحوی قوی و ماندگار در ذهن مخاطب ایجاد کنند. این ویژگی در مستندهای آوینی به‌خوبی نمایان است؛ زیرا تصاویر عمیق و احساسی از قهرمانان و شهدا مخاطب را به سمت ادراکی سریع و شهودی از مفاهیم قرآنی سوق می‌دهد.

در بسیاری از بخش‌های روایت فتح، از موسیقی‌های حماسی استفاده می‌شود تا احساسات افتخار و قدرت در مخاطب ایجاد شود. این نوع موسیقی‌ها، که اغلب شامل ضرب‌های محکم و ملودی‌های قوی هستند، مخاطب را به حس همبستگی با رزمندگان و جنگجویان دعوت می‌کنند. از منظر شناختی، موسیقی حماسی می‌تواند سیستم پاداش مغز (مانند دوپامین) را تحریک کند و باعث شود که مخاطب احساس قدرت، پیروزی و غرور کند.

در صحنه‌هایی که رزمندگان با عزم راسخ به سوی میدان نبرد می‌روند، موسیقی حماسی با ریتم تند و قوی در پس‌زمینه پخش می‌شود. این نوع موسیقی باعث می‌شود که احساسات قدرت و فداکاری در مخاطب تقویت شوند و مغز به این پیام پاسخ مثبت دهد.

از منظر علوم شناختی، این نوع موسیقی‌ها با تحریک بخش‌هایی از مغز مانند قشر پیش‌پیشانی و هسته آکومبوس، احساسات مثبت و انگیزشی را تقویت می‌کنند. این تأثیرات باعث می‌شود که پیام‌های مرتبط با غرور و پیروزی به شکل پایدارتری در حافظه مخاطب باقی بمانند (شهباز، پورعلم، ۱۳۹۹: ۶۲۱)

در برخی از صحنه‌های روایت فتح، از صدای طبیعی محیط مانند صدای انفجارها، باد، صدای پای سربازان، و شلیک گلوله‌ها استفاده می‌شود تا مخاطب به‌طور واقع‌گرایانه‌تری تجربه جنگ را

باعث افزایش همدلی و شناخت احساسی مخاطب می‌شود. (شهباء، پورعلم، ۱۳۹۹: ۳۷۰)

یافته‌های پژوهش

تحلیل محتوای مستندها بر اساس مفاهیم حکمی سوره لقمان یکی از بخش‌های مهم و اساسی تحقیق است. این بخش به شناسایی و بررسی نحوه بازنمایی مفاهیم حکمی سوره لقمان در مستندهای شهید مرتضی آوینی می‌پردازد. برای این تحلیل، می‌توان از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده کرد.

در تحقیق پیش رو به منظور ایجاد نظم در کدگذاری و ارائه آن از نرم‌افزار مکس کیودا نسخه ۲۰۲۰ استفاده شده است.

پس از انتخاب روش، برای بررسی و مطالعه الگوی روش‌شناختی آثار شهید آوینی؛ کتاب گنجینه‌های آسمانی (نشر واحه: ۱۳۹۱) به عنوان منبع اصلی و متن گفتار مستندهای روایت فتح جهت انجام فرایند پژوهش مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. در این مرحله از متن گفتارهای مجموعه اول روایت فتح استفاده شده است. این مجموعه شامل قسمت‌های

شب عاشورایی، پاتک روز چهارم، تاریخ‌سازان چه کسانی هستند، دو سال قبل، با شیرمردان هوانیروز، حزب‌الله، تجدید پیمان، عروج، سربازان امام زمان، ضیافت و راز قدس از کربلا است.

در مرحله بعدی، جدول کدگذاری برای انجام کدگذاری روی داده‌های خام ایجاد شد. در این مرحله، کدهای محتوایی بر اساس مضامین سوره مبارکه لقمان تعریف شد.

کدهای تعریف‌شده از سوره لقمان که بر اساس نظام موضوعات سوره استخراج شده‌اند؛ شامل موارد ذیل می‌باشد: مؤلفه‌های ایجابی:

احسان به والدین؛ شاکر بودن، محسن بودن، اقامه نماز، تحقق وعده حق خدا در پیروزی جبهه حق، همراهی ایمان و عمل صالح، ایمان به غیب، تسلیم امر خدا بودن، تبعیت از انسان منیب، برخورداری از عزم و صبر.

مؤلفه‌های سلبی:

آشکار بودن ضلالت ظالمان، عدم تبعیت از فروشنده لهُو الحدیث

در «جدول ۲»، انطباق گزاره‌های سوره لقمان در هر یک از مستندهای مجموعه اول بیان شده است.

بر اساس همین نتایج، داده‌های آماری از فراوانی مؤلفه‌های سوره لقمان در مجموعه اول روایت فتح در «نمودار ۱» بدین شکل است.

تحلیل و تفسیر محتوای کدگذاری شده

طبق آنچه در تحلیل جدول و نمودار فراوانی مؤلفه‌های سوره لقمان

احساس کند. این صداها باعث می‌شوند که مخاطب احساس کند در میدان جنگ حضور دارد و به شدت با واقعیت جنگ ارتباط برقرار کند.

از منظر علوم شناختی، این صداها طبعی باعث تحریک حافظه حسی مخاطب می‌شوند و تجربه جنگ را به شکل ملموس‌تری به او منتقل می‌کنند

توجه و پردازش چندگانه

از آنجایی که روایت فتح از تصاویر، صدا و موسیقی به صورت هم‌زمان استفاده می‌کند، مغز مخاطب به‌طور پیوسته در حال پردازش چندگانه اطلاعات است. از دیدگاه علوم شناختی، استفاده از این ترکیب رسانه‌ای می‌تواند تأثیرگذار باشد، زیرا چندکانالی بودن اطلاعات باعث جلب توجه بیشتر مخاطب می‌شود. با این حال، اگر میزان اطلاعات بیش از حد باشد، ممکن است اضافه‌بار شناختی ایجاد شده و برخی از پیام‌ها به‌طور کامل پردازش نشوند.

بدلای (۲۰۰۰) در نظریه "بافر اپیزودیک" توضیح می‌دهد که مغز انسان قادر به پردازش هم‌زمان چندین نوع اطلاعات، شامل تصاویر و اصوات، است و این پردازش‌ها می‌توانند در حافظه ماندگار شوند. در مستندهای شهید آوینی، ترکیب تصاویر قوی با موسیقی معنوی، موجب تثبیت پیام‌های قرآنی در ذهن مخاطب می‌شود.

یکی از ویژگی‌های برجسته مستند روایت فتح استفاده از ترکیب تصاویر واقعی جنگ و صدای پس‌زمینه احساسی است. مغز انسان در این حالت، به‌طور هم‌زمان به جزئیات تصویری (مانند حرکت رزمندگان، انفجارها و شرایط میدانی) و جنبه‌های شنیداری (مانند صدای شلیک‌ها، موسیقی حماسی یا غم‌انگیز) توجه می‌کند. این حالت از پردازش چندگانه باعث تحریک بخش‌های مختلف مغز می‌شود که به‌طور هم‌زمان مسئول پردازش اطلاعات بصری، شنیداری و احساسی هستند.

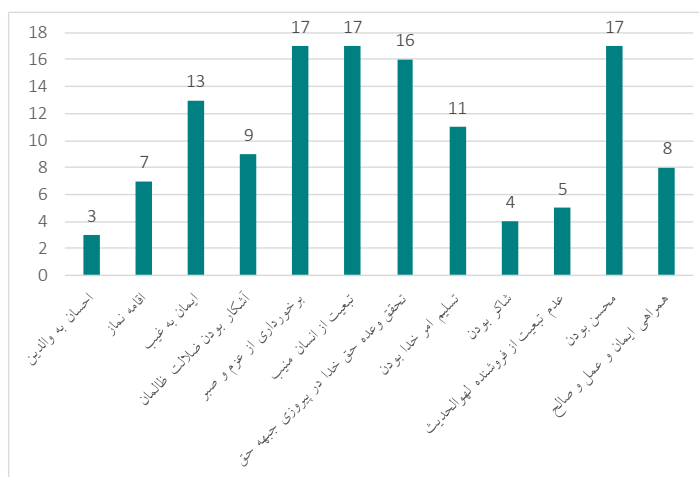
بر اساس نظریه گلدستین (۲۰۱۴)، اطلاعات بصری به‌سرعت در حافظه پردازش می‌شوند، به‌ویژه زمانی که تصاویر هم‌زمان با موسیقی یا صدای مؤثر ارائه می‌شوند. ترکیب تصاویر قوی با موسیقی در مستندهای شهید آوینی نمونه‌ای از این پردازش‌های چندگانه است که توجه مخاطب را جلب کرده و در حافظه طولانی مدت او حک می‌شود.

پردازش چندگانه همچنین به مخاطب کمک می‌کند تا درک عمیق‌تری از احساسات و پیام‌های اصلی مستند به دست آورد. وقتی مغز به‌طور هم‌زمان در حال پردازش جزئیات بصری و شنیداری است، می‌تواند به پیام‌های ضمنی احساسی که از طریق ترکیب این دو ارائه می‌شود، توجه بیشتری داشته باشد. این فرایند

تحلیل شناختی از بازنمایی حکمت سوره لقمان در مستندهای شهید مرتضی آوینی ■ قدسیه پانینی، سید ابوالقاسم حسینی ژرفا ■ صفحه ۳۹-۵۱

جدول ۲. بررسی حضور مولفه‌های حکمت به تفکیک مستندهای شهید آوینی (منبع: نگارندگان).

کد	مستند
احسان به والدین	راه قدس از کربلا/ ضیافت/ عروج
اقامه نماز	تاریخ سازان/ راه قدس از کربلا/ رم‌پیروزی (۲) / سربازان امام زمان/ شب عاشورایی/ رم‌پیروزی/ عروج
ایمان به غیب	با شیر مردان هوانیروز (۲) / پاتک روز چهارم (۲) / تاریخ سازان (۲) / تجدید پیمان (۲) / حزب الله (۲) / دو سال قبل (۲) / سربازان امام زمان
آشکار بودن ضلالت ظالمان	با شیر مردان هوانیروز/ راه قدس از کربلا (۲) / رم‌پیروزی/ سربازان امام زمان/ سقوط (۲) / شب عاشورایی/ عروج
برخورداری از عزم و صبر	با شیر مردان هوانیروز/ پاتک روز چهارم/ تاریخ سازان (۲) / تجدید پیمان (۲) / حزب الله/ دو سال قبل (۳) / راه قدس از کربلا (۶) / عروج
تبعیت از انسان منیب	با شیر مردان هوانیروز/ پاتک روز چهارم (۲) / تاریخ سازان/ تجدید پیمان/ حزب الله/ راه قدس از کربلا/ رم‌پیروزی (۴) / سربازان امام زمان (۲) / شب عاشورایی (۲) / ضیافت (۲)
تحقق وعده حق خدا در پیروزی جبهه حق	پاتک روز چهارم (۳) / تاریخ سازان/ تجدید پیمان (۲) / حزب الله (۲) / دو سال قبل (۲) / راه قدس از کربلا (۳) / رم‌پیروزی/ راه قدس از کربلا (۲) / شب عاشورایی (۲)
تسلیم امر خدا بودن	با شیر مردان هوانیروز/ پاتک روز چهارم/ تاریخ سازان/ تجدید پیمان (۲) / حزب الله/ دو سال قبل/ راه قدس از کربلا/ رم‌پیروزی/ سقوط/ شب عاشورایی
شاکر بودن	حزب الله/ دو سال قبل/ راه قدس از کربلا/ عروج
عدم تبعیت از فروشنده لهوالحدیث	با شیر مردان هوانیروز/ تجدید پیمان/ راه قدس از کربلا (۲) / شب عاشورایی
محسن بودن	تجدید پیمان (۲) / دو سال قبل (۴) / راه قدس از کربلا/ رم‌پیروزی/ شب عاشورایی (۷) / عروج (۲)
همراهی ایمان و عمل و صالح	پاتک روز چهارم (۲) / تاریخ سازان (۲) / حزب الله (۲) / سربازان امام زمان/ شب عاشورایی



نمودار ۱. فراوانی مولفه‌های پیرامونی حکمت در مجموعه اول روایت فتح (منبع: نگارندگان)

نمایش الگوی انسان منیب در آثار آوینی: در مستندهای شهید آوینی، شخصیت‌های اصلی که از رزمندگان و شهدا تشکیل شده‌اند، به عنوان انسان‌های منیب معرفی می‌شوند؛ یعنی افرادی که با ایثار و فداکاری خود، بازگشتی به سوی ارزش‌های معنوی دارند و در این راه از هیچ تلاشی دریغ نمی‌کنند. این بازگشت به سوی ارزش‌های الهی و تبعیت از آنها در متن و تصاویر مستندهای آوینی به خوبی نمایان شده است.

برخورداری از عزم و صبر به عنوان ویژگی‌های مهم حکیمانه
تحلیل مفهومی عزم و صبر در سوره لقمان: عزم و صبر از دیگر ویژگی‌های مهمی هستند که در سوره لقمان به عنوان شاخص‌های حکیمانه مورد تأکید قرار گرفته‌اند. این ویژگی‌ها نه تنها در مواجهه با مشکلات و چالش‌ها حیاتی هستند، بلکه به عنوان الگویی از پایداری و استقامت در مسیر ایمان شناخته می‌شوند (صرفی، ۱۳۹۸).

تأکید بر عزم و صبر در آثار آوینی: شهید آوینی در مستندهای خود به ویژه در نمایش صحنه‌های نبرد و تحمل سختی‌های رزمندگان، اهمیت عزم و صبر را برجسته می‌کند. این ویژگی‌ها به مخاطب القا می‌شود که برای دستیابی به ارزش‌های معنوی باید ایستادگی و استقامت داشته باشد.

شخصیت محسنین و نقش آنها در انتقال حکمت قرآنی

تحلیل مفهومی محسنین در سوره لقمان: در آیات ابتدایی سوره لقمان، محسنین به عنوان افرادی که نیکی را در تمامی اعمال خود مدنظر دارند، معرفی می‌شوند. این افراد به دنبال اعمال نیک و درست هستند و از حکمت و هدایت قرآنی بهره‌مند می‌شوند (صرفی، ۱۳۹۸).

تطبیق شخصیت محسنین در مستندهای آوینی: در مستندهای شهید آوینی، شخصیت‌های محسنین بارها به عنوان نمونه‌هایی از انسان‌های حکیم و نیکوکار که در پی ارزش‌های معنوی هستند، به تصویر کشیده شده‌اند. استفاده از چهره‌های آرام، متفکر و متعهد در این مستندها بیانگر همین ویژگی‌های محسنانه است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش بر آن بود تا بررسی کند که چگونه مفاهیم حکمی و معنوی سوره لقمان، به ویژه حکمت‌هایی نظیر شکر، ایمان به غیب، صبر و تبعیت از انسان منیب، در مستندهای شهید مرتضی آوینی، به ویژه مجموعه روایت فتح، بازنمایی و به مخاطب منتقل شده‌اند. تحلیل‌ها نشان می‌دهد که آوینی، فراتر از روایت صرف جنگ، در پی انتقال مفاهیم قرآنی و حکمی بوده و از سینما به عنوان ابزاری برای تعمیق ارزش‌های دینی استفاده کرده است.

در مجموعه اول روایت فتح قابل مشاهده است، تمامی مؤلفه‌های معین شده از سوره در این مجموعه با فراوانی تفاوت حضور دارند، بیشتر فراوانی متعلق به مؤلفه‌های محسن بودن، تبعیت از انسان منیب و برخورداری از عزم و صبر است.

شکر و اهمیت آن در ایجاد پیوند معنوی

تحلیل مفهومی شکر در سوره لقمان: شکر به عنوان یکی از اصول مهم حکمت در سوره لقمان شناخته می‌شود. در این سوره، لقمان پسر خود را به شکرگزاری توصیه می‌کند، چراکه شکر نوعی آگاهی و قدردانی از نعمت‌های الهی است که ارتباط فرد را با خالقش عمیق‌تر می‌سازد (طباطبایی، ۱۳۷۴). مفهوم شکر، به فرد کمک می‌کند تا به صورت عمیق‌تری به درک معنای زندگی و نعمت‌های آن دست یابد.

ارتباط شکر با آثار آوینی: در مستندهای شهید آوینی، لحظاتی از قدردانی و همدلی عمیق با رزمندگان و شهادت آنها به تصویر کشیده می‌شود که مخاطب را به تأمل در مورد نعمت‌ها و ارزش‌های ملی و معنوی تشویق می‌کند. استفاده از تصاویر احساسی و روایات قهرمانانه، حس قدردانی و احترام به ارزش‌های اسلامی را در مخاطب ایجاد می‌کند که مشابه با مفهوم شکر در سوره لقمان است.

ایمان به غیب و ایجاد حس همدلی

تحلیل مفهومی ایمان به غیب در سوره لقمان: در سوره لقمان، ایمان به غیب به عنوان یکی از اصول اساسی برای دستیابی به حکمت معرفی شده است. این ایمان به مخاطب کمک می‌کند تا در برابر ناشناخته‌ها و مسائل غیرمادی جهان هستی، پذیرشی توأم با باور داشته باشد که در نهایت به هدایت الهی منجر می‌شود (صرفی، ۱۳۹۸).

بازنمایی ایمان به غیب در آثار آوینی: در مستندهای آوینی، بارها از مضامین عرفانی و معنوی استفاده شده که مخاطب را به تفکر و تأمل در مورد غیب و حقایق ناپیدای زندگی فرامی‌خواند. صحنه‌هایی از نبرد و شهادت رزمندگان، علاوه بر تقویت حس همدلی، به مخاطب یادآوری می‌کنند که بسیاری از ارزش‌های معنوی فراتر از درک مادی ما هستند.

تبعیت از انسان منیب و اهمیت آن در حکمت دینی

تحلیل مفهومی تبعیت از انسان منیب در سوره لقمان: در این سوره، انسان منیب یا بازگشت‌کننده به سوی خداوند به عنوان الگویی برای زندگی حکیمانه معرفی شده است. این مفهوم نشان‌دهنده اهمیت پیروی از الگوهای الهی و بازگشت به ارزش‌های دینی در مواجهه با چالش‌های زندگی است (طباطبایی، ۱۳۷۴).

این دستاورد به تربیت و ترویج فرهنگ قرآنی در جامعه کمک کرده و ابزاری مؤثر برای انتقال حکمت‌های دینی به نسل‌های بعدی فراهم کرده است. به این ترتیب، مجموعه مستندهای شهید آوینی همچنان به عنوان الگوی برجسته‌ای از سینمای دینی و متعهد، بر ذهن و قلب مخاطبان تأثیرگذار باقی می‌ماند.

فهرست منابع

- اخوت، احمدرضا (۱۳۹۴)، *فرآیندشناسی حکمت*، تهران: قرآن و اهل بیت نبوت (ع).
- اسماعیلی، رفیع الدین (۱۳۹۵)، بررسی رابطه هنر و دین از منظر سید حسین نصر و سید مرتضی آوینی، *نشریه معرفت علمی فرهنگی*، ۷ (۲)، ۱۰۹-۱۳۲.
- افراشی، آریتا (۱۳۹۵)، *مبانی معناشناسی شناختی*، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ایمان، محمد تقی؛ نوشادی محمودرضا (۱۳۹۰)، تحلیل محتوای کیفی، *نشریه پژوهش*، ش ۲، ۱۵-۴۴.
- آوینی، سید مرتضی (۱۳۷۸)، *آیین جادو*، جلد سوم، مقالات؛ تهران: نشر ساقی.
- جعفریان، حبیبه (۱۳۸۹)، *شهید آوینی (سیری در آثار)* چاپ چهارم، تهران: نشر کتاب صبح.
- حجازی، بهجت السادات؛ آخوندزاده، حکیمه (۱۴۰۰)، نگرشی به «روایت فتح» از شهید آوینی بر مبنای روایت‌گری، *مطالعات بین‌رشته‌ای در رسانه و فرهنگ*، ۱۱ (۱)، ۱۹-۴۴.
- حسینی، سید حسام الدین؛ کرم الهی، نعمت اله؛ مؤمن آرانی، علیرضا؛ اسلامی تنها، اصغر (۱۴۰۲)، تبیین الگوی نظری شهید آوینی در مطالعه دفاع مقدس، به مثابه الگوی مطالعه پدیده‌های اجتماعی دینی، *نشریه دین و ارتباطات*، ۳۰ (۲)، ۵۹۷-۶۲۴.
- حکمت یار، عرفان (۱۳۹۶)، بررسی و تحلیل جنبه‌های ادبی گفتار متن‌های روایت فتح شهید آوینی و بررسی کارکردهای زیبایی‌شناسانه آن، *طرح تحقیقاتی پژوهشگاه علوم و معارف دفاع مقدس*.
- درزی، قاسم (۱۳۹۷)، درآمدی بر کاربست علوم شناختی در مطالعات قرآنی، *نشریه مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی*، ۲ (۱)، ۴۳-۷۵.
- زاهدی، محمدصادق؛ حق شناس، روح الله (۱۳۹۲)، بررسی رویکرد علوم شناختی در مطالعه دین، *نشریه پژوهشنامه فلسفه دین (نامه حکمت)*، ۱۱ (۲)، ۱۶۲-۱۴۵.
- شهباز، محمد؛ پورعلم، مهرداد (۱۳۹۹)، *درس‌نامه علوم شناختی و رسانه*، تهران: افکار جدید.
- صرفی، زهرا (۱۳۹۸)، تبیین انسجام محتوایی سوره لقمان با روش تحلیل محتوای کیفی، *فصلنامه تحقیقات علوم قرآن و حدیث دانشگاه الزهراء (س)*، ۱۶ (۱)، ۸۳-۱۱۲.
- طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۷۴)، *تفسیر المیزان*، ترجمه سید موسوی همدانی چاپ پنجم قم: دفتر انتشارات اسلامی.
- گهربخش، محمدجواد؛ اسفندیاری، شهاب؛ رستمی، پدارم (۱۴۰۱)، فضاسازی در مجموعه روایت فتح؛ مطالعه‌ای انتقادی بر ویژگی‌های سینمای اشرافی از منظر سید مرتضی آوینی، *فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری*، ۱۶ (۲)، ۱۰۹-۱۳۴.
- مددیپور، محمد (۱۳۸۴)، *سینمای اشرافی: سینمای دینی و هنر اشرافی شهید*

آوینی در مجموعه روایت فتح با استفاده از تکنیک‌های هنری نظیر تصاویر احساسی، موسیقی حماسی، و روایات قهرمانانه، حکمت‌های قرآنی را در قالب تجاربی عینی و قابل درک به مخاطب عرضه می‌کند. او با خلق صحنه‌هایی از زندگی و جهاد رزمندگان، ویژگی‌های انسان حکیم قرآنی، مانند شکر، ایمان به غیب، صبر و تقوا، را به صورتی ملموس و تأثیرگذار به تصویر می‌کشد. این مفاهیم با ایجاد پیوند عاطفی و شناختی، نه تنها به عنوان ایده‌های ذهنی بلکه به عنوان تجاربی واقعی در ذهن مخاطب تثبیت می‌شوند و به درک عمیق‌تری از حکمت قرآنی منجر می‌شوند.

رویکرد آوینی در به‌کارگیری مضامین قرآنی به‌گونه‌ای است که مخاطب را از مرحله تماشای فیلم به تجربه‌ای دینی و معنوی سوق می‌دهد. استفاده از نورپردازی‌های تأمل‌برانگیز، نمایش لحظات شهادت و ایثار، و خلق فضایی پر از احساسات، مفاهیم قرآنی مانند شکر، ایمان به غیب و استقامت را در چارچوبی سینمایی و ادراکی برای مخاطب ماندگار می‌کند. به عنوان مثال، در لحظات احساسی و معنوی مستند، شکر و ایمان به غیب به صورت تجربیات ملموس و عمیق در ذهن مخاطب باقی می‌ماند و او را به تفکر و تعمق بیشتری در خصوص ارزش‌های دینی و معنوی وادار می‌سازد.

یکی از دستاوردهای مهم آوینی، پیوندی عمیق میان فرم سینمایی و محتوای دینی است؛ بدین معنی که نه تنها پیام فیلم، بلکه فرم آن نیز حاوی معانی قرآنی است. این تلفیق، تجربه‌ای یگانه از سینمای دینی را برای مخاطب به ارمغان می‌آورد و به او اجازه می‌دهد به جای مواجهه با فیلمی جنگی، تجربه‌ای معنوی و حکمی از سوره لقمان را لمس کند.

یکی از نقاط قوت رویکرد آوینی، حذف فاصله میان فرم و محتواست؛ به‌گونه‌ای که این فیلم‌ها نه تنها حاوی پیام‌هایی دینی و اخلاقی هستند، بلکه خود فرم فیلم نیز به عنوان بخشی از پیام دینی عمل می‌کند. این عدم تفکیک میان فرم و محتوا به مخاطب این امکان را می‌دهد که به جای تماشای یک فیلم جنگی، یک تجربه دینی را از نزدیک لمس کند. آوینی، همان‌طور که در تفسیر سوره لقمان نیز مطرح است، مفاهیم دینی و حکمی را نه به صورت خشک و تئوریک، بلکه به صورت یک الگوی زیستی به مخاطب ارائه می‌دهد.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که شهید آوینی در مجموعه روایت فتح توانسته به کمک تلفیق هنر و دین، حکمت‌های قرآنی سوره لقمان را به صورتی عمیق و ماندگار به مخاطب منتقل کند. او با خلق تصاویری از زندگی انسان‌های حکیم و ایثارگر، مخاطب را با الگوهای دینی و قرآنی مواجه می‌سازد و درعین حال، زمینه‌ای برای پیوند عاطفی و معنوی مخاطب با این ارزش‌ها فراهم می‌آورد.

- gy. Andover, Hampshire Cengage Learning, EMEA.
- LeDoux, J. E. (2000). Emotion circuits in the brain. *Annual review of neuroscience*, 23 (1), 155-184.
- Rizzolatti, G. (2008). *Mirrors in the brain: How our minds share actions and emotions*. Oxford University Press.
- Smith, L. T., & Taylor, A. (2016). *The Psychology of Art and Aesthetics*. Palgrave Macmillan.
- Watson, K. D. Kahneman. (2011). *Thinking, Fast and Slow*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux. 499 pages. Canadian Journal of Program Evaluation, 26 (2), 111-113.
- Zeki, S. (2002). Inner vision: An exploration of art and the brain. *آوینی با نظری به عکاسی اشرافی، تهران: سوره مهر.*
- یامین‌پور، وحید (۱۳۹۸)، *ماجرای فکر آوینی*، چاپ دوازدهم، قم، نهاد نمایندگی مقام معظم رهبری در دانشگاه ها، دفتر نشر معارف.
- Baddeley, A. (2000). The episodic buffer: a new component of working memory?. *Trends in cognitive sciences*, 4 (11), 417-423.
- Bruner, J. (1990). *Acts of meaning: Four lectures on mind and culture* (Vol. 3). Harvard university press.
- Goldstein, E. B., & Van Hooff, J. C. (2018). *Cognitive psycholo-*



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

پژوهشی در آموزش سنتی هنر در آئین فتوت و فتوت‌نامه‌ها

احمد روانجو^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۰۶ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۶۶-۵۳

Doi: 10.22034/rph.2025.2047829.1086



چکیده

تاریخ آموزش سنتی هنر به شیوه استاد و شاگردی، که شیوه‌ای کارآمد برای گسترش و رونق صنایع و حرفه بوده، بر ما پوشیده مانده است. اسناد و متون تاریخی حاکی از رونق آموزش‌های سنتی در میان هنرمندان و صنعت‌کاران، به پیش از دوره اسلامی اشاره دارد. ضرورت نگارش این نوشتار آن است که در فتوت‌نامه‌های جوانمردان جایگاه استاد و شاگرد چگونه توصیف شده و آموزه‌های سنتی با چه شیوه‌ای همراه با ذوق و سلیقه استاد، به شاگردان منتقل می‌شده، که کارگاه به محلی برای پرورش و توانمندی شاگردان و تشویق آنان به یادگیری فنون و مهارت‌ها تبدیل شود. در چنین کارگاه‌هایی است که شاگردان، برای آموختن حرفه نزد استادان مجرب می‌آیند و استادان ماهر آینده از کارگاه خارج می‌شوند تا به ترویج و گسترش شیوه استاد و صنف خود بپردازند. در متون فتوت‌نامه استادان و پیران، شاگردان کارگاه خود را به آموزش قواعد و اصول حرفه و نیز رعایت نمودن موازین اخلاقی در به‌کارگیری آلات و ابزار و در نظر داشتن مفاهیم عرفی حرفه، تشویق می‌کردند. در متون فتوت‌نامه حرفه با اعتقادات و مضامین دینی و مبانی اخلاقی رایج ارتباط وثیقی دارد و این موضوع را نقشه راه نائل‌کردن شاگرد به مقام استادی نیز، معرفی می‌نماید. گمان می‌رود که مبنای فلسفی، عقلی و حکمی فتوت‌نامه‌ها، به معنی تکیه بر چگونگی اشتیاق شاگردان به یادگیری فنون حرفه‌ای در رساله‌های اخوان‌الرضا آمده است. مسئله این مقاله آن است که نظام آموزش سنتی در متون فتوت‌نامه بر چه مواردی تکیه دارد؟ جایگاه استاد و شاگرد در نظام سنتی استاد-شاگردی حرفه‌های فنی و آئین جوانمردان چگونه است؟ روش پژوهش این مقاله، با رویکرد کیفی بوده و به شیوه توصیفی-تحلیلی بیان شده، گردآوری داده‌ها و مطالب کتابخانه‌ای و کاوش در فتوت‌نامه‌ها انجام پذیرفته است. هدف این مقاله بررسی چرایی و چگونگی آموزش سنتی نزد جوانمردانی است که در حرفه‌های بازار فعال‌اند. و تبیین مبانی نظری نظام آموزش سنتی و سازوکار متداول در گردش کار نزد استاد و شاگرد در کارگاه‌های سنتی. دستاورد این مقاله در جریان آموزش و پرورش شاگرد در نظام سنتی با پژوهش در فتوت‌نامه‌ها و رساله‌ای اخوان‌الرضا به نتیجه می‌رسد و جایگاه استاد و شاگرد را نشان می‌دهد و بر اساس نظر کُربن که آئین جوانمردی شیوه شوالیه‌گری معنوی می‌داند. مراتب چهارگانه‌ای را برای خدمت به مردم در آموزش فنون و صنایع قائل است.

کلیدواژه‌ها: فتوت‌نامه، آئین جوانمردی، آموزش سنتی هنر، نظام آموزش استاد-شاگردی، اخوان‌الرضا

۱. استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر شوستر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

Email: ravanjoo.ahmad@gmail.com



استاد: روان جو، احد (۱۴۰۳)، پژوهشی در آموزش سنتی هنر در آئین فتوت و فتوت‌نامه‌ها، رهیویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۶۶-۵۳.

doi: 10.22034/rph.2025.2047829.1086

https://rph.soore.ac.ir/article_720031.html

مقدمه

شواهدی تاریخی هست مبتنی بر این‌که آیین جوانمردان، از لحاظ تاریخی به ادوار پیش از دوره اسلامی در ایران مربوط می‌گردد. آیین فتوت را در اصل مربوط به مراسم پیمان بستن با همراهی و همدلی میان جوانان برای پیوستن به دسته دلاوران جوانمرد است. جوانمردانی که هم‌عهد می‌شده‌اند که در همه حال وفادار و یاری‌گر هم باشند، و از بینوایان دستگیری کنند. راستگویی، امانت‌داری، فداکاری و جوانمردی پیشه نمایند، مهمان‌پذیر و غریب‌نوازی کنند و برای فراگیری فنون رزمی در عرصه‌های خاص همت بگمارند. چنان‌که هانری گربن در فتوت‌نامه چیت‌سازان، درباره آیین جوانمردی معتقد است که: جوانمردان، افرادی هستند که نشان کامل جوانمردان و انتقال عیاری جنگی به عرفانی است. ولی افراد مؤمنی که به کاری به عنوان حرفه اشتغال دارند، به شکل نمونه‌ای مطلوب معرفی می‌شوند. کار فردی که به جوانمردان ملحق می‌شود، هر کاری که باشد، به خدمتی شوالیه‌ای بدل می‌شود.

فتوت‌نامه‌ها شامل دستورهای اخلاقی برآمده از خرد‌کارکردی به صورت شفاهی یا مکتوب بوده که به‌طور سینه‌به‌سینه منتقل شده، در بردارنده احادیث، حکایات، موعظه‌های اخلاقی، پند و اندرز بوده و موارد ابتدایی و الفبای حرفه و انواع ابزار صنف و کارکرد آنها را به زبان عامیانه گفته است. مراسمی مانند آئین کمر بستن و مراسم حلواپزان و... را بیان نموده است. به اعتقاد هانری گربن هدف آیین جوانمردان، انتقال نور فطرت در وجود آدمی از حالت قوه به حالت بالفعل بوده است.

در این مقاله موضوع پیوند گروه‌های جوانمرد به حرفه‌های کف‌بازار و پیشه‌ها در درازنای تاریخ، مورد توجه قرار گرفته است؛ تا جایی که پیشه‌های رایج درون بازار، خود جایگزین اصناف فتوت شده و یا در هم آمیخته گشته‌اند. همچنین در رساله‌های اخوان‌الصفاء، در مورد ابتدای صنایع و اصناف بر همدلی تأکید شده است. پر واضح است که هر حرفه‌ای برای حفظ خود اهلی دارد که آنها برای خود به قواعد و اصولی قائلند که در آن با هم اتفاق نظر دارند.

در آموزش سنتی بحث اهلیت که در گربنش شاگرد نزد استادان بسیار حائز اهمیت است، و از رموز و اسرار پیشه محسوب می‌شده است، و آن به معنی دارا بودن شرایط پذیرش امانت و نیز علت رازآمیز بودن پیشه‌ها قلمداد می‌شود. و اما بیان مسئله این مقاله چنین است که نظام آموزش سنتی در متون فتوت‌نامه بر چه مواردی تکیه دارد؟ همچنین جایگاه استاد و شاگرد در نظام سنتی استاد-شاگردی حرفه‌های فتیان و آئین جوانمردان چگونه است؟

روش پژوهش

این مقاله به لحاظ هدف، از نوع پژوهش بنیادی و به لحاظ نوع پژوهش، کیفی محسوب می‌شود که در آن از روش استنادی

و روش استنباطی برای پاسخ به پرسش اصلی بهره برده است و نیز گردآوری داده‌ها و مطالب با مطالعه کتابخانه‌ای از کتاب‌ها، مقاله‌های معتبر، متن‌های کهن فارسی و فتوت‌نامه‌ها برخوردار شده است. جامعه آماری و مطالعاتی این نوشتار به پژوهش در متون فتوتی و آئین جوانمردان اختصاص دارد.

پیشینه پژوهش

- در زمینه بررسی آداب استاد-شاگردی و آموزش هنر، مقاله‌ی: «تأملی در رابطه استاد و شاگردی در آموزش هنرها با تأکید بر نظام سنتی» نوشته ندا سیفی و همکاران (۱۳۹۶)، به آداب اخلاقی و ارتباط استاد و شاگرد و جایگاه این دو در آموزش حرفه پرداخته است. و به این نتیجه رسیده‌اند که می‌توان با بررسی متون کهن دریافت که هنر سنتی ایران سهم مهمی از توفیق خود را از کیفیت رابطه سنتی استاد و شاگرد بر پایه احترام و پاسداشت اخلاقیات تحسین شده، برگرفته از فرهنگ مراد و مریدی دارد.

- کتاب «چهارده رساله در اصناف فتوت» به کوشش مهران افشاری و مهدی مدائینی (۱۳۸۵)، با طرح مقدمه‌ای تحلیلی همراه با نگاهی تاریخی در طرح فتوت‌نامه‌های پیشه‌های راسته‌های سنتی بازار از قبیل شاطران، نانویان، سقایان و حمامیان، نمدمالان، سلمانیان، و نیز رساله‌هایی در بیان حرفه سلمانیان و حمامیان، در باب بیان کار سلاخان و قصابان، در بیان دوازده سؤال سنگ و تیغ، در بیان ارشاد پیر مرشد و... آورده‌اند. آنها در این مقدمه به شرح و تحلیل تاریخی شرایط نگارش فتوت‌نامه و چگونگی پرداختن به پس‌زمینه‌های اجتماعی و سیاسی جامعه ایرانی را مورد توجه داشته است. این کتاب دارای متن ۱۴ رساله در پیشه‌های فتیان و پیشه‌وری است.

- در ادامه به کتاب «آیین جوانمردی» نوشته هانری کربن (۱۳۶۳) با ترجمه احسان نراقی می‌پردازیم. این کتاب همراه تحلیل و بررسی عرفانی چند متن کهن از جمله فتوت‌نامه عمر سهروردی با دو ویرایش و فتوت‌نامه چیت‌سازی و... آورده است. کربن در آغاز کتاب با مقدمه‌ای تحلیلی فتوت و آئین جوانمردان را تکاپوی سلوک عرفانی می‌داند و جوانمردان را شوالیه‌های معنوی پنداشته که به جهاد اکبر با معتقدات شیعی می‌پردازند. و متون فتیان را به آموزه‌های پیش از رنسانس اروپا یعنی دوره شوالیه‌گری مشابهت می‌دهد.

- همچنین در مقاله: «آداب‌المشق‌ها به مثابه فتوت‌نامه‌های خوشنویسان»، روان‌جو (۱۳۹۹) بیان می‌دارد که در فرهنگ ایرانی متونی آموزشی وجود دارد که به نام ادب معروف‌اند. فتوت‌نامه‌ها و آداب‌المشق‌ها نیز از آن دسته متون محسوب می‌شوند. فتوت‌نامه‌ها متونی عامیانه‌اند که اصناف جوانمردان از صنف‌های متنوع بازار برای حرفه خود نوشته‌اند. این متون افزون بر آموزش حرفه با ارج نهادن به کار، تقدس‌نمایی حرفه، تمجید از صفات حمیده و تأکید

می پوشیدند. قولیان از پیشه‌وران و اهل بازار بودند که همچون عامه مردم جامه کرباسی می پوشیدند و شربیان جوانمردان صوفی بوده‌اند و جامه پشمینه بر تن می کردند» (افشاری و مدائنی، ۱۲، ۱۳۸۵). در متون فتوت‌نامه یا متن‌های سنت آدابی که شاگردان و استادان را با امور و وظایف خود آشنا می‌کند، با لحنی از گفتار و گفت و شنید که قواعد و اصول وارد شدن به صنف و برپایی مناسک و مراسم آئین جوانمردی و شیوه به استادی رسیدن شاگردان مواجه می‌گردیم؛ بر اساس آنچه در رساله اخوان‌الصفاء گفته شده است: «هر انسان صنعتگر، ناگزیر از داشتن استاد است که از او صنعت یا علمی را بیاموزد» (سعید الشیخلی، ۱۳۶۲: ۸۶). همچنین «فتوت‌نامه» شامل مجموعه‌ای از قواعد و اصول سلوک شوالیه‌های معنوی است و رساله‌های آن از وجوه مشترکی برخوردار است و گواهی دیگر بر این است که شوالیه‌گری، پیشینه کهن دارد» (کرین، ۱۳۶۳: ۷). حسین واعظ کاشفی^۲ در کتاب «فتوت‌نامه سلطانی»، مبنای اصلی فتوت و تفکر ریشه‌ای آن را برگرفته از اندیشه شیعی می‌پندارد و افزون بر اولیاء الهی و پیغمبران، سرحلقه آئین فتوت را امام علی (ع) می‌داند. محمدجعفر محجوب، در مقدمه کتاب «فتوت‌نامه سلطانی» می‌نویسد:

«در کتاب کاشفی، یکسره از سابقه تاریخی فتوت، آداب و تربیت کمر بستن و شد و بیعت و بعد درباره فتوت هریک از قشرهای اجتماعی: از سرکه‌گیران و قصه‌خوانان گرفته تا پهلوان‌پیشگان و زورگران و ناصره‌کشان و حمالان و سقایان و قصابان و سلاخان و خراشان و درودگران و بنایان و آهنگران و جز آنان سخن گفته، پیشه ایشان را با سلسله سندی که به یقین در دوره‌های متأخر بر ساخته شده بود و به یکی از امامان و پیامبران نسبت داده و بعد راه و رسم آداب تربیتی را که هریک از این صنف‌ها، برای بهتر سلوک کردن با مردم، باید بدانند و عمل کنند، گوشزد ایشان کرده است» (محجوب، ۱۳۵۰: ۷۸). متون فتوت‌نامه به مسائل کار حرفه‌ای و نیز روابط موجود در کار اصناف می‌پردازند و اطلاعات ارزشمندی را درباره وارد شدن شاگردان به حرفه، یادگیری از استاد، سنت و آئین آن و واژه‌هایی مخصوص حرفه و ادبیات ویژه آن را پیش‌روی خوانندگان می‌گذارد؛ از جمله گرامیداشت استادان و عمل به دستورات آنان و ستاندن رضایت بزرگان و استادان فن و سردمداران صنف. چنان‌که در گود زورخانه که یادگاری از روزگار رونق تکیه‌ها، زاویه، خانقاه و لنگر به عنوان مکانی برای استقرار جوانمردان برای انجام روزانه ورزش‌ها و آموزش‌های عیاری محسوب می‌گردد، همچنین می‌توان به یاری این متون به آیین تکریم استادان و گرامیداشت پیران باتجربه آگاه شد؛ که این موضوع خود نشان از وجود «آئین‌های گرامیداشت پیران و بزرگان» در تاریخ ایران باستان دارد.

فتوت‌نامه‌ها رساله‌هایی در زمره ادبیات عامیانه محسوب می‌شوند که در گرامیداشت حرفه و روزی حلال، یادگیری صنایع

بر نکات آموزشی و عیاری در جهت فرهنگ سنتی شیوع و بسط حرفه‌های بازار نوشته شده‌اند. در فتوت‌نامه‌ها و آداب‌المشقی‌ها تلاش بزرگان صنف به رازداری و سرپوشی حرفه است، از این رو به گزینش شاگردان دست می‌یازند. با توجه به ویژگی‌های یکسان، آداب‌المشقی در واقع نوعی فتوت‌نامه محسوب می‌شوند که برای صنف خوشنویسان نگاشته شده‌اند.

- کتاب فتوت‌نامه سلطانی نوشته ملا حسین واعظ کاشفی سبزواری (۱۳۵۰) با اهتمام و مقدمه طولانی محمدجعفر محجوب است، که به متون فتیان در پیشه‌های گوناگونی پرداخته است و دارای فصل‌هایی چون: در بیان پیر و مرید و آنچه تعلق بدان دارد، و نیز در مورد تقییب و استاد شد، در آداب اهل طریق، در توضیح حال ارباب معرکه و... دارد.

- کتاب اورنگ، مجموعه مقالات در باب مبنای نظری هنر نوشته حسن بلخاری قهی (۱۳۸۸) دارای نوزده مقاله درباره هنر، اندیشه و عرفان است. نویسنده با طرح مباحث بنیادی که در فلسفه هنر اسلامی مهم تلقی می‌شوند، از ضرورت تکوین فلسفه هنر اسلامی گرفته تا بیان اندیشه‌های بزرگ‌ترین متفکران شرق در باب خیال و تخیل و همچنین به نظرات «اخوان‌الصفاء و خلان‌الوفا» در این باب می‌پردازد.

از خوانش منابعی که به عنوان پیشینه معرفی شد می‌توان دریافت که از فتوت‌نامه‌ها به مثابه منابع غنی پژوهش در آموزش، زندگی اجتماعی و فرهنگی حرفه‌های جوانمردان می‌توان در باب موضوعات عمده‌ای چون آموزش و پرورش نسل‌های فن‌آوران و خلاقان آینده در جامعه سنتی بهره برد.

فتوت‌نامه

فتوت‌نامه‌ها اساسنامه‌هایی کاری هستند حاوی حکایت‌هایی برای اندرز و به لحاظ کاربردی شامل شرح حرفه و به‌کارگیری ابزار و روش و منش پیشه. «در فرهنگ اسلامی، متن‌هایی در حوزه‌های گوناگون پدید آمده است که کار آنها راهنمایی در کسب ملکات نفسانی در هر حوزه است. این متن‌ها را «ادب» می‌خوانند. در برخی از صناعات و هنرها، «ادب»‌هایی نوشته و در برخی دیگر نوشته‌اند. رساله‌های ادب متضمن آداب معنوی و مادی، ظاهری و باطنی هنرهاست» (قیومی، ۱۳۸۶: ۴). اینکه عیاران از چه تاریخی به حرفه‌های بازار می‌گروند کاملاً مکشوف نیست ولی دسته‌های سه‌گانه جوانمردان این را با پوشش خود روشن می‌کردند. «در [باب] هفتم، نجم‌الدین زکوب در فتوت‌نامه خود اهل فتوت را به سه گروه تقسیم کرده است: سیفی، قولی، شربی. به گفته او سیفیان در مجلس تشرف به فتوت، میان‌بندی از دوال و قولیان میان‌بندی از کرباس یا کتان و شربیان میان‌بندی از صوف بر میان می‌بستند از این سخنان می‌توان دریافت که سیفیان همان عیاران و جوانمردان سپاهی بوده‌اند که دوال بر کمر می‌بستند و جامه چرمین

و به‌کارگیری اخلاق پسندیده در زندگی روزمره تلاش می‌کنند. از این رو «نیاز وسیع صنعتگران به مبانی حکمی و نظری صنعتشان که بر اثر وحدت درونی صناعات با فلسفه و حکمت به وجود آمده بود، خود ضرورتی انکارناپذیر در رجوع اهل صنعت به حکما است» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۹۶).

آموزش‌ها در نظام سنتی جوانمردان بر گذراندن مرحله‌های چهارگانه شریعت، طریقت، حقیقت، معرفت تا رسیدن شاگرد به مقام و جایگاه استادی، یکی از اهداف والای آئین جوانمردی قلمداد می‌شود.

شاگرد با هدف آموختن صنعت و برای وارد شدن به حرفه، که بعدها آن را پیشه خود کند، نخست باید به خدمت استاد آن حرفه برسد، تا استاد بنا به توان شاگرد آموزش‌های مورد نظر را برای او آغاز نماید. در این مرحله به کارآموز، لقب‌هایی چون صنعتگر (صانع) یا شاگرد (تلمیذ) یا (غلام) گفته می‌شود. شاگرد به استاد خود، در امور حرفه یاری می‌رساند و استاد هم در پاسخ گاهی برای این کار، به او مزد و یا پوشاک و خوراک می‌داد. تکریم استاد به شاگرد لازم بود. آن‌طور که بایست شاگرد پشت سر استاد راه برود، همچنین نیازهای او را برآورده کند، فرمانبر و خدمتگزار استاد باشد. از استاد در جزئیات زندگی پیروی کند. چنان‌که در هم‌نشینی‌های استاد با شاگرد نکات تربیتی مهمی نهفته است. هرگاه استاد که شاگرد را مناسب آموزش‌های خود شناخت، آنگاه در کارگاه خود او را به کار می‌گیرد، البته «خیلی اوقات، صنعتگر، کار خوب و سالم استاد را خراب می‌کند و از او مجازات و خواری می‌بیند. از این رو، به استاد فرمان داده شده که صنعتگر را از ساختن چیز بد و غلط بازدارد» (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲: ۸۷ و ۸۸).

در آغاز هنگام وارد شدن شاگرد به صنف، و پس از اتمام آموزش‌ها و پس از ماهر و خیره‌شدن شاگرد و اطمینان استاد از تبحر او یعنی هنگام مستقل شدن شاگرد و ستاندن اجازه از استاد و صنف، استاد با آزمونی که او در آن حرفه می‌گیرد، روشن می‌کند، که «صنعتگر پس از دوره کارآموزی می‌تواند استاد مستقل گردد و پس از انجام آزمایشی خاص جهت شناخت میزان مهارت او در آن حرفه، می‌تواند دکانی مخصوص خود بگشاید» (سعیدالشیخلی، ۱۳۶۲: ۸۸).

باری از متون فتوت‌نامه‌ها زیر عنوان شیوه‌های آموزشی در خصوص مهارت‌آموزی چند نکته قابل بیان است:

۱- سیاق متون فتوت‌نامه، به شیوه آموزشی و تعلیمی نوشته شده است. خطاب پیران همراه با راهنمایی‌های پدرا نه به شاگرد، شامل سرمشق دانستن صداقت و درستی را در زندگی است که به حرفه‌آموز می‌آموزد. روایات، اندرزها، حکایات و حکمت، دین‌داری و پرهیزگاری، هنر به‌کارگیری لوازم، ابزار با حرمت و شأن حرفه همه در جهت شکوفایی استعداد به جوان جویای حرفه یاد می‌دهد.

۲- شیوه نوشتاری، در فتوت‌نامه با لحن و سیاق محاوره‌ای گفته

شده است؛ چنانچه استاد رو به شاگرد با لحن خاصی بگوید، شاگرد هم می‌آموزد که با استاد و دیگران در کارگاه با چه لحنی و چگونه پاسخ بگوید. چنان‌که ابن خلدون در باره لحن استاد می‌گوید: «از بهترین شیوه‌های آموزش، [آموزش] گفتاریست» (ابن خلدون، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۱۴۴). عبارات مشترک در همه فتوت‌نامه‌ها نظیر: اگر پرسند که...؟ جواب بگوی که...، سیاق رفتار مهتر نسبت به کهنتر یا استاد به شاگرد، همچنان‌که لحن را به طرز محاوره و گفتاری تداعی می‌نماید در آن، جایگاه استاد، با انجام احترام متناسب شأن استاد، جنبه گسترده با گویشی انشایی برای به‌کار بستن وظایف شاگرد تأکید شده است.

۳- در متن فتوت‌نامه‌ها مطالب آموزشی برای یادگیری حرفه‌های کف‌بازار تا حرفه‌های فرهیخته چون معماری ابنیه‌های مهمی چون کاخ‌های شاهان وجود دارد، تا همه مردم و پیشه‌وران و شاگردان بتوانند در عرصه‌های گوناگون زندگی به یافتن رزق حلال موفق شوند. چنانچه در این متن‌ها می‌توان خواند، که ابراهیم خلیل‌الله را سردمدار و پیشتاز فتوت می‌گویند: «احترام حضرت ابراهیم، در جهت تعمیم اصول فتوت به کلیه وجوه زندگی است، یعنی فتوت همچون شیوه زندگانی معرفی می‌گردد، تا هرکسی به حسب وضع و موقع خود راهش را برگزیند» (کربن، ۱۳۶۳: ۷).

۴- فتوت‌نامه‌ها متن‌هایی برای آموختن فنون تنها نزد استاد است. این رساله‌ها کارآموز را از یادگیری حرفه و به‌کارگیری شیوه زندگی و سلوک روزانه، بدون پیروی از استاد منع می‌نماید و احترام استاد و به پیران و بزرگان پیشین و بنیان‌گذاران حرفه و نامداران کار را واجب می‌پندارد چنان‌که: «... هر استادی سررشته کار خود را به پیر خود می‌رساند» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۲۰۸).

و یا: «انتخاب [درست] میسر نمی‌شود، مگر به یاری استاد فتوت که در چهارراه ایستاده است و [شاگردان را] هدایت می‌کند» (کربن، ۱۳۶۳: ۵۳).

۵- در فتوت‌نامه‌ها شغل، شریف قلمداد شده است؛ اگرچه به لحاظ شأنیت اجتماعی جزء کارهای طبقات فرودست جامعه بوده باشد. در این متون با منسوب کردن حرفه به اولیاء الهی و انبیاء و جوانمردان نامدار، پیشه و کار به جایگاه خدمت به خلق و عبادت ارتقاء می‌یافت به دلیل آنکه به‌دست آوردن روزی حلال در زحمت کشیدن صاحب حرفه ممکن می‌شد. «اما بدان این کار (چیت‌سازی) سرور کارهای جهان است. استادان باید به هر کس نیاموزند الا کسی که با ادب باشد، و خدمت کرده باشد و با همکار خصومت نکند و از کار خود شکایت نکند» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۲۰۸).

۶- در فتوت‌نامه‌ها رسیدن به کمالات و مراتب معنوی انسانی از راه سلوک از جهاد اصغر به مرحله جهاد اکبر با کسب ملکات نفسانی و معنوی همراه تزکیه نفس در به‌کارگیری چهار مرحله شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت، توصیه شده است. و ارتباط چهار

ماندن از اعمال فشارهای حاکمیت وقت، گردهمایی‌های علمی خود را در نهان صورت می‌دادند و به نگارش رساله‌های حکمت‌آمیز و فلسفی، به‌منظور بسط‌دادن به بسیاری از مسائل اندیشه‌محور جامعه اسلامی که محتاج به بازنگری و نوآوری بود، معطوف می‌نمایند. آنها در باب حکمت، حرفه، صناعات، علم اعداد، دانش‌ها، موسیقی، هندسه و مسائل حکمی و علم نجوم به انتشار نظرات خود می‌پرداختند.

اخوان‌الصفاء در آنالیز هندسه و علوم ریاضی را که زیرمجموعه دانش ریاضی می‌دانستند، و آن را به دو بخش هندسه حسی و هندسه عقلی تقسیم کرده‌اند [نک، به (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۹۵)]. هندسه حسی، علمی است که به شناخت مقادیر و اندازه‌ها و تبعات آن مربوط می‌پردازد و هندسه عقلی هم، به ادراک مفاهیم، استدلال و حل معضلات عقلانی می‌پردازد. از این رو، صاحبان حرفه و صنعتگران را محتاج ادراک حسی و عقلی که متکی بر علم هندسه است، می‌دانستند.

«نیاز وسیع صنعتگران به معانی حکمی و نظری صنعتشان که بر اثر وحدت درونی صناعات با فلسفه و حکمت به وجود آمده بود، خود ضرورتی انکارناپذیر در رجوع اهل صنعت به حکما بود» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۹۶).

پس همه کوشش‌های اصناف و پیشه‌های فقیان ذیل نظر حکمای اخوان‌الصفاء، محتاج شناخت حکمت و تبعیت از آن خواهد بود؛ چراکه آنها عقیده داشتند: «صناعت در ظل حکمت در تمدن اسلامی رشد می‌کند» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸، ۱۹۸). دلیل دیگر، آن‌که به خاطر قائل بودن غایت معنوی برای حرفه و اصناف، نمی‌توان آنها را بی‌نیاز از نظریات متفکران و حکیمان دانست. «این معنویت و روحانیت صناعات، الزام می‌کند آموزش آنها بر اساس مراتب معنوی و سلوک روحانی باشد. تلاش اخوان‌الصفاء برای تربیت نوآموزان و مریدان بر اساس شرایط و مراحل که در [...] بنیان اصلی ظهور انجمن‌های فتوت و اخوت و تدوین فتوت‌نامه‌ها به عنوان اصلی‌ترین برهان نسبت میان حکمت و صنعت یا فن و فتوت در تمدن اسلامی گردید» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۲۱۶).

اخوان‌الصفاء برای اشاعه آموزش‌های خود، به اقشاری چون جوانان نظر داشتند؛ چراکه جوانان را طالب حقیقت می‌پنداشتند از توصیه‌های آنها چنین بود که: «از پیکار و مناقشه با پیران ستیزه‌کار پرهیز کنند و آموزش‌های خود را برای جوانان پاکدل پاک‌نهاد آشکار سازند. زیرا خدا نیز هیچ پیامبری نفرستاد، مگر اینکه نخست پیران قوم دست از آستین بیرون کشیدند و به انکار کوشیدند، و کردند با او آنچه کردند!» (حلبی، ۱۳۶۰: ۱۸).

از این رو، آنها مخاطبان خود را از میان جوانان برمی‌گزیدند و آموزش‌های خود را درخور هدایت آنان می‌نگاشتند و معتقد بودند، اسرار را از دیگران باید نهفت؛ همان‌طور که پنهان نمودن اسرار از اهل حرفه، ستم است و به سفارش، حضرت مسیح (ع)

مرحله سلوک معنوی با سلسله مرتبه‌های نقیب، استاد، خلیفه، تربیه (شاگرد) هم به همین منوال ادامه می‌یابد.

۷- فتوت‌نامه‌ها رساله‌هایی‌اند برای شرح حرفه منظور که از کلمه‌های هم‌طبع در صنف و حرفه خود بهره می‌برند و با واژگان مأنوس، حرفه را به اصحاب پیشه منظور می‌آموزند و با گویش و لحن آشنا با آن حرفه و کلمات خویشاوند با رشته سخن می‌گویند. «حرف و مشاغل، در سخن و زبان صاحبان آنها مؤثر بوده است. واژه‌هایی که به کار می‌برند، از حرفه و شغلی که به آن اشتغال دارند اخذ گردیده است. تا آنجا که گفته شده: هر پیشه واژه‌هایی دارد که پس از آموختن واژه‌های دیگر، در دسترس صاحبان آن پیشه‌ها قرار گرفته است. و پیوستن این واژه‌ها به حرفه آنان، پس از احراز مناسبت میان آن واژه‌ها و آن پیشه بوده است» (سعیدالشیخی، ۱۳۶۲، ۷۰).

۸- فتوت‌نامه‌ها به زبان امروزه به مثابه اساس‌نامه‌هایی برای حرفه هستند که معرفی و توضیح حدود و ثغور حرفه، تا رابطه با داروغه‌گان و یا محتسب‌ها محدود کنش حرفه را معرفی می‌کند که بتوانند جایگاه صنف را با مقامات اجرایی دولت، که هرازگاهی سروکارشان با حرفه می‌افتد، مشخص کرده باشند.

۹- همچنین فتوت‌نامه‌ها اسنادی هستند دارای دلایل متقن بر وجود تشکیلات خصوصی و غیردولتی. که بر رموز پنهانی و اسرار حرفه دلالت دارند؛ تشکیلاتی که مصرانه می‌خواهند فنون و اسرار حرفه را پنهان کنند تا آنها را به نامحرمان و نااهلان بروز ندهند. اسرار تکنیکی پیشه را زمانی به شاگردان می‌آموزند که اجازه و اذن واردشدن را به صنف از استاد گرفته و محرم محسوب شود. این تأسیسات درون صنفی، بر اساس آگاهی و مهارت نسبت به حرفه و تجربه کار است که حرفه با مسائل اخلاقی دین، سنت و سلوک صوفیه با هم آمیخته است. «... مانع اصلی تحقیق و پژوهش درباره رسایل فقیان یا فتوت‌نامه‌ها، رازگونه بودن آنها و تلاش وسیعی است که در پنهان داشتن این رسالات از نااهلان صورت می‌گرفته است؛ چنانچه در نفایس الفنون آمده: از خصایص ایشان [جوانمردان]، مبالغتست در کتمان اسرار و حفظ آن از اغیار و تا اگر یکی را به شمشیر تهدید کنند و به انواع ضرب و تعدیب رنجانند، افشاء اسرار از او نیاید» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۷۹).

حفظ رموز حرفه نزد فقیان و بروز ندادن به دیگران همواره از بااهمیت‌ترین نکته‌های وارد شدن به صنف‌ها و انجمن‌های پیشه‌وری بوده است که به دوام و انتظام حرفه کمک می‌کند و به «اصل محرمت حرفه» معروف است. همین موضوع پیوستگی سنتی آموزش استاد- شاگردی را همراه با سلسله‌های مربوطه در صنف ادامه می‌دهد.

اصناف فتوت در رساله‌های اخوان‌الصفاء و خلان‌الوفا

اخوان‌الصفاء و خلان‌الوفا، گروهی از اندیشمندان و حکما در حدود قرن چهارم قمری بودند که به دلایل دگراندیشی و مصون

و پذیرنده امانت صناعت محسوب شود، اهلیت بوده است. «اهلیت، خصوصیتی بسیار مهم است که در تاریخ عرفان، حکمت و هنر اسلامی بر ضرورت آن تأکید بسیار شده است، به‌ویژه در نظام استاد-شاگردی. این مهم‌ترین صفتی است که شاگرد، [باید] حامل آن باشد. استاد، رموز و دقایق را بدو خواهد آموخت، ورنه هرچند شاگرد در عمل و اجراء ماهر و مستعد باشد، استاد در آموزش معنا، این شاگرد را مخاطب قرار نخواهد داد» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۲۰۰).

در همین راستا برای نمونه بایسته‌های آموزش هنر و صناعت موسیقی (ساخت عود) در رسایل اخوان‌الصفاء مورد مذاقه قرار گرفته است، درمی‌یابیم که آنها اهلیت را در دو مورد بازگو می‌کنند. الف) تبخر در حرفه و ب) صلاحیت معنوی.

«اهلیت به دو معنا [است]: اول آنکه متخصص این صناعات باشد. دوم اینکه، اهلیت معنوی و اخذ و دریافت چنین صنعتی را دارا باشد» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۲۰۰).

موضوع اهلیت یا شایستگی شاگرد و ایجاد معنا به‌وسیله استاد، دارای این نکته مهم مورد تأکید اخوان‌الصفاء در نظام آموزش سنتی است که به حیات طیبه جامعه و منزل مبنوی اعتقادات آنها برمی‌گردد. آنان سرچشمه زیبایی و معرفت را در فیضان امر الهی می‌پندارند و همه صنایع و حرفه‌ها را به صانع اول بازمی‌سپارند و روح معنوی آن به صورتی اندام‌وار در دستور صنع الهی و دستان هستی‌بخش خداوند در طریق کمال‌طلبی و سلوک به طارم‌اعلی قرار می‌گیرد. «هستی، محصول فیض حق تعالی است که در سلسله مراتبی متعالی از نقطه وحدت تا تالی تمت کثرت ظهور می‌یابد. تمامی اجزاء و افعال عالم امکان، در این نظام طولی، مرتبط با دیگر اجزا و ارکان عالی‌تر از خویش‌اند. در این عرصه، صناعت که امری متأثر از نفوس جزئیة بشری است (و به این معنا مقابل طبیعت است) در دو بُعد علمی و عملی، محصول تابش صور نفسی بر مواد خارجی است» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۶-۲۱۵).

اخوان‌الصفاء در بیان دیدگاه نظری خود، از اندیشه نوافلاطونی تأثیر پذیرفته‌اند و صنایع را به مثابه همان «تخنه» یونانی می‌پندارند و به جایگاه حرفه و هنر، به‌طور کلی طوری می‌نگرند که هنر را جز «محاکات» نمی‌پندارند. «از دید آنان (حکمای اسلامی) هر دوی این صناعات (نقاشی و موسیقی) محاکات هستند، لکن به دلیل اعتقاد به نظام طولی مراتب در آفرینش و نیز، این اصل که هر صنعتی بازتاب صناعت معنوی تری از عوالم فوقانی [مثل] است، تمامی صناعات و هنرها کاملاً و بالذات دارای وجوه روحانی و معنوی‌اند» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۲۱۶).

رساله‌های اخوان‌الصفاء به‌منزله اولین فتوت‌نامه‌های حکمی در بیان این مباحث روشن شد که اخوان‌الصفاء هندسه را در دو صورت عقلی و حسی به‌مانند صناعت می‌پنداشتند، و خود نیز

در این مورد تأکید می‌ورزند که: «حکمت را در نزد نااهل منهدی که در حق آن ستم می‌کنید. و از اهل آن نیز دریغ مدارید که در این صورت نسبت به او ستم روا داشته‌اید» (حلبی، ۱۳۶۰: ۱۸-۱۷).

اخوان‌الصفاء که کوشش خود را در راه عظمت و اعتلا تمدن اسلامی می‌پنداشتند، نظام آموزش استاد-شاگردی و آموزش جوانان را، به‌مانند تنها راه رسیدن به این مهم می‌دانستند. اخوان‌الصفاء به مراحل سه‌گانه مندرج در فتوت‌نامه‌ها هم توجه داشتند و آنها را با بیان حکیمانانه خود تشریح کردند، به طوری که: «شریعت، صورت و ظاهر عدالت باشد و طریقت، سیرت عدالت و سریان اصلی او در وجود، و حرکت او از بطون به ظهور، و حقیقت معنی و باطن آن، یعنی سلامت قلوب نبود، جز به مقامات سه‌گانه که مدار آن بر عدالت است» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۸۷).

پس چنین می‌توان دریافت، که اصناف و حلقه‌های حرفه‌ای جوانمردان و فتیان، از نظریات آموزشی اخوان‌الصفاء و کسب اعتدال در طرح‌ریزی آنها سرمشق می‌گرفتند، تا آنجا که، آموزش و پرورش جوانان، سیرمداری جز با اهل انجمن جوانمردان، احترام استاد و تکریم شاگرد، گسترش دایرة صنایع با عرضه اندیشه‌های فلسفی و حکمت و دانش، درج در مراحل تربیتی، گزینش در جذب شاگرد، از ظاهر امور بتوان پی به ضمیر پر مغز و معنی‌تعالیم بردن، در پی کمال معنوی بودن را می‌توان از میراث معنوی و آموزش‌های اخوان دانست. از این رو برای پرورش شاگردان شرایط معنوی خاصی را در نظر داشتند:

«بر حکما فرض است که چنانچه بخواهند باب حکمت را برای معلمین و کشف اسرار را بر مریدان بگشایند، اول باید تربیت‌شان کنند و نفوسشان را به ادب مهذب نمایند تا نفوسشان پاک و اخلاقشان تطهیر گردد؛ زیرا حکمت چون عروسی است که بر منزل و مجلسی تهی از اغیار، و ذخایر دیگر، فرود می‌آید. و اگر حکیم، تهدیب و تأدیب نموده، بر آنان کشف اسرار کند، همچون حاجب پادشاهی است که به قومی احمق، اذن ورود و دخول به ملک پادشاه می‌دهد» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۹۱).

آنها در امور ضروری جهت فراگیری آموزش‌ها از استاد به منظور بسط‌دادن حرفه و تجربه و دانش، نظریه حکمی فلسفی قوه و فعل را بیان می‌نمایند و حرکت از قوه به فعل را که کنش و حرکت را باعث می‌شود، چنین بازمی‌گویند: «هر انسان صنعتگر، ناگزیر از داشتن استادی است که از او صنعت یا علمش را بیاموزد و بنا بر نظر آنان، استاد، راهنمای آن صنعت و کسی است که «قوه» ی نهفته در نفس صنعتگر را برمی‌انگیزد و آن را به مرحله «فعل» می‌رساند. ابن‌خلدون، مهارت صنعتگر را در صناعت و استعداد و ذوق معلم و توانایی او بر تعلیم نسبت می‌دهد» (سعیدالشخیلی، ۱۳۶۲: ۸۶). اخوان‌الصفاء گروه شاگردان را به چهار دسته تقسیم نموده‌اند؛ برای شاگرد و جایگاه او هم اهمیت والا بی‌قائل بوده‌اند. از این رو، آنچه باید مهم‌ترین فضایل کارآموز برای آموزش گرفتن

و تجارب از نسلی به نسل پس از خود، تا چه حدی فراگیر بوده است. «مربیان آنان (نوباوگان) مردمی پاکدامن و درستکارند. اینان داستان‌های سودمند برای نوباوگان می‌گویند و کارنامه و شرح احوال پهلوانان گذشته را با نوای موسیقی یا بدون آن برای ایشان نقل می‌کنند» (مشکور، ۱۳۷۸: ۴۷). استادان، جایگاه پیشگام برای جوانان را داشته‌اند، تا حرفه و فن را با تجربه و دانش به جوانان بیاموزند و ارائه حرفه و کار سازنده و نان حلال به راهنمایی استادان بتوانند میزان کجروی و تبهکاری را در جامعه ایرانی حذف کند.

همچنین «در قوانین ایران، بیش از هر چیز کوشش می‌شد که افرادی تربیت کنند که آنان را پیش از دست یازیدن به کارهای ننگین و شرارت‌آمیز مانع شوند» (مشکور، ۱۳۷۸: ۴۴). در امر حرفه‌آموزی که هدف شاگردی کردن را نزد استادان معین می‌نماید، نکته‌های بسیار آموزنده‌ای دارد، که برای هر کس قابل فهم نیست. به این معنا که فن استادان و آموختن به شاگردان که از جایگاه والایی و رفیع است، حرفه مستقلی قلمداد می‌شود که با تبحر و آگاهی در دانش و فن مورد آموزش، به معنی مهارت‌داشتن، متفاوت است. بنا بر این امکان دارد استادان در هنر نقاشی، چندان متبحر نباشد، چنان که نقاشی‌های بسیار ارزشمندی بیافریند، ولی آموزش هنر و تعلیم نقاشی را بخوبی بداند و تفهیم به شاگردان و دادن تمرین‌های پلکانی برای شاگردان بخوبی اجرا کند. شاگردانی با مهارت عالی پرورش دهد. امکان دارد، استاد با برنامه‌های دقیق درسی و آموزشی و ممارست آنها و فراهم کردن شرایط مناسب و آموزش درکارگاه‌های سنتی یا مدرسه، وضعیتی را بسازد که زمینه‌ساز تعلیم و رشد شاگردان شود و نیز، برنامه‌هایی برای تمرین‌های مهارتی و ایجاد باور تجربی در ذهن شاگرد طراحی کند، تا نظم دشوار فراگیری برخی دروس، با پیچیدگی‌های خود در دسترس جلوه کند، انگیزش پرداختن به آموختن هنر در نهاد مشتاقان پرورش یابد.

«در اینکه تعلیم دانش از جمله صنایع است: زیرا مهارت و استادی و تفنن کردن در دانش و احاطه یافتن بر آن، تنها به یاری حصول ملکه‌ایست که انسان را به مبادی و قواعد آن محیط می‌کند و بر مسائل و استنباط اصول از فروع آن آگاه می‌سازد و تا این ملکه حاصل نشود، انسان در فنی که در دسترس اوست، استادی و مهارت به دست نخواهد آورد. و ملکه مزبور، بجز فهمیدن و به یاد سپردن مطالب است، زیرا مشاهده می‌کنیم که در فهم [و به یاد سپردن] یک مسئله از یک فن، دانشجو و مبتدی و شخص بی‌سوادی که هیچ دانشی فرانگرفته است با دانشمند متبحر، همه یکسانند و میان آنان هیچ تفاوتی وجود ندارد و ملکه تنها به دانشمند یا دانشجو اختصاص دارد و برای جز آنان حاصل نمی‌شود. پس معلوم شد ملکه مزبور، بجز فهمیدن و به یاد سپردن است» (ابن خلدون، ۱۳۶۹، ج ۲، ۸۷۴). بر مبنای نظر ابن خلدون می‌شود استدلال کرد که حرفه آموزش، صنعتی گرانبه‌تر و تمدن‌ساز باشد و با فهمیدن و به خاطر سپردن آن کاملاً متفاوت

صنعت کار محسوب می‌شدند، و نظام آموزش سنتی پیشه و حرفه را در رسایل خود با حکمت عجمین می‌کردند و بر بحث اهلیت در امر گزینش شاگرد و اسراردراری و رمزپوشی آن از نااهلان و ضرورت همدلی در میان اعضای صنف و حرفه، به تفصیل همت می‌گماشتند. آنها بی‌اینکه از عنوان، تبار یا کنیه خود، اثری بر جای گذارند، در ماه هر دوازده روز مخفیانه گرد هم می‌آمدند و نسبت به تبادل نظر، بیان نظریات و کتب خود مطلب می‌نوشتند؛ و بدون هر تعصبی به اعتقادی خاص و با توجه به گرایش به حکمت و فلسفه یونان و ایمان راسخ به دین اسلام، متن‌هایی می‌نگاشتند و در جای‌جای آن به آیات قرآن رجوع می‌نمودند. اگر به بازخوانی رساله‌های اخوان‌الصفاء دقت شود؛ می‌توان با تکیه به آنچه گفته شد، آنها را از نخستین گروه‌های حرفه‌ای و صنف‌های جوانمردان بشمار آورد و رساله‌های آنها را هم از اولین فتوت‌نامه‌ها محسوب کرد. «اخوان‌الصفاء، قرمطیان و اسماعیلیه هم غالباً با سازمان‌های طبقات و اصناف مربوط بوده‌اند و با آنها پیوندهای سری داشته‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۳۴۸).

پر واضح است که متون فتوت‌نامه‌های برای پیشه‌ها و صنوف بازار، متونی عامیانه‌ای هستند که نویسندگان آنها هم، نه فیلسوف و نه حکیم بوده‌اند و نه تاریخدان و نه عارف و مفسر. در حالی که رساله‌های اخوان‌الصفاء مملو از داستان‌های رمزی، نکات حکمی و موضوعات شهودی است و مانند عقاید باطنی‌ها، بسیاری از نکته‌ها را در پرده بیان می‌کنند و آنها را برای ادراک چهار دسته از مخاطبان خود ارائه می‌دادند. همچنین آنها به حرکت در جهت منازل معنوی اعتقاد وثیقی داشتند و یادگیری فنون را بخشی از آن می‌دانستند. اخوان‌الصفاء به زیرساخت‌های تمدن اسلامی توجه داشتند که لزوم آن، وجود اصناف قدرتمند در کف بازار بوده، که خود، منش اجتماعی و اقتصاد فردی را به دنبال دارد. آنها به نظام تربیتی، مطابق با نظر حکما می‌نگریستند که از ریشه‌ای‌ترین بنیان‌های ایجاد تمدن اسلامی است. حکمای اخوان‌الصفاء، در طی نگارش متون خود، نوع نوشتن فتوت‌نامه‌ها را نیز تعلیم می‌دهند که بر این مبنای، می‌توان سبک نوشتاری متون فتوت‌نامه‌ها را تحت تأثیر منطق نگارشی و حتی سیاق و لحن نوشتاری آنها قلمداد شود. از ضرب‌المثل‌ها و داستان‌های موجود در این متن‌ها تارجوع به احادیث و آیات، به عنوان شاهد مثال، گواه این موضوع است.

جایگاه استاد در آموزش سنتی

از شواهد تاریخی برمی‌آید که روش آموزش مبنی بر منش و روش هیربدان و استادان در گذشته‌های دور که بر طبق آنها می‌توان پیشینه فرهنگی چنین صنعتی را، به‌مانند مهم‌ترین موضوع در حرفه‌های بازار، یعنی آموزش و پرورش استادمحور جستجو کرد؛ تا آنجا که روشن می‌شود که نقش معلم مدبر و استاد دانا در انتقال علوم، صنایع

که هر شاگرد را به اندازه ظرفیتش بار می‌نهد. شاگرد نیز در این قلمرو به مشق معنا می‌آید، نه صرفاً کسب مهارت و در ابتدا، مشق سلوک می‌کند تا پس از رسیدن به مرحله اهلیت نفس، خود را قادر به اخذ حقیقت و مهارت آن صناعت ببیند» (بلخاری قهقی، ۱۳۸۸: ۲۰۳).

در نظام آموزش سنتی استاد تا سال‌ها بعد، شاگرد را همچنان زیر نظر دارد. اشکالات فنی و پرسش‌های علمی شاگرد را در حد توان داشت، پاسخ می‌دهد و پس از زمانی که شاگرد به مرحله استادی رسید و برای خود حرفه و شغلی مستقل به دست آورد، بدین منوال همکار استاد می‌گردید و یا در کارگاه استاد کنار دست او مشغول به کار می‌شد و اجرت و مزد دریافت می‌نمود.

باری، در آداب و آئین جوانمردی و فتوت برای اصناف و پیشه‌وران، شمه‌ای از وظایف استادان نسبت به شاگردان که هفت وظیفه بوده، به شرح زیر آمده است:

۱- «استاد (صاحب) باید همواره در اندیشه شاگرد (تربیه) باشد، چه او حاضر باشد و غایب. اگر از شاگرد خطایی در فتوت سرزد، صاحب (استاد)، در حالی که سروچشمش به زیر است، باید به او بگوید: این خطا به سهو از تو در وجود آمده... در هر مقام که باشی، مرا حاضر دان که دیده دل و چشم و گوش و خاطر و همت ما سوی توست. و در هر مقام که باشی، بر حرکات تو حاضر و واقفم. اگر استادی این دوستی را نداشته باشد، استاد نیست، بلکه فقط به معنای مجازی استاد است» (صراف، ۱۳۷۰، ۱۲۲).

۲- استاد باید همیشه در فکر تعلیم شاگرد باشد، از این رو شاگرد «تربیه» را می‌نامند که از مصدر «تربیت» به معنای پرورش می‌باشد و به استاد «صاحب» می‌گویند، چون از واژه «صحبت» گرفته شده است.

۳- استاد بایست همواره اهل داد و دهش بوده، ایثار و مروت را با گشاده‌رویی و شفقت در حق شاگرد داشته باشد و از نیازمندان و بویژه شاگردان بی‌بضاعت خود، هیچ چیز دریغ ندارد. و در کارگاه یا (فتوت‌خانه) ی او به سنت زاویه و لنگر، همیشه با روی باز به روی همگان گشوده باشد.

۴- استاد بایست شاگردان خود را تشویق به خدمت به یکدیگر نماید و بیازماید و به آنها بیاموزد و با یکدیگر مهربان بوده، دست‌گیری کنند تا مورد اعتماد و وثوق هم قرار گیرند.

۵- زمانی که استاد، برای گزینش و جذب، شاگردان را آزمود و قابلیت و توانایی هر کدام را شناخت، باید تشخیص نماید که چه برای آنان نوع دانش، صناعت، حرفه و معرفتی ضروری است و شاگردان در چه نوع پیشه و هنری قابلیت دارند و تا چه حد میزان می‌توانند پیشرفت نمایند و به کمال نائل آیند.

۶- «استاد باید شاگرد را چنان تربیت کند، آماده سازد و به کمالات برساند، که اگر روزی او نیز به سهم خود مأموریتی یا پیامی برای شاگردان و همکاران دیگر داشت، بتواند از عهده برآید. یعنی بدانند

است، به صورتی که بایست جایگاه استاد با متخصص فنون و رشته‌ها مختلف اشتباه گرفته شود. جوامع سنتی با دارا بودن سطوح فرهنگی و هنری ناهمگون، به عنوان زیرساخت صنعتی سازنده، به امور تعلیم و رشد نیازمند بوده‌اند. در دوره‌های تاریخ فرهنگی ایران، نیاز به تلاش استادان و ارتقاء آموزش همراه با تکریم هیریدان دانا و پیران روشن ضمیر بوده است. چراکه در همه دوره‌ها، تابعان آئین جوانمردی و اصناف فتوت که از استاد شد و از اصول پیوستن شاگرد به جمع جوانمردان پیروی می‌کند، مشترک است.

«بدان که هیچ کاری بی استاد میسر نمی‌شود و هرکه بی استاد کاری کند، بی بنیاد باشد» (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۴۵).

کمر بستگان فتوت و جوانمردان کار بدون استاد را منکر می‌انگاشتند و هیچ حرفه و پیشه‌ای، بدون استاد و شیخ و پیر پا نمی‌گرفت. از آنجاکه شاگردان و مریدان، به ایتم شهره بودند، حضور سایه استاد به سر آنها، به منزله پدر بود و نقش سرپرستی و حامی آنان را ایفا می‌کرد.

«آنها [اهل فتوت] شیخ یا استادی داشتند که بالاترین مرتبه در تشکیلات آنها بود و رئیس، بر گروهی از فتیان (جوانمردان) که به منزله شاگرد بودند، ریاست می‌کرد و به آنان اعمال عباری و شاطری می‌آموخت» (سعیدالشیخی، ۱۳۶۳: ۱۳۶). گمان بر این است که شاگرد از زمان کودکی، در خدمت استاد، به آموزش حرفه گمارده می‌شود، تا جایی که به درجه‌ای از کمال تبحر در آموزش‌ها برسد، که استاد در او تخصص را به کمال بیابد و اسباب حرفه و فن را در کارگاه به او بسپارد. «مبتدی در دوره کارآموزی، متعهد می‌گردید که از استادش اطاعت کند، در اجرای تعالیمش بکوشد، به مصالح او علاقه نشان دهد و حافظ اموال و اسرار او باشد. در مقابل اینها، استاد که حق سرپرستی در کار او داشت، مسکن و پوشاک و خوراک شاگرد را تأمین می‌کرد. پس از آنکه کودک مدتی را، [که] بین دو یا هشت سال در تغییر بود، سپری می‌ساخت، صنعتگر می‌شد که می‌توانست آزمایشی را که مهارت و زبردستی او را در آن حرفه ثابت می‌کند، بگذراند، مثلاً نمونه‌ای عالی از کار خود تهیه کند و برای بررسی و آزمایش در اختیار متصدیان اتحادیه قرار دهد؛ به نحوی که توانایی او را بر اشتغال در آن و مهارتش را در آن حرفه معلوم سازد. هنگامی که همه این مراحل را سپری کرد، بر او واجب است که به این مناسبت، ولیمه‌ای برپا دارد» (سعیدالشیخی، ۱۳۶۳: ۱۳۱).

اخوان‌الصفاء در موضوع گزینش شاگرد به منظور نگهداشت اسرار حرفه اهل فتوت، جایگاه شاگرد و استاد را این گونه بیان می‌کنند: «در این نظام (نظام آموزش سنتی استاد-شاگردی)، استاد که از دید اخوان [الصفاء] همچون پدری است برای نفس و دارای صفاتی است چون: ذکاوت، طبع نیکو، حسن خلق، صفای ذهن یا علم‌دوستی، حقیقت‌طلبی و فقدان تعصب در رأی، عارف به اسرار شاگرد و دانا به احوال نهان و به تعبیر فتوت‌نامه چیت‌سازان

اصناف کف بازار، با سنت صوفیه مشابَهت محتوایی داشته است؛ چنان که: « [اخی] حسام‌الدین چلبی، از فتوت به تصوف گرایید و به خدمت مولانا پیوست و شش دفتر مثنوی معنوی به خواهش او به ظهور پیوست» (فروزان‌فر، ۱۳۶۳: ۱۰۷).

شاگردان در ابتدای ورود به کارگاه توسط استاد و شیخ توصیه به پیوستن به صنوف جوانمردان و شاطران می‌شوند که آداب جوانمردان و رفتار با فتوتیان را یاد بگیرند، تا آنها را در مراسمی وارد به جمع جوانمردان کنند. در باب سوم از متن فتوت‌نامه دوم شهاب‌الدین عمر سهروردی این‌گونه آورده است: «در خصوص رفتار شاگردان نسبت به استاد، طرز نشستن در حضور استاد، طرز پاسخ گفتن به پرسش و غیره است» (کربن، ۱۳۶۳: ۱۶۵). زیرا که شاگرد به انگیزه یادگیری و آموزش حرفه پیش استاد آمده است. شاگرد با رهنمودهای استاد، شیخ، نقیب و خلیفه به وظیفه خود در برابر استاد و دیگران مطلع شده و با خواندن متنی که فتوت‌نامه ویژه هر صنف بوده، که در باره امورات درون صنف و کارگاه مطلع می‌شده‌اند. این شیوه از متداول‌ترین روش‌های تربیت و پرورش کارآموز به شمار می‌رود. استاد که با انگیزه به پرورش شاگرد اقدام می‌کند می‌خواهد که شاگرد به منزلت و جایگاه خود آگاه شود. «سزاست که معلم نسبت به دانش‌آموز و پدر نسبت به فرزند خود در امر تأدیب، روش استبدادی پیش نگیرد» (ابن‌خلدون، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۱۴۴). مهارت استاد در کنش آموزش، با هدف به کمال رساندن شاگرد و برخورداری او از اخلاق پسندیده در هنگام تربیت، سبب می‌گردد که شاگرد در تمام مراتب آموزش را با شوق و اشتیاق طی کند و در پایان راه به مقام استادی برسد و نیز، بتواند سختی و رنج سال‌ها کارآموزی را با شکیبایی تحمل نماید، تا تجربه‌های سال‌ها کار حرفه‌ای و تفکر در ارتقای حرفه و خلق محصول، از شاگرد فردی پخته و کامل فراهم کند؛ که استاد و کارگاه هم بتوانند به او متکی باشند و استعداد اداره کردن کارگاه استاد یا کارگاهی مستقل را برای خود در توان شاگرد ببینند.

«پدیدآوردن صنایع (گوناگون بسیط و مرکب) هیچ‌گاه یکباره حاصل نمی‌شود، بلکه در طی روزگار و از نسل‌های پیاپی حاصل می‌گردد. زیرا رسیدن اشیا، به‌ویژه امور هنری از مرحله قوه به فعل، یکباره حاصل نمی‌گردد و ناچار، مدت می‌خواهد پرورش شاگرد و ایجاد فضای مناسب و کارگاهی که در اصناف و آموزش سنتی متداول، در حرف نضج می‌یابد، راه شاگردان را در دست یافتن به مقام استادی هموار می‌نماید و نباید از عوامل پیرامونی در ایجاد ملکه فن غافل شد. مهارت شاگرد در هنر و حصول ملکه برای وی، به میزان نیکویی آموزش و ملکه آموزگار بستگی دارد» (ابن‌خلدون، ج ۲: ۷۹۲).

در آموزش سنتی حرفه‌های جوانمردان، استاد به عنوان محور و مرکز کار و حرفه محسوب می‌شود و او باید ناظم و مدیر کارگاه و نیز رسیدگی‌کننده به آموزش شاگردان باشد، تا جایی که شاگردان را سرپرستی نماید و آموزه‌های اینان را گام به گام، تا حرفه‌ای شدن

با دیگران به حسب مقام معنویشان چه بگویند و از ایشان چه بخواهد. خلاصه آنکه بداند در هر موقع و مکان چه رفتاری کند که زبینه جوانمردان باشد» (صراف، ۱۳۷۰: ۱۲۵).

۷- و بالاخره هیچ‌گاه، به‌ویژه در هنگام نماز و عبادت، استاد، شاگردان خود را از خاطر نبرد و بگویند: «خدایا تو را به عزت و جلال و بر حق کمال فضل و کرم بی‌منتهایت قسم می‌دهم که نور ایمان را در قلب آنان بتابانی و دیدگان آنان را به روی معایشان بگشایی» (کربن، ۱۳۶۳: ۵۷-۵۶). بر همین راستا، در فصل نخست متن فتوت‌نامه «نجم‌الدین زکوب تبریزی» در باره شرایط صاحب فتوت و اصلاح و شرایط اخلاقی او، ۱۳ شرط گفته شده است و بر این موضوع که استاد دارای سجایای اخلاقی و صفات پسندیده و تهذیب نفس باشد، توجه شده است. در شرط چهارم نیز از آن شرایط بیان می‌نماید: آن‌قدر علم داشته باشد که بتواند تربیت جوانی را برعهده بگیرد. اگر بسیارش نباشد تفاوتی نکند. در پایان شرایط استاد، شرط سیزدهم به منظور حفظ سنت درون سلسله، چنان است که «شجره و اجازه و اسناد معتبرش از پیران این طریقه باشد» (کربن، ۱۳۶۳: ۶۶).

جایگاه شاگرد

آنچه در توصیف وظایف استاد در برابر شاگرد و منش او گفته شد، تمامی بر پرورش شاگرد و به انجام رساندن کارویژه او قرار می‌گیرد. از سوی دیگر شاگرد، یعنی قطب دیگر کارگاه است که استاد به خاطر آموزش حرفه به او، هر رنج و مرارتی را بر خود می‌پذیرد، تا هم به پیشه خود رونق ببخشد و هم شاگردان را تربیت کند، تا او در ادامه کار خود، به حرفه مورد نظر رونق و کیفیت بدهد. زیرا از نگرش پیرامونی به لحاظ اقتصادی، فرهنگی خود نیز قطع خواهد شد و صنف او نیز، در میان صنوف دیگر، موقعیت و جایگاه خود را در بازار خواهد یافت. در متون آئین جوانمردی و فتوت، شاگرد را با عنوان‌هایی چون «جوان»، «تربیه»، «مرید»، «یتیم» و «نوجه» می‌نامیدند.

«پهلوانانی که در حضانت پهلوانی کهنه‌کار به سر می‌بردند و از او - که درواقع استاد آنان به شمار می‌آمد- پیروی می‌کردند، نوجه می‌نامیدند. نوجه به معنی نوجوان و اصولاً جوانمردان را، خاصه مریدان و شاگردان جوانمردان را، «جوان» نیز می‌نامیدند. چنان که در مناقب‌العارفین، از مریدان یکی از اخیان، به نام اخی‌احمد به عنوان «جوانان» یاد شده است. پهلوانان را یتیم نیز می‌نامیدند و ظاهراً یتیم در نزد آنان مفهومی چون مفهوم نوجه داشته است. حسین کرد، قهرمان داستان حسین کرد شبستری، نیز یتیم پهلوان مسیح دکمه‌بند تبریزی معرفی شده و گویا بدین جهت است که کتاب حسین کرد را یتیم‌نامه نیز می‌نامیده‌اند» (افشاری، مداینی، ۱۳۸۵: ۲۴-۲۵).

همچنین سلوک شاگردی و خواستن آموزش از پیر و استاد، در

و شخص بعدی که می‌خواهد چراغ حرفه و هنر را روشن بدارد، سخت‌گیر بودند و نکته‌سنج. دوم این‌که، معمولاً استادان، نتایج تجارب و دانسته‌های حرفه‌ای خود را بعد از سال‌ها ریاضت، به فرزندان خود و نزدیکان درجه یک می‌سپارند، تا حرفه و فن از دایره خانواده بیرون نرود و به دست هر نامحرمی نرسد.

«ملا علی اصغر کاشی، نقاشی را به فرزند خود، آقارضا عباسی یاد داد و او را از یکه‌باشان روزگار کرد و خود آقا رضا نیز، نقاشی را به فرزند خویش، شفیع عباسی آموخت. میرزین العابدین، نبیره دختری سلطان محمد تبریزی بوده و میرحسین دهلوی هم دخترزاده او محسوب می‌شده است» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۰).

بنابر این، خویشان و نزدیکان به هم امنیت می‌دهند و به جهت خویشاوندی سببی یا نسبی، نااهل محسوب نمی‌گردند و معتمدان امانت هستند. از این رو، تداوم حرفه و فن در خاندان، بر روش و سیاق سنت مذکور، معمول بوده است. از منظر اخوان‌الرضا اگر پیشه و حرفه پدر در خانواده پایدار می‌ماند، از این بابت بود که به امانت‌داری و رازداری آن عمل می‌گردید: «حرفه پدران و نیاکان برای فرزندان، سودمندتر و گوارتر از حرفه بیگانگان است» (سعیدالشیخی، ۱۳۶۲: ۱۰۰). یا این‌که؛

«میر مصور و سیدعلی، دو نقاش برجسته مکتب تبریز پدر و پسر بوده‌اند» (قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶: ۱۳۹). و یا: «حاجی محمد بنددوز تبریزی، فرزند خواجه صیرفی است و هر دو از خوشنویسان زبده قرن هشتم هستند» (آژند، ۱۳۸۰: ۲۵).

از آنجایی که روش شاگردپذیری کارگاه در آموزش‌های صنایع و حرفه‌های بازار، شیوه‌ای متداول و ریشه‌دار بوده، به طوری که به لحاظ تاریخی بارها آزموده شده و قابل پذیرش استادان فن قرار گرفته است و از آن، پاسخ مطلوب دریافت نموده‌اند، همان شیوه را در طی سالیان محور کار خود در ورود نسلهای نو به کارگاه قرار داده‌اند. بر همین سیاق، اگر حرفه‌ای خواهان نداشته است، از رونق افتاده است. به همین علت اگر روش شاگردگزینی در پذیرش کارآموز، بر طبق شیوه سنتی نظام آموزش سنتی نبوده و پاسخگوی کارگاه آنان نبوده، به شیوه دیگری عمل می‌کردند. «اگر صنفی خواستارانی نداشته باشد، بازار آن رواج نخواهد یافت و کسی هم، آهنگ آموختن آن نخواهد کرد و آن وقت مردم آن را فرو خواهند گذاشت و بدین سبب، از دست خواهد رفت» (ابن خلدون، ۱۳۶۹، ج ۲: ۷۸۹).

آموزش خوشنویسی هم از جمله حرفه‌های سنتی است که به شکل کارگاهی شکل می‌گیرد، صنف خوشنویسان نیز همین روش را در کف بازار دنبال کرده است. استاد‌های خوشنویس هم به شیوه حرفه‌های سنتی، فرزندان و خویشان درجه یک خود را برای آموزش خطاطی در کارگاه می‌پذیرند و با تمرین‌ها و سرمشق‌های مناسب حال شاگردان آموزش می‌دادند. «... حاجی محمد، فرزند صیرفی است و از او مرخص بوده در اسم استاد نوشتن؛ کتیبه عمارات چهار مناره دارالسلطنه تبریز، به خط معین‌الدین است

بیاآموزد و با اخلاق پسندیده و خردمندی، نوآموزان را آموزش بدهد تا به کمال نهایی حرفه دست یابند. شاگرد هم، بایست حق فرمانبرداری، آموختن حرفه را در خدمت به استاد را بجا آورد، و در روند آموختن، پله به پله در آموزش‌ها با استاد همراهی کند. در تمرین‌ها و آزمون‌ها کاملاً گوش به فرمان مدیر کارگاه باشد.

«در شیوه درست تعلیم دانش‌ها و روش افاده تعلیم باید دانست که تلقین دانش‌ها به متعلمان، هنگامی سودمند می‌افتد که درجه و بخش به بخش و اندک‌اندک باشد. چنانچه نخست باید از هر باب فنی، مسائلی که از اصول آن می‌باشد بر متعلم القا گردد و به طور اجمال برای نزدیک ساختن آنها به ذهن وی، به شرح آنها بپردازند و در این باره، قوه عقل و استعداد او برای پذیرفتن مسائلی که بر وی فروخوانده می‌شود، مراعات گردد تا سرانجام به پایان آن فن برسند و در این هنگام برای او ملکه‌ای در این دانش حاصل می‌شود، لیکن [ملکه‌ی] مزبور، جزئی و ضعیف است و غایت این ملکه این است که او را برای فهم فن و به دست آوردن مسائل آن آماده می‌سازد. سپس باید بار دیگر او را بدان فن رجوع دهند، ولی در این باره در تلقین، او را به مرتبه بالاتری از مرحله نخستین ارتقا می‌دهند و به شرح و بیان کامل تری می‌پردازند و از حد اجمال خارج می‌شوند و در این مرحله اختلافاتی را که در فن هست با ذکر دلیل آنها یاد می‌کنند، تا بر همین شیوه به پایان فن برسند. در این هنگام ملکه او نیکو می‌شود. سپس بار سوم او را بدان فن رجوع می‌دهند و در این مرحله، او از حد مبتدی در گذشته و مقداری از آن دانش را فرا گرفته است» ((ابن خلدون، ۱۳۶۹، ج ۲: ۱۱۲۹).

استاد روش آموزش خود را در همه کارگاه‌های خود اجرا می‌نماید و مراتب کاری خود را به موقع انجام می‌رساند. برایش حرفه او همه چیز اوست. داستان بنجامین^۲ با استاد نقاشی که بسیار کم‌تر از کاری که انجام داده، اجرت گرفته بود و پاسخ استاد نقاش که: «من فقط به خاطر پول کار نمی‌کنم، بلکه کار می‌کنم برای آنکه عاشق آن هستم» (بنجامین، ۱۳۶۳: ۲۴۹).

و این که سخن بنجامین را دگرگون می‌نماید، گواه بر این موضوع است که جایگاه و شأن هنرمند والاتر از آن است، که به امور مادی و پول نمی‌اندیشد. با این وصف، سنت آموزش هنر و صنعت در دوره‌های گذشته، در میان نزدیکان، خویشان و افراد مورد وثوق رونق داشته و هرکسی را که اهلیت نداشت به حلقه آموزش حرفه، راه نبوده است. «نظام استاد و شاگردی، منحصر به آشنایان و فرزندان و خویشان درجه یک استاد بوده» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۰). همچنین «بنا بر عادت جاری میان پیشه‌وران، حرفه‌ها موروثی بوده و آنها را پسران از پدران به ارث می‌بردند» (سعیدالشیخی، ۱۳۶۲: ۱۰۰).

مطلب پیش رو از چندین زاویه قابل مطالعه است. نخست این‌که، استادان فن، هر فردی را به شاگردی نمی‌گرفتند و برای آموزش و سپردن امانت حرفه و رموز صنف به شخص پذیرنده

تألیف کرده، و مسمی به تحفه الوامق نموده، واسحق، تحصیل این کمالات را از ابن معدان و غلامش ابو اسحق ابراهیم النمسی نموده است] و این شیوه مرضیه را در میان اقربای خود جاری داشت. و تمامی خویشان و اولاد او اکتساب این کمالات نموده، گوی سبقت و نیک نامی از معاصرین خود برده اند]. خصوصاً برادر او، ابوالحسن که قدم به قدم و نعل به نعل به مسلک وی پیروی نموده، و کذالک، پسرش ابوالقاسم اسمعیل بن اسحق بن ابراهیم و پسر زاده او ابو محمد القاسم بن اسمعیل بن و ذریه او ابوالعباس عبدالله بن ابی اسحق» (هفت قلمی دهلوی، ۱۳۷۷: ۲۲-۲۱).

در شیوه سرنگهداری و اسرارپوشی که ممکن بود از طریق پذیرش نوآموزان نااهل به حرفه تحمیل شود، از طریق شاگردپذیری خویشاوندی، شیوه کار استاد و سلسله و نسق کار را مستند می‌کند. اگر کسی با دیدن ظاهر محصول و فرآورده نمی‌توانست مؤلف و صاحب‌اثر را بجا آورد، از راه معرفت شاگردان که پیش فلان استاد زبردست، حرفه آموخته، می‌شد علامت و نشان روش آموزش در کارگاه استاد را فهمید. از این طریق، استادی و تخصص در هنر سنتی تکامل می‌یابد: «قدرت دید و استحکام شیوه استاد، معمولاً نخستین جلوه‌هایش را در آثار شاگردانش نشان می‌داد» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۰).

از نگاه دیگر، کارگاه محل بروز و ظهور جلوه‌های این صفات از استاد به شاگرد و دست به دست شدن تبحر میان شاگردان، بوده است. «تلاش استادان در تعلیم شاگردها و فنون نقاشی به شاگردان و کوشش بلیغ شاگردان در یادگیری و سرمشق قراردادن ذهن و ضمیر و زندگی استادان، به تدریج به تکامل یابی کتاب‌آرایی و بلندپایگی نگارگری ایران انجامیده است» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۱). سنت آموزش، در همه صنایع و فنون و هنرها بر فراگیری حضوری و سرمشق‌گیری استوار بوده است: «موضوع تکرار و مثنی‌برداری از روی کار استاد و مشق آن، از ویژگی‌های مسلط بر نظام کارگاه‌های نقاشی ایران در سده‌های گوناگون بوده است» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۱۱).

محدود بودن نظام استاد-شاگردی به دلیل نخبه‌گرایی، گزیده‌کاری، دشواری و سختی آموزش حرفه و فن، به دلایل گفته شده، باعث آسیب‌پذیر شدن، یکجا ماندن، بی‌نیاز از تحفه تجربه‌های نو و ممانعت از آمدن افراد نوآور به عرصه‌های حرفه می‌شد و همچنین باعث از میان رفتن خلاقیت در غالب حرفه‌ها گردیده و چم‌وخم کار و فوت و فن کوزه‌گری در قالب تجارب ارزشمند را در بسیاری از فنون فراموش کرده‌اند.

به هر رو، محدودیت‌های موجود به‌آسانی، جریان روبه‌جلوی حرفه و کار را از نوآوری و پیشروی بازمی‌دارد و اندیشه‌های خلاق و تابنده اشخاص که راهی برای وارد شدن به کارگاه‌های آموزش پیشه‌وری ندارند، را به سوی خلق موقعیت‌های نوآورانه باز نمی‌کنند. همچنین، با وجود تنگناهای دیگر، آرام‌آرام، گریبان صاحبان پیشه و استادان را می‌گیرند و دایره کنش آنها را روز به

و وی، استاد مولانا شمس‌الدین مشرقی قطابی بوده و بعد از آن، پسران او، عبدالحق و عبدالرحیم و مولانا جعفر تبریزی که از شاگردان مولانا شمس‌الدین‌اند، تمامی، حکام خطه خط بوده‌اند» (قاضی‌احمدقمی، ۱۳۶۶: ۲۵). روش‌هایی برای به‌کارگیری این‌گونه نکات، بر پایه گزینش شاگرد در کارگاه‌های آموزش فنون معمول بوده است. در این مبحث چندین نکته نهفته است:

نخستین نکته اینکه، روش به‌کارگیری حرفه و فنون را استاد چون ناموس خود مهم می‌پندارد و آن را بر هرکسی آشکار نمی‌کند و تافرادی را شایسته حفظ راز خود نیاند، او را برای آموزش گزینش نمی‌کنند، و به کارگاه خود راه نمی‌دهند. از این رو، در اصناف و صنایع سنتی بسیاری از فنون مربوط با آماده‌سازی و اجرای کارهای میناسازی و میناکاری، با مرگ استادان، با او به خاک سپرده شده‌اند؛ چون که استاد سینه خود را صندوقچه و بایگانی اسرار حرفه و هنر خود نموده بود و کسی را لایق آن نیافته، تارموز صنایع خود را نزد دیگران هویدا کند و حتی به شاگردی بگزینند و نزد او بیاموزانند. «چنین معمول بود که فرزند پس از درگذشت پدر، جای او را در آن شغل می‌گرفت. همبستگی شغلی و تعصب نیز در میان اعضای گروه، در حد نهایت بود. استاد شگردها و فنون هنر خود را به هرکسی یاد نمی‌داد و آن را نوعی نسب خود فرض می‌کرد. رقابت، در بین اعضای گروه برقرار بود و این رقابت گاهی به کمال هنری اعضا کمک می‌کرد» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۰).

دومین دلیل این‌که، استادان با حفظ اسرار حرفه، به رقابت با رقیبان خود نیز دامن پردازد. و اسرار پیشه خود را نزد رقیبان حرفه‌ای خود فاش نسازد. با این ملاحظه، شیوه مرغوب را از آن خود و حرفه خود می‌نمودند و شیوه ایجاد و ساخت محصول و یا اجرای حرفه‌ای پیشه را در کف بازار به نام خود می‌کنند.

سومین مورد تکیه صاحبان پیشه و استادان حرفه به اعضای خانواده خود است، که کوشش استادان بر آن است که رموز حرفه‌ای و پیشه خود را در بیرون از خانه فاش نگردد. بر این مبنا، آنها مطمئن بودند که نزدیکان و فرزندان را که به کارآموزی پذیرفته‌اند؛ تنها محرمان رموز حرفه بوده‌اند. و استادان این اسرار را که به زحمت بسیار و صرف عمر یافته‌اند، به بیرون خانواده فاش نخواهند نمود و فرزندان و محرمان خانوادگی به منزله رقیب شغلی آنها محسوب نخواهند شد زیرا خانه‌زادان و فرزندان حافظ راز خانوادگی‌اند. و به‌درستی دریافته بودند که نزدیکان و خویشان در نگهداشت اسرار حرفه، امانت‌دارانی وثیق خواهند نمود. «سلطان محمد، نوه دختری خود، میرزین‌العابدین، قاسم عراقی و دخترزاده خود، میرحسین دهلوی و فرزند خویش، محمد بیک را تربیت کرده است» (قاضی‌احمدقمی، ۱۳۸۳: ۱۳۷). و یا:

«... اسحق بن ابراهیم تمیمی که مکتبا به ابی‌الحسین و معلم مقتدر عباسی و اولاد او بود، او هم در ایام عصر خود بهترین کتاب و سرآمد کل، مشهور و معروف بود. و در رسم الخط، رساله‌ای

روز تنگ و تارتر می‌کنند، تا آنجا که در پی تکانه‌های اجتماعی و اقتصادی، شیرازه کار از هم پاره می‌شود.

«در این نظام سنتی، مسئله موروثی بودن شغل پدران، نقشی درخور داشته؛ طوری که شمار زیادی از نقاشان ایران هنر خود را از پدر فراگرفته و آن را به فرزند خود منتقل کرده‌اند و جنبه توارثی هنر را به وجه موروثی شغل و حرفه‌شان پیوند زده‌اند. این نوع سنت، از جهاتی چند، منزلتی داشته و موجب پایایی و درازآهنگی هنر نقاشی می‌شده است؛ ولی به سبب بسته و محدود بودن دامنه آموزش، از بسط و گسترش این هنر در سطح جامعه و بین گروه‌های مختلف مردم جلوگیری می‌کرده است و به تبع آن، آفرینشگری و ورود فکرها و آموزه‌های گوناگون در این هنر [را] به تعویق می‌انداخته است. گرچه باید پذیرفت که نظام اجتماعی سیاسی و حتی اقتصادی موجود نیز، بر چنین مکانیسمی تأکید داشته است» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۱).

شاگرد همواره در کار آموختن خود و طی مراتب آموزشی، کاملاً تکیه به استاد داشته است. استاد به لحاظ جایگاه بزرگ خود، مقامی پدرا نه دارد و به‌مانند سرپرستی خردمند و مرادی دانا برای حرفه‌آموز بوده که شاگرد، باید چون شمع گرد وجود استاد بگردد و با یادگیری فنون و بهره‌گرفتن از تجربه و صفات و سیره پسندیده، استاد را پاسخ بگوید. از صفات اخلاقی نکوهیده به خلیقات پسندیده بگروند. و مرشد او همواره استاد بوده است که به ترفند آموزش حرفه و هنر، از شاگرد انسانی پخته و کمال‌یافته می‌سازد. در چنین موقعیتی، جذابیت روحی استاد، شور و شوق معنوی در شاگرد به عنوان مرید ایجاد می‌نمود، تا از این رهگذر شاگرد، هم به حرفه تسلط یابد و هم به ملکات روحی پسندیده تخلق یابد. بنا بر این، در آموزه‌های اصناف جوانمردان است که فضای کارگاه، چون مسجد و خانقاه، جلوه نموده است.

«شاگرد در طی پیشرفت کار آموزش، حق نداشته از مسیر نظرات هنری استادش منحرف شود و یا اسلوب او را زیر سؤال ببرد، والا از دایره شاگردی طرد می‌شده است. [...] به‌هرحال، شاگرد خود را با هدف‌های استاد و حتی خصلت‌های فردی او همسو می‌کرد. قالب و اسلوب کار را یاد می‌گرفت. حق سرمشق قراردادن آثار استاد را پیدا می‌کرد و در تمامی مراحل، کمک یار او محسوب می‌شد. شاگرد برای اینکه بتواند به مرحله استادی ارتقاء یابد، به‌ناچار باید این ضابطه و معیارها را رعایت می‌نمود. در این ضابطه‌ها و معیارها، اخلاق بر طبق سنت‌های کهن تفسیر می‌شد و حاکم بر آنها بود» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۱).

در آخر هنگامی که استاد تمام فنون حرفه و هنر را یکایک به شاگرد آموزش داد و دریافت که او می‌تواند از پس وقایع و مسائل مستحدثه حرفه برآید و به‌طور مستقل کارگاهی را مدیریت کند و از خلق و خوی پسندیده برخوردار باشد، آن‌گاه شاگرد-را که خود به جایگاه استادی یافته است- را آماده مستقل شدن و اجازه داشتن که

برای خود کارکنند را مهیا می‌نماید و شاگرد که دست‌پورده کارگاه خود او بوده، همچنان از شمار مریدان استاد باقی می‌ماند و در پیچ‌وخم‌های حرفه و فن، به یاری حرفه‌ای استاد نیازمند می‌شود. در پیشه‌های جوانمردان در بازار، شاگرد با کسب اجازه از استاد، به تعبیر امروزی متولیان مدارس و دانشگاه‌ها، فارغ‌التحصیل می‌گردد، پس این مرحله، به مثابه یادگیری تمامی قواعد کار و فنون توسط شاگرد محسوب می‌شد.

«فرد پس از آنکه عهد و شد به دست آورد، ناگزیر است اجازه کسب کند. اجازه چیزی است که شاگرد را با استاد برابر می‌سازد و تا وقتی کسی اجازه دریافت نکند، حق اشتغال به کار ندارد. پس از بیان عهد، مراسم میان بستن آغاز می‌شود. این آداب با آیین «گستی» که از آداب ایرانیان باستان بوده بی‌ارتباط نبوده است» (محبوب، ۱۳۵۰، ۹۸)؛ «... فردی که «عهد» و «شد» را احراز کرده، تا وقتی «اجازه» کسب نکند، حق اشتغال به کار و گشودن دکان ندارد» (سعیدالشخیلی، ۱۳۶۲: ۹۵).

از این رو، زمانی که شاگرد به جایگاه استادی می‌رسید، اجازه آن را به دست می‌آورد که به جرگه افراد درجه یک آن صنعت درآید. «هنگامی که شاگرد به مرحله‌ای از مهارت می‌رسید، از استاد خود اجازه‌نامه دریافت می‌کرد و در این صورت، می‌توانست مستقلاً به کار پردازد. شاگرد در این مرحله هم به سبب اعتبار و نفوذ، استاد مقید به رعایت اصول قدما بود» (آژند، ۱۳۸۰: ۱۰).

استادان با فراین تأیید و سپردن اذن به شاگردان خود اجازه داشتن واحد صنفی و همکاری شدن با استاد را می‌دهند. و بزرگان و قدمای صنف را به نسل نو به لحاظ حرفه و تبحر و تداوم اقتصادی پیوند می‌دهند. در این طریق شاگردان برای اتمام آموزش توسط استاد امتحان شده و برای به‌کارگرفتن نیروهای با استعداد و جوان آماده می‌شوند. از زوایای مشترک میان آموزش‌های استاد-شاگردی و اصناف جوانمردان با حوزه‌های درس‌آموزی علمی حوزوی و نحله‌ها و رگه‌های اعتقادی اهل تصوف می‌توان دریافت که گرفتن «اجازه» برای شاگردها نقطه پایانی بر تعالیم بوده و نقطه آغازی خواهد بود بر ورود استاد تازه‌کار و مستقل در حرفه کف بازار (جدول ۱).

نتیجه‌گیری

در کارگاه‌های سنتی آموزش حرفه و هنر استادان به شاگردان خود، آمیزه‌ای از اخلاق‌مداری و فن‌آموزی حرفه‌ای را می‌آموختند مراتبی که آن را در نحله‌های اعتقادی چون سنت صوفیه می‌توان دید که با مشی عرفانی و اخلاقی به راه خود ادامه می‌دهند. روشی که در شوالیه‌گری معنوی آن‌گونه که هانری کوربن در وصف‌شان گفته بود، به طریق مراتب چهارگانه برای پیمودن طریق الی‌الله که در اصناف جوانمردان و آئین فتوت هم ذکر شده است. همان که در مراتب اصناف و پیشه‌ها لحاظ شده بود. مراتبی چون شیخ، استاد، خلیفه (نقیب) و شاگرد (تربیّه) مراحلی برای پخته‌شدن و

جدول ۱. جایگاه استاد و شاگرد در متون فتوت‌نامه‌ها.

جایگاه استاد	جایگاه شاگرد	وظایف استاد و شاگرد نسبت به هم
استاد در مرکزیت کارگاه قرار دارد.	شاگرد باید پذیرای آموزش‌های استاد باشد.	استاد (صاحب) باید همواره در اندیشه شاگرد (تربیه) باشد،
استاد حکم سرپرست و پدر را برای شاگرد ایفا می‌کند.	شاگرد باید در بدو ورود به کارگاه در مراسم صنف شرکت نماید.	استاد باید همیشه در فکر تعلیم شاگرد باشد، از این رو شاگرد «تربیه» را می‌نامد
استاد آموزش‌ها را دلسوزانه به شاگرد می‌آموزد.	شاگرد باید بر اساس تعالیم استاد تمرین، مشق و ممارست لازم را انجام دهد.	استاد بایست همواره اهل داد و دهش بوده، ایثار و مروت را با گشاده‌روی و شفقت در حق شاگرد داشته باشد
استاد در قبال کار شاگرد به او دستمزد می‌دهد	شاگرد باید اسرار حرفه را آن‌طور که استاد می‌گوید حفظ نماید.	زمانی که استاد، برای گزینش و جذب، شاگردان را آزمود و قابلیت و توانایی هر کدام را شناخت، باید تشخیص نماید که چه برای آنان نوع دانش، صنعت، حرفه و معرفتی ضروری است
استاد پس از استقلال شاگرد هم‌گره‌گشای مسایل حرفه برای شاگردان است.	شاگرد باید مشق‌ها و تمرین‌های خود را با نظارت استاد انجام دهد.	استاد باید شاگرد را چنان تربیت کند، که آماده گردد و به کمالات برسد.
استاد در همه مواقع در کارگاه اخلاقمدار است.	شاگرد باید فرمانبردار استاد در همه امور کارگاه بوده و سختی‌های حرفه را تحمل نماید.	هیچ‌گاه، به‌ویژه در هنگام نماز و عبادت، استاد، شاگردان خود را از خاطر نبرد.
استاد باید شاگردان را گزینش نماید که اهلیت داشته باشند.	شاگرد باید امانت‌دار رموز حرفه و اسرار استاد در حرفه و کارگاه باشد.	شاگردان باید در همه مواقع حتی پس از مرگ استاد حرمت و احترام بزرگان حرفه را نگه دارد.
استاد پس از اتمام آموزش‌ها به شاگرد «اجازه‌نامه» می‌دهد.	موضوع تکرار و مثنی‌برداری از روی کار استاد و مشق آن، از مهم‌ترین روش برای آموزش شاگردان مورد استفاده قرار می‌گرفت.	شاگرد در طی پیشرفت کار آموزش، حق نداشته از مسیر نظرات هنری استادش منحرف شود و یا اسلوب او را زیر سؤال ببرد.

شاگرد استاد معروف راسته پیشه‌های بازار، به مثابه شجره‌نامه زنده او شناخته می‌شود. به لحاظ ریشه حکمی پیشه و اصناف بازار می‌توان آنان را فرزندان فکری فنون و صنعت دانست، که در رساله‌های اخوان‌الصفاء هم از آن یاد شده است. چنانکه آنها را اعتقاد بر آن بود که حکمت و تفکر، نسبت به پیشه، نقش پدیری دارد.

اخوان‌الصفاء با آموزه‌های متفکرانه خود که ادامه حکمای یونانی و ایرانی بوده‌اند ریشه‌های حکمی صنعت و ارتباط آن با علمی چون هندسه و ریاضی را در پیشه‌های فنیان صورت‌بندی نموده‌اند. آنها حلقه تجارب آموزه‌های استاد-شاگردی را به سنت آموزش‌های دینی و طلبگی در تعلیم علوم حوزه‌های علوم شرعی و مهارت‌ها و سنت‌های تعلیم گرفتن از سوی استادان و روش‌های تدریس پیوند کردند. روش‌های آموزش استاد-شاگردی که از تقریرات و بیانات امام محمد غزالی که سالها در مدرسه نظامیه بغداد به آموزش علوم دینی مشغول بوده، تا نظرات جامعه‌شناسانی چون ابن‌خلدون که زوایای اساسی و فرعی دارا بودن ملکه تعلیم و دانش و ویژگی فن آموزشی را زیرساخت مدنیت می‌دانند و همچنین به آموزش به عنوان فن و هنر نظر داشتند، بر جامعه علمی کشور اثرها داشته است. در آموزش‌های سنتی که با مباحث حکمی و فلسفی اخوان‌الصفاء جهتی عقلانی می‌گیرد، با روش‌های شاگردی علمی و ملازمت نمودن در دانش‌ها و مهارت‌های سنتی و رعایت نمودن دستورات حفظ کرامت استاد در کتاب‌های شهید ثانی^۴ با

نائل آمدن شاگرد به جایگاه کمال و استادی و نیز کسب اذن‌نامه از استاد بوده‌اند، همین موضوع یادآور روال تکامل معنوی شاگرد و گذشتن از راه‌های چهارگانه نفسانی، مراتب شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت بوده است، پیش از طرح آموزش‌های اصناف و پیشه‌ها، رساله‌های اخوان‌الصفاء مراحل چهارگانه‌ای را برای مخاطبان مورد مطالعه خود قابل شده‌اند.

استاد، با لحاظ کردن ویژگی اهلیت برای گزینش شاگرد در ورود شاگرد صالح به کارگاه، عملاً به‌جز افراد مورد وثوق به‌ویژه خویشان، اسرار حرفه و کار خود را که میراث سالیان صنف و حاصل زندگی کاری خود است را به اغیار فاش نمی‌کند و برای بجا آوردن رسم امانتداری، تا پایان عمر، نتیجه تجربیات و کاردانی‌های خود را محفوظ نگه می‌دارد، تا هنگامی که شاگردی لایق بیاید و امانت اسرار حرفه را به او بسپارد؛ در غیر این صورت، رمز و راز حرفه با مرگ استاد به خاک سپرده خواهد شد. شاگرد هم پس از سالیان متمادی آموختن و تجربه‌اندوزی از محضر استاد و کسب فوت و فن کار در کارگاه، و پس از اتمام آموزه‌ها و طی امتحان پایانی از سوی استاد، اذن و «اجازه‌نامه» می‌گیرد تا با واحدی از صنف در کنار استاد، مستقلاً به توسعه کار صنف ادامه دهد (جدول ۱).

استاد، به عنوان پیشکسوت و سرآمد حرفه در امر آموزش، همواره مورد تکریم و تقدیر کارآموزان بوده است؛ حتی هنگامی که کارآموزان مستقل شده به کار خود می‌پردازد. استاد تازه‌کار به عنوان

تکمیل همایون، نادر (۱۳۸۲)، *نظام و نهادهای آموزش در ایران باستان*، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین (۱۳۷۳)، *حافظ به سعی سایه*، به اهتمام هوشنگ ابتهاج، ه. ا. سایه، تهران: نشر کارنامه

حلی، علی‌اصغر (۱۳۶۰)، *گزیده متن رسائل اخوان‌الصفاء و خلان‌الوفاء*، تهران: کتابفروشی زوار.

روانجو، احد (۱۳۹۹)، *آداب‌المشق‌ها به مثابه فتوت‌نامه‌های خوشنویسان*، دوفصلنامه *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران، ۵ (۲)، ۱۱۲-۱۲۳.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱)، *جستجو در تصوف ایران*، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

_____ (۱۳۸۵)، *فرار از مدرسه، درباره زندگی و اندیشه امام محمد غزالی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

سعیدالشیخی، صباح ابراهیم (۱۳۶۲)، *اصناف در عصر عباسی*، ترجمه‌ی: هادی عالم‌زاده، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

صراف، مرتضی (۱۳۷۰)، *رسایل جوانمردان*، تهران: انتشارات انجمن ایران‌شناسی فرانسه، معین.

فلور، ویلم و دیگران (۱۳۸۱)، *تقاشی و تقاشان دوره قاجار*، ترجمه‌ی: یعقوب آژند، تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.

قیومی، مهرداد (۱۳۸۶)، *هنر ایران آداب صناعات: آداب‌نامه‌های مشق در مقام منابع تاریخ*، نشریه گلستان هنر ش ۱۰، ۵-۱۷.

کرین، هانری (۱۳۶۳)، *آئین جوانمردی*، ترجمه احسان نراقی، تهران: نشر نو.

مایل‌هروی، نجیب (۱۳۷۲)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی (دوره تک جلدی)*، مشهد: انتشارات مرکز پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

منشی‌قمی، قاضی میراحمد (۱۳۸۳)، *گلستان هنر*، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: انتشارات منوچهری.

مشکور، محمدجواد (۱۳۷۸)، *نامه باستان*، به اهتمام سعید میرمحمد صادق و نادره جلالی، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

واعظ‌کاشفی سبزواری، حسین (۱۳۵۰)، *فتوت‌نامه سلطانی*، به اهتمام محمدجعفر محبوب، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

هفت‌قلمی دهلوی، غلام‌محمد (۱۳۷۷)، *تذکره خوشنویسان*، تصحیح محمد هدایت حسین، تهران: انتشارات روزنه.

عنوان *منیه‌المیرید* تا کتاب *آموزه‌های بدرالدین جماعه*^۵ و همچنین روش‌های آموزش‌های حوزه‌های دروس طلبگی در مجالس علمی شیعی می‌توان به یک دریافت کلی به منظور ایجاد نظام آموزش سنتی استاد-شاگردی دست یافت. ناگفته پیداست که بدون هریک از این پازل‌ها، اتفاق دورافتادن از بطن و اصل آموزش سنتی امکانپذیر می‌گردد. چراکه در تمامی این شیوه‌ها، آموزش خود به عنوان یک تبهر و حرفه محسوب می‌گردد. در دوره‌های حاکمیت سنت تمامی این صناعات با هم مرتبط و مربوط بوده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. اخوان‌الصفاء: اخوان‌الصفاء و خلان‌الوفاء گروهی از اندیشمندان بودند که مخفیانه رساله‌های متفکرانه خود را در دوره خلفای عباسی در جامعه اسلامی منتشر می‌کردند.
۲. حسین واعظ کاشفی: حسین واعظ کاشفی سبزواری نویسنده کتاب *فتوت‌نامه سلطانی* است.
۳. پنج‌مین: از اولین سفرای ایالت متحده آمریکا در ایران بوده است.
۴. منیه‌المیرید شهید ثانی: کتابی در آداب استاد-شاگردی در باب علوم سنتی-دینی است. نویسنده این کتاب معروف به شهید ثانی است.
۵. بدرالدین جماعه: نویسنده کتاب *درست‌نامه* است.

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۰)، *نظام استاد-شاگردی در نقاشی ایران*، نشریه هنرهای زیبا، ش ۱۰، ۴-۱۲.
- ابن‌خلدون، عبدالرحمن (۱۳۶۹)، *مقدمه ابن‌خلدون*، ترجمه: محمدپروین گنابادی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- افندی، جعفر (۱۳۸۹)، *رساله معماریه*، متنی از سده یازدهم هجری، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- افشاری، مهران (۱۳۸۲)، *فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه (سی‌رساله)*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- افشاری، مهران؛ مدائنی، مهدی (۱۳۸۵)، *چهارده رساله در باب فتوت و اصناف*، تهران: نشر چشمه.
- بلخاری، حسن (۱۳۸۸)، *هندسه خیال و زیبایی*، پژوهشی درباره آرای *اخوان‌الصفاء درباره حکمت و هنر و زیبایی*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.



دوفصلنامه رهبویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



مبانی زیبایی‌شناسی حکمت عرفانی از منظر ویلیام چیتیک و تجلی آن در فرایند خلق اثر هنری

نوید جلائیان قانع^۱، سعید قاسمی^۲، خسرو صحاف^۳

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۰۱ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۰۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۸۲-۶۷

Doi: 10.22034/rph.2025.2048568.1092

چکیده

بنا بر نظر بسیاری از فلاسفه امروزه هنر دچار بحران معنا شده و همانند گذشته فرایند خلق اثر هنری در جهت پیوند میان آسمان و زمین قرار ندارد، غالباً هنر معاصر به دنبال تصویرپردازی انتزاعی از همین جهان محسوس است تا اینکه تذکری باشد برای یادآوری ابعادی فراتر از محسوسات که آدمی نیز تعلق و جوددی به آن دارد. زیبایی‌شناسی به عنوان عاملی پیونددهنده بین فلسفه و حکمت با هنر در خلق اثر هنری قرار دارد و پایه گفتمان میان هنر و فلسفه را فراهم آورده است. از این رو به منظور احیاء و تعالی هنر معاصر، رجوع به حکمت عرفانی و زیبایی‌شناسی عرفانی از منظر یکی از شارحان این مکتب که فیلسوف و هنرمند نیز هست، می‌تواند راهگشا باشد. مسئله مورد پژوهش در این تحقیق آن است که ارکان و اصول زیبایی‌شناسی برگرفته از مبانی عرفانی ویلیام چیتیک چیست و تجلی آن در شکل‌گیری اثر هنری چگونه فرایندی دارد. در این پژوهش گردآوری مطالب به شیوه کتابخانه‌ای و ارائه تحقیق به روش توصیفی و تحلیل محتوایی متون صورت گرفته است. یافته‌ها بیانگر آن است که زیبایی‌شناسی عرفانی مبتنی بر عشقی است که از خدا نشأت می‌گیرد و این عشق با شناخت اسماء الهی توسط انسان ادراک می‌شود و هنرمند با شناخت اسماء الله در هر مرتبه‌ای که آنها را درک می‌کند توانایی تجلی این اسماء را در خلق اثر هنری از طریق رمزپردازی خواهد داشت. مخاطب نیز با توجه به طلب و پیمودن مسیر سلوک، مراتبی معنوی را می‌پیماید و هنر برای او به رابطی میان زمین و آسمان بدل می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: ویلیام چیتیک، حکمت عرفانی، اسماء الهی، فرایند خلق اثر، عرفان

۱. دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران (نویسنده مسئول).

Email: JalaecianNavid@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.

Email: Saeedghasemi9271@gmail.com

۳. استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.

Email: Khosro.sahaf@iaou.ac.ir



مبانی زیبایی‌شناسی حکمت عرفانی از منظر ویلیام چیتیک و تجلی آن در فرایند خلق اثر هنری ■ نوید جلالیان قانع، سعید قاسمی، خسرو صحاف ■ صفحه ۶۷-۸۲

مقدمه

از اساسی‌ترین سوالات مطرح در حوزه هنر پژوهی که حائز اهمیت بسیاری است، سوال از موضوع زیبایی و ارکان آن، که سبب پیوند هنر و معماری و حکمت و فلسفه با یکدیگر را فراهم آورده است. از آنجاکه مکاتب مختلف دارای چهارچوب‌های فکری مخصوص به خود پیرامون موضوع زیبایی‌شناسی هست در این پژوهش به دنبال مبانی زیبایی‌شناسی عرفانی که یکی از بنیادی‌ترین مبانی حکمت است، مورد بازخوانی قرار گیرد، اما مراجعه به آثار اصیل حکمت عرفانی نگارش شده، برای مخاطبان غیر متخصص در حوزه فلسفه تا حدودی غامض و دشوار است؛ از این رو بهتر است که برای فهم بهتر مراجع اصلی به شارحین عارفان بزرگ پرداخت که فهم موضوعات غامض را برای مخاطبان با شرحی که به متون اصلی نگارش کرده‌اند آسان می‌کنند. یکی از اصلی‌ترین شارحین حکمت عرفانی، ویلیام چیتیک فیلسوف و اسلام‌شناس دوران معاصر است که آثار بسیاری بر فلسفه عرفانی و مبانی آن نگارش کرده است. به همین منظور بررسی این موضوع در آثار شارحین معتبر همچون ویلیام چیتیک و با استناد به دیگر نظریه‌های زیبایی‌شناختی در حوزه هنر و معماری مبتنی بر حکمت عرفانی در این خصوص ضرورت دارد.

ویلیام چیتیک در باب شرایط علم و دانش به‌طور عام در دنیای معاصر معتقد است که افراد معمولاً علم را به هدف رسیدن به مادیات دنبال می‌کنند و موسسات آموزشی سنتی، که از دانشجویان می‌خواستند تا حیاتشان را وقف علم و فضیلت کنند، تقریباً یکسره ناپدید شده‌اند (چیتیک، ۱۳۹۴ الف). این بحران را در هنر و معماری انسان معاصر نیز می‌یابیم. انسانی که دیگر اتصال و دلدادگی با آسمان ندارد و هنر او نیز صرفاً به امور این جهانی ختم می‌گردد. پیام معنوی، رمز و نشانی از حقیقت در هنر او دیده نمی‌شود. طبیعی است که این هنر زمینی شده در مواجهه با انسان نیز صرفاً به دنبال پاسخ به نیازهای جسمانی و این جهانی او خواهد بود. در دوران جدید هنر مبتنی بر غفلت است و لذا فرایند آفرینش موجب توجه به درون و انسجام باطنی نمی‌شود، بلکه موجب فاصله گرفتن از اصل می‌شود، و قدم به قدم در جهت ناقص‌تر کردن تصویر انسان از اصل خدایی‌اش پیش می‌رود تا به جهان مادون و در نهایت به ذهن‌گرایی کاملاً فردی فرو می‌غلطد. چنین هنری هیچ‌گاه نمی‌تواند منجر به شکل‌گیری هنری شود که در آن نمودی از حقیقت جریان دارد. زیرا از ابتدا تکلیف خود را با غفلت از معنا، رمز، مکاشفه، حق و... و به‌طور کلی مقام خیال که بدون آن هنر عرفانی فعلیت نخواهد یافت، روشن نموده است. شاید نهایت چنین فرایندی در خلق اثر هنری نمایشی از پیامدهای جسمانی و انسانی زمینی شده است.

همه موجودات عالم آینه جمیع اسما و صفات الهی هستند و هر موجودی ظهور یک اسم و اسم همان معنا است. انسان هنرمند دارنده صفت خلاقیت، فاعلیت و ولایت، طراح و سامان‌دهنده

فضای حیات برای تعالی و تکامل انسان‌ها است، هنرمند (فاعل) با اسمای تقابلی جمالی^۱ و جلالی^۲ (زیبایی و عظمت، لطف و قهر)، طرح خود را به منصف ظهور می‌رساند که، هر دو صفت (جمالی و جلالی) تحت ولایت الهی و تعامل معمار با هستی بروز و تجلی پیدا می‌کند (ذوالفقارزاده، ۱۳۹۰: ۱۶). یکی از رایج‌ترین اصطلاحاتی که ابن عربی برای تبیین فرایند تجلی صفات الهی^۳ در انسان به کار می‌برد، تخلق^۴ است (Chittick, 1989: 21) که همان آراستگی به صفات می‌باشد. این کلمه همان تخلق است و به عنوان رفتار و یا صفت ویژه ترجمه می‌شود (چیتیک، ۱۳۹۵: ج: ۷۶).

نگاهی گذرا به کارنامه علمی ویلیام چیتیک

ویلیام چیتیک متولد آمریکا و دوران تحصیل خود را در آنجا طی نموده و در رشته تاریخ به تحصیل پرداخت، پس از آن به‌منظور تحصیل زبان عربی به دانشگاه بیروت در لبنان رفت. او به واسطه مطالعاتی که داشت به عرفان و همچنین تصوف اسلامی علاقمند شد پیدا نمود و به‌منظور آشنایی با عرفان شرقی مطالعه کتاب مثنوی مولوی را به زبان انگلیسی آغاز کرد. علاقه‌مندی او به تصوف، سبب شد تا به دانشگاه تهران آمده و در رشته ادبیات فارسی مشغول تحصیل شود و به مدت دوازده سال (۱۹۷۷-۱۹۹۹) در ایران اقامت کرد و پس از آنکه در موفق به کسب دکتری ادبیات فارسی از دانشگاه شد در سال ۱۹۷۵ تدریس خود را در دانشگاه صنعتی شریف (آریامهر سابق) شروع کرد. مادامی که ویلیام چیتیک مشغول به تحصیل بود با استادان معروفی همچون جلال‌الدین همایی^۵، چون بدیع‌الزمان فروزانفر^۶ و... آشنا گردید، او با دکتر سیدحسین نصر که پیرامون موضوعاتی همچون فلسفه و معارف اسلامی کار کرده بود آشنا شد. در آن زمان که انجمن فلسفه تأسیس گردید زیر نظر افرادی همچون هانری کربن^۷، جلال‌الدین آشتیانی^۸، توشی‌هیکو ایزوتسو^۹ و... مشغول آموزش شد (چیتیک، ۱۳۹۰: ۱۰). در حال حاضر ویلیام چیتیک، استاد گروه مطالعات تطبیقی ادیان در دانشگاه ایالتی نیویورک هستند. و به زبان‌های فارسی، عربی و همچنین متون کلاسیک عرفانی تسلط کامل دارند. او آثار ارزشمند بسیاری در زمینه‌های عرفان، تشیع، فلسفه و ادبیات به رشته تحریر درآورده است. کتاب *نقد النصوص فی شرح نقش النصوص* جامی را به عنوان رساله دکتری برای اولین بار تصحیح کردند.

روش تحقیق

این پژوهش از گونه تحقیقات کیفی به حساب می‌آید و از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و مطالعات کتابخانه‌ای به‌منظور گردآوری اطلاعات استفاده می‌کند و بر دو روش شناخت عقلی و نقلی که توسط ویلیام چیتیک تبیین شده است مبتنی است. همچنین از روش تحلیلی چهارگانه شناخت به‌منظور چگونگی تبدیل اثر فلسفی به

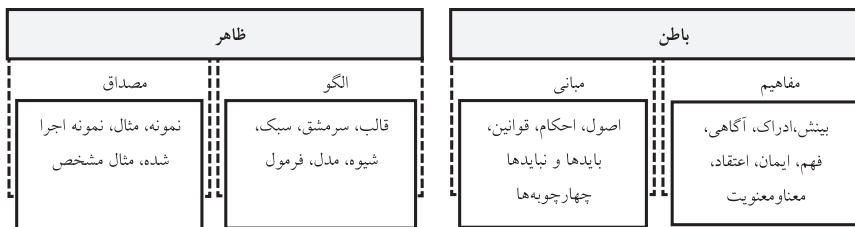
انتها به منظور بررسی تجلی اثر هنری از فلسفه اسلامی سعی شده از روش معرفت عقلی بهره گرفته شود.

صحاف (۱۳۹۵: ۵۲) بر اساس اصل ظاهر و باطن، روشی چهارگانه شناخت را تبیین کرده است که شامل چهار رکن اصلی «مفاهیم»، «مبانی»، «الگو» و «مصدق» می‌باشد و بوسیله آن می‌توان ارتباط بین مفاهیم و مصداق را بررسی کرد. طبق روش چهارگانه شناخت «مراحل مرتبط با شناخت انسان نسبت به عالم هستی و طرز تلقی او از زندگی که، بینش آدمی نامیده می‌شود، مشتمل بر چهار بخش می‌باشد: اول، درک مفاهیم؛ ادراک و کسب آگاهی و فهم امور، این آگاهی، درک وجود عالم است؛ دوم، تدوین مبانی؛ تعاریف ساختاری و برپا کردن اصول و مبانی نظام فکری؛ سوم، خلق الگوها؛ شیوه‌ها و قالب‌هایی که از همان مفاهیم و مبانی برمی‌خیزد و بر اساس آنها به وجود می‌آیند. این الگوها برای فعلیت امور هستند؛ چهارم، ساخت مصداق؛ نمونه‌ها و اشیائی که بر اساس الگوهای کلی و متناسب با شرایط ساخته می‌شوند، که به صورت خلاصه به این مراحل چهارگانه شناخت اطلاق می‌شود (تصویر ۱) (متولی حقیقی، صحاف و کمالی‌زاده، ۱۴۰۲: ۴۷)». در تصویر ۲ گام‌های پژوهش و روش انجام هر مرحله ذکر گردیده است.

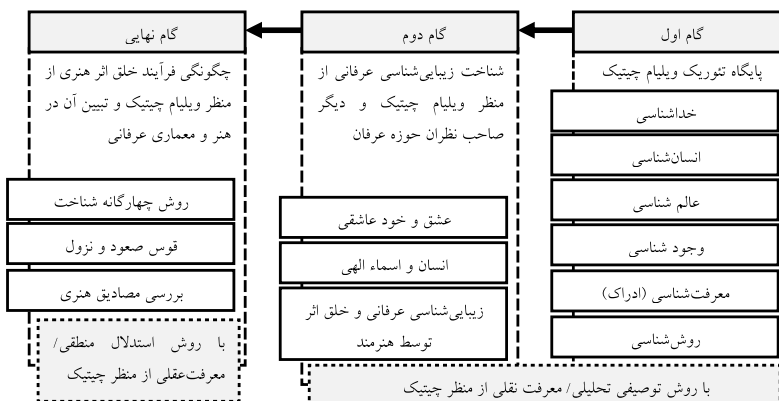
پیشینه تحقیق

پیشینه پژوهش در این تحقیق شامل دو بخش می‌شود. ابتدا

مصدق هنری بهره گرفته شده است (صحاف، ۱۳۹۵: ۵۲). در اینجا بهتر است به روش‌شناسی ویلیام چیتیک هم اشاره‌ای داشته باشیم. او معتقد است علم حقیقی، تنها از آن خداست و علم انسان تا آنجا معتبر است که بهره‌ای از علم الهی داشته باشد (چیتیک، ۱۳۹۳: ۶۸) (Chittick, 2005a: 148). از این رو به معرفت نقلی و معرفت عقلی اشاره دارد. به‌طورکلی چیتیک روش کسب معرفت عقلی و نقلی را بر اساس دو گونه بنیادین شناخت تبیین می‌کند و معتقد است دو گونه بنیادین شناخت وجود دارد که هرکدام شیوه متناسب خود را داراست. تقلید متناسب با علوم نقلی و تحقیق یا تحقق متناسب با علوم عقلی است. او در ادامه بیان می‌کند که شناخت نقلی با این خصیصه شناخته می‌شود که نیازمند انتقال از نسلی به نسل دیگر است. تنها راه ممکن به دست آوردنش، گرفتن آن از فردی دیگر است. در مقابل، شناخت عقلی قابل انتقال نیست، هرچند که برای راهنمایی در جهت درست نیازمند استاد است. راه دستیابی به معرفت عقلی عبارت است از یافتنش در درون خود از طریق تربیت ذهن، یا از طریق «تصفیه نفس» که بدون آشکارسازی چنین شناختی از طریق کشف آن در درون خود، آدمی در همه دانسته‌هایش محتاج دیگران خواهد بود. حقوق، زبان و تاریخ نمونه‌های بارز معارف نقلی هستند (چیتیک، ۱۳۹۴ الف). در پژوهش پیش رو هم تمامی بخش‌هایی که از ویلیام چیتیک تشریح شده از روش معرفت نقلی بهره گرفته شده است ولی در



تصویر ۱. معرفی چهارگانه شناخت (صحاف، ۱۳۹۵: ۵۲).



تصویر ۲. گام‌های پژوهش و روش انجام آنها (منبع: نگارندگان).

مبانی زیبایی‌شناسی حکمت عرفانی از منظر ویلیام چیتیک و تجلی آن در فرایند خلق اثر هنری ■ نوید جلالیان قانع، سعید قاسمی، خسرو صحاف ■ صفحه ۶۷-۸۲

بابا افضل کاشانی در خصوص خودشناسی، مراتب وجود و توحید اشاره دارد (Chittick, 2001). او در کتاب «ابن عربی میراث‌دار پیامبران» به مسئله خودشناسی، تخلق به اسماء الله، کیهان‌شناسی ذکر و موضوع تحقیق و تقلید می‌پردازد (Chittick, 2005a). در کتاب «علم جهان علم جان» به موضوع معرفت‌شناسی، انسان‌شناسی و جستجوی معنا و چگونگی شناخت انسان می‌پردازد (Chittick, 2007a). او در کتاب «ضرورت‌های سیدحسین نصر» به توضیح سنت و هنر سنتی و تجلی آن پرداخته است (Chittick, 2007b: 203-214). و در کتاب‌های «عقاید صوفیانه مولانا» (Chittick, 2005b)، «من و مولانا» (چیتیک، ۱۳۹۶ب) (Chittick, 2004)، «شعر و عرفان در اسلام» (چیتیک، ۱۳۸۶) به این موضوع که ادبیات و اشعار مولانا هنری است که در حال تبلور عقاید عرفانی است اذعان دارد. او کتاب «اصول و مبانی عرفان مولوی» را به چاپ رساند و در سال ۱۹۸۱ کتابی را که علامه طباطبائی انتخاب کرد با نام «برگزیده آثار ائمه شیعه» به زبان انگلیسی ترجمه کرد تا در انگلستان و آمریکا منتشر شود (چیتیک، ۱۳۹۰: ۱۱). در «جدول ۱» خلاصه‌ای از کتاب‌شناسی ویلیام چیتیک ذکر گردیده است.

مطالعاتی است که ویلیام چیتیک در رابطه با حکمت عرفانی و خلق اثر هنری انجام داده است و دوم پژوهش‌های مرتبط با زیبایی‌شناسی عرفانی که از منظر ویلیام چیتیک یا دیگر صاحب‌نظران انجام گردیده است.

قبل از پرداختن به مطالعات و دیدگاه‌های دکتر ویلیام چیتیک در رابطه با حکمت عرفانی بهتر است به ویژگی‌ها و وجوه مختلف او که در منابع و تألیفات او هویدا است اشاره داشت. وجوه پنج‌گانه او در منابع مختلف شامل: جهانی‌اندیشیدن و دیدگاه گسترده علمی، تسامح نسبت به آراء و عقاید و بی‌غرض بودن در دانش پژوهی، مبانی استوار علمی، نگارش پاکیزه و پیراسته از پیچیدگی، آشنایی با تاریخ و معارف ایرانی-اسلامی («جهان‌شناسی، جان‌شناسی (گزارش بررسی کتاب از ویلیام چیتیک)»، ۱۳۸۷: ۱۲) باعث شده است عقاید او و دیدگاه او نسبت به خلق اثر هنری و معماری واجد ارزش و اهمیت باشد.

چیتیک در کتاب «طریق عرفانی معرفت از دیدگاه ابن عربی» به توضیح آراء ابن عربی و مسائل مربوط به وجودشناسی و معرفت‌شناسی و اسماء الهی می‌پردازد (Chittick, 1989). همچنین در کتاب «قلب فلسفه اسلامی» به مفاهیم اساسی فلسفه ایرانی و اندیشه‌های

جدول ۱. کتاب‌شناسی ویلیام چیتیک (منبع: نگارندگان).

عنوان کتاب / سال چاپ	شرحی مختصر بر کتاب	ترجمه‌شده به فارسی
The Repose of the Spirits: A Sufi Commentary on the Divine Names (2019) روح الارواح: تفسیر صوفیانه بر اسماء الهی	ترجمه یکی از قدیمی‌ترین و جامع‌ترین رساله‌های تصوف در زبان فارسی است. کتاب در ظاهر تفسیری در مورد اسماء الهی است و معانی انسانی این اسماء با ترکیبی لذت‌بخش از آیات قرآن، سخنان پیامبر و انبیای مختلف گذشته توضیح داده شده است.	
Divine Love: Islamic Literature and the Path to God (2013) عشق الهی: متون اسلامی و طریق الی‌الله (۱۳۹۵ب)	قلب سنت اسلامی عشق است. هیچ کلمه دیگری به اندازه کافی تلاش برای دگرگونی که در مرکز این سنت نهفته است را نشان نمی‌دهد. کتاب حاضر را می‌توان منتخب متون فارسی و عربی چهارم و پنجم هجری قمری درباره عشق الهی در نظر گرفت.	
In Search of the Lost Heart: Explorations in Islamic Thought (2012) در جست‌وجوی قلب گم‌شده (۱۳۹۶الف)	در این کتاب به موضوعات عرفان از جمله عرفان عملی و نظری، فلسفه اسلامی و تفکر اسلامی در دوران معاصر پرداخته شده است.	
Ibn 'Arabi: Heir to the Prophets (2005a) ابن عربی میراث‌دار پیامبران (۱۳۹۳)	این کتاب تلاش کرده است تا کلید فهم اندیشه‌های ابن عربی را به دست دهد و وی را از طریق اندیشه‌های معرفتی کند و به موضوعات میراث محمدی، محبان خدا، ریشه‌های الهی محبت، کیهان‌شناسی ذکر، دانایی و تحقیق، زمان و مکان و عنایت هنجارهای اخلاقی، تجلی صورت برزخی و تفسیر رحمت‌محور می‌پردازد.	✓
The Essential Seyyed Hossein Nasr (2007b) ضرورت‌های سید حسین نصر	این کتاب گلچینی از معرفت‌ترین مقالات سیدحسین نصر است که توسط ویلیام چیتیک ویرایش شده است، جوهر اندیشه‌های این محقق برجسته را در مورد موضوعات اسلام، تصوف، سنت و بحران زیست‌محیطی بیان می‌کند.	
Sufism: A Beginner's Guide (2008) تصوف: راهنمای مبتدیان	این کتاب پس از مروری کلی بر سنت، از سخنان برخی از بزرگ‌ترین نویسندگان صوفی از جمله عربی، بها ولد و خود مولانا استفاده می‌کند تا دیدگاهی تازه و آشکار به آموزه‌ها و عقاید تصوف و طرفداران آن ارائه دهد.	
The Inner Journey: Views from the Islamic Tradition (2007c) سفر درونی: دیدگاه‌هایی از سنت اسلامی	این کتاب از مقالات، اشعار و مصاحبه‌های شاعران، دانشمندان و داستان‌نویسان اسلامی و صوفیان است. مشارکت‌کنندگان از مولانا گرفته تا سید حسین نصر و کلارک را شامل می‌شود که در رابطه با موضوعات مختلف از جمله زیبایی و هنر مورد بحث قرار گرفته است.	
Science of the Cosmos, Science of the Soul: The Pertinence of Islamic Cosmology in the Modern World (2007a) علم جهان، علم جان: ربط جهان‌شناسی اسلامی در دنیای جدید (۱۳۹۴الف)	این کتاب موقعیت معرفت اسلامی و نقد مبانی معرفت‌شناسی دنیای امروز را در خود گنجانده است و از ناپدید شدن سنت عقلی و موانعی که در برابر احیای آن قرار دارند صحبت می‌کند.	✓

جدول ۱. کتاب‌شناسی ویلیام چیتیک (منبع: نگارندگان).

ترجمه‌شده به فارسی	شرحی مختصر بر کتاب	عنوان کتاب / سال چاپ
✓	در این کتاب ابتدا به سنت تصوف و عرفان اسلامی، از میان انبوه آثار منظوم و منثور برخی اکابر و مشایخ صوفیه استخراج کرده و در ده فصل به ابعاد مختلف تصوف پرداخته است و از موضوعات مختلفی از قبیل نفس انسان، ذکر خدا، عشق، طریق تصوف، سنت تصوف، سماع و پارادوکس حجاب صحبت به میان آمده است.	The Sufi Doctrine of Rumi (2005b) اصول و مبانی عرفان مولوی (۱۳۹۰)
✓	این کتاب راجع به شخصیت شمس تبریزی صحبت به میان می‌آورد و مقالات بسیاری از شمس را به انگلیسی برگردانده و معنی و زمینه متن آنها را به روشنی پیش روی خواننده قرار می‌دهد. و در این بررسی موضوعات عرفانی که به شکل ادبی بیان شده است، تشریح گردیده است.	Me and Rumi: The Autobiography of Shams-I Tabrizi (2004) من و مولانا: زندگانی شمس تبریزی و ارتباط او با مولانا جلال‌الدین (۱۳۹۶)
	فتوحات، دائرةالمعارفی از ماوراءالطبیعه، الهیات، کیهان‌شناسی، انسان‌شناسی روحانی، روانشناسی و فقه می‌باشد و مباحث آن مشتمل است بر: معانی درونی شعائر اسلامی، منازل سالکین در سیر الی‌الله و فی‌الله، طبیعت سلسله مراتبی کیهانی، مفهوم روحانی و هستی‌شناسانه حروف الفبای عربی، و علومی که نود و نه اسم خداوند (اسماء‌الله) متضمن آن‌هاست و نیز اهمیت رسالات مختلف انبیاء.	The Meccan Revelations (2002) فتوحات مکیه
	صدرا معتقد است خودشناسی در سفر فرد به «منشأ و بازگشت»، مبدأ روح با خدا و بازگشت نهایی آن به سوی او است. صدرا معتقد است همه چیز در چنین مسیری است، به تدریج از دنیای مادی جدا می‌شود و به ذات متعالی بازمی‌گردد، همه به ثمره نهایی منتهی می‌شوند که در آن همه چیز در جهان به خدا بازمی‌گردد و سعادت دائمی می‌یابد. صدرا استدلال می‌کند که فلسفه مستقیم‌ترین وسیله برای خودشناسی است و بنابراین بهترین ابزار برای پیمایش در این سفر.	The Elixir of the Gnostics (2002) آگاه‌ترین افراد
✓	نوشته‌های او بیانگر بیش‌های فلسفی عمیقی است که به آموختن اصول، مبانی و استدلال‌های این سنت فلسفی می‌پردازد. و به سوی خویش‌شناسی و کمال وجود اشاره دارد.	The Heart of Islamic Philosophy: The Quest for Self-Knowledge in the Teachings of Afdal al-Din Kashani (2001) قلب فلسفه اسلامی: در جستجوی خودشناسی در تعالیم افضل‌الدین کاشانی (۱۳۹۲)
✓	این کتاب به مبانی نظری هستی‌شناسی، جهان‌شناسی و انسان‌شناسی ابن عربی می‌پردازد. ضمن آنکه مباحث معرفت‌شناسی عرفانی، دین‌شناسی و معادشناسی نیز طی آن مطرح می‌گردد.	Imaginal Worlds: Ibn al-'Arabi and the Problem of Religious Diversity (1994) عواالم خیال: ابن عربی و مسئله اختلاف ادیان (۱۳۹۴)
	این کتاب اسلام را از دیدگاه خود مسلمانان معرفی می‌کند، ابتدا مفاهیم اسلامی را توضیح می‌دهد و سپس از این مفاهیم به جای مفاهیم غربی برای بحث درباره اسلام استفاده می‌کند.	Faith and Practice of Islam: Three Thirteenth Century Sufi Texts (1992)
	در این کتاب به جهان‌بینی ابن‌العربی و موضوعاتی از قبیل، کیهان، ساختار کیهان، و ماهیت روح انسان، می‌پردازد. این کتاب بر اساس اثر تاریخی ابن‌العربی به نام «الفتوحات المکیه یا گشایش‌های مکه» است.	The Self-Disclosure of God: Principles of Ibn Al-'Arabi's Cosmology (1997) النفس الله: اصول کیهان‌شناسی ابن‌العربی.
	این کتاب چهار بُعد اسلام را که در حدیث جبرئیل بیان شده است، پوشش می‌دهد: عمل، ایمان، معنویت و نگاه اسلامی به تاریخ. این متن با تکیه بر قرآن، سخنان پیامبر و مراجع عظام سنت، ضروریات هر یک از ابعاد را معرفی می‌کند و سپس نشان می‌دهد که چگونه در نهادهای اسلامی در طول تاریخ تجسم یافته است.	Vision of Islam (1998) چشم‌انداز اسلامی
✓	کتاب حاضر در خصوص عرفان ابن عربی است و به موضوع الهیات، وجودشناسی، معرفت‌شناسی، هرمنوتیک (تأویل و تعبیر)، رستگارشناسی و تکمله می‌پردازد.	The Sufi Path of Knowledge: Ibn Al-Arabi's Metaphysics of Imagination (1998) طریق عرفانی معرفت از دیدگاه ابن عربی (۱۳۹۵ الف)
	کتاب الصحیفه سجاده قدیمی‌ترین کتاب دعا در منابع اسلامی است که توسط نوه بزرگ پیامبر، معروف به زین العابدین سروده شده است و از قدیم الایام در منابع شیعی گرامی داشته شده است.	The Psalms of Islam (2006)
✓	آموزه‌های اصلی صوفیانه را در مورد خدا و جهان، نقش انسان در عالم کمال‌گانی انسان، حالات و مقامات وصول عرفانی به حق و شیوه استفاده از نمادها به منظور بیان واقعیات «نامرئی» در ادبیات صوفیانه را تشریح می‌کند.	The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi (2004) طریق صوفیانه عشق (۱۳۸۳)
	فخرالدین عراقی یکی از برجسته‌ترین بیان‌کنندگان آموزه‌های صوفیانه و از بزرگ‌ترین شاعران پارسی‌گو بود که کتاب «درخشش‌های الهی» را نگاشت و به متنی محبوب و تأثیرگذار در سرزمین‌های اسلامی فارسی زبان تبدیل شد. این کتاب توسط چیتیک و ویلسون ترجمه گردیده.	Fakhruddin Iraqi: Divine Flashes (1982) فخرالدین عراقی: درخشش‌های الهی
	مجموعه‌ای از سخنان، خطبه‌ها، ادعیه و نوشته‌هایی که ویژه خوانندگان غربی توسط استاد اسلام‌شناس مشهور طباطبایی انتخاب شده است که بیانگر مقطعی از اندیشه دینی شیعه با تأکید بر اصول و مبانی اسلام است. فراهایی از روایات سه بعد اساسی سنت شیعه را روشن می‌کند: ۱. توحید خداوند ۲. آموزه‌های سیاسی، اجتماعی و اخلاقی ۳. حیات معنوی.	A Shi'ite Anthology (1981) برگزیده آثار ائمه شیعه

راهنمای جدول: ردیف‌هایی که در انتها با علامت ✓ مشخص شده‌اند، کتاب‌های ویلیام چیتیک هستند که به زبان فارسی ترجمه شده‌اند؛ برگردان فارسی ردیف‌های دیگر توسط نگارندگان پیشنهاد شده است.

جهت ابراز مشاهدات خویش از عروج دست به خلق و آفرینش می‌زند هنر او جلوه‌ای از آفرینش و آثار الهی و تذکارتی بر حُسن و جمال او خواهد بود و این تنها فلسفه‌ای است که حقیقت و ماهیت هنر اسلامی را شکل می‌دهد. فنایی اشکوری و کریمیان صیقلانی (۱۳۹۱) در پژوهش خود بحث زیبایی‌شناسی عرفانی را «جمال الهی» بیان می‌کنند. و معتقدند که عرفان فهم وجود بی‌نهایت پروردگار و همچنین شناخت اسماء و صفات اوست. و هنر به دنبال خلق زیبایی است که این مهم با شناخت زیبایی‌شناسی اتفاق می‌افتد. قاسمی، صحاف و جلاتیان قانع (۱۴۰۳) در مقاله خود با عنوان «بررسی تطبیقی امر زیبا در فلسفه غرب و حکمت ایرانی و تأثیر آن در معماری» به تفاوت‌های بین زیبایی‌شناسی از منظر حکما و فلاسفه غرب پرداخته است.

با مروری بر مطالعات انجام شده می‌توان دریافت که با وجود انجام مطالعات بسیاری در رابطه با زیبایی‌شناسی عرفانی هنوز پژوهشی به بررسی آثار ویلیام چیتیک و نگاه او به چگونگی تجلی آثار هنری نپرداخته است. از این رو این تحقیق به لحاظ موضوع نوآور محسوب می‌گردد.

مبانی نظری

هر مسلک و هر فلسفه زندگی، بر اعتقاد و بینش مبتنی است، نوع برداشت و طرز تفکری که یک مکتب درباره جهان و هستی عرضه می‌دارد، تکیه‌گاه فکری آن مکتب به شمار می‌رود. این تکیه‌گاه اصطلاحاً «جهان‌بینی» نامیده می‌شود. پس از پرداختن به جهان‌بینی، سه حوزه ساختاری بنیادین مبتنی بر جهان‌بینی قابل بررسی است این سه حوزه ساختاری شامل خداشناسی، انسان‌شناسی و عالم‌شناسی می‌باشد که مبتنی بر هر بینشی تعاریف خاص خود را دارند بنابراین جهت شناخت بیشتر مبانی فکری ویلیام چیتیک، ابتدا به شرحی از سه حوزه تعریف‌کننده بینش او پرداخته شده و در امتداد آن سه‌گانه ساختاری او شامل: هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی (ادراک) و روش‌شناسی در اندیشه‌های او مورد مطالعه قرار می‌گیرد. پس از طی این فرایند می‌توانیم به مفهوم امر زیبا و فرایند شکل‌گیری اثر هنری مبتنی بر اندیشه‌های ویلیام چیتیک که برآمده از حکمت عرفانی است، بپردازیم.

خداشناسی

متفکران مسلمان همیشه خدا را در رأس امورشان قرار می‌دهند. «خداشناسی»، می‌تواند فقط شناخت خدا باشد و شناخت خدا یعنی شناخت معانی آیات «نشانه‌های» او. همان‌طور که در «تصویر ۳» مشاهده می‌شود نشانه‌های خدا در سه حوزه اصلی متجلی می‌گردند. اول به‌وسیله وحی خداوند به پیامبرانش، به‌طور

در بخش دوم به‌مرور تحقیقات مرتبط با زیبایی‌شناسی عرفانی پرداخته شده است. مطالعات بسیاری در رابطه با زیبایی‌شناسی عرفانی از منظر حکمای مختلف همچون سهروردی، مولانا، عطار، ابن‌عربی و... انجام شده است. در زیر به خلاصه‌ای از نتایج پژوهش‌های انجام شده در این رابطه اشاره شده است.

گیلانی (۱۴۰۲) در مقاله خود با عنوان «بازتاب حکمت ایران باستان بر زیبایی و عشق عرفانی سهروردی با تکیه بر زیبایی‌شناسی» معتقد است حُسن یا زیبایی حقایق ازلی است. حُسن مطلق الهی اصل همه زیبایی‌هایی است که در عالم پدید می‌آید. «عشق»، حُسن بوده است و در بحث صنع (هنر) هم بسیار به کار رفته است. شوکتی اصل، شیخ‌لوند، فرمند سراسی و غفاری (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «هنر و زیبایی در اندیشه عرفانی مولانا در تطبیق با دیدگاه رودلف و مزلو» در رابطه با زیبایی بیان می‌کنند که در نگرش عرفانی عالم یکپارچه زیباتر و زیبایی نه امری معرفت‌شناختی و سوپژکتیو می‌باشد بلکه امری وجودشناختی و ابژکتیو است. و در پژوهش خود به وجود اشتراک و افتراق تجربه دینی فلاسفه غرب و شرق می‌پردازند که شامل: وحدت انفسی، وحدت آفاقی، یقینی بودن است.

ملک‌زاده و پناهی (۱۴۰۰) در مقاله خود با عنوان «مبانی معناشناسانه در زیبایی‌شناسی عرفانی عطار» مبانی معناشناختی زیبایی‌شناسی در عرفان اسلامی را شامل معناشناسی، معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی می‌دانند. تعریف زیبایی در عرفان از دیدگاه عطار شامل همه هستی است؛ و مبنای اصلی تشخیص زیبایی را توجه به وجه الله است. بلخاری قهی (۱۳۹۹) معتقد است مفهوم زیبایی‌شناسی در متون عرفان اسلامی با مفاهیمی همچون عشق، کمال، جمال، جلال، صباحت، ملاحه، وحدت و کثرت تعریف و تبیین می‌شود. در اندیشه عرفانی صور عینی بازتاب صور عقلی و روحانی اند و حتی در مرتبه‌ای رفیع به یکتایی نیز می‌رسند.

توحیدی‌فر و اسدی (۱۳۹۸) به مقایسه زیبایی‌شناسی هگلی و جمال‌پرستی عرفانی پرداخته و اشتراکات آنها با هم را در درک امپرسیونیستی عرفا از زیبایی مظاهر خلقیه؛ پرداختن به امور جزئی در هردو دیدگاه؛ لحظه‌تھیا و امپرسیونی که به عارف دست می‌دهد؛ توجه عارف به جمال حضرت حق در حین یا اثنای مشق هنری، می‌داند. اتونی و اتونی (۱۳۹۷) معتقدند عرفا، با توجه به جهان‌بینی مخصوص به خود، که مبتنی بر عشق است، معنی و مفهوم زیبایی را در ارتباط با زیبای مطلق، یعنی خدا، می‌دانند و مرکز آن را ذات باری قلمداد می‌کنند. بدین معنی که عشق، حاصل از تصور زیبایی است و زیبایی، عشق را به دنبال دارد. بالطبع، زیبایی‌ای بوده که آن عشق را خلق کرده است.

کیانی و بلخاری قهی (۱۳۹۱) بیان می‌کنند که عارف واصل

وضعیت مستلزم دیدن با هر دو چشم است (چیتیک، ۱۳۹۳: ۹). زمانی که به موضوع انسان‌شناسی از منظر چیتیک می‌پردازیم لازم است تا ابعاد ثلاثه وجودی انسان که بارها چیتیک از آن در ادبیات خود بهره برده است اشاره نماییم. ملاصدرا با تجمیع و تدقیق نظرات حکیمان و فیلسوفان پیش از خود و تعالی این دیدگاه‌ها، اندیشه خود را در باب مراتب انسان تبیین کرده است. «ملاصدرا معتقد است نفس دارای مراتب طولی متعددی است که هر یک کامل‌تر از مرتبه مادون خود می‌باشد. مرتبه عالی نفس همان مرتبه عقلانی است که به اعتبار آن، نفس، مُدرک حقیقی مفاهیم کلی و معقولات به شمار می‌آید. مرتبه متوسط آن، مرتبه خیالی است که ادراک صور خیالی از سوی نفس به اعتبار این مرتبه انجام می‌پذیرد و در انتها، مرتبه نازل حسی و طبیعی نفس قرار دارد.» (شجاری و محمدعلی‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۶). در جایی چیتیک نفس را در یک معنا خیال نیز می‌نامد و می‌نویسد: «خیال، در معنای کمی وسیع‌تر، به قلمروی نفس اطلاق می‌شود، یعنی به مرتبه‌ای از وجود و ادراک، که بین روح و بدن قرار گرفته است.» (چیتیک، ۱۳۹۴: ۱۱۵).

عالم‌شناسی

در حوزه عالم‌شناسی ویلیام چیتیک مبتنی بر نگرش فراگیر عوالم پنج‌گانه ابن‌عربی در حکمت و عرفان بارها در نوشته‌های خود مبتنی بر این عوالم موضوعات خود را تبیین می‌کند. طبق این نگرش، هستی دارای پنج مرتبه است. در بالاترین مرتبه «عالم هاهوت» که جایگاه ذات خداوند است قرار دارد و پایین‌ترین مرتبه را «عالم ناسوت» که جایگاه اجسام و محسوسات است می‌داند. «عالم ملکوت»، «عالم جبروت» و «عالم لاهوت» میان این دو عالم قرار می‌گیرند. ابن‌عربی این عوالم را «حضرات خمس» می‌نامد (نصر، ۱۳۹۴: ۱۱۹).

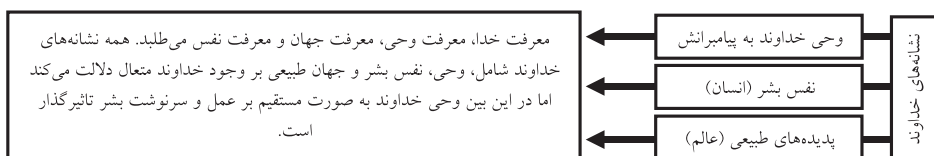
حضرات خمس که بسیاری حکما از آن یاد کرده‌اند پنج قلمرو است که خداوند در این عوالم یافت می‌شود و یا حضور او در آنها قابل درک است. این عوالم عبارت‌اند از ۱. عالم الوهیت، ۲. مجردات تامه، ۳. خیال، ۴. عالم جسمانی، ۵. انسان کامل (Chittick, 1982: 115). مراتب و ویژگی‌های این عوالم عبارت‌اند از «عالم صور بشری و جسمانی، یا ناسوت، عالم انوار لطیف و جواهر نفسانی، یا ملکوت، که آن را عالم خیال و

ویژه پیامبر اسلام، دوم پدیده‌های طبیعی (عالم) و در آخر از طریق نفس بشر، در نتیجه معرفت خداوند، معرفت وحی، نفس و عالم را می‌طلبد (چیتیک، ۱۳۷۴: ۴۱-۴۲).

سومین اصل دین اسلام «معاد»، یا بازگشت به سوی خداوند متعال است که به دو اصل پیش از خود جهت می‌دهد از این رو در قرآن و سنت، پروردگار به عنوان هدایت‌کننده بشر معرفی گردیده و ثمره این هدایت به بهشت آخرت رهنمون می‌شود. شناخت خدا، شناخت آن چیزی است که خدا از مسلمانان خواسته است. شریعت بر اینچنین شناختی نظر دارد. صاحب‌نظران معتقدند شناخت خدا یک امر مداوم است و دارای یک سیر ابدی و بی‌انتهاست. چراکه در آخرت نیز امتداد یافته است، ذکر این موضوع حائز اهمیت است که نامتناهی به‌وسیله انسان متناهی قابل شناخت به‌طور کامل نیست این موضوع کلید سعادت جاودان در آخرت است زیرا لحظه‌به‌لحظه زندگی در بهشت خداوند، سبب می‌گردد که با حقیقت خدا ارتباط بیشتری برقرار شود و شناخت ما را از او تکمیل‌تر گرداند (چیتیک، ۱۳۷۴).

انسان‌شناسی

انسان در نگرش عرفانی جانشین خداوند بر روی زمین است و نشئه‌ای از حقیقت در وجود وی نهاده شده است. معمار هستی با فضل و کرامت خود، گل آدم بسرشت؛ «خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ» (انسان را از گل خشکی مانند سفال پخته آفرید) (الرحمن: ۱۴) و با دمیدن روح خود (روح مخلوق)، فطرت او را با حقیقت عجین و او را مسجود ملانک کرد؛ «فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ» (پس زمانی که آراستمش و دمیدم در او از روح خویش پس بیافیتید برایش سجده‌کنان) (حجر: ۲۹). شناخت انسان بدون شناخت خدا ممکن نیست و شناخت خدا بدون شناختن انسان، این دو با هم فهمیده می‌شوند. هر چه قرآن را بهتر بفهمی هم خدا را بهتر می‌فهمی و هم خودت را (چیتیک، ۱۳۷۷: ۱۵۱-۱۵۲). در جهان‌بینی سنت اسلامی، نمی‌توان مطالعه نفس را از جهان‌شناسی جدا کرد. (چیتیک، ۱۳۹۴: الف: ۱۰۰) انسان بودن یعنی صورت خدا بودن و صورت خدا بودن یعنی تجلی خدا بودن، به نحوی که در این تجلی، همه نام‌های خدا ظاهر و شناخته شود. صورت انسانی هم غیر خداست (تزیه) و هم عین اوست (تشبیه) فهم درست این



تصویر ۳. نشانه‌های خداوند در حوزه‌های مختلف (منبع: نگارندگان).

مبانی زیبایی‌شناسی حکمت عرفانی از منظر ویلیام چیتیک و تجلی آن در فرایند خلق اثر هنری ■ نوید جلالیان قانع، سعید قاسمی، خسرو صحاف ■ صفحه ۶۷-۸۲

صور معلقه، یا عالم مثال نیز گفته‌اند؛ عالم وجود روحانی ماوراء عالم صور، یا جبروت؛ و مرتبه وجود الهی که خود را در صفات کامل خویش آشکار می‌سازد، یا لاهوت. بالای همه این‌ها عالم ذات‌الهی، یا هاهوت، قرار می‌گیرد که از هر تعینی برتر است. این عوالم که چون از لحاظ تحقق و وصول به معرفت در نظر گرفته شوند، «حضراتی» هستند، همه مراتب و درجات عالم هستی را که عبارت از تجلیات جسمانی و نفسانی و روحانی است فرامی‌گیرد.» (نصر، ۱۳۹۴: ۱۱۹).

به‌طور کلی می‌توان گفت ماسوی الله، همان چیزی است که متفکران مسلمان آن را عالم می‌نامند. دو مورد از این عوالم، عالم بزرگ‌تر و کوچک‌تر یعنی عالم کبیر (همان جهان بیرون)، و عالم صغیر (خود انسان) هستند. سه عالم دیگر، عالم مجردات، خیال و عالم جسمانی‌اند. گاهی عالم به صورت کل، به‌عنوان کاسموس یا یونیورس ترجمه می‌شود و گاهی یک جهان در ارتباط با جهان‌های دیگر به‌عنوان عالم ترجمه می‌شود. وقتی به جهان اشاره می‌شود، منظور مطالعه عالم به‌عنوان یک کل واحد است، یعنی مطالعه همه ماسوی الله است، درحالی‌که جهان مدرن، عالم را به‌عنوان کل نمی‌پذیرد، بلکه آن را یک مورد از جهان‌های مختلف می‌شناسد. ماسوی الله، به‌عنوان مجموع همه اشیاء جهان، یا تمام عالم در نظر گرفته می‌شود. اما اگر غیر از خدا چیزی لحاظ نشود و اشیاء نوعی اتحاد با او (هو) داشته باشند، در این صورت، اشیاء موجود به «حضرات» تعبیر خواهند شد. حضرت خیال، قلمرویی است که همه صور خیالی در آن تحقق دارند. در نتیجه همه اشیاء در این عالم حضور خیالی دارند و همه اشیایی که در حضرت محسوسات واقع شده‌اند، با حس ادراک می‌شوند (چیتیک، ۱۳۹۵: الف: ۱۸-۴۹).

صورت‌های بی‌شماری که کائنات را فرا گرفته است را می‌توان افعال خداوند دانست و افعال او از صفات بی‌شمار او تجلی کرده‌اند اویند. از این رو پاسخ به این سؤال که: «چرا خدا جهان را آفرید؟» واضح می‌شود، خداوند کائنات را خلق کرد تا اسماء و صفات خودش را نمایان کند. مطابق با حدیث قدسی، خداوند می‌فرماید: «گنج پنهانی بودم، پس خواستم تا شناخته شوم. پس جهان را آفریدم تا شناخته شوم.» در نتیجه هدف خداوند از خلقت، «اظهار» است (چیتیک، ۱۳۸۳: ۵۸-۵۹). خدا را می‌توان دید به همان اندازه که خود را بر بندگان متجلی می‌سازد (چیتیک، ۱۳۹۵: ب: ۴۲۸). همان‌طور که مولانا در اشعار خود می‌فرماید:

بهر اظهارست این خلق جهان
تا نماند گنج حکمت‌ها نهران
گند کز آن گفتم مخفیا شنو

جوهر خود گم مکن اظهار شو (مولوی، ۱۳۷۳: ۶۰۷)

«حق ز ایجاد جهان افزون نشد

آنچ اول آن نبود افزون نشد
لیک افزون گشت اثر ز ایجاد خلق
در میان این دو افزون است، فرق
هست افزونی اثر اظهار او
تا پدید آید صفات و کار او
هست افزونی هر ذاتی دلیل
که بود حادث به علت‌ها علیل» (مولوی، ۱۳۷۳: ۵۵۵)

جهان‌شناسی اسلامی با این شناخت آغاز می‌شود که جهان مفاتیح جاودانگی جان‌های ما را در دست دارد. جهان‌شناسی اسلامی جهان را پر از معنا و مقصود می‌بیند. مبدأ واحد جهان را با نام‌های مختلفی که از نام‌گذاری خدا بر خودش سرچشمه گرفته‌اند، نام‌گذاری می‌کند (چیتیک، ۱۳۹۴: الف: ۱۰۵) در جهان‌بینی مستحکم سنت اسلامی، نمی‌توان مطالعه نفس را از جهان‌شناسی جدا کرد (چیتیک، ۱۳۹۴: الف: ۱۰۰). جهان‌شناسی اسلامی انواع مختلفی دارد که نقطه مشترک همه آنها توحید است، یعنی این اصل که یک مبدأ اعلی وجود دارد، مبدأیی که در نهایت غیر قابل نام‌گذاری و شناخت است و همه چیز در هستی از او پیدا می‌شود و به‌سوی او بازمی‌گردد (چیتیک، ۱۳۹۴: الف: ۱۰۲). بحث در رابطه با آمدن و رفتن عموماً المبدأ و المعاد نامیده می‌شود، معاد یعنی بازگشت به‌سوی خدا، یا «آخریت‌شناسی» (چیتیک، ۱۳۹۲: ۹۸). جهان به شکل خداوند آفریده شده است. انسان‌ها نیز که به شکل خدا آفریده شده‌اند نباید چیزی جز جهان باشند. چنان‌که چیتیک شاعرانه می‌گوید، «آن‌ها دو روی یک سکه‌اند، سکه‌ای که تصویر خدا بر آن نقش بسته است». جهان طبیعی همان تحقق خارجی جوهر انسانی است، و روح انسان تحقق درونی قلمرو طبیعت. انسان‌ها و کل جهان به‌شدت در هم تنیده‌اند و بسان در آینه یکدیگر را نظاره می‌کنند (رستم، ۱۳۸۸). در ادامه جهت تکمیل و شناخت دیدگاه ویلیام چیتیک به سه موضوع وجود‌شناسی، معرفت‌شناسی و روش‌شناسی می‌پردازیم.

وجودشناسی

وجود فی‌نفسه، غیر قابل شناخت است ولی باین حال، خود را از طریق تجلیاتش ظاهر می‌سازد. درست همان‌طور که نور اطوار مختلفی از ظهور دارد که آنها را «رنگ» می‌نامیم، وجود نیز اطوار مختلفی از تجلی دارد که «اسماء»، «صفات» و یا «نسب» نامیده می‌شود (چیتیک، ۱۳۹۴: ب: ۸۸). توجه و تأمل ابن‌عربی در همه آثارش معطوف به خود حقیقت است؛ حقیقت، وجود است، آنچه هست، آنچه وجود دارد و یا آنچه یافته می‌شود. وجود، حق است که نام دیگر پروردگار است. وجود به‌خودی‌خود پوشیده است. به‌عبارت‌دیگر، همان گنج پنهان است. به هر ترتیب، وجود، دوست داشت که شناخته شود، پس عالم را آفرید تا شناخته شود.

او را شناخت. آنگاه که او خود نقاب از چهره می افکند، می توانیم با ذکر صفات وی و یا به شیوه‌ای که خود در قرآن پیش گرفته، با بیان اسماء جمالیه‌اش، آنچه را درباره او می دانیم گردآوری کنیم و به نتایجی در این باره دست یابیم (چیتیک، ۱۳۸۸ ب، ص ۶۸).

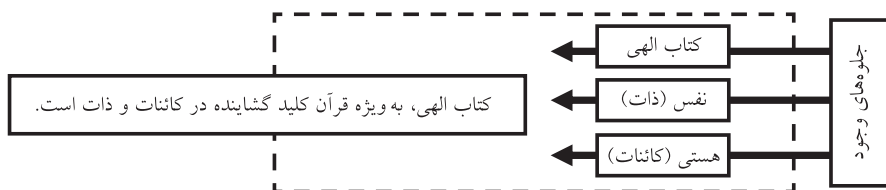
شیخ در گفتاری به شرح خاستگاه عشق با اشاره به دو نام الهی، «جمیل» و «نور» می پردازد. قرآن، خداوند را نور زمین و آسمان می خواند. پیامبر نیز در حدیث مشهور «خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد» نام جمیل را به کار برده است. حدیث یادشده به ویژه از این نظر اهمیت دارد که مبین این اصل است که هر چیز زیبا، ذاتاً دوست‌داشتنی است. این اصل، نتایج و تبعاتی در گستره اندیشه اسلامی داشته است. زیبایی [در یک کلمه] همان چیزی است که عشق را جذب می کند، همچنان که عشق به وسیله هر چیز زیبا جذب می شود. شیخ، عشق را هم به زیبایی الهی و هم نور الهی مربوط می داند. نور چیزی است که به خودی خود آشکار است و دیگر چیزها را آشکار می سازد. بنابراین، وجود، نور است؛ چراکه خود ظاهر است و از طریق آفرینش دیگر چیزها، آنها را نیز به ظهور می رساند. در مقابل، اعیان ثابت معدوم‌اند که در تاریکی و غیب سکنی دارند؛ چراکه فی‌نفسه ظهور و بروزی ندارند. از این رو هنگامی که خداوند، اعیان ثابت را به وجود می آورد، گویی نور را بر تاریکی می پاشاند و تاریکی را غرق در نور می کند. این اعیان، به خودی خود، استعدادهایی از وجودند که خدا بدان آگاه است. تا زمانی که نور پروردگار بر آن نتابد، این اعیان به هیچ حالتی از وجود، به شکل واقعی تعلق ندارد. شیخ می نویسد: «عشق الهی برگرفته از دو نام الهی «جمیل» و «نور» است. نور، درون اعیان ممکنات پیش می رود و ظلمت نگاه خیره آنان را به

آنان که وجود را تمام و کمال می شناسند، انسان‌های حقیقی یا انسان کامل‌اند اما مردم قادر نیستند وجود را بشناسند، مگر آنکه وجود، خود را به آنان بشناساند. وجود، به سه طریق جلوه می کند، از طریق کتاب الهی، نفس (ذات) و هستی (کائنات) (تصویر ۴) (چیتیک، ۱۳۸۸ ب: ۶۷).

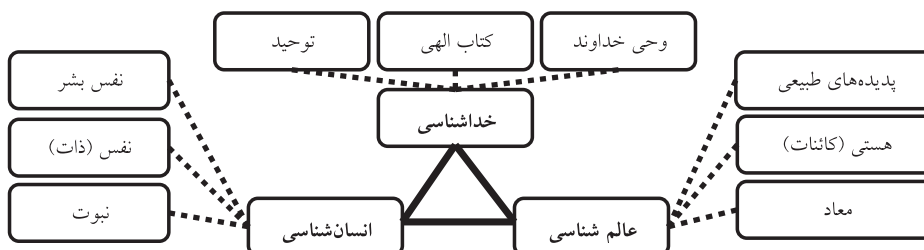
کتاب الهی، به ویژه قرآن، کلید گشاینده در کائنات و ذات است. مسلمانان بدون یاری جستن از قرآن و توسل به آن نمی توانند هستی و خود را بشناسند و تا خود را نشناسند، نمی توانند پروردگار خویش را بشناسند. ابن عربی بارها این سخن پیامبر را که «هر که خود را بشناسد، خدای خویش را شناخته است» یادآوری می کند. این بدان معنا است که هر که خود را نشناسد، خدای خویش را نمی شناسد (چیتیک، ۱۳۸۸ الف: ۵۴؛ چیتیک، ۱۳۸۸ ب: ۶۷).

از نظر ابن عربی [همچون دیگر مسلمانان] قرآن وسیله‌ای است که از آن طریق، هرکس، خود و خدای خویش را می شناسد. قرآن، وحی پروردگار است که با هدف خاص هدایت انسان‌ها به سوی شناخت حقیقت، نازل شده است. بنابراین نخستین وظیفه آن‌که در جستجوی پروردگار است، کشف معانی قرآن است، چراکه معانی قرآن، معانی خود وجود است. به طور خلاصه، مقصود شیخ از اینکه آیات قرآن را اصول الهی چیزها می خواند، این است که این آیات، مبانی وجود و منشأ هستی را آشکار می سازد. قرآن، حقایق وجود را به شفاف‌ترین شکل ممکن بیان می کند، بدین ترتیب در مسیر جستجو برای درک حقایق، لازم است که ابتدا به قرآن نظر افکنیم (چیتیک، ۱۳۸۸ ب: ۶۷).

گرچه پروردگار یا وجود، فی‌نفسه قابل شناسایی نیست، اما به همان میزان که وی اراده کرده که خود را نمایان سازد، می توان



تصویر ۴. جلوه‌های وجود به نقل از ویلیام چیتیک (چیتیک، ۱۳۸۸ الف: ۵۴؛ چیتیک، ۱۳۸۸ ب: ۶۷).



تصویر ۵. روش‌های شناخت وجود و تطبیق آن با خداشناسی، انسان‌شناسی و عالم‌شناسی (منبع: نگارندگان)

به معنای آزاد کردن ادراک از تعلق خاطر به صور جسمانی و مادی، و تعلیم آن در توجه به خود آن صور، یعنی صور در وجود عقلانی آنها، که باطناً از شائبه هرگونه وجود مادی مجرد و مفارق هستند، می‌باشد. ادراک معانی مختلفی از قبیل وصل، درک، فهم و توجه دارد. آنچه ادراک می‌شود (معقول) است، یعنی چیزی که عقل بدان معرفت دارد. ادراک واقعی فقط در صورتی ممکن است که عاقل به لقای معقول برسد (چیتیک، ۱۳۸۰: ۷۱-۷۲).

مرتبه اول ادراک حس است. در این مرتبه، صورت مدرک در ماده وجود دارد. مرتبه دوم ادراک، خیال یا تخیل است و آن ادراک شیء است با همان خصوصیات و کیفیات، به همان طریقی که به حواس ادراک می‌شود. اما، برخلاف ادراک حسی، خیال-شیء را، اعم از آنکه ماده شیء بر حواس ظاهر باشد یا خیر، ادراک می‌کند. مرتبه سوم، وهم است. وهم ادراک معنی معقول است، ضمن نسبت دادن معنا به یک شیء جزئی و محسوس؛ در وهم، نفس کلی را ادراک می‌کند، اما نه در خود کلی، بلکه در جزئی. بالاترین مرتبه، تعقل است و آن ادراک شیء است از حیث ماهیت آن، و نه از حیث دیگر (تصویر ۶) (چیتیک، ۱۳۸۰: ۷۲-۷۳). لازم به ذکر است که عقل (جزئی)، فی‌نفسه نمی‌تواند مبانی برای ادراک امور کلی فراهم سازد. عقل از امکان درک زیبایی و خیر بی‌بهره است و صرفاً روشی برای تجزیه، تقسیم، تفکیک و تحویل در اختیار می‌نهد. امر خیر و زیبارا بدون اسطوره نمی‌توان ادراک کرد (چیتیک، ۱۳۸۰: الف: ۲۲).

روش‌شناسی

ویلیام چیتیک در رابطه با موضوع روش‌شناسی به صورت کامل در کتب مختلفی توضیح داده است و از تحقیق و تقلید به عنوان دو روش نام برده است. «تقلید» را می‌توانیم مقابل «تحقیق» قرار دهیم که از دید ابن عربی، بیانگر مقام عارفان بزرگ است که صدق معرفت خود را از طریق مکاشفه و مشاهده مستقیم احراز کرده‌اند» (چیتیک، ۱۳۹۵: الف: ۳۲۳).

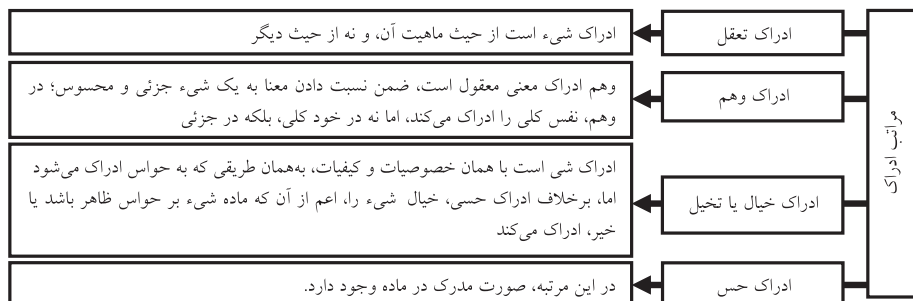
اگرچه عارفان از یک جهت، از خداوند تقلید می‌کنند، اما از جهت دیگر با تحقیق درباره معرفتی که از طریق «شرع و حیوانی» کسب

خویش می‌زداید. نور، رؤیتی را برای آنان به ارمغان می‌آورد که دیدن خود نور است؛ چراکه نور به‌تنهایی امکان دیده شدن هر چیز را فراهم می‌آورد. سپس خداوند از مجرای نام جمیل، خود را بر عین ثابتة متجلی می‌سازد و او عاشق پروردگار می‌شود». شیخ معتقد است که گنج پنهان هم زیبا و هم درخشانده و نورانی است، چراکه همان وجود است. اشیای معدوم، هیچ از خود ندارند که با آن زیبایی الهی را دریابند. لذا خداوند برای اینکه بتواند به چیزها بگوید (موجود) «باش»، آنها باید قادر باشند سخنان خداوند را درک کنند و هر درک و فهمی بنا بر اظهارات شیخ، به نور بستگی دارد که همان ظهور است (چیتیک، ۱۳۸۸: ب: ۷۰).

پس در اصطلاح‌شناسی ابن عربی، وجود نه‌تنها به معنای بودن و هستی (یعنی جنبه عینیه واقعیت)، بلکه به معنای یافتن و آگاهی (یعنی جنبه ذهنی) حقیقت نیز هست. او معنای دوم را در عباراتی مانند «اهل الکشف والوجود»، یا «اهل الشهود والوجود»، برجسته می‌کند؛ اینها دقیقاً همان عرفا هستند، یعنی آنان که با دو چشم می‌بینند. نتایج تفکیک میان هستی و آگاهی وقتی آشکار می‌شود که به تاریخ اندیشه غرب، به‌ویژه در دوره اخیر، نظری اجمالی بیفکنیم. دانشمندان و فیلسوفان و حتی برخی الهی‌دانان، حیات و آگاهی را عارض بر هستی می‌دانند؛ عارض‌هایی که بعداً به صحنه جهان می‌آیند. ما آدم‌های عصر جدید خوش داریم که تصور کنیم رتبه هستی مقدم بر آگاهی است. یا اینکه موجودات زنده به‌تدریج از ماده مرده و بی‌جان به وجود آمده‌اند. به نظر ابن عربی و بیشتر متفکران اسلامی (صرف‌نظر از دیدگاه‌های مشابه در دیگر سنت‌ها)، هیچ عالمی بدون تقدم حیات و آگاهی، یعنی بدون حضور آگاهی در جوهر اصلی واقعیت، قابل تصور نیست (تصویر ۵) (چیتیک، ۱۳۹۳: ۳۰-۳۱).

معرفت‌شناسی (علم نفس و یا همان ادراک)

نفس، بنا بر ماهیت خود، ادراک می‌کند؛ تا آنجا که ادراک در تعریف آن وارد می‌شود. اما ادراکات نفس حیوانی، فی‌الذاته و بالذاته، برای نیل به کمال انسانی کافی نیست؛ هرچند ادراک، صفت ذاتی نفس است. احتمالاً مهم‌ترین مفهوم تجرید است، که



تصویر ۶. مراتب چهارگانه ادراک از منظر ویلیام چیتیک.

با وجود تعداد زیادی از نویسندگانی که درباره عشق الهی و انسانی نوشته‌اند، ابن عربی و رومی را می‌توان به عنوان دو استاد بزرگ این سنت در نظر گرفت (Chittick, 2008: 76). عشق را نمی‌توان تعریف کرد، اگرچه آثار آن را می‌توان توصیف کرد. در این مورد، ابن عربی نظریه پرداز و رومی شاعر به طور کامل با هم توافق دارند: عشق تعریفی ندارد که بتواند از طریق آن جوهر خود را بشناسد. در عوض، به آن تعاریف توصیفی و کلامی داده می‌شود، نه بیشتر. کسانی که عشق را تعریف می‌کنند، آن را نمی‌شناسند، کسانی که با نوشیدن آن، آن را نچشیده‌اند، آن را نمی‌شناسند، و کسانی که می‌گویند با آن خاموش شده‌اند، آن را نمی‌شناسند، زیرا عشق، بی‌آنکه خاموش شود، می‌آشامند (Chittick, 2008: 77).

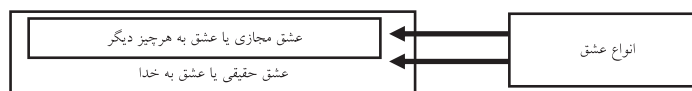
موضوع «عشق» برای ویلیام چیتیک دارای مفهومی بنیادین در معنویت اسلامی است. چیتیک با بیان علت‌های متفاوت و منسجم که از قرآن و احادیث برآمده، عشق را فقط منسوب به پروردگار می‌داند و تنها اوست که درحقیقت عاشق، معشوق و عشق است را به زیبایی نشان می‌دهد. از نظر او «عشق» صفتی ذاتی و لایتغیر است. خداوند با آیه «خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد» اصطلاح «خود عاشقی» را تبیین می‌کند. و نهایتاً بیان می‌کند که انسان‌ها با از بین بردن گناهان خود می‌توانند ظرفیت عشق به پروردگار جهانیان را در وجود خود به وجود آورند (چیتیک، ۱۳۹۶ ج: ۴۶). عشق انسان دو نوع است: اول «عشق حقیقی» که همان عشق به خداوند است و دوم «عشق مجازی» یا عشق به دیگر چیزها، ولی با نگاهی جامع‌تر در خواهیم یافت که هر دو عشق‌ها، عشق به پروردگار است، زیرا همه چیز انعکاس یا سایه اوست (تصویر ۷) (چیتیک، ۱۳۸۳: ۲۱۸-۲۱۹). آنها عقیده داشتند که خداوند انسان را درست به خاطر عشق اولیه او به آنها خلق کرده است، و مردم ذاتاً به خاطر اینکه در تصویر او خلق شده‌اند، از عشق برخوردارند (Chittick, 2014: 229).

می‌کنند، از تقلید فراتر می‌روند. بدین‌سان، تحقیق، مکمل و متمم تقلید به شمار می‌آید (چیتیک، ۱۳۹۱: ۶۵).

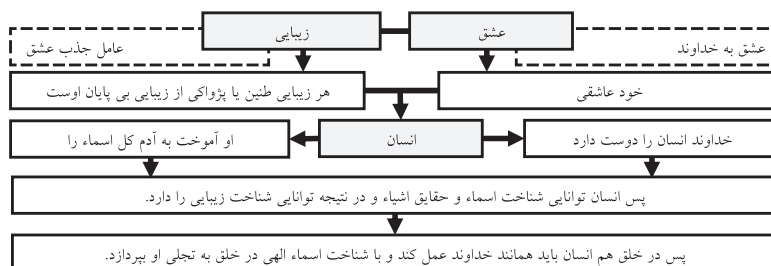
تحقیق مستلزم شناخت اشیا از راه یافتن حقایق آنها درحقیقت متعالی عقل کلی (یعنی روح الهی) است. هدف از جست‌وجوی معرفت این است که خود شخص به «تحقیق» دست یابد و حقایق را شخصاً بشناسد. این علم دقیقاً همان علمی است که مردم از آن برخوردار نیستند. زیرا آنان مقلد استادان و کتاب‌ها و افکار عمومی و دانشمندان و متخصصان و قوای حسی و خیال و عقل خویش هستند که همه غیر قابل اعتمادند. هر کس به تحقیق دست نیافته باشد، به حقایق اشیا آگاه نیست (چیتیک، ۱۳۹۳: ۶۹-۷۰).

یافته‌های پژوهش

اصلاحات زیبایی‌شناسی قرآن، اصطلاحاتی چون حُسن، زینت، زیور و جمال است که در این میان حُسن مشهورترین و پرکاربردترین اصطلاح زیبایی‌شناسی در قرآن است که بیشتر اشاره به حوزه زیبایی معقول دارد (بلخاری قهی، ۱۳۹۷: ۱۸۳). همچنین حدیث معروف «خداوند زیبا است و زیبایی را دوست دارد» از مهم‌ترین بنیان‌های نظری زیبایی در اسلام است. پس زیبایی، به‌طور فطری، عامل جلب عشق است. از این رو این اعیان، عاشق جمال پروردگار می‌شوند. لکن تنها می‌توانند با فروغ خود پروردگار به لقای او برسند، آنان نوری از خود ندارند. به بیان دیگر، آنان تنها در سایه وجود پروردگار در وادی وجود پا نهاده‌اند، چراکه جز پروردگار، وجود دیگری نیست بدین‌سان، عشق پروردگار به اعیان ثابت موجب عشق آنان به پروردگار است و وجود خداوند سبب می‌شود این اعیان، جامه وجود بر تن کنند. این شرحی است بر آیه‌ای از قرآن که می‌فرماید: «... یحبهم و یحبونه...» (سوره ماند آیه ۵۴) دوستشان دارد و او را دوست دارند (چیتیک، ۱۳۸۸: ۷۱؛ چیتیک و شهرام بخت، ۱۳۸۵: ۵۳-۵۴).



تصویر ۷. انواع عشق از منظر ویلیام چیتیک (منبع: نگارندگان)



تصویر ۸: رابطه بین عشق، زیبایی و انسان (منبع: نگارندگان)

عشق، ذات ازلی خداست، از این رو سبب دگرگونی نمی‌گردد. فارغ از زمان و اینکه دنیایی دیگر باشد یا نه، خدا هم عاشق و هم معشوق است، زیرا غیر از او چیز دیگری برای دوست داشتن نیست پیامبر گرامی اسلام به موضوع «خود عاشقی» اشاره کرد است: «خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد». جمال خداوند ازلی است، بنا بر این خدا خودش را تا ابد دوست دارد (چیتیک، ۱۳۹۶: ب: ۴۷). با توجه به موضوعات مطرح‌شده دیدیم که تمام خلقت را آفرید برای اظهار و یک عشق به خود را دارد یا اصطلاحاً دارای خود عاشقی است از طرفی دیدیم که زیبایی عامل جذب عشق است و هرآنچه زیبایی که وجود دارد ظنین یا پژواکی از زیبایی او است. پس انسان هم ظنین یا پژواکی از زیبایی خداوندگار است و از آنجایی که خداوند عاشق خود است پس خداوند عاشق انسان است. از دیگر سو با توجه به آیات قرآن می‌دانیم که انسان خلیفه خداوند بر روی زمین است و خداوند به انسان همه اسماء خود را آموخته است و در وجود او نهادینه کرده است. پس می‌توانیم بفهمیم که انسان توانایی شناخت اسماء و حقایق اشیاء را دارد پس در نتیجه توانایی شناخت زیبایی را که همه ظنین و پژواکی از خداوند است را دارد. از این رو می‌توان نتیجه گرفت که انسان هم در خلق باید همانند خداوند عمل کند و با شناخت اسماء الهی در خلق به تجلی او بپردازد. پس زیبایی که انسان خلق می‌کند باید یادآور اسماء و صفات الهی باشد و هر اثر هنری به میزانی که این اسماء را بتواند در خود متجلی کند زیباست. گفتار هنرمند، گفتار خدا؛ و وجود خود او و فعل و اثر فعل او منسوب به خداست. و هنرمند مسلمان هر فعل خود و اثر آن را گامی در جهت هم‌شکل شدن نفس خود و مخاطبین خود و آثار خود با صفات خدا می‌شمارد (تصویر ۸) (علی‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۳۲).

دو دهان داریم گویا هم‌چونی

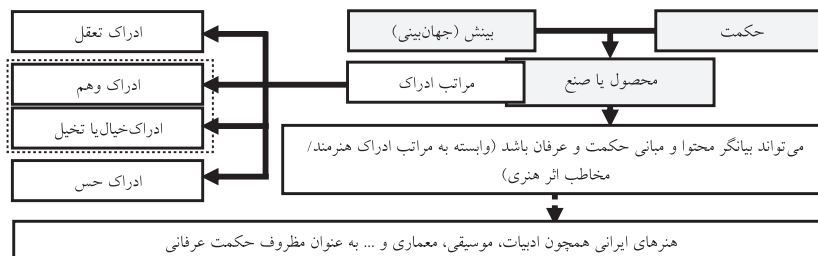
یک دهان پنهان است در لب‌های وی (مولوی، ۱۳۷۳: ۸۹۳)
کار هنرمند و آثارش، شناساندن صفات خداوند در منظر جهان است. تمامی موجودات زمینی تجلیات عینی اسم‌ها و صفات محبوب‌اند. آنها صفات محبوب را در صورت‌های مثال

گونه خود پدیداری عینی می‌بخشند. و (قوه عاقله) انسان، در دیدار با این صورت‌ها آن اسم‌ها و صفات را می‌شناسد. در این دیدگاه اشیاء (و صورت‌های مثال گونه آنها)، در واقع امر، همان پنجره‌هایی هستند که او می‌تواند از درون قاب آنها، به جمال محبوب یگانه نظر کند، تا در زمین تنها نباشد، و با یاد محبوب (و در فضای بودن با صورت‌های یادآور او) تلخی‌های دوری از جوار او را تحمل نماید. پس «هنر اسلامی، همان هنر ذکر (یا: یادآوری حضور همیشگی الله در ذهن) است» و مراد از آن هنر همان «یادآوری انسان‌ها به طبیعت و گرایش‌ها و شناخت‌های فطری خود او» است، کاری که قرآن در آیه‌آیه خویش می‌کند (علی‌آبادی، ۱۳۹۳: ۱۹۹-۲۲۸).

«برای آنکه ظاهر گردد اسماء تجلی می‌کند حضرت به اشیاء به جز ذات و صفاتش نیست موجود من و او نیم با هم هردو تنها دو عالم از وجود اوست موجود چو ماه از مهر و خار از سنگ خارا ز تقلیب ظهور آن ذات شاهد گهی پنهان نماید، گاه پیدا» (باباکوهی شیرازی، ۱۳۵۳: ۳)

صورت هر صنعتی، همچون نقاشی، بازتاب معنی آن است. هنرمند صنعتگر اگر اهل ذکر باشد، می‌تواند از صنعت خود راهی به عالم معنا بگشاید. در هر ذکر، نشانه‌ای هست که انسان را به یاد موطن اصلی‌اش می‌اندازد و خاطرات آن جهانی را در او زنده می‌کند. (قیومی بیدهدنی و پیشوایی، ۱۳۹۲: ۱۰). مسئله اصلی تصوف در یک کلام «ذکر» است: یاد خدا و حلول دادن آن در همه احوال و اعمال انسان و گستردن آن در جامعه (قیومی بیدهدنی، ۱۳۸۹: ۱۸۵).

نخستین شرط این است که صانع خود به این باور داشته باشد؛ یعنی پیشه‌اش را همچون طریق سلوک خود بداند (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۵۱)؛ که این دو منافی هم نیستند (شوئون، ۱۳۹۰: ۸۵-۸۶). شرط دیگر آن است که صانع در خلق اثر، آن را نوعی تذکار به صورت‌های ازلی و معنوی بداند. چنین صنعتی را می‌توان به کار



تصویر ۹. چگونگی تجلی حکمت عرفانی در آثار هنری (منبع: نگارندگان).

203). انسان بودن، کار هنری است. روح انسان وقتی پاک و لباس فضایل معنوی پوشیده باشد خود عالی‌ترین نوع زیبایی در این جهان است که مستقیماً زیبایی الهی را منعکس می‌کند (Chittick, 2007b: 206). انسان که «در تصویر خدا خلق شده است» و بنا بر این یک اثر عالی هنری است، همچنین هنرمندی است که با تقلید از قدرت‌های آفریننده آفریدگار خود، طبیعت هم‌ریخت خود را تحقق می‌بخشد (Chittick, 2007b: 206). از نظر ابن‌سینا^{۱۲}، هدف فیلسوف این است که روح را به «جهان عقلانی که در آن صورت همه‌چیز را نشان می‌دهد، نظم و ترتیبی که در همه‌چیز قابل فهم است، و نیکی که در همه‌چیز تجلی می‌یابد» تبدیل کند (Chittick, 2007d: 3).

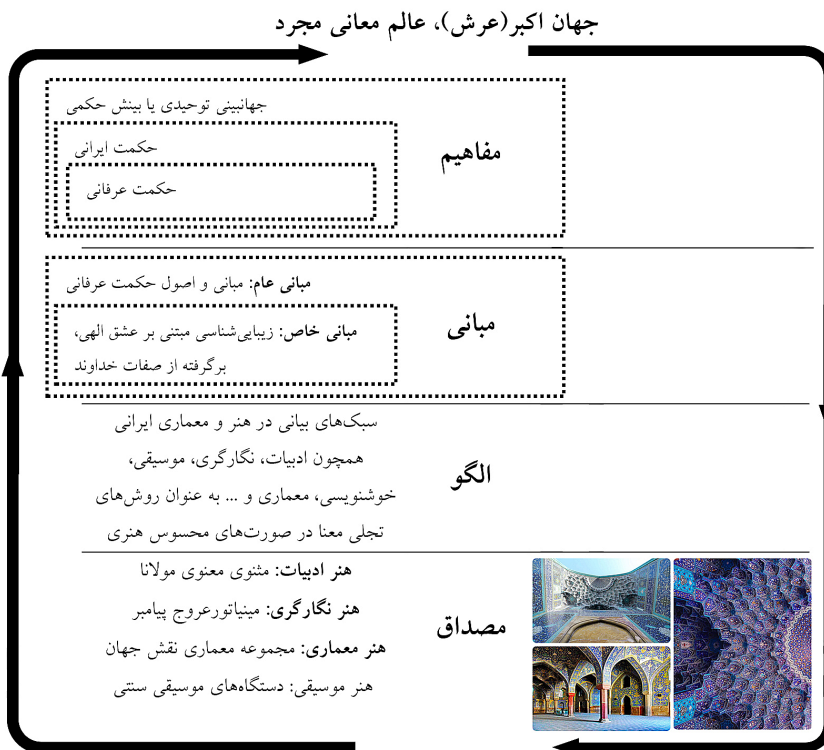
نتیجه‌گیری

صنع یا محصول خلق شده توسط هنرمند مسلمان حاصل جهان‌بینی اوست. هنرمند مسلمان با توجه به مرتبه‌ای از ادراک که اسماء الهی یا صفت‌های خداوندگار یگانه را درک می‌کند می‌تواند این صفات را در خلق خود رمزگشایی کند، پس خلق یا

وحی و صناعت الهی شبیه دانست (لینگز، ۱۳۷۷: ۱۳). هر چیز، از جمله محصول صناعات، به میزان بهره‌اش از «حق» «حق» است (چیتیک، ۱۳۹۴ الف: ۱۷۹). هر چیز به شرطی مجالای خداست که آن را بر مبنای حقیقت ساخته باشند (کوماراسوامی، ۱۳۸۹، ص ۹۷). مولوی صانع را رسولی می‌داند که یادآور حسن الهی است (پازوکی، ۱۳۸۲: ۶). صانع صاحب‌نظر همواره از صورت صناعت می‌گذرد و بر صورت‌های باطنی‌تر و لایه‌های معانی آن نظر دارد. چنین صانعی «اهل هنر» است (قیومی بیدهندی و پیشوایی، ۱۳۹۲: ۲۱). اما توجه به این نکته مهم است که هیچ‌کس به عقل و تدبیر خویش اهل هنر نمی‌شود، بلکه باید از استادی تعلیم بگیرد که اهل الهام است (پازوکی، ۱۳۸۲: ۷). سنت نه‌تنها از طریق کلمات بشری، بلکه از طریق دیگر اشکال هنری با انسان سخن می‌گوید. پیام آن نه‌تنها بر روی صفحات کتاب و درون پدیده‌های بزرگ طبیعت بلکه بر روی آثار هنر سنتی و به‌خصوص مقدس نوشته شده است که، مانند کلمات کتاب مقدس و اشکال طبیعت، در نهایت یک وحی از آن واقعیت است که هم منبع سنت و هم جهان است (Chittick, 2007b).

رمزگشایی مخاطب

مخاطب اثر هنری به واسطه عشقی که به زیبایی مطلق دارد طی فرآیندی عارفانه، صورت‌های محسوس اثر هنری را به معانی مجرد برآمده از آن باز می‌گرداند.



جهان اصغر(فرش)، عالم صورت‌های محسوس

تصویر ۱۰: فرایند خلق اثر هنری توسط هنرمند و فهم آن توسط مخاطب (منبع: نگارندگان)

مبانی زیبایی‌شناسی حکمت عرفانی از منظر ویلیام چیتیک و تجلی آن در فرایند خلق اثر هنری ■ نوید جلالیان قانع، سعید قاسمی، خسرو صحاف ■ صفحه ۶۷-۸۲

عارفانه، صورت‌های محسوس اثر هنری را به معانی مجرد برآمده از آن باز می‌گرداند.

در انتها با اشعاری از مولانا این نوشتار را به پایان می‌رسانیم.

بوالبشر کو "عَلَمَ الاسما" بگست
صد هزاران عِلْمش اندر هر رگ است
اسم هر چیزی چنان کان چیز هست
تا به پایان، جان او را داد دست
اسم هر چیزی بَر ما ظاهرش
اسم هر چیزی بَر خالق، سیرش
چشم آدم چون به نور پاک دید
جان و سیر نام‌ها گشتش پدید (مولوی، ۱۳۷۳: ۵۲).

پی‌نوشت‌ها

1. The name of Beauty
2. The name of Majesty
3. Divine Attributes
4. Assuming the traits
5. مدرس، مصحح، پژوهشگر، فقیه، فیلسوف، مؤرخ، منجم، مجتهد و حافظ کل قرآن (ر.ک. به معتمدی، ۱۳۹۰).
6. او سال‌ها کرسی دار ادبیات فارسی در دانشگاه تهران بود (زرین کوب و نیکنام، ۱۳۸۱: ۳۵۷-۳۵۸).
7. Henry Corbin
8. عارف و فیلسوف اصالت وجودی (لاهوته، ۱۳۸۴).
9. Toshihiko Izutsu
10. The Origin and the Return
11. «من عرف نفسه فقد عرف ربه»
12. Verification
13. Avicenna

فهرست منابع

- قرآن کریم.
- اتونی، بهزاد؛ اتونی، بهناز (۱۳۹۷)، *زیبایی‌شناسی در مکتب عرفانی مولانا (با تکیه بر مثنوی معنوی)*، نهمین همایش ملی متن پژوهی ادبی، ۱-۱۱.
- باباکوهی شیرازی (۱۳۵۳)، دیوان باباکوهی، تهران: معرفت شیراز.
- بلخاری قهقی، حسن (۱۳۹۷)، *در باب زیبایی: زیبایی‌شناسی در حکمت اسلامی و فلسفه یونانی*، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
- (۱۳۹۹)، شرح نسبت میان کمال و زیبایی در مشارق‌الدراری سعیدالدین فرغانی (تاملی در زیبایی‌شناسی عرفانی حکما و عرفای مسلمان)، *رهپویه هنر*، ۱۳ (۳)، ۵-۱۵، <http://dx.doi.org/10.29252/rahpooyesoore.7.3.5>
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۲)، *مقدماتی درباره مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام* با اشاره به مثنوی معنوی، *هنرهای زیبا*، ۱۵ (۱۵)، ۴-۱۳.
- توحیدی‌فر، نرجس؛ اسدی، سعید (۱۳۹۸)، *تحلیل زیبایی‌پرستی عرفانی بر اساس فلسفه زیبایی‌شناسی (با تأکید بر آراء هگل)*، *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، ۵۶ (۱۵)، ۱۳-۴۲، <https://dorl.net/dor/20.1001.1.200844>
- 20.1398.15.56.1.3
- جهان‌شناسی، جان‌شناسی (گزارش بررسی کتاب از ویلیام چیتیک)، (۱۳۸۷)، *کتاب ماه دین* (۱۲۷)، ۱۰-۱۷.

صنع انسان می‌تواند بیانگر محتوا و مبانی حکمت و عرفان باشد. آینه دل چون شود صافی و پاک نقش‌ها بینی برون از آب‌و‌خاک هم بینی نقش و هم نقاش را فرش دولت را و هم فراش را (مولوی، ۱۳۷۳: ۱۶۵)

در این فرایند مراتب یک اثر هنری وابسته به میزان ادراکات متعالی هنرمند از طریق بیان رمزی در اثر متجلی می‌شود و کشف این رمزها مبتنی بر مراتب ادراکات مخاطب تحقق می‌یابد. به نظر می‌رسد این فرایند در تمامی هنرهای ایرانی از جمله خوشنویسی، ادبیات، موسیقی، نگارگری، معماری و... وجود داشته باشد (تصویر ۹).

پس هنرهای صناعی مظهر حکمت عرفانی هستند و با توجه به مرتبه ادراکی هنرمند به بیان حکمت عرفانی در آن قالب می‌پردازند به عنوان مثال غزلیات مثنوی معنوی در باب بینش عرفانی نمونه‌ای از این تجلی در ادبیات هستند. «تصویر ۱۰» نمایانگر این موضوع است که هنرمند با توجه مراتب ادراک و درجات نفس خود به شناخت اسماء الهی می‌پردازد و آنها را از عالم غیب یا عالم اکبر گرفته و بارمزگردانی مفاهیم به جهان اصغر یا عالم محسوسات می‌آورد یعنی هنرمند بارمزگردانی به تجلی از اسماء از عالم غیب به عالم محسوسات می‌پردازد یا اصطلاحاً از عرش به فرش می‌آورد. به این فرایند در ادبیات عرفانی اصطلاحاً قوس نزول می‌گویند. سپس مخاطب با توجه مرتبه نفس و ادراک خود به رمزگشایی از اثر هنری می‌پردازد که به تعداد مخاطبین کشف اتفاق می‌افتد و مخاطب می‌تواند اثر را در مرتبه‌ای که صانع آن را خلق کرده است درک کند.

در مقام جمع‌بندی، تصویر بالا چگونگی رمزگردانی هنرمند در اثر و رمزگشایی مخاطب به نمایش درآمده است، در بالای تصویر عالم معانی مجرد قرار دارد و در پایین تصویر عالم صورت‌های محسوس (یا همان اثر هنرمند) قرار گرفته است. به منظور تبدیل مفاهیم (حرکت عرفانی) ابتدا هنرمند با درک آنها مبانی خود را که برگرفته از اصول حرکت عرفانی است، می‌سازد این مبانی برای هنرمند همان زیبایی‌شناسی است که ویلیام چیتیک معتقد است برآمده از عشق الهی است که هنرمند سعی دارد با شناخت اسماء الهی آنها را در خود به عنوان خالق و در کار خود به عنوان اثر متجلی کند. این مبانی برای تجلی در الگوهای مختلفی نمود پیدا کرده است این الگوها می‌تواند در هنر، ادبیات، نگارگری و... ظهور پیدا کند. مصادیق مختلفی از این فرایند خلق اثر وجود دارد که می‌توان به آنها اشاره کرد. فرایند خلق اثر مذکور در ابتدا توسط هنرمند به واسطه عشق الهی که همان عشق به زیبایی مطلق است، معانی مجرد را در صورت‌های محسوس هنری از طریق رمزپردازی تجلی می‌دهد. سپس مخاطب اثر هنری به واسطه عشقی که به زیبایی مطلق دارد طی فرایندی

رستم، محمد (۱۳۸۸)، جهان و انسان به سان یک کتاب: تعادل و تحقیق دیدگاه ویلیام چیتیک در باب نفس و جهان، ترجمه: سایه میثمی، کتاب ماه دین (۱۴۵)، ۸۲-۸۸.

زرین کوب، عبدالحسین؛ نیکنام، مهرداد (۱۳۸۱)، بدیع الزمان فروزانفر، زیبا شناخت (۷)، ۳۵۷-۳۶۰.

شجاری، مرتضی؛ محمدعلی‌زاده، جعفر (۱۳۹۱)، ارتباط مراتب انسان با مراتب هستی از دیدگاه ملاصدرا، *انسان پژوهی دینی*، ۹ (۲۷)، ۵-۲۷.

شوکتی اصل، شیرین؛ شیخ‌لوند، فاطمه؛ فرهمند سرابی، محمد؛ غفاری، عذرا (۱۴۰۱)، هنر و زیبایی در اندیشه عرفانی مولانا در تطبیق با دیدگاه رودلف و مزلو، *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۹ (۴۷)، ۲۸۲-۳۰۲، <https://dor.isc.ac.ir/dor/20.1001.1.1735708.1401.19.47.23.1>

شوئون، فریتیهوف (۱۳۹۰)، کار در زندگی معنوی، مقاله در: *هنر و زیبایی در عرفان ایران: مجموعه مقالات درباره هنر و زیبایی در نشریه عرفان ایران*، گردآورنده: لادن اعتضادی، تهران: حقیقت.

صحاف، سید محمد خسرو، (۱۳۹۵)، معنا در معماری ایرانی، هویت شهر، ۱۰ (۲۵)، ۵۱-۶۰، <https://dorl.net/dor/20.1001.1.17359562.1395>

علی آبادی، محمد (۱۳۹۳)، گوهر هنر: (تاملی نو در چیستی حقیقت هنر اسلامی) به همراه خوب دیدن و فروتنی یا هنر‌بندگی در معماری زمین، تهران: نور مهرزاد.

فناپی اشکوری، محمد؛ کریمیان صیقلانی، علی (۱۳۹۱)، تاملی در مبانی هستی‌شناختی زیبایی‌شناسی در مکتب عرفانی ابن عربی، *حکمت و فلسفه*، ۸ (۳۱)، ۲۹-۴۰، <https://doi.org/10.22054/wph.2012.5850>

قاسمی، سعید؛ صحاف، سید محمد خسرو؛ جلالیان قانع، نوید (۱۴۰۳)، بررسی تطبیقی امر زیبا در فلسفه غرب و حکمت ایرانی و تأثیر آن در معماری، *مطالعات میان‌فرهنگی*، ۱۹ (۵۹)، ۲۳۹-۲۷۷.

قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۸۹)، بازنگری در رابطه میان هنر و عرفان اسلامی بر مبنای شواهد تاریخی، *تاریخ تمدن اسلامی*، ۶ (۲)، ۱۷۵-۱۸۹.

قیومی بیدهندی، مهرداد؛ پیشوایی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، نقش و فراتر از نقش، درآمدی بر جمال‌شناسی صنعت نقاشی در مثنوی معنوی، *کیمیای هنر*، ۲ (۹)، ۷-۱۷.

کوماراسوامی، آناندا کنتیش (۱۳۸۹)، فلسفه هنر مسیحی و شرقی، ترجمه: امیرحسین ذکری، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

کیانی، فاطمه؛ بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۱)، فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی عرفانی از دیدگاه مولانا (با تأکید بر مثنوی معنوی)، *پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان*، ۴ (۲)، ۳۳-۴۴، <https://dor.isc.ac.ir/dor/20.1001.1.173570>

گیلانی، آذرنوش (۱۴۰۲)، بازتاب حکمت ایران باستان بر زیبایی و عشق عرفانی سهروردی با تکیه بر زیبایی‌شناسی، *کاوش‌های عقلی*، ۱ (۲)، ۴۵-۷۹. لاهوتی، حسن (۱۳۸۴)، از معاصران چهره‌های ماندگار: استاد سید جلال الدین آشتیانی؛ عارف واصل زمانه ما، *حافظ*، ۱۳ (۱۳)، ۷۱-۷۴.

لینگز، مارتین (۱۳۷۷)، هنر خط و تله‌میب قرآنی، ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: گروس.

متولی حقیقی، منا؛ صحاف، خسرو و کمالی‌زاده، طاهره (۱۴۰۲)، تعالی در معماری ایرانی با تأملی در حکمت متعالیه، *باغ نظر*، ۲۰ (۱۲۹)، ۴۵-۵۶، <https://doi.org/10.22034/bagh.2023.404885.5410>

معمدی، اسفندیار (۱۳۹۰)، جلال الدین همایی ۱۳۵۸ - ۱۲۷۸، *رشد معلم*

چیتیک، ویلیام سی (۱۳۹۲)، *قلب فلسفه اسلامی: در جستجوی خودشناسی در تعالیم افضل‌الدین کاشانی*، ترجمه: شهاب‌الدین عباسی، تهران: مروارید.

----- (۱۳۷۴)، به سوی خداشناسی توسعه، *معرفت* (۱۴)، ۴۰-۴۹.

----- (۱۳۹۵ج)، *طی طریق معرفت از دیدگاه ابن عربی*، ترجمه: مهدی نجفی‌افرا، تهران: جامی (نشر اثر اصلی ۱۹۹۸).

----- (۱۳۹۶ج)، *دوستی و عشق در معنویت اسلامی*، ترجمه: معصومه تقدیسی، *اطلاعات حکمت و معرفت*، ۱۲ (۸)، ۴۶-۵۰.

----- (۱۳۸۶)، *مولوی و وحدت وجود*، مقاله در: *میراث مولوی شعر و عرفان در اسلام*، ترجمه: مریم مشرف (صص ۱۵۳-۲۳۶)، تهران: سخن.

چیتیک، ویلیام سی؛ شهرام بخت، هما (۱۳۸۵)، *ریشه‌های الهی عشق، بازتاب اندیشه (۸۲)، ۵۰-۵۸.*

چیتیک، ویلیام (۱۳۷۷)، *معارف دینی در دنیای جدید*، *تقد و نظر*، ۵ (۱۷-۱۸)، ۱۳۲-۱۵۳.

----- (۱۳۸۰الف)، *تنوؤزی و توسعه*، ترجمه: سید محمد آوینی، *بازتاب اندیشه* (۱۹)، ۱۸-۲۵.

----- (۱۳۸۰ب)، *غایت‌شناسی ادراک*، ترجمه: ابو‌الفضل حقیری قزوینی، *خردنامه صدر*، ۷ (۲۶)، ۷۱-۷۸.

----- (۱۳۸۳)، *طریق صوفیانه عشق*، ترجمه: مهدی سررشته‌داری، تهران: مهراندیش.

----- (۱۳۸۸الف)، *ایمان و اعتقاد در عرفان ابن عربی*، ترجمه: مهدی نجفی‌افرا، *اطلاعات حکمت و معرفت*، ۴ (۱۱)، ۵۰-۵۵.

----- (۱۳۸۸ب)، *سرچشمه‌های الهی عشق انسانی*، ترجمه: لیلا آقایانی چاوشی، *مطالعات تقریبی مذاهب اسلامی*، ۵ (۱۷)، ۶۶-۷۹.

----- (۱۳۹۰)، *اصول و مبانی عرفان مولوی*، ترجمه: جلیل پروین، تهران: بصیرت.

----- (۱۳۹۱)، *معرفت‌شناسی و هرمنوتیک از منظری عرفانی*، ترجمه: پیروز فتوحچی، تهران: سازمان پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

----- (۱۳۹۳)، *ابن عربی، میراث‌دار پیامبران*، ترجمه: محمد سوری و اسماعیل علیخانی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

----- (۱۳۹۴الف)، *علم جهان، علم جان: ربط جهان‌شناسی اسلامی در دنیای جدید*، ترجمه: امیرحسین اصغری، تهران: انتشارات اطلاعات (نشر اثر اصلی ۱۹۴۳).

----- (۱۳۹۴ب)، *عواالم خیال: ابن عربی و مسئله اختلاف ادیان*، ترجمه: قاسم کاکانی، تهران: هرمس (نشر اثر اصلی ۱۹۹۴).

----- (۱۳۹۵الف)، *طریق عرفانی معرفت از دیدگاه ابن عربی*، ترجمه: مهدی نجفی‌افرا، تهران: جامی (نشر اثر اصلی ۱۹۸۹).

----- (۱۳۹۵ب)، *عشق الهی*، ترجمه: انشاءالله رحمتی و حسین کیانی، *سوفیا (نشر اثر اصلی ۲۰۱۳)*.

----- (۱۳۹۶الف)، *در جست‌وجوی قلب گم‌شده*، ترجمه: سیدامیرحسین اصغری، تهران: نشر فلات.

----- (۱۳۹۶ب)، *من و مولانا: زنگانی شمس تبریزی و ارتباط او با مولانا جلال‌الدین*، ترجمه: شهاب‌الدین عباسی، تهران: انتشارات مروارید.

ذوالفقارزاده، حسن (۱۳۹۰)، *معمار در آینه اسما، صفة*، ۲۱ (۵۲)، ۱۵-۳۱، <https://dor.isc.ac.ir/dor/20.1001.1.1683870.1390.21.2.2.2>

مبانی زیبایی‌شناسی حکمت عرفانی از منظر ویلیام چیتیک و تجلی آن در فرایند خلق اثر هنری ■ نوید جلالیان قانع، سعید قاسمی، خسرو صحاف ■ صفحه ۶۷-۸۲

- (2007a). *Science of the Cosmos, Science of the Soul The Pertinence of Islamic Cosmology in the Modern World*. Oneworld Publications.
- (2007b). *The Essential Seyyed Hossein Nasr*. World Wisdom.
- (2007d). *The View From Nowhere: Ibn Al-'Arabi on TheSoul's Temporal Unfolding*. In *Timing and Temporality in Islamic Philosophy and Phenomenology of Life* (pp. 3-10). Springer.
- (2008). *Sufism a Beginner's Guide*. Oneworld Publications.
- (2012). *In Search of the Lost Heart: Explorations in Islamic Thought*. SUNY Press.
- (2013). *Divine Love: Islamic Literature and the Path to God*. Yale University Press.
- (2014). *Love in Islamic Thought*. *Religion Compass*, 8 (7), 229-238. <https://doi.org/10.1111/rec3.12112>.
- Ibn al'Arabi. (2002). *The Meccan Revelations*. (W. C. Chittick & J. W. Morris, Trans.). Pir Press.
- Imam Zayn Al 'Abidin. (2006). *The Psalms of Islam Al-Sahifat Al-Sajjadiyya*. (W. C. Chittick, Tran.). Mohammadi Trust of Great Britain.
- Iraqi, F. (1982). *Fakhruddin Iraqi: Divine Flashes*. (P. Wilson & W. C. Chittick, Trans.). Paulist Press.
- Mulla Sadra. (2002). *The Elixir of the Gnostics*. (W. C. Chittick, Tran.). Brigham Young University.
- Murata, S; & Chittick, W C. (1998). *Vision of Islam*. Paragon House.
- Sam'ani, A. (2019). *The Repose of the Spirits: A Sufi Commentary on the Divine Names*. (W. C. Chittick, Tran.). State University of New York Press.
- Ṭabāṭabā'ī, S. M. Ḥ. (1981). *A Shi'ite Anthology*. (W. C. Chittick, Tran.). State Univ of New York Pr.
- (2003). ۱۰-۱۱.
- ملک‌زاده، زهرا؛ پناهی، مهین (۱۴۰۰). مبانی معناشناسانه در زیبایی‌شناسی عرفانی عطار، پژوهش‌های ادبی، ۱۸ (۷۴)، ۱۸۹-۱۶۳. <https://dx.doi.org/10.2634/Lire.18.74.7>
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۳). مثنوی معنوی، به کوشش: توفیق ه، سبحانی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- نصر، سید حسین (۱۳۹۴)، سه حکیم مسلمان، ترجمه: احمد آرام، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- Chittick, W. C. (1982). The Five Divine Presences: From al-Qūnawī to al-Qaysarī. *The Muslim World*, (72), 107-128.
- (1989). *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination*. State University of New York Press.
- (1992). *Faith and Practice of Islam: Three Thirteenth Century Sufi Texts*. State University of New York Press.
- (1994). *Imaginal Worlds: Ibn al-'Arabi and the Problem of Religious Diversity*. State University of New York Press.
- (1997). *The Self-Disclosure of God: Principles of Ibn Al-'Arabi's Cosmology*. State University of New York Press.
- (2001). *The Heart of Islamic Philosophy The Quest for Self-Knowledge in The Teachings of Afdal Al-Din Kashani*. Oxford University Press.
- (2004). *Me & Rumi The Autobiography of Shams-i Tabrizi*. Fons Vitae.
- (2005a). *Ibn 'Arabi Heir to the Prophets*. Oneworld Publications.
- (2005b). *The Sufi Doctrine of Rūmī*. World Wisdom.



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



تجربه زیباشناختی حافظ به مثابه تجربه معنوی^۱

ملیحه مهدوی نژاد^۲، امیرجوان آراسته^۳، حمید تلخابی^۴

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۰۲ دی ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۹۴-۸۳

Doi: 10.22034/rph.2025.2048252.1089

چکیده

تجربه زیباشناختی و ماهیت و ابعاد آن از دغدغه‌های مهم اندیشمندان فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی در گفت‌وگوهای معاصر است که نقطه ثقل توجه در اغلب توغلات در این زمینه، به هنرمند و محمل ظهور تجربه زیباشناختی او یعنی اثر هنری اختصاص دارد. مسئله اصلی پژوهش حاضر، بررسی ماهیت تجربه خاص زیباشناختی ظهور یافته در آثار حافظ است. از آنجاکه حافظ از صنایع اصیل و بی‌مثال عرصه هنر این سرزمین در عین حال، به عقیده بسیاری، لسان‌الغیب و دارای دریافت‌های ربانی است، مختصات تجربه زیباشناختی وی با هدف تنویر نقش عرفان و معنویت در تعالی نگاه زیباشناختی هنرمندان، دارای اهمیت پژوهشی است. بر همین مبنا پرسش پژوهش حاضر این است که تجربه زیباشناختی حافظ با توجه به بستر عرفانی ادراک او دارای چه ابعادی بوده و چگونه قابل تبیین است؟ مسئله مذکور از طریق منابع کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی تحلیلی و مبتنی بر آرای صاحب‌نظران عرصه زیباشناسی، ادبیات و عرفان مورد مذاقه قرار گرفته و یافته‌ها حاکی است، نظر به سه مقوله موجود در فرایند تجربه زیباشناختی، یعنی گستردگی و عمق ادراکات، حضور عاشقانه در جهان و قرب به هستی و مراتب آن، و قرابت معنادار و عمیق این سه مفهوم با شرایط وحدت تبیین شده در عرفان اسلامی که در جان جهان جریان داشته و در ابیات حافظ و نوع نگاه زیباشناختی او نیز ساری است، می‌توان تجربه زیباشناختی شاعر را به یمن یگانگی تام با حقیقت واحد، صورتی از تجربه‌ای معنوی دانست. حافظ تمام امور جهان را به منزله پدیدارهای خوش منظری ادراک می‌کند که تنها در خدمت حکایت از رخ واحد حق بوده و سراسر از او می‌سرایند و از همین رهگذر سطح عالی وحدت عرفانی وی در تلاقی با تجربه زیباشناختی هنرمندانه، موجد صورتی صبیح از تجربه زیباشناختی معنوی است.

کلیدواژه‌ها: تجربه زیباشناختی، حافظ، وحدت عرفانی، اثر هنری

۱. این مقاله مستخرج از رساله مقطع دکتری رشته حکمت هنرهای دینی با عنوان «تحلیل حکمی دیدار صورت در تجربه زیبایی‌شناسانه حافظ» به نویسندگی ملیحه مهدوی نژاد و راهنمایی نویسنده دوم دکتر امیر جوان آراسته و مشاوره نویسنده سوم دکتر حمید تلخابی است.

۲. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشگاه ادیان مذاهب، قم، ایران.

Email: Malihe.mahdavi@yahoo.com

۳. استادیار گروه عرفان اسلامی، دانشکده عرفان، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.

Email: javan@urd.ac.ir

۴. استادیار گروه هنرهای نمایشی، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه، قم، ایران.

Email: Talkhabi64@yahoo.com



مقدمه

واکاوی پیستی و چگونگی امر زیبا و نحوه ادراک آن از دغدغه‌های انسان دوران مدرن است. هرچند بشر از دیرباز به این وجه و جبه جهان خود توجه داشته و از آن بهره می‌برده است؛ اما رویکرد جدی به جوانب و تلاش برای کشف رازهای آن، که این چنین انسان را در آنی سرشار از تحریر، مسحور و مجذوب می‌کند، نکته‌ای است که آماج مذاقه مدرن است.

از جمله مهم‌ترین محمل‌های ظهور تجربه زیباشناسی، آثار هنری است و بنا بر دیدگاه‌های زیبایی‌شناسان، هرچه هنر از فخامت و استطاعت سرایت بیشتری برخوردار باشد، تجربه مرتبط با آن حاوی غنا و هرم حیات بیشتری است. از همین رو، اثر هنری و هنرمند زیر ذره‌بین نگاه نافذ زیبایی‌شناسان قرار گرفته و شقوق متنوعی از تبعات شایان، حول محور این بررسی‌ها شکل گرفت.

از عالی‌ترین چهره‌های حامل تجربه زیباشناسی فخیم و فاخر در هنر این سرزمین، حافظ شیرازی است که بررسی تجربه موجود در پس زیبایی بی‌زمان اثرش، انگیزه این قلم در عرضه این پرسش به زوایای زیبایی‌شناس صمیم مدرن است. لذا پرسش محوری این است که تجربه زیباشناختی حافظ با توجه به بستر عرفانی ادراک او دارای چه ابعادی بوده و چگونه قابل تبیین است؟ از آنجاکه ادراک صورتی از وحدت، فصل مشترک تجربه زیباشناختی و تجربه معنوی است لازم است مؤلفه‌های موجود در دو وحدت مذکور مورد بررسی قرار گیرد. در همین راستا پاسخ به سؤالاتی نظیر نقش و جایگاه ادراکات در وقوع این تجربه خاص و یا نوع نگرش هنرمند به امور و نیز نحوه مواجهه او با آنها و قیاس آنها با وضعیت عارف مد نظر است. نگاهی از زاویه تجربه زیباشناختی به سخن حافظ نشان می‌دهد که ادراک او تحت تصرف شبکه‌ای از پردازش حکمی و عرفانی با جادوی هنرمندانه است و به هر غزل مولود آن، رنگی از رشحات ربانی و نفحات روحانی داده است. او از مواجهه شکوه‌مند با صور جهان، به ترسیم نقش خوش‌تراشی از تلاقی عرفان و عشق و حکمت می‌پردازد که صورتی معنوی از تجربه زیباشناختی است. لذا، در این پژوهش، ابتدا گفتاری در باب وحدت در تجربه زیباشناختی و اثر هنری به عنوان محمل بروز این تجربه خواهد آمد و سپس به وحدت عرفانی و وضعیت حافظ در تأثیر از عرفان اشاره خواهد شد. در ادامه به تطبیق سه وجه مشترک موجود در دو وحدت مذکور یعنی وحدت حاصل از تجربه زیباشناختی و وحدت محصول تجربه معنوی خواهیم پرداخت و ماحصل گفته‌ها در تجربه زیباشناختی حافظ که تجربه‌ای معنوی و دارای سطح عالی ادراک وحدت در هستی عرفانی است، با هدف نشان دادن نقش نگاه معنوی و عرفانی در تعالی زیباشناختی، تجمیع خواهد شد.

روش پژوهش

نوع تحقیق توسعه‌ای و روش آن توصیفی-تحلیلی است و برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است.

بر اساس مطالعات مکتوب نظری و با بررسی منابع داخلی و خارجی، دیدگاه‌های برخی نظریه‌پردازان مطرح در تجربه زیباشناختی و عده‌ای از صاحب‌نظران عرصه عرفان و همچنین ادبیات عرفانی در بستر شعر حافظ، داده‌های موجود مورد تحلیل قرار گرفته و در پی آن پژوهش به صورت تفسیری مقایسه‌ای و بر اساس تحلیل محتوا و تطبیق با ابیات پیگیری شده است که این تطبیق یا به صورت مستقیم بر اساس نسخه علامه قزوینی و مرحوم غنی، در متن حاضر موجود است یا جهت وثوق بیشتر و پرهیز از اطاله، به برآیند آراء حافظ‌شناسان مقبول و مطرح، استناد شده است. مواردی مثل فضای غالب عرفانی در اندیشه حافظ، سیره جمال‌پرستی، جایگاه هنری وی و برخی نتایج مرتبط بر آن، که پیش‌تر مورد تتبع و تأیید اهل فن قرار گرفته است.

رویکرد مدرن با نگاهی از درون به سوز و نوع ورود او به لایه‌های متعدد و پنهان ابژه مقابل، در صدد است تا دیالکتیک خاصی که بین دو سوی تجربه برقرار و تجربه زیباشناسی را ایجاد می‌کند مورد بررسی قرار دهد. دیلتای، دوفرن، دیوبی و برخی دیگر، با مراجعه به آثار هنری اعم از شعر و نقاشی می‌کوشند تا تحولی که امر ساده بیرونی را تحت سیطره فضای ادراکی هنرمند ارتقای زیباشناختی داده، تحلیل کنند. از این رو تفاوت زاویه دید در پژوهش حاضر، عمده تفاوت آن با آثار مشابه است. در اینجا استعاره و صور خیال حافظ نه صرفاً به عنوان اثر هنری، بلکه به عنوان محصول تعامل جوانب درونی وجود هنرمند تا بالاترین حد وحدت جهان بیرون و درون و کسب تجربه و لذت زیباشناختی حاصل از ادراک فنا و غرقگی در حقیقت هستی به عنوان تنها هویت موجود و یکپارچه است. عرضه زوایای این پرسش مدرن به تجربه حافظ و استخراج تناظرات موجود، مقصود پژوهش حاضر است.

پیشینه پژوهش

از آنجاکه حافظ شیرازی دُر گران‌گوهر گردنبد سخن پارسی است، آثار قابل و شاملی درباره اشعارش از منظرهای متنوع نگاشته شده که هریک ساحتی از سخن سترگ او را پاس داشته‌اند. برای معرفی اجمالی خیل عظیم این آثار می‌توان به آثاری جامع به عنوان راهنمایی ورود به عرصه حافظ‌پژوهی که در دسترس علاقه‌مندان است اشاره کرد که از آن جمله نوشته بهادر باقری در کتاب «فرهنگ شرح‌های حافظ» است. وی فهرست ارزشمندی از شروح دیوان حافظ از منظرهای متنوع از جمله منظر عرفانی که هدف این پژوهش است را گرد آورده است و این شروح، غیر از حواشی و آثار مرتبط با وجوه متنوع شعر حافظ در اشکال مختلف است. همچنین چند مورد جامع از فهرست‌های مرتبط با حافظ که راهنمای پژوهش درباره ابواب مختلف زیست و اثر خواجه است عبارت‌اند از «کلک خیال/نگین» اثر حسن انوری و دیگران؛ «این

توسع مفهومى واژه زیبایی نیز چون مفاهیم دیگر، دست‌خوش تبعات سفر تاریخی قرار گرفته (تاتارکوچ، ۱۳۹۲، ج ۱: ۶۴ و ۶۵) و بدیهی است که نوع تفسیر و تعریف زیبایی در تحلیل نحوه ادراک آن تأثیر مستقیم گذاشته است. زیبایی همواره ملازم پرشوتک خوبی و پسندیدگی قلمداد شده و انسان‌ها آنچه را عزیز می‌داشتند با نیک، قرین می‌انگاشتند (تاتارکوچ، ۱۳۹۲، ج ۱: ۸۴). اما با افزایش حساسیت اهل نظر، زیبایی، موقعیت مستقلی در مطالعه و مذاقه یافت و از لابه‌لای متون و اشارات غیرمستقیم به جایگاه عناوین و صدر مطالب و تصریحات دامنه‌دار، تعالی یافت. از جمله سؤالاتی که ذهن زیباجوی بشر را در همین رابطه به خود مشغول کرده شناخت تفاوت، خواص و کیفیات تجربه زیباشناسی در میان انبوه تجربیاتی است که در کنار هم، به میزان وسعت و غنا، بر انسانیت انسان می‌افزایند. خصال ویژه این نوع تجربه و تمایز محسوس آن با سایر تجربیات انسانی، محمل توجه علاقه‌مندان عرصه زیباشناسی قرار گرفته و امروزه از جمله دغدغه‌های مهم افرادی است که به نحوی از انحا در علوم گوناگون با آن سروکار دارند.

انشعابات پرشاخه شیوه‌های اندیشه، پاسخ‌های گوناگونی برای پرسش‌های موجود در تبیین تجربه زیباشناسی ارائه کرده‌اند اما همواره کلیدواژه وحدت، نکته‌ای اساسی در تبیین‌هاست و هر جا سخن از این دریافت خاص است، هم نوعی هماهنگی قوای درونی یا هم‌آوایی دریافت‌ها مورد نظر است و هم به ادراک متحد جوانب امر بیرونی توجه می‌شود و در بالاترین شکل آن، سخن از درگیری شناختی بالا میان سوژه و اَبژه تا حد احساس اتحاد و انغمار در بیننده به شکل زوال فواصل و موانع فی‌مابین دو سوی تجربه است و این همان چیزی است که در تجربه معنوی در ساحت عرفانی در سطوح مختلف مورد دریافت است و در این پژوهش تناظر مذکور بررسی می‌شود.

آگوستین^۱ با تقسیم امر عینی به دو بخش مدرکات مستقیم حواس و مدرکات غیرمستقیم که با ذهن ارتباط دارند، به لزوم وجود تناسب میان ادراک‌کننده و ادراک‌شونده اشاره کرد. او زیبایی را داری ریتم و تجربه زیباشناختی را حاصل هماهنگی ریتم حافظه، ادراک و ذهن با زیبایی دانست (تاتارکوچ، ۱۳۹۲، ج ۱: ۱۲۶ تا ۱۲۸).

فلوطين^۲ نیز در شرح تجربه زیباشناختی به برخورد ادراک حسی با ایده‌ای که درون جسم بیرونی قرار گرفته اشاره کرده و معتقد است که ادراک ما بر طبیعت بی‌شکل که مخالف طبیعت خود اوست وحدت و یکپارچگی می‌دهد و با ایجاد این وحدت می‌تواند آن را به درون برده و ادراک کند (فلوطين، ۱۳۶۶: ۱۱۴). یعنی ادراک انسان ابژه بیرونی را به صورتی با امر درونی خود هم‌سرخ و هم‌جنس می‌کند تا به زیبایی آن وقوف یابد. هاجیسون^۳ نیز در رساله خود به عنوان یکی از تأثیرگذارترین

راه‌بی‌نهایت» در دو جلد اثر بهرام اشتری؛ «راهنمای موضوعی حافظ‌شناسی»، اثر کاووس حسن‌لی که در این کتاب بر اساس موضوعات مختلف مرتبط با حافظ، آثار گوناگون بررسی و دسته‌بندی و با شماره صفحه معرفی شده است. موضوعاتی مثل احاطه علمی، وضعیت اندیشه دینی، خانواده و اجداد، اصطلاحات گوناگون، اشخاص و... که در آثار حافظ دخیل‌اند. اما پژوهشی که با اثر حاضر ارتباط نزدیکی از حیث بررسی تجربه و البته نه ساحت زیباشناختی آن دارد، مقاله علی‌اکبر باقری خلیلی و سهراب قهارپور با عنوان: «تجربه دینی حافظ شیرازی بر اساس نظریه گلاک و استارک» است. نویسندگان با توجه به چهار مؤلفه تجربه دینی یعنی شناخت، توجه، ایمان و ترس، از منظر دو جامعه‌شناس آمریکایی مذکور، شناخت حافظ را مبتنی بر عشق دانسته و توجه و تذکر یا نیایش را عامل تعادل اجتماعی برای وی دانسته‌اند. ایمان عامل معنابخش زیست حافظ و تعیین‌کننده سیره عملی اوست و در رویکرد حافظ، امید، جایگزین ترس شده است.

هاتف سیاه‌کوهیان نیز در مقاله‌ای با عنوان «زمان فراتاریخی در تجربه عرفانی حافظ» معتقد است که نوع تجربه عرفانی حافظ از زمان قدسی و فراتاریخی، خلاقیت شعری و تصاویر خیالی غزل‌های او را شکل می‌دهد. او زمان را نه یک پدیده بیرونی، بلکه تجربه‌ای درونی مرتبط با اسطوره می‌بیند. حافظ با گذر از مرزهای تاریخ، شخصیت‌های اشعارش را به جهان اسطوره‌ای می‌برد و از پیوند زمان تاریخی و فراتاریخی در قالبی زیباشناختی و رازآلود سخن می‌گوید. نکته اینکه علیرغم وجود واژه تجربه در عنوان، نویسنده نقطه ثقل پژوهش را به مقوله زمان گره زده و تجربه بودن عبارات عرفانی حافظ را به صورت پیش‌فرض در نظر دارد.

همچنین علی اصغر میرباقری فرد در مقاله‌ای با عنوان بررسی و نقد نشانه‌شناختی قرائت وحدت وجودی از شعر حافظ، با استفاده از سه نشانه تجلی عشق و وحدت، به انتقاد از برداشت وحدت وجودی از شعر حافظ در نگاه جلال‌الدین دوانی پرداخته است. به نظر می‌رسد جای پژوهشی که اثر حافظ را به منزله تجربه او و متناسب با معیارهای تجربه زیباشناختی معاصر در تطبیق با وحدت عرفانی مورد بررسی قرار دهد، در میان خیل عظیم پرداخت‌های گوناگون، خالی است.

۱- وحدت در تجربه زیباشناختی

تقریباً از آغازین روزهای حیات اندیشه فلسفی در عرصه گیتی، هر جا سخن از زیبایی بوده است، تجربه زیباشناختی و احساس ملازم با آن نیز هدف تفکر بشر قرار گرفته و انسان کوشیده است ابهامات این ادراک متفاوت و مطلوب را برای خود عیان سازد. لذا زمانی که رو به سوی جهان کرد دانست که در محسوسات جهان اموری است که نوعی دیگرگون از لذت را برای او به ارمان می‌آورد.

رسالات در باب تجربه زیباشناختی، کشف کیفیت وحدت در کثرت را که ترکیبی از کیفیات واحد و متکثر است، عامل لذت زیباشناختی در تجربه زیباشناختی می‌داند (بریسگات، ۱۳۹۱: ۳۴). او از شافستبری معنای حس درونی را وام گرفت و بروز حس ادراک زیبایی را منوط به زمانی دانست که این نیرو با کیفیات زیبایی‌ساز درون اشیا مواجه می‌شود (بیردزلی، ۱۳۷۶: ۳۸) که در اینجا نیز هماهنگی قوای درونی با امر بیرونی مد نظر است. اما کانت نیز در ساختار نظام‌مند بررسی امر زیباشناختی و تجربه آن، درباره نحوه شکل‌گیری تجربه زیباشناختی به قوه متخیله به عنوان تجمیع‌کننده کثرات شهود و فاهمه به عنوان وحدت‌بخش مفهومی که متحد‌کننده تصورات است اشاره کرده و معتقد است که بازی آزاد این دو منجر به تجربه زیباشناختی به بیان ما می‌شود (کانت، ۱۳۷۷: ۱۱۹).

از چهره‌های برجسته زیبایی‌شناسی آگزیستانس، سارتر^۵ است که هنر را نوعی آشکارسازی معنادار جهان دانسته که توأم با ادراکی از خود است. هنرمند وحدت ذهن را بر کثرت چیزها می‌تاباند که لذت حاصل از این آشکارگی در طریق تصاحب جهان، زیباشناختی است (درانتی، ۱۳۹۳: ۲۳). که در اینجا نیز سارتر به‌نوعی به غرقگی وجودی هنرمند در امر مورد مواجهه در بالاترین سطح، برای وقوع تجربه زیباشناختی، مشیر است و اثر هنری به ظهور رساندن مراتب همین تداخل هنرمند و اثر در یکدیگر است. از دید موریتس گایگر درواقع آن کیفیات غنا و حیات و سرزندگی موجود در عمق تجربه انسانی (و لایه‌های گوناگون جهان درونی شخص) که از خلال مواجهه و درگیری با ابژه متبادر و متجلی می‌شود، باعث حظ زیباشناختی است (Geiger, 1986: 56) و این یعنی پیوند و اتحاد تنگاتنگ این دو. همین امر گواه لزوم برخورداری هنرمند از عمق روحی و غنای تجربه است که در اثرش پدیدار شده و محرک مخاطب است و بنابراین می‌توان گفت، اگر این عمق، متأثر از غنای جهان معنوی عرفانی در هزارتوی شخصیت یک هنرمند باشد، در ظهور خاص آن مؤثر است. مایکل دوفر^۶ در پدیدارشناسی تجربه زیباشناسانه که هربرت اسپیلبرگ آن را جامع‌ترین و مفصل‌ترین اثر جنبش پدیدارشناسی در زیباشناسی تاکنون می‌داند، با برداشتی کلی از مفهوم تجربه زیباشناختی نزد سارتر، مرلوپوتنی، هوسرل و دیگران، و ضمن شباهت چشم‌گیر نظریاتش در برخی بخش‌ها با دیویی^۷، سه جنبه را در تجربه زیباشناختی متمایز می‌کند: حضور، به‌واسطه حواس که نگاهی متأثر از مرلوپوتنی و روانشناسی گشتالت و نیز مفهوم انکشاف هستی در هایدگر^۸ دارد، حاضرسازی دوباره یا بازنمایی و نیز، تأمل؛ که بازنمایی، واسط میان تأمل و حضور بوده و صورتی از تخیل است. تخیل تحت نظم فاهمه، حضور مدرک را توسعه و حیات داده و تجربه زیباشناختی را ایجاد می‌کند (اسپیلبرگ، ۱۳۹۱: ۸۷۸ تا ۸۸۴).

در پژوهشی که در آزمایشگاه روانشناسی تجربه دانشگاه

بلگراد صورت گرفته ضمن اشاره به پژوهش‌های فلسفی گذشته پیرامون این تجربه متفاوت از سایر تجربیات روزمره، به حالت استثنایی ذهن در توجه شدید و شیفتگی بالا که یک شیء را از حالت عادی به حالت زیباشناختی ارتقا می‌دهد، اشاره می‌شود. در این حالت با تمرکز شدید حواس، تمام جوانب ادراکی سوژه درگیر موضوع شده و حالتی از اوج حضور یا غوطه‌ور شدن در ابژه را پدید می‌آورد. پژوهش‌گر در صورت‌بندی مقدماتی این تجربه سه مرحله را در نظر دارد (Marković, 2012: 3) و سپس مراحل مذکور را در مدل‌های پردازش ذهنی پی گرفته و در نهایت سه مؤلفه انگیزختگی و توجه بالا، درگیری شناختی شدید و در نتیجه احساس عمیق وحدت با موضوع را ایجاد‌کننده تجربه خاص زیباشناختی عنوان می‌کند (Marković, 2012: 13).

این مراحل قرابت زیادی با دریافت‌های دوفر^۹ دارد و نشان می‌دهد انسان در حالتی از توجه عمیق خلسه‌وار که غفلت از پیرامون را در پی دارد، به شدت در موضوع منغم می‌شود و با دست یافتن به حسی از وحدت با موضوع، تجربه حاصله رقم می‌خورد.

۲- اثر هنری و بیان تجربه و احساس هنرمند

خلق زیبایی، حاصل مواجهه با امر زیبا و درونی‌سازی آن است که توسط هنرمندی صاحب‌بیبان، به دیگران عرضه می‌شود و درواقع عمده تمایز و تعالی هنرمند نسبت به سایرین در همین توان انتقال تجربه زیبایی‌شناختی است. کالینگوود در همین رابطه از قول کلریچ و دیگران اشاره می‌کند که ما کسی را شاعر می‌دانیم که ما را شاعر می‌کند یعنی کار شاعر، گفتن چیزی است که همه احساس کرده‌اند اما کسی به کیفیت او مطرح نکرده است چراکه معضل بیان احساس برای او مرتفع شده است (ماتسن تامسون، ۱۳۹۲: ۵۴).

آن فرصت لمس تجربه زیباشناختی که نورش بر درون وجود انسان می‌تابد و آن را گرم و سرزنده می‌کند، در طول زیست به چنگ اغلب انسان‌ها کم‌وبیش و به قدر لطافت ادراک، می‌آید اما تنها هنرمند است که به مدد اثر خود آن را جاودانه می‌کند. هنرمند با حواسی فعال و ادراکی بیدار به جهان گشوده می‌شود و خود را در معرض دلبری‌های جهان قرار می‌دهد تا هستی با همه حسن و زبیش چنان‌که شایسته است سراسر وجود او را در برگیرد و شناختی عمیق از زیبایی را درون او ساری سازد؛ و در اثر هنری که بروز توأمان و تفکیک‌ناپذیر حضور و غیاب آمیخته از امر سوپرتکتیو و ابژکتیو است، ظهور یابد (سبزکار، ۱۳۹۶: ۵۳). این موقعیت ویژه زیباشناختی برای ضمیر روشن هنرمند که چون لوح نقره‌اندود، حساس و پذیراست، به نحوی رسا قابل بازگویی است و تجلی‌اعلای آن در آثار ماندگار هنری نشان‌دهنده میزان بالای هماهنگی و گشودگی نیروهای ادراکی در ساحت شبکه دریافت هنرمند است. اثر هنرمند بازتاب جهان جان اوست. شعر شاعر زاینده

و اجتماعی او پیش رفته‌اند.^{۱۲} پس «شعر حافظ آینه تمام‌نمای شخصیت و اندیشه اوست» (خرم‌شاهی، ۱۳۸۴: ۱۶۰) و قصد این آثار که تعداد قابل توجهی از پژوهش‌ها پیرامون حافظ را به خود اختصاص داده‌اند، مستند کردن هر غزل به بخشی از تجربه زیسته شاعر است که وارد فرایند ادراک او شده و ماحصل زیباشناختی تمام این‌ها، بحر پر گهر غزل اوست که در واقع، انعکاس تمامیت وجودی‌اش در قابی به‌غایت زیباست.

از آنجاکه هنرمند هرچه برجسته‌تر باشد، دغدغه آگاهانه یا ناخودآگاه او جنبه‌ای برجسته‌تر از تجربه همگانی انسانی بوده و همچون حاملی برای بازگوکردن احساسات او و ظهوری روشنگر از محیط و شرایط حیات اوست (هاسپرس، ۱۳۹۳: ۱۳۴)؛ تحلیل‌های پرتعداد عرفانی از آثار حافظ و محتوای حرکت عرفانی در معاصران او و واژگان و ادبیات وام‌گرفته نشان‌دهنده بعد عرفانی شخصیت اوست که در پی خواهد آمد.

۳- ادراک معنوی و عرفانی در وجود حافظ

شیوه شعر حافظ محمل جولان مجادلات متفکران درباره هویت عرفانی ابیات است. برخی او را به سفلی‌ترین سان ممکن تفسیر می‌کنند و برخی بر ادعای لسان‌الغیب بودن او با طیب خاطر، صحه می‌گذارند.^{۱۳} اما در تسلط ژرف حافظ به عبارات و ادبیات رایج در حلقه‌های عرفانی و مباحث عرفان‌نظری، دیدگاه‌های قابل توجهی موجود است که مستمسک این نوشتار خواهد بود.

جامی که از مهتران عرصه عرفان و ادب است، حافظ را لسان‌الغیب و ترجمان الاسرار و دیوان او را بهترین برای مرد صوفی می‌داند (جامی، ۱۳۷۰: ۵۶). در بهارستان نیز لطافت آن را در حد اعجاز معرفی کرده و معتقد است: «چون در شعر وی اثر تکلف ظاهر نیست، وی را لسان‌الغیب لقب کرده‌اند» (جامی، ۱۳۷۱: ۱۰۵) در مرقومه علامه قزوینی درباره حافظ آمده است:

«یکی از این وجودهای خارق‌العاده که مظهر الطاف رحمانی و مَهبط فیوضات روحانی و صفوت نوع انسانی‌اند.» (غنی، ۱۳۸۶: ۶).

دکتر قاسم غنی در کتاب فوق‌الذکر، بحثی تفصیلی پیرامون سیر عرفان و تصوف از صدر اسلام تا عصر حافظ ارائه کرده و اصطلاحات، شیوه تفکر و محافل عرفانی، وضعیت والای ادبی و علمی این افراد و مکتوبات آنها را بررسی کرده تا پیشینه سترگی از اتحاد عرفان‌نظری و عملی که حافظ وارث آن است را به نمایش بگذارد. ضمن اشاره به اینکه او را اهل طریقت خاصی از صوفیه ندانسته و به مشایخ صوفیه منسوب نمی‌کنند. هرچند از حیث شیوه اندیشه عرفانی، دکتر پورجوادی او را پیرو مکتب عرفانی خراسان و شهید مطهری و دکتر زرینکوب او پیروی عرفان ابن عربی برمی‌شمارند (خرم‌شاهی، ۱۳۸۴: ۳۳). هوشنگ فتی در کتاب *حافظ در هزار منزل*، منازل سیر عرفانی حافظ را در اثر خود به اقالیم ده‌گانه بدایات، ابواب، معاملات، اخلاق، اصول، وادی،

تجربه نخستین کشف و بیداری او در برابر ادراک نسبت‌هایی نو در جهان است که درباره آن با دیگران سخن می‌گوید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۹).^{۱۴} موضوعاتی که شاعر را برانگیخته است، شعر را از درون او آشکار می‌کنند (دیویی، ۱۳۹۱: ۱۰۲) و آنچه در اثر بیان شده، برون‌ریزی حاصل از فشار سائق‌ها و تمایلاتی است که در طول زمان در اثر هنری بروز یافته و شدت و عمق هجوم و حضور هیجانانگیز و تجارب اندوخته در طول دوران، درون را به تکاپو وامی‌دارد و تصویری نو می‌آفریند که تا پیش از آن وجود نداشته است (دیویی، ۱۳۹۱: ۱۰۳). بنا بر این تجربیات گوناگون طول زندگی با شیب و فرازش، مستعد آن‌اند که واقعه‌ای زیباشناختی را در درون هنرمندی چون حافظ حتی به نحوی فرازمان رقم بزنند. هدف هنر، سرایت دادن احساسی است که هنرمند با استقرار بر رفیع‌ترین موقعیت جهان‌بینی عصر خویش، با رغبت و احساس و اشتیاق و استعداد تیز، آزموده و تجربه کرده است (تولستوی، ۱۳۷۲: ۱۲۷). هدف بسیاری نظریه‌های انتقادی و زیباشناختی معاصر نیز شرح حالات ذهنی و توصیف فرآورده‌های آن است و هنرمند کسی است که تجربه زیباشناختی خود را مبدل به اثر هنری می‌کند تا حالت ذهنی او برای مخاطب تداعی شود (تاوونز، ۱۳۹۳: ۱۴۳). بنا بر این مواجهه با شعر حافظ در واقع به معنی رویارویی با تجربه اوست که در قامت اثری هنری، کیفیت زیباشناختی متناسب با زیست و جهان او را دارد.

رمانتیک‌ها به‌طورکلی هنر را بیان عواطف هنرمند می‌دانند که نمونه‌های این رویکرد در آثار امثال وردزورث و رومان‌تیک‌های آلمانی و فرانسوی که شعر را پنجره ورود به شخصیت و باطن شاعر می‌دانند، نمود دارد (بیردزلی، ۱۳۷۶: ۴۹) و هنر در نگاه بسیاری از فلاسفه، اساساً بیانگر تعبیر هنرمند از واقعیت و زندگی انسان بوده و باید باشد (هاسپرس، ۱۳۹۳: ۱۳۷).

جان دیویی،^{۱۵} راه شناخت اثر هنری را نه رجوع به خود اثر بلکه رجوع به تجربه موجود در قفای آن عنوان می‌کند چراکه تجربه مذکور راهی را تا زیباشناختی شدن طی کرده است که قابل توجه است (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۵ تا ۲۲). این مسیر همان چیزی است که در تعاریف فلاسفه به انحاء مختلف آمد که درنهایت، تجربه یکپارچه و متحدی را رقم می‌زد و از رهگذر همین وحدت است که زیباشناختی است.

بر این مبنا، اثر حافظ نیز نماینده روح و شخصیت روانی او و اصل «همسرای قلب او با حیات» است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۵۰). وی مواجهات به‌گزیده خود با جهان را به روایتی خاص خود و متمایز از آنچه تاکنون بوده است درمی‌آورد. تاکنون پژوهش‌های شایانی با رویکرد حوادث گوناگون سیاسی و اجتماعی و حوالی حیات حافظ^{۱۶} انجام گرفته و برخی حتی تا انتساب جزئی‌ترین ابیات به برخی وقایع موردی زندگی شخصی

احوال، ولایت، حقایق و نهایات تقسیم کرده و برای آنها انشعابات می‌شود.

دولتشاه سمرقندی در وصف خواجه با چنین تعبیری یاد می‌کند: «سخن او را حالاتی است که در حوزه طاقت بشری ناید و همانا واردات غیبی است» و یا «شاعری دون مراتب اوست که در قرآن بی نظیر و در علوم ظاهر و باطن گنجور حقایق...» (غنی، ۱۳۸۶: ۵۶) حافظ صوفی و متصوف به معنای متداول آن نیست ولی مسلماً با حقیقت تصوف که در زمان او ظاهری از آن باقی مانده بود، توافق دارد و اصول و اصطلاحات مکتب معنوی صوفیه را دستمایه اندیشه و اثر خود قرار می‌دهد (زرینکوب، ۱۳۵۴: ۳۳). هرچند از نظر فکری و روحی دامنه جولان اندیشه او وسیع‌تر از تصوف است (مرتضوی، ۱۳۸۳: ۹۷) و هنگامی که نام او می‌آید عرفان و اعجاز با آن ملازم است (مرتضوی، ۱۳۸۳: ۴۳۹).

بنابر این شواهد، وجود وجه عرفانی در شخصیت او محرز است و بسیاری او را نائل به مقام کشف و شهود دانسته و تعبیرش را محصول گزارش‌های عرفانی ماورایی می‌دانند. چنان‌که می‌گویند، حافظ به پاره‌ای از تأملات و آفات مکاشفه خود با لفظ «دوش»^{۱۴} ارجاع می‌دهد و این لفظ... از جنس مکاشفاتی است که عارفان دیگر از بایزید تا محی‌الدین در معراج روحانی خویش تجربه و گزارش کرده‌اند (زرینکوب، ۱۳۵۴: ۹۷ تا ۹۹).

از این رو، عرفان وجهی حائز اهمیت در تجربه حافظ و شکل‌دهنده ادراک او است. کسی که در فضای تصوف و عرفان تنفس کرده و در زیرویم این وادی غرقه است، علی‌القاعده در حین دریافت داده‌های ادراکی، آنها را به سوی حقایق عرفانی پردازش می‌کند که حاصل، بلاغت ذوقی و زیباشناختی قابل در این پایه است.

مفهوم وحدت نیز، بنیاد هستی‌شناسی و معرفت عرفانی است و عارف، ناظر به وجه وحدت، مدرک آن، و به فراخور سعه وجودی خویش، بخشی از آن است. هر بود و وجود و جبی در جهان منحصر در دلدار واحد هستی یعنی حضرت باری است و هیچ هویتی و در عرض او امکان ابراز وجود ندارد. تمامی عرصات هستی مجالی حضور حق است و تمامی ذرات و اجزای جهان اسما و انوار حق و جزئی از چهره واحد دلدار واحدند: «و او عین اشیاء است و اشیاء محدودند و حدود مختلف، و او عین اشیاء است پس حق سبحانه محدود است به حد هر محدودی و هیچ چیزی محدود نیست مگر اینکه آن حد، حد حق است. پس اوست که در مخلوقات و مبدعات ساری است و اگر امر این چنین نباشد، وجود هیچ موجودی متحقق نخواهد شد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۳: ۲۷۴).

یعنی بالاترین سطح غرقگی سوژه و ابژه در این التفات به هستی عارفانه وجود دارد و به تمام مجالی جهان کیفیت زیباشناختی می‌دهد چراکه حاکی از زیبایی مطلق هستند. در این معنا، ادراک و مدرک و مدرک، خیال و حس و شهود و تمامی قوای ادراکی عارف بخشی از حقیقت وحدانی هستی بوده و هویت استقلالی ندارند.

۴- تلاقی و تعالی تجربه زیباشناختی هنرمند و عارف در ادراک حافظ

در گفتار زیبایی‌شناسان پیرامون شرح مختصات تجربه زیباشناسی، قرابت زیادی بین شرایط این تجربه و تجربه معنوی به چشم می‌خورد و در موضوع گفتار ما که هنرمند عارفی است که رایحه تجربیاتش از جهان، هر روح و روانی را راح و ریحان می‌بخشد، دیدگاه‌هایی از این جنس قابل پیگیری است.

او لطافت هنری خود را با معرفت و عشق عارفانه تشحیذ کرده و رخسار غزلش را زیبایی بی‌زمان بخشیده است که به نظر می‌رسد تجانس و هم‌افزایی این دو رویکرد در ناب شدن تجربه زیباشناختی حافظانه قابل توجه است. بر این مبنا هر میزان که هنر در وجود انسان رسوخ ثاقب‌تری داشته باشد بالقوه به جهان عارف‌تر است و در حافظ این قوه به فعلیت تام نیز رسیده است. در ادامه به اهم این ویژگی‌ها که دارای ارتباط و اتصال با یکدیگر هستند اشاره شده و بر همین مبنا، موارد تناظر شرایط وحدت موجود در تجربه عرفانی حافظ و تجربه زیباشناختی که صورتی از تجربه معنوی است خواهد آمد.

۴-۱- گسترده‌گی ادراکات

در تحلیل امر زیبا و نیز شرح تجربه هنرمند، به‌کرات سخن از سطح بالاتری از ادراکات به میان می‌آید که گاه منظور، همین حواس مادی در مرتبه‌ای فائق‌تر و فاضل‌تر است و گاه مراتبی مغلق‌تر از ارتباط زوایای ادراکات و نسبت آنها با هستی مد نظر است. آنها هنرمند را شاعر به ندای جان جهان و مدرک طیف وسیع‌تر و زنده‌تری از رنگ‌های جهان می‌دانند که موجد تجربه زیباشناختی هنرمند و در پی آن، وجاهت و فخامت اثر اوست. فی‌المثل، حس بینایی، در تجربه زیباشناختی تمایل به اصلاح نقایص ادراک حسی دارد و با حضوری کامل‌تر عمل می‌کند (دوفرن، ۱۳۹۷: ۲۶۴).

در مکتوبات متفکران مسلمان در دوره قرون وسطی اسلامی نیز، در باب مفاهمه حس بیرونی و درونی و تأثیر آن در نحوه ادراک، که بینش و ادراک درونی و حواس بیرونی را دارای ارتباط تنگاتنگ و متقابل دانسته و نوع نگاه بیرونی را شکل‌دهنده شناخت و نگرش در درون به‌طورکلی می‌دانند، توجه شایانی انجام شده است (Akkach، 2022: 127). بنابر این می‌توان پذیرفت که حواس در نحوه ادراک و متقابلاً، ساختار اندیشه در نحوه دریافت و تحلیل داده‌های حواس مؤثر بوده و همچنین حواس هشیار شاعر (هنرمند) فضای فراتری از شعور را در دسترس دارد. او پیش از هر چیز به‌واسطه شدت، دقت و کثرت ادراکات و علاقه‌ای که ضمیمه آن‌هاست متمایز است و جهان را با چشم و گوشش نافذ می‌بیند و می‌شنود (دیلتای، ۱۳۹۴: ۱۱۰). در واقع تجربه زیباشناسی وقتی اتفاق می‌افتد که حواس نازل به دوام و بقا و رهایی می‌رسند که این امر در افراد مختلف به تناسب

آگاهی و تجربه از هستی انضمامی شدیدتر باشد، آگاهی از هستی استعلایی قوی‌تر خواهد بود و در نتیجه منجر به آگاهی حیرت‌افزا خواهد شد (مارتین، ۱۳۸۸: ۲۳). هنگامی که آگاهی حیرت‌افزا از هستی انضمامی به وجود آید آنگاه هستی استعلایی کم و بیش به شکل مبهم به عنوان منبع این تجربه نمایان می‌شود این تجربه به نحو تلویحی مذهبی است. مارتین سپس زمینه‌های شخصیتی و فرهنگی افراد را در نظر گرفته و براین مبنا نتیجه می‌گیرد که درک هستی به عنوان هستی استعلایی، ادراک آن در صورتی مقدس و بروز آشکارگی تجربه دینی و یا پرستش هستی است (مارتین، ۱۳۸۸: ۲۵). پس با در نظر گرفتن جمع آنچه آمد یعنی تیزی ذوق و شدت شوق هنرمندانه و عارفانه در شخصیت حافظ، درک این گفته وی:

چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش
زین معما هیچکس اندر جهان آگاه نیست (غزل ۷۱)

و یا:

گذار کن چو صبا بر بنفشه‌زار و ببین
که از تطاول زلفت چه بی‌قرارانند (غزل ۱۹۵)

بسیار آسان می‌شود. او در عین ادراک سقف ساده جهان قادر به ادراک نقوش بسیار نهفته در آن است و همین نشانگر فراخی ادراک او در سطوح مختلف و اتحاد معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانه او با امور در مواجهه زیباشناختی است. او نه فقط رنگ و زیبایی و طراوت بنفشه‌زار بلکه سوگ و سرور پنهان آنها را نیز لمس و تبیین می‌کند. در پیشگاه فراخی و فسحت چنین ادراکی، «فهم زبان سوسن» که بار معنویت و ناگفته‌هایی انسان وار را به دوش می‌کشد (حمیدیان، ج ۳: ۲۲۶۹) بسی معقول و سهل‌الوصول است پس شایان است که بگوید:

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن
تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد (غزل ۱۷۴)

و اینجاست که حافظ نفرین کدورت ادراک را برای کسی آرزو می‌کند که قادر نیست جهات متعدد زیبایی‌های جهان را ادراک کند و نگاهش تک‌بعدی و محدود است:

یارب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید
دود آهیش در آینه ادراک انداز (غزل ۲۶۴)

۴-۲- حضور عاشقانه در جهان

بارها دیده شده که هنرمندان به نحوی جان‌دار تنفس در کالبد جهان را با عشق پاس می‌دارند و با هر امر ساده‌ای به نحوی عاطفی و عمیق رابطه برقرار می‌کنند. درگیری عاطفه، نفوذ نگاه را افزایش

گنجایش، زمینه‌ها و تهذیب و پالایش و در نتیجه ارتقای آنها متفاوت است (اچ‌پارکر، ۱۳۹۵: ۶۹). در همین راستا گوته^{۱۵} می‌گوید: «کلود لورن^{۱۶} (نقاش) کوچک‌ترین جزئیات جهان واقعی را قلمباً درک می‌کرد و آنها را به عنوان وسایلی به کار می‌برد که با آنها جهان، روح زیبایی خود را بیان می‌کرد.» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۱۱۶)

بروز لایه‌های عمیق و متنوع ادراکی هنرمند در اثرش، پدیدارکننده وجوه پنهان جهان و زوایای بی‌نور امور است که توسط احساس روشن هنرمند عیان شده است. هنرمند افق‌های تازه‌ای از تجربه را می‌گشاید و جنبه‌ها و کیفیات تازه‌ای را در صحنه‌ها و اعیان آشنا، آفتابی می‌کند (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۱۶). این همان مفهوم بارز در شعر حافظ است که با نوع پردازش هنری خود، یک واژه معمول را دارای سطوح متعدد حسی و معنایی می‌کند که حاصل هم‌افزایی توأمان گشودگی حواس مادی او و ادراک عرفانی اوست. عارف به معنی کسی است که به حقیقت جهان معرفت داشته و دارای ادراکاتی متعالی در مرتبه‌ای فرامادی است. او قدرت رسوخ در مراتب اعلا را داشته و دیدگان و حواسش به واسطه مجالی متعالی روحی، به مرتبه‌ای از جنسی دیگر واصل‌اند. لذا وقتی می‌گوید:

تخت ز مُرد زده است گل به چمن
راج چون لعل آتشین درباب (غزل ۱۳)

نشان می‌دهد چیزی که برای افراد عادی تنها شنیدنی یا بوییدنی یا دیدنی است برای هنرمند، شبکه‌ای از حواس را درگیر کرده و با اتصال به شبکه وحدت موجود در جوارح جهان، به سطوح فراحسی استعلا یافته و رنگی معنوی می‌گیرد. و یا:

زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار
چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست (غزل ۳۶)

حافظ از یک طره مشکین، طیفی از رنگ‌ها را ادراک کرده و در پس آن حقیقت طاووس در فردوس را می‌بیند و می‌چشد که با جنبه‌های متعدد عرفانی و نمادین این پرنده پیوند دارد.

و طرفه آن که دیوید مارتین با تأثیر از فلسفه هایدگر، میان این دو معنا به نحوی جمع کرده است. او تجربه زیباشناسی را تجربه‌ای در سطح حسی^{۱۷} اما دارای غنای بیشتر می‌داند که به عقیده وی، برای ما (غربی‌ها) که مراقبه شرقی را جز به شکلی سطحی یاد نگرفته‌ایم، راهی به سوی آرام کردن روح پرسد و طنین افکندن نیروی خاموش هستی در گوش باطن است (مارتین، ۱۳۸۸: ۴۴).

او بر این باور است که به دلیل ماهیت تفکیک ناپذیر انضمام و استعلای هستی (مشابه‌نگاهی که درباب پیوند باطنی مراتب هستی در هستی‌شناسی عرفان اسلامی وجود دارد^{۱۸}) هرچقدر

و پرتوی روی یار را در هر زمان و مکانی به نحوی عاشقانه،
نظاره‌گر است:

در عشق خانقاه و خرابات فرق نیست
هرجا که هست پرتوی روی حبیب هست (غزل ۶۳)

۴-۳- قرب به هستی و مراتب آن

زیبایی‌شناسان در تحلیل تجربه زیباشناختی از تقرب به جهان که در پی همان ادراکات عمیق حاصل می‌شود سخن می‌گویند و انسان را در لحظه تجربه زیباشناختی دارای حسی از تعامل ویژه با جهان می‌دانند. مارتین با اشاره به مفهوم تجربه مشارکتی که با «مراوده فعالانه» از منظر دیویی قربت دارد در تبیین آن می‌گوید: «تجربه مخاطب معمولی مثل تماشای از پشت ویرین است اما تعامل در تجربه مشارکتی از نوعی جذابیت و غایت‌مندی برخوردار است که باعث می‌شود برخی چیزها درخششی کامل یابند و ما را به غنای مطلق برسانند» (مارتین، ۱۳۸۸: ۴۹). آنها به صورتی از هم‌آغوشی و هم‌آوایی با هستی اشاره می‌کنند که گویا سوژه و ابژه در یکدیگر غرق شده و در یکدیگر با شرایطی نو ظاهر و بارز می‌شوند که این مستلزم عالی‌ترین سطح حضور و البته در پی آن فنا و انحلال سوژه است. چراکه تجربه زیباشناختی هستی را به هیئت عمق محتوای بیکران هستی و فراتر از فهم، مکشوف کرده و احساس حاصله پاسخ عمق اعیان به عمق تجربه است (اسپیلبرگ، ۱۳۹۱: ۸۸۴).

چنان‌که عراقی می‌گوید: «شهود محب به بصر بود و بصر او به مقتضای: کنت سمعه و بصره و یده و لسانه، عین محبوب است، پس هرچند عاشق ببیند و داند و گوید و شنود همه عین محبوب آمد. فانما نحن به وله، و لباس محب و محبوب و طالب و مطلوب و مستمع و سمیع و مطاع و مطیع از روی ظهور همه یکی آمد» (عراقی، ۱۳۶۳: ۷۱ و ۷۲) اینجا آن حقیقت خارجی مستقل از ادراک در نگاه حافظ یا وجود دلدار در دیده او، انسجام و اتساق قابل یافته و سطوح متعدد ابژه‌ها به اتحاد و امتزاج عیان می‌رسند. گویی زمین و آسمان در تجربه او به وحدت می‌رسند و «آن شکاف هولناک و مگاک بی پایان میان «حس» و «روح» که در نگاه زاهدانه به هستی دهان گشوده بود، پر می‌شود» (آشوری، ۱۳۷۹: ۱۷۲). لذا در بسیاری ابیات، فاصله او از پدیده‌های جهان و محبوب زایل شده و در قربت شگفت قرار گرفته و با هویتی نو ظاهر و بارز می‌شوند:

جلوه‌گاه رخ او دیده من تنها نیست
ماه و خورشید همین آینه می‌گردانند (غزل ۱۹۳)

ابیاتی از این دست نشان می‌دهد، شاعر تا چه حد هماهنگی جهان حول محور وحدت وجود محبوب را درونی کرده و توان

می‌دهد و ابژه را به صورتی ظهور می‌دهد که پیش از آن نداشته است (دیویی، ۱۳۹۱: ۷۰) و (دوفرن، ۱۳۹۷، ۵۳). یعنی نگاه احساسی و ارتباط عاطفی با امور در تحول و تعالی زیباشناختی آنها ایفای نقش می‌کند. چرا که نگاه عاشقانه باعث جان‌بخشی به امری می‌شود که برای فرد غیر عاشق، صامت و ثابت و سطحی است. حافظ از آن دسته از مشایخ راستین تصوف است که عشق و وداد را بنیاد کار و طریقت خود قرار داده است (سجادی، ۱۳۸۰، ص ۱۹۹). و در پی زر شدن از کیمیای عشق:

دست از مس وجود چو مردان ره بشوی
تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی (غزل ۴۸۷)

او «علم هیئت عشق» را در نمازی پر ناز و نیاز نیایش و نوازش می‌کند:

عجب علم‌یست علم هیئت عشق

که چرخ هشتمش هفتم زمین است (غزل ۵۵)
و از عشق که مطابق علم هیئت اختصاصی او، بالاترین و منورترین مکان برای ما آدمیان، پایین‌ترین مکان برای عشق است، در شگفت آمده (حمیدیان، ۱۳۸۹، ج ۲: ۱۳۱۵). همین نگرش، رفعت آن را در منظر حافظ روشن می‌کند. او مبدأ عشق را محبوب مطلق می‌داند که همه جهان را رنگ عشق داده است:

عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت
فتنه‌انگیز جهان غمزه غمزه جادوی تو بود (غزل ۲۱۰)

در اینجا، عشق زبان و محمل اصلی فهم است که بداهت این معنا در «سیره جمال‌پرستی عرفانی حافظ» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۴۲۸ تا ۴۳۲) اظهار من‌الشمس است. صرفاً در اینجا به بیان مارتین اشاره می‌شود که نسبت برقرار کردن با هستی از این طریق را راه به سرود و سخن واداشتن آن دانسته و عقیده مارسل را عنوان می‌کند که عشق، معمول‌ترین راه آشکار شدن حضور هستی است (مارتین، ۱۳۸۸: ۳۰) و در پی آن در نقل قولی از ویلیام جیمز می‌گوید: «اگر ما مذهبی باشیم جهان را به منزله «آن» نمی‌نگریم بلکه به منزله «تو» می‌نگریم» (مارتین، ۱۳۸۸: ۴۳). یعنی قربت با جهان حس می‌کنیم که با اعماق درون ما مرتبط است و آن را چون شخص دیرآشنا و بس محبوب ادراک می‌کنیم که حافظ با کادر شخصیتی خاص خود در این جنبه، از اصدق مصادیق است. همین علاقه از علل عنوان قبل و عنوان بعد است یعنی هم موجب گشایش ادراکی شده و هم در قرب به هستی موثر است. حافظ دل و دیده را وقف معشوق کرده است:

دل سرآورده محبت اوست
دیده‌آینه‌دار طلعت اوست (غزل ۵۶)

معجزه‌های مکشوف است به آشکارگی سحر غمزه ولو از مسیر روایتی از آن، در پس ادراک حافظانه پی برد:

جمالت معجز حسن است لیکن
حدیث غمزهات سحر مبین است (غزل ۵۵)

۵- تجربه زیباشناختی حافظ به مثابه تجربه معنوی
سه عنوانی که از نظر گذشت، چنان‌که اشاره شد، اضلاع وحدتی است که در تجربه امر معنوی و امر زیباشناختی متناظر است. دیوبی می‌گوید: «هیچ نوع تجربه‌ای قسمی وحدت نیست مگر اینکه کیفیت زیباشناختی داشته باشد» (دیوبی، ۱۳۹۱: ۶۷) و تمامی آنچه رفت حاکی از این معناست که تجربه زیباشناختی ادراک سطحی از وحدت است که نسبت به شرایط ادراک معمول امور، دارای مرتبه‌ای متعالی‌تر است.

حال، برای جهان ادراکی کسی که به برکت تنفس در فضای عرفان، به حقیقت الحقایق مندمج در جان جهان، با تمام وجود، شاعر و واقف است و تمامی جزئیات جریان وجودی‌اش در مسیر لمس همین حقیقت در حرکت‌اند، وصول آن لحظه انفکاک از سوژه‌گی و غرق شدن در موسیقی موجود در هستی بسی مسورتر است. صورت‌های جهان عین برای عارف، رقیقه‌ای از حقیقتی متعالی بوده و همچنین دارای وحدتی در حقیقت. پس «هرچه بینی در عالم از صورت و معنی، او بود» (عراقی، ۱۳۶۳: ۸۸). و چنان‌که تشریح شد، همین معنا در سطحی نازل‌تر در نگاه هنرمندانه ساری است.

تمامی تکه‌های هستی عرفانی، تکمیل‌کننده پازل هزاران قطعه‌ای از رخ محبوب یکتای هستی در یک چهره هستند که در هزاران پاره آینه متجلی شده‌اند. «فالعالم الطبعیه صور فی مرآة واحدة؛ لا، بل صورة واحدة فی مرایا مختلفة». (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۷۶) و خصیصه تجربه زیباشناختی حافظانه، قدرت ادراک و عنایت عمیق به منتهای این حقایق در بینشی روشن و شامل و عارفانه است. چراکه؛ تجربه جهان آنگاه دارای ارزش زیباشناختی می‌گردد که مراوده با جهان فعالانه (در نهایت قرب و گشودگی به نحوی که خودآگاهی به پس‌زمینه رانده می‌شود) باشد و حقیقت موجود در هر ابژه به واسطه این مراوده، معنادار گردد. این مراوده از طریق وحدتی که با یک عامل وحدت‌بخش به تجربه نفوذ می‌کند صورت می‌گیرد (دیوبی، ۱۳۹۱: ۶۷ تا ۷۰).

در صورت پراکندگی اجزای تجربه، تحقق التفات لازم و در پی آن تجربه زیباشناختی ممکن نیست. اما رخ محبوب، عاملی وحدت‌بخش است که تمام اجزای تجربه را گرد هم آورده و به عبارت بهتر در آنها رسوخ کرده و آنها را به رنگی هم‌گون و هم‌سنخ در تجربه بازسازی می‌کند. به نحوی که با روایت خاص شاعر برای هر اعمایی مرئی و تحیرآفرین می‌گردد. لذا شاعر می‌گوید:

انتقال آن به نحوی شیوا را یافته است. برای اینکه اثر هنری دارای پذیرش و دل‌نشینی کافی باشد لازم است که تجربیات هنرمند بخش عمده‌ای از وجودش شده باشند تا در ما نیز ایجاد اقتناع کنند (اچ‌پارکر، ۱۳۹۵: ۸۳). بنا بر این هر قدر که اثری نغزی و مانایی بیشتری داشته باشد می‌تواند نشانگر تقرب و تلائم صمیم هنرمند با تاروپود دنیای خود و در اینجا دنیای معنویت عرفانی باشد که به عیانی اعیان و نهان جهان او در نگاه دیگران می‌انجامد. هنرمند از طریق تجربه مشارکتی با حیطه‌ای از واقعیت اونتیک، بعد عمیق آن حیطه را کشف و به وسیله خلاقیت سازنده خود مکشوفات را تفسیر می‌کند که همین معنای آشکارگی هستی در هنر است (مارتین، ۱۳۸۸: ۵۰). شاعر در ابیاتی، دیدن را منوط به صقالت و صفای درونی می‌داند و نغز آنکه او آینه پاک روی یار را می‌خواهد که در آن جان را ببیند که جان خود اوست. بازی با کلماتی که تصاویر منعکس شده آنها و تخاطب صفا و تصاویر موجود در حالتی لغزان سطوح بیکرانی از هستی را آشکار می‌کند:

نظر پاک تو اند رخ جانان دیدن
که در آینه نظر جز به صفا نتوان کرد (غزل ۱۳۶)

فاصله‌ای میان جان او و جانان نیست و هویت یکسانی بر مراتب متعدد حاکم است:

آن زمان کارزوی دیدن جانم باشد

در نظر نقش رخ خوب تو تصویر کنم (غزل ۳۴۷)
عارف در هر نظری به جهان، میان خود و کثرات جهان به سبب آیت حق بودن و بخشی از وجود خود و خدا بودن، پیوند و یگانگی ادراک می‌کند که این، اوج میزان تقرب به اجزای هستی و جوارح جهان است. چنان‌که گفته‌اند: «پس امر خالق مخلوق است و امر مخلوق خالق است. جمیع وجود خلقی صادر از ذات واحده الهیه است. نه بلکه عین آن عین واحد ظاهر در مراتب متعدده است و آن عین واحد که وجود مطلق است، همان عیون کثیره است به اعتبار مظاهر متکثره.» (حسن‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۳۳) که عارف ما به این وجوه جهان، چشم باز و درک نافذ و ذوجوانب دارد و برای انتقال این تجربه، تصویری می‌سازد چند بعدی و چندساحتی از یک خال که هم‌زمان توصیفی از چشم خود و صفای رخ دلدار و مدار دیدنی‌ها و نیز باغ جهان در خدمت و هویت اوست:

این نقطه سیاه که آمد مدار نور
عکسیست در حدیقه بینش زخال تو (غزل ۴۰۸)

تمامی آنچه گفته شد در طریق تدقیق این معناست که با توجه به زمینه‌های ایجاد حس عمیق وحدت در دو سطح هنری و عرفانی با جهان که در فضای دیدگاه زیبایی‌شناسان و صاحب‌نظران عرصه عرفان نظری موجود است، می‌توان از حسن و زیبایی که خود

مرا به کار جهان هرگز التفات نبود

رخ تو در نظر من چنین خوشش آراست (غزل ۲۲)

رخ واحد حقیقت، متحدکننده اجزای هستی در حقیقت وجودی است و اینجا حافظ از ادراکی سخن می‌گوید که با این شیوه دید و درک نافذ، تجربه عادی جهان بی معنا و بی ارزش التفات، چنان خوش، آراسته می‌شود که آن را به تا حد زیباشناختی استعلا می‌دهد و این حقیقتِ نقب و انکشافی چند ساحتی است که تجربه او به امور جهان می‌زند و باعث می‌شود تا جهان را در کسوت رخ محبوب و معبود واحد در اوج عشق و پرستش ادراک می‌کند.

اشاره شد که در بسیاری از نظریات زیباشناختی وجود عاملی وحدت‌بخش که اجزای تجربه را یکپارچه می‌کند مورد توجه است که به فراخور موضع اتخاذی، متفاوت است. آگوستین از هماهنگی ریتم ادراک با ذهن، فلوطین از وحدت ادراک با امر بیرونی، شافتمبری از هماهنگی حس درونی با کیفیات زیباساز درون اشیا، کانت از تجمیع داده‌های شهود و فاهمه در بازی‌ای آزاد و سارتر از تابش وحدت ذهن بر کثرت چیزها و دیگران نیز به‌نوعی از اتحاد قوای ادراکی و امر بیرونی و تحول ابژه و سوژه در صورتی از حضور تام، سخن می‌گویند.

هر یک از فلاسفه به نحوی قوای ادراکی دخیل را در مسیر تحلیل به صورتی از وحدت درونی و در پی آن حالتی از اتحاد با ابژه پیوند می‌دهند و نیز در ادراک حافظ، وحدت عرفانی عامل تعیین‌کننده و متحدکننده ادراک و قواست و وقوف و تسلط و اشراف ژرف او به لایه‌های متعدد این فضا، ابژه‌های جهان او را غنی‌سازی و حسن‌افزایی کرده و تجربه‌اش را حافظانه و معنوی می‌سازد.

سراسر فضای تجربه از مجرای این اتحاد به هیئت محبوب درمی‌آید: «فهو الشاهد من الشاهد والمشهود من المشهود. فالعالم صورته وهو روح العالم المدبر له فهو الانسان الكبير.» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۲۷۴) یعنی تمامی عناصر این شبکه مثل یک جورچین فراهم می‌آیند تا هیبتی زیباشناختی از معشوق، تصویر کنند و در این حالت چه ناظر و چه منظور و چه سایر ابژه‌های موجود در جوانب جهان بیرونی رسالت و هویتی ندارند جز تکمیل ساحات گوناگون و خلل و فرج این تجربه و درآمدن به هیئت و هیبت کمالی آن که نقش دلدار است. در این حالت فضای ادراک با غنای حاصله، مملو از هجوم جریان تجربه‌شده و یکپارچگی آن که از جهات مختلف پراکندگی‌ها را تحت صورت واحد گرد هم آورده، التذاذ زیباشناختی-معنوی تجربه خاص حافظانه را رقم می‌زند و در شکوه شاهد شعرش نمایان می‌کند.

بنابر این شاید بتوان چنین اظهار کرد که لحظه‌ای که تجربه ادراک او از جهان، هیبتی ناب و زیباشناختی می‌یابد، همان هنگامه وقوف و التفات تام به وجه وحدت در دو بعد توأمان عارفانه و

هنرمندانه است. التفات یکپارچه و همه‌جانبه او به تمام وجوه این حقیقت در هر نگاهی که به سوی جهان روانه می‌کند، که مبتنی بر فضای عرفانی-هنری ادراک اوست، بر حلاوت و حدت معنویت و زیبایی تجربه او نسبت به سایرین می‌افزاید و یار را بی‌پرده از درودیوار در تجلی می‌بیند که زیبایی و لذت ملازمت و وحدت مدام با یار، امری بدیهی است.

در این میزان از «گسترش ادراک» و «حضور تام عاشقانه» و «تقرب به هستی»، دیگر از سخن شاعر معلوم نیست که او کجاست و ابژه کجا و نمی‌توان خط مشخصی بین او و تجربه و ابژه و سوژه ایجاد کرد. ابروی جانان طاق و منظر و وسعت دید اوست و این وسعتی است فراتر از محدوده زمان و مکان:

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند

منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود (غزل ۲۰۶)

و توان بینایی خود به جهان را در ساحت محراب ابروی او ممکن می‌داند:

پس از چندین شکیبایی، شبی یارب توان دیدن

که شمع دیده افروزم در محراب ابرویت (غزل ۹۵)

در چنین هنگامه دل‌ویزی که تمام اجزای وجود شاعر در رقص هماهنگ با هستی از درون و بیرون به طرب آمده‌اند، و در این «شکوفایی دوگانه بیننده در امر مرئی و امر مرئی در بیننده» (دوفرن، ۱۳۹۷: ۱۵۲) و نیز لایه‌های پنهان حقیقت نهفته در جهان جان و جان جهان، چه جای شگفتی است که او بر مدار خال یار جهان را می‌بیند و می‌فهمد و می‌نوشد و سطوح متعدد بینش او بر این مرکز استوار شده:

مدار نقطه بینش ز خال توست مرا

که قدر گوهر یک‌دانه جوهری داند (غزل ۱۷۷)

و چه جواهری ارزشمندتر از خالی که جهان به یمش سراسر جمال شود و جز او نبیند: «فلا تنظر العین الّا إلیه» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۱۵۸).^{۲۰} شاعر تجربه روزگاری را دارد که رقم نه چندان آشکار و پیچیده در راز مهر محبوب بر هویت او سایه انداخته:

یاد باد آنکه نهانت نظری با ما بود

رقم مهر تو بر چهره ما پیدا بود (غزل ۲۰۴)^{۲۱}

که در اینجا نیز شاعر به نحوی به نور رخ یا تأثیر نگاه محبوب در چهره خود و به عبارتی هویت خود یا عین ثابت، اشاره دارد (ختمی لاهوری، ج ۲: ۱۶۵۹). وقتی حافظ از بینایی خود و یگانگی عکس خال دوست و مردمک خود سخن می‌گفت، می‌شد انتظار داشت که امتداد این یگانگی، جز این نیست که تأثیر نگاه نافذ یار و درخشش چنین برقی، نیز بر چهره او پیدا شود.

است.

زیبایی‌شناسان هنرمندان را دارای سطوحی از عشق و تعلق به هستی و جوانب جهان می‌دانند که باعث ادراک متفاوت و عمیق آنان از امور معمول است و در نظر عارف نیز اجزای جهان، جلوه حقیقت جمالی یگانه‌ای است که از همه سو بی پرده در تجلی است و از همین رو به‌غایت زیباست.

هنرمند برای بیان جهان به زبان هنر با آن یگانه شده و فواصل موجود را به مدد تجربه خاص خود از میان برمی‌دارد چنان‌که عارف از اساس دوگانگی میان خود و هستی نمی‌شناسد چراکه تمامی مراتب و موجودات، قطراتی از بحر محیط و واحد وحدت‌اند. — تجربه زیباشناختی سانی از تجربه است که انسان به سطحی از گشودگی ادراکی رسیده و لایه‌های عدیده درونی او در ابژه مدنظر با افزایش تلاقی همدلانه و درنهایت حضور، غرقه‌گی و مفتونی، جذب می‌شود و ادراک متفاوتی را رقم می‌زند که زیباشناختی است. این سطح از وحدت در اتم مراتب برای عارف حاصل و در تاروپود آتات ادراک او ساری است. درواقع هر تجربه زیباشناختی عارف هنرمند به دلیل تلاقی این دو سطح از وجود او و التفات مدام وی به وحدت موجود در جان جهان تجربه‌ای معنوی با حلاوتی از جنس پرستش و حاوی رشحات عرفانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. معنای واژه زیبایی در یونان باستان نسبت به مراد امروز ما تفاوت و گستردگی بیشتری داشت و به هرچیز لذت‌بخش و مورد ستایش و نیز آنچه برای گوش و چشم مطلوب است، اطلاق می‌شد. (تاتارکویچ، ۱۳۹۲، ج ۱: ۶۴ و ۶۵)
2. Saint Augustinus
3. Plotinus
4. Francis Hutcheson
5. Jean-Paul Charles Aymard Sartre
۶. آنچه به عنوان مرکز ثقل تجربه زیباشناختی عطف نظر دوفرن قرار می‌گیرد نیز، اثر هنرست و از خلال آن مباحث خود پیرامون ابژه زیباشناختی و تجربه حاصل از آن را بسط می‌دهد اما این نوشتار چنان‌که ضمن اشعار کلی اشاره شد، مفاد تحلیل او را در تحلیل تجربه هنرمند به کار می‌گیرد چراکه به قول دیویی تجربه مخاطب متأثر از تجربه هنرمند است.
7. John Dewey
8. Martin Heidegger
۹. هم‌چنین نغز است تعبیر شاه‌رخ مسکوب از این ماجرا: هر بار که شاعر (حافظ) نقابی از رخ اندیشه برمی‌گیرد نوری تازه از روشنی آن بر منشور جهان می‌تابد و رنگی دیگر بدان می‌دهد، سپیده‌ای تازه جوانه می‌زند و چیزها مثل نیلوفری که از مرداب برمی‌آید، از خواب دیگری برمی‌دمند تا ببینند و دیده شوند. (مسکوب، ۱۳۷۱: ۲۵۰)
۱۰. ذکر این نکته لازم به نظر می‌رسد که نگارنده به زمینه طبیعت‌گرایی و پراگماتیستی درافکار دیویی (و سایر موارد مشابه) و میزان وسیع وثاقت و اهمیتی که وی برای جهان مادی و حواس قائل است توجه دارد و تنها بخشی از دیدگاه‌های او که ذکر می‌شود مدنظر است نه مبانی کاملاً متفاوت و گاهی مغایر وی با زمینه بحث حاضر.
۱۱. عبدالحسین زرینکوب در «از کوچه زندان» پیرامون شرایط تاریخی و فرهنگی عصر حافظ و ارتباط آن با عبارات وی، سخن گفته است.
۱۲. زکین‌الدین همایون فرخ در کتاب حافظ خراباتی (۱۳۶۹، تهران: اساطیر) در ۸ جلد، روابط اجتماعی و سیاسی حافظ با معاصرانش را بررسی کرده و بر همین مبنا برای هر غزل تفسیر و شان نزولی ارائه داده است.
۱۳. محمد در گاهی در کتاب «حافظ و الهیات زندی» (۱۳۸۲، تهران: قاصد سرا) در صفحات ۱۶ تا ۳۵ چنگی از این مجمع اضداد ملمع را گرد آورده است.
۱۴. برای مثال: دوش دیدم که ملائک درمیخانه زدند، گل آدم بسرشتند و به پیمانہ زدند (غزل ۱۸۴)

ضمن اینکه جامی می‌گوید: مهر و محبتی اگر هست از او به اوست و تفاوتی میان راحم مرحوم نیست (جامی، ۱۳۸۲: ۲۰۰). آنچه شاعر عارف تجربه می‌کند اوج وحدت محسوس و معقول است که حول وجود و هویت مطلق هستی معنا می‌یابند. «إذا نظر الی الحق عند تجلیه له لا یمکن معه أن ینظر الی غیره» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۱۷۶).

چشم‌انداز شگفت ابیات حافظ که هم‌زمان تفاسیر حسی و معنوی را برمی‌تابد، حاصل زیبایی بی حد تجربه وحدت است. وقتی لب لعل تو که علت و مبدأ و هویت چشم لعل بار من و حاصل بوسه‌ای عاشقانه و رازآمیز است، این چنین عقیق فام است، باید اشکی را که از جان من جاری می‌شود، همرنگ خود کند:

اگر به رنگ عقیقی شد اشک من چه عجب

که مهر خاتم لعل تو هست همچو عقیق (غزل ۲۹۸)

آنچه از چشم شاعر می‌تراود چیزی نیست جز امتزاج تمام وجودش با حسن و هویت محبوب. تمام ادراک شاعر از وجود محبوب پر شده است و هر نسبتی در وجودش، ربط و علتی با یار دارد و وجودش سراسر فقر و ربط است و فاقد هرگونه حضور و ظهور مستقل و خالی از محبوب. «فهو خلق بنسبه و هو حق بنسبه والعین واحدة. فعین صورة ماتجلی عین صورة من قبل ذلک التجلی، فهو المتجلی و المتجلی له. فانظر ما أعجب أمرالله من حیث هویته و من حیث نسبته الی العالم فی الحقائق (الأسماء الحسنی)» (جامی، ۱۳۸۲: ۱۸۱).^{۲۲}

چراکه اساساً فصلی میان حقیقت چشم و گوش و وجود دلدار نیست و سراسر یگانگی است: «كنت سمعه الذی یسمع به و بصره الذی ینصر به و یده الی ینطش بها و رجله الی یسعی بها. فذكر أن هویته هی عین الجوارح الی هی عین العبد.» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۱۴۴).

بنا بر آنچه ذکر شد و نظریات دیگری که در عرصه زیباشناسی مشیر به شباهت و گاه یکسانی تجربه زیباشناختی و تجربه دینی است، می‌توان به این مفهوم دست یافت که تجربه زیباشناختی حافظ گونه‌ای تجربه معنوی و عرفانی است، که در سراسر آن ادراک عمیق وحدت سریان دارد و بویی از پرستش و عبودیت از فضای چنین تجربه‌ای به مشام می‌رسد.

نتیجه‌گیری

حافظ شیرازی تجلی تلاقی دو وجه برجسته هنرمندانه و عارفانه است که وجود این دو وجه در زیبایی بی‌بدیل شعرش، ظهوری از تجربه خاص زیباشناختی اوست.

— هنرمندان نسبت به سایرین دارای ادراک حسی پرمایه‌تر و گشوده‌تری بوده و جهان را هشیارتر و مثمرتر درک می‌کنند و به اصطلاح از حیث حواس باسوادترند و عارف نیز واجد ادراکی متعالی از امور بوده و با درنوردیدن مراتب حسی به ورای آن واصل

تجربه زیباشناختی حافظ به مثابه تجربه معنوی ■ ملیحه مهدوی نژاد، امیرجوان آراسته، حمید تلخایی ■ صفحه ۸۳-۹۴

و یا: دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند، واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند(غزل ۱۸۳)

15. Johann Wolfgang von Goethe)

16. Claude Lorrain

۱۷. مارتین به تاسی از هایدگر از دو واژه انتیک برای سطح ملموس و قابل مشاهده پدیده‌ها و موجودات و انتولوژیک برای ژرفا و هستی زیربنایی یا وجود استفاده می‌کند که اینجا دو واژه ظاهر و باطن با تسامح جایگزین شده است.

۱۸. رک: یزدان‌پناه، ۱۳۸۸: ۵۷۲ و ۵۷۳

۱۹. پس عالم طبیعت صورت‌های مختلفه است که در مرآت ذات الهی حاصلند. نه بلکه صورت واحده است در مرایای متعدد.

۲۰. چشم نظر نمی‌کند مگر به سوی او و حکم واقع نمی‌شود مگر بر او چنان‌که حافظ می‌گوید: مردم دیده ما جز به رخت ناظر نیست.

۲۱. حمیدیان با توجه به عبارات رقم و مهر، نظر در این بیت را مقارنه و نظر دو کوکب در یکدیگر و تأثیر آن در احوال آدمیان می‌داند. (حمیدیان، ۱۳۸۹، ج ۳: ۲۵۱۱) ختمی لاهوری نیز، این نظر نهان را نظر واحدیت بر استعداد حقیقت انسان و عین ثابت او می‌داند. (ختمی لاهوری، ۱۳۹۱، ج ۲: ۱۶۵۹)

۲۲. پس او به نسبتی حق است و همو به نسبتی خلق است و یک عین است؛ پس عین صورت آنکه تجلی می‌کند، عین صورت آنکه تجلی را قبول کرده است می‌باشد. بنابراین او تجلی‌کننده و تجلی‌شونده است.

فهرست منابع

ابن عربی، محی‌الدین (۱۳۸۶)، *فصوص الحکم*، ترجمه محمد خواجوی، تهران: مولی.

اچ پارکر، دویت (۱۳۹۵)، *مبانی زیبایی‌شناسی*، ترجمه رحیم کوشش، تهران: سیزان

اسپیلبرگ، هربرت (۱۳۹۱)، *جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی*، ترجمه مسعود علیا، تهران: مینوی خرد

آشوری، داریوش (۱۳۷۹)، *عرفان و زندگی در شعر حافظ*، تهران: مرکز

افراسیاب‌پور، علی (۱۳۸۰)، *زیبایرستی در عرفان اسلامی*، تهران: طهوری
بریسگات، دومینیک مک آیرولو پس (۱۳۹۱)، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، ترجمه
منوچهر صانعی دره بیدی و دیگران، تهران: فرهنگستان هنر

بیردزلی، مونرو؛ جان هاسپرس (۱۳۷۶)، *تاریخ و مسائل زیباشناسی*، ترجمه
محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس

تاتارکویچ، ولادیسلاو (۱۳۹۲)، *تاریخ زیباشناسی*، ترجمه سیدجواد فندر سکی،
ج اول، تهران: علم

تاوونز، دینی (۱۳۹۳)، *فرهنگ‌نامه تاریخی زیبایی‌شناسی*، ترجمه فریبرز
مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر

تولستوی، لئون (۱۳۷۲)، *هنر چیست*، ترجمه کاوه دهگان، تهران: امیرکبیر

جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۰)، *نقحات الانس من حضرات القدس*، تهران: حوا
----- (۱۳۷۱)، *بهارستان*، تصحیح دکتر اسماعیل حاکمی،
تهران: اطلاعات

----- (۱۳۸۲)، *نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص*،
ترجمه نجیب مایل هروی، تهران: مولی

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷)، *دیوان اشعار*، تصحیح قزوینی و
غنی، تهران: پیام محراب

حسن‌زاده آملی، حسن (۱۳۹۳)، *ممدالهمم در شرح فصوص الحکم*، تهران:

سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

حمیدیان، سعید (۱۳۸۹)، *شرح شوق*، ۵ جلد، تهران: قطره

ختمی لاهوری، عبدالرحمن بن سلیمان (۱۳۹۱)، *شرح عرفانی غزل‌های حافظ*،
ویراسته بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: قطره

خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۴)، *ذهن و زبان حافظ*، تهران: ناهید.

درانتی، ژان فیلیپ (۱۳۹۳)، *زیبایی‌شناسی آگزیستانسیالیستی*، ترجمه هدا
ندایی‌فر، تهران: ققنوس

دورفون، مایکل (۱۳۹۷)، *در حضور امر حسی*، ترجمه فاطمه بنویدی و مهسا
نایب‌زاده، تهران: تمدن علمی.

دیلتای، ویلهلم (۱۳۹۴)، *شعر و تجربه*، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، تهران:
ققنوس.

دیویی، جان (۱۳۹۱)، *هنر به منزله تجربه*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس

زرینکوب، عبدالحسین (۱۳۵۴)، *از کوچه زندان*، ج دوم، تهران: نشر فرانکلین

سیرکار، اسما (۱۳۹۶)، *مرکوبیوتنی و روش تحلیل آثار نقاشی*، تهران: هرمس

سجادی، ضیاء‌الدین (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر عرفان و تصوف*، تهران: سمت

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه

عراقی، فخرالدین (۱۳۶۳)، *لمعات*، تصحیح محمد خواجوی، چاپ اول،
تهران: مولی

غنی، قاسم (۱۳۸۶)، *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*، تهران: هرمس

فلوطین (۱۳۶۶)، *تاسوعات*، ترجمه محمدحسین لطفی، ج اول، تهران:
خوارزمی

کانت، ایمانوئل (۱۳۷۷)، *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی

ماتسن تامسن، جیمز (۱۳۹۲)، *نظریه‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه داود طبایی،
تهران: افکار

مارتین، اف دیوید (۱۳۸۸)، *هنر و تجربه دینی*، *زبان امر قدسی*، ترجمه مجید
داوودی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (سوره مهر)

مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۳)، *مکتب حافظ*، مقدمه بر حافظ‌شناسی، تبریز:
ستوده

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۱)، *در کوی دوست*، تهران: خوارزمی

هاسپرس، جان (۱۳۹۳)، *زیبایی‌شناسی*، ترجمه مازیار اسلامی و دیگران، قم:
مدرسه اسلامی هنر

یزدان‌پناه، سید یدالله (۱۳۸۸)، *مبانی و اصول عرفان نظری*، قم: مؤسسه امام
خمینی

Geiger moritz, (1986). *The significance of art, a phenomenological approach to aesthetics*, edited and translated by Klaus Berger, Washington D.C: University press of America
Slobodan Markovi'c, (2012). *Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion*, Laboratory of Experimental Psychology and Department of Psychology, University of Belgrade, Serbia
-Akkach, Samer, (2022). *Nazar: vision, belief, and perception in Islamic cultures*, Series: Islamic history and civilization, 0929-2403 ; volume 191 Leiden ; Boston: Brill, 2022.



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از این‌نامه اجرائی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



بازتاب اسطوره خونیرث در نگاره‌های گلچین اشعار مکتب شیراز دوره تیموری

مرضیه تراچی^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۰۹ آبان ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۹۵-۱۰۵

Doi: 10.22034/rph.2025.2044607.1083

چکیده

جهان اساطیر شامل موضوعات و مفاهیم گسترده‌ای است که با مظاهر مادی و معنوی طبیعت در ارتباطند. اسطوره سرزمین باشکوه زرتشتیان «خونیرث» با عناصر طبیعی چون کوه، آب، سرو و گیاهان، نمادی از بهشت موعود است که پس از سقوط سلسله ساسانی با شاخصه‌های اسلامی استمرار یافته است. با پذیرش اسلام توسط ایرانیان باورهای اساطیری با رویکرد مذهبی در نسخه‌های مصور ادامه می‌یابد. گلچین اشعار مرقوم سال ۸۰۱ ه. ق از نسخه‌های نفیس مکتب شیراز دوره تیموری است. پژوهش در نظر دارد انواع عناصر و نقش‌آرایی گیاهی را در آن مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و ویژگی‌های منحصر به فرد این نسخه را بازشناسد. هدف مقاله شناسایی تأثیرات اندیشه‌های اسطوره‌ای قبل از اسلام در نگاره‌های گلچین اشعار مکتب شیراز دوره تیموری است. پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: در منظرپردازی گلچین اشعار، ویژگی‌های بصری و عناصر تزئینی برگرفته از مفاهیم اسطوره‌ای است؟ این نقوش و عناصر نمادین صرفاً جنبه تزئینی در نگاره‌های گلچین اشعار داشته‌اند و یا در بردارنده اعتقاد به تقدس خونیرث اساطیری و بهشت اسلامی هستند؟ برای دستیابی به این مهم از منابع مکتوب و مصور تاریخی و نیز مطالعات کتابخانه‌ای با روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده است. نتایج برآمده حاکی از آن است تحولات تاریخی در شیراز و گرایش حاکمان دوره تیموری به اقتباس و ویژگی‌های فرهنگی پیش از اسلام و منبعث از موارث نهفته دوران ساسانی از دلایل تداوم باورهای ایرانی بود که پوششی از رویکردهای اسلامی به خود گرفته بود و تیموریان این رویکرد را در سیاست‌های کلی هنری و فرهنگی خویش تسری بخشیدند. دستاورد مهم حاکمان تیموری در شیراز، رویکردهای ایرانی - اسلامی آن‌هاست. این حاکمان پرچم عظمت اساطیر و هنر ایران را در سرزمین مرکزی آن بر آسمان بردند تا به احیای فرهنگ باستانی بکوشند. از این رو باور به بهشت و سرزمین موعود ریشه در باور اسطوره‌ای ایران کهن دارد و بازتاب آن در نگارگری دوره اسلامی در شیراز تجلی یافته است.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، نگارگری، مکتب شیراز، خونیرث

۱. هیئت علمی گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

Email: Marzichteraji@guilan.ac.ir



استاد: تراچی، مرضیه (۱۴۰۳)، بازتاب اسطوره خونیرث در نگاره‌های گلچین اشعار مکتب شیراز دوره تیموری، رهپویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۹۵-۱۰۵.

doi: 10.22034/rph.2025.2044607.1083

https://rph.soore.ac.ir/article_720034.html

مقدمه

نگارگری ایرانی بیانگر جهانی است که در آن نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز نمی‌کند و قوانین واقع‌گرایی کاربردی ندارد. نگارگر ایرانی نیز کوششی جهت بازنمایی نمی‌کرد بلکه با دستمایه قرارداد یک موضوع ادبی یا اسطوره‌ای، در پی جلوه‌ای از عالم باطنی با ترسیم مظاهر طبیعت بود. آثار خلق شده به این شیوه در کتاب‌ها و نسخه‌های مصور قابل مشاهده هستند. در این میان، گلچین اشعار مرقوم سال ۸۰۱ ه. ق مصور در مکتب شیراز دوره تیموری نمونه بارزی از صورت‌بخشی در فضا سازی نگاره بر اساس اسطوره و بازنمایی صورت طبیعی در راستای تجلی باطنی است. عناصر منقوش در گلچین اشعار همان مفاهیم تجریدی پیش از اسلام هستند که به وفور در آثار گچ‌بری، ظروف سیمین و زرین و سفالینه‌ها به چشم می‌خورد. این نقش مایه‌ها پس از اسلام با تعالیم دین مبین اسلام هماهنگ شده و به تجلی‌گاه بهشت موعود مسلمانان تبدیل گردیده است. در عرصه نگارگری ایرانی، شیراز به عنوان یکی از مهم‌ترین مراکز تولید نسخه‌های مصور ادبی، گونه‌ای از نقاشی را به عالم عرضه کرده که ارتباط با سنت‌های تصویری قبل از اسلام و احیای مجدد آن در قالب اسلامی را به خوبی نمودار می‌سازد. هنرمندان شیراز نیز علاوه بر حفظ هویت بومی به تجارب هنرمندان پیشین و گنجینه نقوش ایرانی توسل جستند و در بالندگی نگارگری مکتب شیراز کوشیدند و نوآوری‌هایی نیز به آن افزودند. از آنجاکه در سبک منظرپردازی مکتب شیراز ردپای نقوش گیاهی و عناصر نمادین قبل از اسلام دیده می‌شود؛ ضرورت می‌یابد که در مورد مفاهیم نقش مایه‌ها و چگونگی تداوم آنها در نگارگری مکتب شیراز بررسی‌های بیشتری به عمل آید. وجود این نقوش مفهومی به عنوان عامل اصلی تزیین در هنر و معماری در پیش از اسلام و امتداد آن در مناظر گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق، ضرورت سؤالاتی را در این زمینه ایجاد می‌کند؛ در منظرپردازی گلچین اشعار، ویژگی‌های بصری و عناصر تزیینی گلچین اشعار برگرفته از مفاهیم اسطوره‌ای است؟ این نقوش و عناصر نمادین صرفاً جنبه تزیینی در نگاره‌های گلچین اشعار داشته‌اند و یا در بردارنده اعتقاد به تقدس خونیرث اساطیری و بهشت اسلامی هستند؟ بر این اساس در این پژوهش پس از بررسی مفهوم خونیرث و سه عنصر مهم گیاه، آب، کوه در اساطیر و منشأ آنها، به تحلیل نقش این عناصر در فضا سازی نگاره‌های گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق پرداخته می‌شود. این پژوهش سعی دارد مفاهیم اسطوره‌ای که پیش از اسلام در باور ایرانیان وجود داشته و پس از ظهور اسلام در ذهن روشن بین ایرانیان رنگ و بوی مذهبی به خود گرفته است را مورد تتبع قرار دهد.

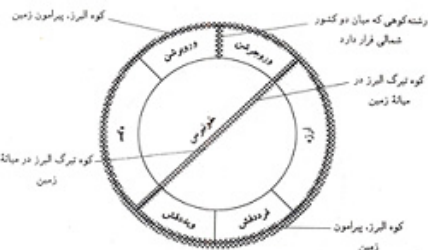
پیشینه پژوهش

در مورد اساطیر پژوهش‌هایی در قالب کتاب منتشر شده‌اند و در برخی از این کتاب‌ها بخش‌هایی به توصیف عناصر مقدس

در فرهنگ باستانی اختصاص دارد؛ در بندهش (بخش نهم، بند ۷۵) خونیرث یکی از هفت اقلیم جغرافیایی است و با صفت «نیکی» و «روشن» از آن یاد شده است. کتاب تاریخ اساطیری ایران (۱۳۸۹) ژاله آموزگار، کتاب فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی (۱۳۹۴) محمدجعفر یاحقی و همچنین مهرداد بهار (۱۳۸۹) در کتاب پژوهشی در اساطیر ایران به شرح مفصل زایش اساطیر و قداست خونیرث پرداخته‌اند. بیشتر تحقیقاتی که درباره مکتب نگارگری شیراز انجام شده است اشاره به نوع و سبک و شیوه‌های قلم‌پردازی نگاره‌ها دارد و کمتر به ریشه‌های اعتقادی و زمینه‌های مذهبی توجه می‌کند. شادلو و شیرازی (۱۳۸۸) در مقاله طراحی فرش در دربار اسکندرسلطان به نوع تزیین فرش‌های نگاره‌های گلچین اسکندرسلطان می‌پردازد. مبینی و شافعی (۱۳۹۴) در مقاله نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی به تعالیم زرتشت بر هنر ساسانی تأکید می‌ورزند. مشبکی و صفایی (۱۳۹۸) در مقاله بررسی تطبیقی گیاهان مقدس و اسطوره‌ای در هنر صدر اسلام و پیش از اسلام (هخامنشی و ساسانی) با تأکید بر نقش برجسته‌ها، به این نتیجه رسیده‌اند استفاده از نقوش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر صدر اسلام و پیش از اسلام (هخامنشیان و ساسانیان)، و رای جنبه تزیینی، کاربرد نمادین و اعتقادی داشته و به عبارتی ریشه در باورهای مذهبی این ادوار دارد. نمادهایی که بیانگر شکوه و برکت، خیر خواهی، باروری، جاودانگی، مانایی و همچنین دوام سلطنت و قدرت بوده‌اند. پرینازالسادات فقیهی (۱۳۹۲) در رساله با عنوان «نقش اسطوره‌های گیاه در هنرهای تجسمی ایران قبل از اسلام» با راهنمایی جلال‌الدین سلطان کاشفی به اهمیت جایگاه مقدس نقوش گیاهی ایران باستان می‌پردازد و نقوش گیاهی در هنر ایران را تحت تأثیر اسطوره‌ها می‌داند و در این راستا بر زایش انسان نخستین از منظر اساطیر ایرانی (مشی و مشیانه) از گیاه را باور دارد. یعقوب آژند (۱۳۹۳) در کتاب مکتب نگارگری شیراز، ویژگی‌های کلی سبک‌ها و نسخه‌ها را همراه با رویدادهای اجتماعی و سیاسی قرن هشتم تحلیل می‌کند. یوسف کیانی (۱۳۹۹) در کتاب تزیینات وابسته به معماری ایران در دوره اسلامی، نقش گیاهان با مؤلفه تقدس و اسطوره‌ای بودن و تجلی نقش مایه‌ها در هنر هخامنشی و ساسانی و اسلامی و بازتاب نقش در نقش برجسته‌ها و مهرها و ظروف و امتداد آن در نسخه‌های نگارگری را مورد بحث قرار می‌دهد. پژوهش حاضر، به بررسی تأثیرات باورهای اعتقادی در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی می‌پردازد و الهام‌پذیری عناصر گلچین اشعار مکتب شیراز دوره تیموری از مضامین اسطوره‌ای را مدنظر قرار می‌دهد. بدیع بودن مقاله از آن‌روست که تاکنون تصاویر این نسخه به لحاظ شناسایی بن‌مایه اسطوره‌ای و الگوهای تصویری مورد تحلیل قرار نگرفته است. اهمیت این پژوهش از آن‌جهت است که باب‌های

خلقت است» (الیاده، ۱۳۹۳: ۷۲). صخره‌ها و چشمه‌سارها و غارهایی که در آغاز مورد پرستش بوده‌اند به اشکال مختلف از جانب جماعت‌های مذهبی امروزی نیز همچنان مقدس شمرده می‌شوند (الیاده، ۱۳۹۰: ۲۴۷).

با ظهور دین زرتشت، اساطیر ایرانی صورتی جدید می‌یابد و ایزدانی که به دوران همزیستی مردم ایران و هند تعلق داشتند با ویژگی جدید در زیر لوای اعتقادات زرتشتی قرار می‌گیرند. بنا بر اساطیر زرتشتی، اورمزد آفرینش گیتی را آغاز می‌کند و سپس پدیده‌های گیتی را خلق می‌کند. این اسطوره تصاویری از جهان مینوی است و ارزش ابدی و ازلی دارد. پیش نمونه زمین، زمینی است هموار بدون پستی و بلندی. اهریمن که به زمین یورش می‌برد، بر اثر لرزش کوه‌ها پدید می‌آیند و بر اثر باران، دریا به وجود می‌آید. این تحولات بر اساس جدال اورمزد و اهریمن، باعث شکل‌گیری سرزمین مقدس خونیرث می‌شود. خونیرث ترکیبی از واژه *niraθ* و *xwa* است، در فارسی میانه به معنی «لایه و طبقه» است و آن نیز به «خود بنیان شده» و «بی ستون» است. ادبیات دینی زرتشتی کره زمین را به هفت اقلیم (کشور) تقسیم می‌کند که بزرگ‌ترین آن خونیرث نام دارد. در یورش دوم اهریمن به زمین بر اثر باران تیشتر^۱، رودها و دریاچه‌هایی که او به وجود آورده است؛ زمین را به هفت بخش تقسیم کرده و بدین ترتیب هفت کشور پدید می‌آید. کشور خونیرث در میان است و ایرانویج یا مکان ایرانیان در کشور خونیرث قرار دارد (تصویر ۱). طبق بندش، خونیرس خود به تنهایی برای شش اقلیم دیگر است و به اقلیم میانی معروف است. همه نیکویی‌ها در آنجا آفریده شده است و یلان و گردان از آنجا برخاسته‌اند. در متون پهلوی خونیرث با صفت بامی (روشن) وصف شده است (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۱۹۸). در باور ایرانیان پیش از اسلام، آب و زمین از قداستی فزاینده برخوردار بود و سرزمین ایرانویج که جایگاه مردمان آریایی است در مرکز کشور خونیرث قرار دارد. در بندش «ناف زمین» ایرانویج است که در مرکز آن کوه البرز واقع شده و از فراز «دایتی»^۲ چشمه‌های آب مایه می‌گیرد (یاحقی، ۱۳۹۴: ۸۱۲). کیان و یلان در خونیرث زاده شوند،



تصویر ۱. نقشه خونیرث بین هفت کشور (بهار، ۱۳۹۱: ۱۴۱).

جدیدی را جهت مطالعات آتی در حوزه نگارگری و تأثیرگذاری اسطوره بر این هنر اصیل می‌گشاید.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی صورت پذیرفته و شیوه گردآوری مطالب در آن با مراجعه به اسناد مکتوب و منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی است. مورد مطالعاتی این تحقیق نسخه گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق، محفوظ در موزه توپقاپی سرای کاخ است. در این مقاله تلاش خواهد شد تجلی اسطوره بهشت ایرانی در نگارگری دوره اسلامی را که در باورهای کهن ایرانی وجود داشته مورد بررسی قرار دهد، همچنین بن‌مایه‌های موجود در تصویر را با ژرف‌ساخت اسطوره‌ای آن تأویل کند. نخست نمونه‌های تصویری از دوره پیشاسلامی نقوش آب، کوه، درخت در آثار باستانی ذکر می‌شود و سپس استدلال نهایی در خصوص ویژگی‌های خاص اسطوره‌های مقدس، فضاهای نگارگری و ویژگی‌های پس‌زمینه و استفاده از گیاه‌آرایی در ۴ تصویر نسخه گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق تحلیل می‌شود. تصاویر و مناظر طبیعت با نقوش «کوه» و «زمین» و «آب» از گلچین اشعار به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند.

سرزمین خونیرث در اساطیر ایرانی

اسطوره دیدگاه‌های انسان را درباره خود انسان و جهان‌بینی هستی را در بردارد و به مدد اسطوره، انسان می‌تواند طبیعت و هستی را بهتر ادراک کند. اساطیر ایرانی بیشتر به آفرینش و بازسازی جهان و تفسیرهایی از فرایند تاریخ جهان می‌پردازد. اسطوره‌های هند و ایرانی غالباً بر نبردهایی متمرکزند که در طبیعت دیده می‌شود یا طبیعت آنها را منعکس می‌کند. خشکسالی و باران، رعدوبرق و گرمای خورشید، همه در نظر ایرانیان قدیم بازتابی از برخوردهای کیهانی بوده است (هینلز، ۱۳۷۳: ۶۳). ایرانیان از دیرباز به تمثیل و نمادپردازی برای اسطوره‌ها توسل می‌جستند زیرا برای تصویرکردن بعضی از اجزای هستی ناگزیر به پذیرش دلالت‌های مجازی بودند. بهشت جهانی مینوی بود که تصور آن فقط با نماد و قدسیت بخشیدن به عناصر طبیعی میسر می‌شد. آب، کوه، گیاه جز عناصر طبیعت ملموس برای بشر بودند اما با نگرش اساطیری و باور مذهبی مفهوم مثلی می‌یافتند. میرچا الیاده معتقد است که: «اسطوره نقل‌کننده سرگذشت قدسی و مینوی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان شگرف بدایت همه‌چیز، رخ داده است. به بیان دیگر اسطوره حکایت می‌کند که چگونه به برکت کارهای نمایان و برجسته موجودات مافوق طبیعی، واقعیتی چه کل واقعیت، کیهان و فقط جزئی از واقعیت، جزیره‌ای، نوعی نباتی خاص، سلوک و کردار انسان پا به عرصه وجود نهاده است. بنا بر این اسطوره همیشه متضمن روایت یک

به نظر می‌رسد حضور نقش مایه‌های گیاهی در هنر ساسانی بر پایه اعتقاد به تقدس گیاه به عنوان بطن زاینده بشریت در اسطوره سرزمین خونیرث باشد (تصویر ۲). در هنر اسلامی نیز بازتاب تصور بهشت به مثابه تجلی‌گاه باوری کهن در آثار نگارگری و معماری نمود یافته است. در آیات قرآن کریم موارد متعددی با تمثیل‌های درخت و آب و سرزمینی آکنده از نعمات ذکر شده‌اند. بهشت آکنده از درختان است (رحمان/۴۸) که در میان آنها درختان بی خار و تاک و انار به چشم می‌خورد (واقعه/۲۸-۳۰) سایه این درختان همیشگی است و زیر درختان چشمه‌ها و نهرها جاری است (دخان/۵۲).

عناصر مقدس در خونیرث و بازنمایی آن در هنر ایران باستان الف- گیاه و درخت

از نقوش مکشوف روی نقش برجسته‌ها، ظروف سیمین و زرین و گچبری‌های ساسانی چنین برمی‌آید که تقدس درخت و عناصر گیاهی با توجه به باورهای مذهبی و تأکید بر باروری و زایش اساطیری جایگاه ویژه‌ای داشت. هوم که در دنیای مینوی ایزد است و در دنیای گیتی، علاوه بر خاصیت دورسازی دشمن، درمان‌بخش و سرور گیاهان است. هوم آسمانی را پسر اورمزد به شمار آورده‌اند و او را موبدی آسمانی دانسته‌اند (دادور، منصور، ۱۳۸۵: ۳۳). درخت نیز یکی از عناصر اصلی تزیین در هنر و معماری ایران پیش از اسلام است. درباره درخت بس تخمه یا همه‌تخمه که در خونیرث می‌روید در متون اساطیری چنین آمده است که: درخت مقدس بس تخمه در اوستا ویسپو پیش نام دارد، در ساقه‌اش، نه کوه آفریده شده که دارای نهصد و نه هزار و نهصد و نه جوی است. آب این جوی‌ها به هفت کشور زمین می‌رود و آب دریاها از زمین از مرکز هفت کشور (خونیرث) سرچشمه می‌گیرد (فرنبرگ دادگی، ۱۳۸۰: ۱۰۱). سرو از درختان مقدس دیگر است که نقش مایه آن بسیاری از آثار هنری ایران چه در دوره باستانی و چه اسلامی مزین به آن است (تصویر ۳). بر اساس روایات زرتشتی این درخت از بهشت آورده شده است. پس از آن‌که اورمزد اسرار دین را به زرتشت آشکار می‌کند، او پیامبری خود را اعلام می‌دارد و رهسپار دربار گشتاسب می‌شود. سپس او را به دین اورمزد فرامی‌خواند و با بیست و یک نسک اوستا و سرو همیشه‌سبز و آتش همیشه‌روشن، دین خود را به گشتاسب عرضه می‌کند (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۶۸). در برخی از آیات قرآن کریم به میوه‌های درختان بهشتی اشاره شده است: برای مثال در آیه ۲۸ سوره واقعه و آیه ۱۶ سوره نجم درخت سدر توصیف شده‌اند. آیه «... جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ...» سی و شش بار تکرار شده است و مضمون آن درباره باغ‌هایی است که شاخه‌شان پربار و در پای درختان نهرهایی زلال جاری‌اند. در قرآن در ارتباط با بهشت به میوه‌ها اشاره می‌شود شکل خاص مانند

بهدین مزدیستا نیز به خونیرث زاده شد و سوشیانس نیز در خونیرث به وقت هزاره پسین زاده خواهد شد تا اهریمن نابود کند (بند‌هش، بخش نهم، بند ۷۶).

اولین زوج بشری نیز طبق اسطوره آفرینش همه موجودات و عناصر در خونیرث از زمین رسته‌اند. مهرداد بهار معتقد است: «چون هر مزد، کیومرث که نخستین انسان است را آفرید و سپس هستی بشریت از نخستین جفت مشی و مشیانه پدید آمد و فرزندان ایشان نسل انسان را در کشور خونیرث ادامه دادند و تا پیرامون آن به شش اقلیم دیگر نیز تداوم یافت» (بهار، ۱۳۸۹: ۱۸۰). عناصر هستی و مظاهر طبیعی در بطن خونیرث توسط بارندگی بیشتر جان گرفتند. در آغاز آفرینش مادی بیشتر بارانی سهمگین را برمی‌انگیزاند و آب سراسر زمین را می‌گیرد و زمین به هفت بخش تقسیم شده و در خونیرث کوه و رود و گیاه و جانداران پدید می‌آید. آفرینش نخست مینوی بود و سپس بعد مادی گرفته، آسمان، آب، خاک، گیاه، حیوانات و انسان در خونیرث آفریده شده است. اهورامزدا خورشید را در آسمان نهاده و آب را به همراهی بیشتر بر زمین جاری ساخته است (پوردادود، ۱۳۷۷: ۴۳۲). در خونیرث گیاه و آب و کوه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. تقدس گیاه ریشه در داستان آفرینش «مشی و مشیانه» دارد که در خونیرث به شکل گیاهی روئیده‌اند. از نطفه کیومرث که بر زمین ریخته می‌شود پس از چهل سال شاخه‌ای ریواس می‌روید که دارای دو ساقه و پانزده برگ است. این پانزده برگ مطابق با سال‌هایی است که مشی و مشیانه نخستین زوج بشر در آن هنگام دارند. این دو همسان و همبالا‌بند. این دو گیاه به صورت انسان درمی‌آیند و روان به‌گونه‌ای معنوی در آنان داخل می‌شود (آموزگار، ۱۳۸۹: ۴۹).



تصویر ۲. نقش درخت زندگی، طاق بستان، دوره ساسانی (UR11)

فراز کوه‌ها ساخته می‌شدند. سه آتشکده بزرگ دوران ساسانی؛ آذرگشسب و آذر فرنیغ و آذر برزین مهر یا بر فراز کوه یا در جوار آن ساخته شده‌اند همچون کوه ریوند و کوه روشن و کوه سه‌سند (تصویر ۵). از این رو حک شمایل و بزرگداشت پادشاهان در دل تخته سنگ‌ها و کوه‌ها بی‌ارتباط با تقدس کوه در پندار ایرانیان پیش از اسلام نیست (تصویر ۶). موضوع شکار پادشاهان در کوه نیز از متداول‌ترین نقش‌مایه‌های مطلوب دوران ساسانی است. اهمیت کوه البرز در اساطیر زرتشتی به آن دلیل بود که روان‌ها پس از مرگ از آن‌جا به بهشت و دوزخ می‌رفتند.

ج- آب

در باورهای ایرانیان باستان، آب دومین آفرینش مادی به دست آفریدگار است. در بندهش چنین آمده است: «اورمزد نخست آسمان را آفرید. سپس آب را و فراخکرت را که آبش به اندازه بقیه دریا‌های عالم است. تمام این آب‌ها از سرچشمه اردی‌سور آنهایتا واقع بر البرزکوه روان شده‌اند» (قرشی، ۱۳۸۹: ۲۱۳). ایزدبانوی آب در اساطیر ایرانی آنهایتا به معنی رود نیرومند و پاک



تصویر ۵. آتشکده آذر برزین مهر، کوه ریوند خراسان (URL5).



تصویر ۶. نقش برجسته بهرام و ایزد بانو آنهایتا، دوره ساسانی (URL5).

(خرما و انار)، به عنوان بخشی از باغ ابدی، وعده داده می‌شوند. هم میوه‌ها و هم درختانی که آنها را به بار می‌آورند، دلالت ضمنی بر بهشت دارند (بی‌دنی، ۱۳۹۹: ۱۴۴).

ب- کوه

خداوند در آیه ۲۱ سوره حشر می‌فرماید: «اگر این قرآن را بر کوهی فرو می‌فرستادیم، یقیناً آن (کوه) را از بیم خدا، از هم پاشیده می‌دیدید و این مثل‌ها را برای مردم می‌زنیم؛ باشد که آنان بیندیشند». «آیا ندیدید که خدا از آسمان، آبی فرود آورد؛ پس با آن، میوه‌های رنگارنگ بیرون آوردیم و از کوه‌ها، راه‌هایی به رنگ‌های گوناگون سفید و سرخ و سخت سیاه است» (فاطر/۲۷). در متون پهلوی در کتاب «بندهش» روایت آفرینش شرح داده شده است. در این کتاب، تمام کوه‌ها مقدس بوده و در ارتباط و پیوند مستقیم با مادر زمین (سیندار مزد) قرار دارند و فرزند آن به شمار می‌آیند و از طرفی در ارتباط با آسمان (به عنوان اولین مخلوق جهان مادی) می‌باشند (حسامی، ایمانیان، ۱۳۹۶: ۱۳۳). کوه نماد پیوند زمین و آسمان است و رمز محور کیهانی است که زمین را به آسمان پیوند می‌زند (دوبوکور، ۱۳۸۷: ۱۲). در اساطیر غالب مللی که کوه در میان آنها نمادی مقدس به شمار می‌آید عموماً یک کوه وجود دارد که مرکز عالم تصور می‌شود. در ایران کوه البرز، کوه اصلی بود که هشتصد سال طول کشید تا از زمین به درآمد (دادور و منصور، ۱۳۸۵: ۲۶). در اساطیر زرتشتی بر اثر هجوم اهریمن بر زمین لرزه‌ای سخت باعث پیدایش کوه‌ها می‌شود و با رستن کوه‌ها از زمین خونیرث، کوه مهم به نام البرز که به آسمان پیوسته به وجود می‌آید (بهار، ۱۳۸۹: ۱۴۲). این کوه نماد بهشت آرمانی است، زیرا قله آن جایگاه سنجش کردار مردمان در روز داوری واپسین است. در ایران اکثر عبادتگاه‌ها و آتشکده‌ها بر



تصویر ۳. گچبری با نقش سرو، دوره ساسانی (URL4)

بررسی اجمالی مکتب نگارگری شیراز

پس از سقوط سلسله ایلخانان در شیراز سه دوره تاریخی آل اینجو، آل مظفر و آل تیمور شکل گرفت که شیراز را مبدل به پایتخت ادبی و فرهنگی ایرانی کردند. این شکل‌گیری موقوف به صد و اندی سال از تاریخچه مکتب نگارگری شیراز یعنی از سال ۷۳۶ ه. ق تا ۸۵۰ ه. ق است. گرایش‌های ایرانی و ایران‌دوستی در هنر پروران و حاکمان شیراز باعث پیوند شکوه و شوکت دربار به سنت‌های هنری پیش از اسلام شد. آل اینجو با رویکردی اسلامی به تبلیغ تعالیم و اندیشه‌های سیاسی پیش از اسلام برآمدند، آل مظفر هم با احیای تعالیم اسلامی از نوع سنت در پی مشروعیت بخشیدن به حکومت خود بودند (آژند، ۱۳۹۳: ۱۲۱). تمایل حاکمان تیموری در شیراز به احیای سنت‌های گذشته، هنر تصویری ایران باستان با پیش‌زمینه‌های اسطوره‌ای را در هدف‌های جدید مورد توجه قرار داده و طبق شرایط زمانه به تکامل آن پرداختند. تصاویر نسخه‌های مصور مکتب شیراز، با وجود محلی بودن نشان از استقلال و ابتکار هنرمندان شیرازی دارد و زمینه‌های تکوین مکتبی را در نگارگری ایران فراهم می‌آورد که تا قرن یازدهم ه. ق دوام داشت (کن بای، ۱۳۹۴: ۴۱). استحاله عقاید و آرمان‌های ترکی - مغولی تیموریان در شیراز و مرکز ایران شدید بود. این مناطق از روزگاران باستان مهد اندیشه‌های ایرانی و در روزگار اسلامی، بستر افکار و رویکردهای ایرانی - اسلامی بود. این اندیشه‌ها و عقاید در هر دوره‌ای به‌نوعی و بنا به گرایش حکمرانان، تجلی پیدا می‌کرد. هنگامی که حکمرانان تیموری در این سرزمین مستقر شدند، از همان آغاز به این آرمان‌ها و اندیشه‌ها دل بستند و با حمایتی که از آنها به عمل آوردند، رویکردهای ترکی - مغولی خود را با آن پیوند زدند و در نتیجه، جوشش و فیضان مکتب نگارگری شیراز با معیارها و ترازوی والا در روزگار آنها نمودار شد (آژند، ۱۳۸۹: ۱۲). کارگزاران و حکمرانان تیموری پس از مرگ تیمور، عمیقاً از حیات فرهنگی و هنری شرق ایران حمایت کردند. این حمایت آنها، البته، از نیازها و ضرورت‌های جدید خاندان حاکم تیموری حکایت می‌کرد و این رویکردها را حضور هنرمندان و پیشه‌ورانی که تیمور از مناطق مختلف در سمرقند و شرق ایران گرد آورده بود، تقویت می‌کرد. ترکیب سبک‌های مختلف هنرمندان نواحی پراکنده ایران با گرایش‌های فرهنگی تیموریان، محیط خلاق در هنرها را پدید آورد و شیراز یکی از محیط‌های خلاق و نوآور بود. تعامل در عرصه فرهنگی شیراز آمیزه‌ای از خصوصیات سه از فرهنگ ایرانی، اسلامی پدید آمد آنچه این جهان‌بینی را در هم آمیخت، فرهنگ اسلامی ایران برآمده از باورهای باستانی بود که ناهمگنی فرهنگ را می‌سترد و محصولی بدیع و پرورده در شیراز دوره تیموری ایران فراز می‌آورد. نگاره‌ها به رنگ و رونقی پرتالو دست یافتند و از کدوری فام دوره پیشین (سلجوقی) رهایی یافتند. در دوره آل اینجو نگاره‌ها

است که نماد حاصلخیزی، برکت، عشق، مادری و زایش است. او سرچشمه همه آب‌های روی زمین و منبع باروری است، رحم مادران را پاک و نطفه مردان را می‌آلاید (یاحقی، ۱۳۹۴: ۸۱۴). بیشتر ایزد باران، حامی و همراه آنهاست و به یاری مینوی خرد با وزیدن باد و آب‌ها را به کرانه زمین می‌برد و دریای فراخکرت را به وجود می‌آورد (آموزگار، ۱۳۸۹: ۲۵). دریای فراخکرت در کنار البرز پدید آمد که یک‌سوم زمین را در بردارد (بهار، ۱۳۸۹: ۱۴۱). بخشی از جنوب خونیرث را نیز این دریا فرامی‌گیرد در ایران پرستشگاه‌های بسیاری وقف ایزد آب شده است؛ معبد آنهاست در کنگاور و کازرون و شوش که ویرانه‌های آن هنوز پابرجاست. در دوران ساسانی تصویر ایزدبانو آنهاست به‌طور گسترده‌ای بر ظروف سیمین و زرین نقش بسته است (تصویر ۷). آب به عنوان عنصر آلاینده و زندگی‌بخش در ایران آن‌چنان دارای اهمیت بوده که آلودن و رساندن ناپاکی به آن گناهی نابخشودنی محسوب می‌شده است. پاکی و تطهیر از صفات خرد آفریدگار بود. هنگامی که خورشید در خونیرث برآید، زمینی که اهورامزدا آفریده پاک شود، آب چشمه پاک شود و آب دریا پاک شود. پاکی که آفرینش آن از بطن خرد مقدس است (پورداوود، ۱۳۴۷: ۱۰۲). در اسلام آب واژه آب به معنای رحمت و بخشایش است. علاوه بر این آب زمینه‌ساز ارتباط با معبود بوده و شرط ورود به آداب عبادات داشتن وضو است (لینگز، ۱۳۷۴: ۶۰۵). آب در عربی معادل «ماء» است و ۶۳ بار در قرآن کریم ذکر شده است؛ به طوری که گاه آن را سرآغاز آفرینش جهان ماده خوانده (سوره هود/۷)، و گاه مبدأ نشو و مایه هر زنده توصیف نموده است (نور/۴۵ و انبیاء/۳۰) (ضرغام و حیدری، ۱۳۹۱: ۵).



تصویر ۷. ظرف زرین با نقش آنهاست، دوره ساسانی (URL5).

منتزعی از طبیعت است (کن بای، ۱۳۹۴: ۴۳). از شاخصه‌های مهم مکتب نگارگری شیراز در دوران آل مظفر، منظرپردازی است. درختان در چند ردیف پشت هم و کوه و رودخانه‌هایی که از بطن سنگ‌ها جریان دارند و مناظر آکنده از جلوه‌های طبیعت و گلستان و باغ و انبوه گیاهان است و در برخی دیگر تسلط طبیعت بر پیکره‌ها مشهود است چنان‌که چشم در وهله نخست کوه و درختچه‌ها و گیاهان سرسبز را می‌بیند و سپس حالات پیکره و شخصیت‌های انسانی را درمی‌یابد (تصویر ۹).

سنت منظرپردازی مکتب شیراز حتی پس از سقوط سلسله آل مظفر در سال ۷۹۶ ه. ق که تیمور وارد شیراز شد و بعد آن هم نیز در دوران تیموری به حیات خود ادامه داد. اوضاع حمایت از هنرمندان و روند تولید نسخه‌های مصور و گلچین اشعار در زمان نوه تیمور، اسکندر سلطان برقرار بود و کتبی با خصوصیات نگارگری آل مظفر و آل جلایر تولید شدند. رونق کارگاه‌های درباری شیراز در این دوره نیز همچنان به قوت خود باقی بود. حضور نگارگران و کاتبان مکتب تبریزی تأثیر در شکوفایی نگارگری این دوره نبود. نسخه‌های تولید شده در دربار اسکندر سلطان ترکیبی از ویژگی‌های آل مظفر و آل اینجو و بارقه‌هایی از جلایری بود. مهم‌ترین نوع نسخه‌ها، گلچین‌های ادبی و علمی بودند که اکثر آنها در قطع کوچک پدید آمده‌اند. مناظر زیبا و تغزلی و بالاتر از همه قطع بزرگ روزگار آل مظفر جای خود را به نگاره‌های کوچک و پویا در گلچین ادبی و علمی داد (آژند، ۱۳۹۳: ۱۹۰). یکی از این گلچین‌ها، گلچین اشعار مرقوم سال ۸۰۱ ه. ق است که

قرمز و زرد و طلایی شده و قلم‌گیری‌ها به صورت خطی پررنگ است و جزئیات ابرها و گیاهان و نوع چهره‌پردازی تأثیر کمی از نقاشی چینی دارد، از نمونه‌های مصور این دوران که خصلت‌های بومی را نشان می‌دهد شاهنامه «قوام‌الدین حسن» وزیر آل اینجو است که علیرغم بومی‌گرایی، حاکی از تمایل نگارگران شیرازی به قراردادهای کهن تصویری ایرانی است (تصویر ۸). رونق فرهنگی شیراز در عهد آل مظفر نیز ادامه یافت. در ربع سده هشتم ه. ق با سلیقه تازه‌ای در کارگاه‌های سلطنتی رخ نمود و هم منظومه‌های تغزلی به برنامه کتاب‌نگاری افزوده شد و هم شیوه و اسلوب کار تغییر کرد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۹). سلسله مظفریان پس از تضعیف مغول‌ها نخست در کرمان و سپس در شیراز در سال ۷۵۳ ه. ق به رهبری مبارزالدین تأسیس گردید و وی با دواوین نگارگری که زمانی برای فرمانروایان ایلخانی کار می‌کردند آشنایی داشته است. در این دوره به فرهنگ ایرانی - اسلامی توجه بیشتری شد، هرچند گرایش به اسلام در دوران آل اینجو نیز وجود داشت اما اینجویان بر سنت‌های تصویری ایران باستان نیز تأکید داشتند، درحالی‌که احیای تعالیم اسلامی مورد نظر آل مظفر بود. با وجود معدود بودن کتاب‌های این دوران تحولاتی چند در نگارگری آل مظفر رخ داده است، منظرپردازی و افق‌های مرتفع و گرد جایگزین فضا سازی خام آل اینجو شد. نگاره‌های مکتب مظفری سرشار از جلوه‌های طبیعت است، در این نگاره‌ها انبوه علفزار، گلستان و باغ‌هایی که پرندگان در آن آشیانه دارند به چشم می‌خورد. شاخص‌ترین نگاره‌های این مکتب در بردارنده خطوط مواج و شکل‌های تزیینی



تصویر ۹. اسکندر و حکیم، شیراز، دوره تیموری (Loukonine and Ivanov, 2014: 88).



تصویر ۸. ملاقات با مجنون، خمسه نظامی، دوره مظفریان، شیراز (کن بای، ۱۳۹۴: ۳۳).

دربدارنده دیوان اشعار شاعرانی چون نظامی، امیر خسرو و دهلوی، سعدی و عمید الملک است.

گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق مکتب شیراز دوره تیموری

یکی از عوامل احیای نگرش مذهبی در دوره تیموری توسط نوادگان تیمور در شیراز، کسب اعتبار فرهنگی و دینی در این شهر بوده است. شیراز به عنوان مرکز فرهنگی و هنری که حافظ سنت‌های تصویری پیشینیان بود و به دلیل ثبات سیاسی، نماد قدرت و مشروعیت بخشیدن به حکومت محسوب می‌شد. از این رو شاهزادگان تیموری برای حفظ اقتدار با حمایت از فعالیت‌های هنری به اعتبار سیاسی دست می‌یافتند. آنها با احترام به عقاید مذهبی ایرانیان زمینه‌های شکل‌گیری نسخه گلچین اشعار را فراهم آوردند.

این گلچین اشعار در موزه آثار ترکی و اسلامی استانبول با شماره نسخه ۱۹۵۰ محفوظ است. تعداد ۱۲ نگاره برگ‌های آن را مزین کرده است. ارنست گروبه معتقد است که: «این نگاره‌ها بازتابی از اعتقادات زرتشتی است، زیرا در آن انسانی و حیوانی مصور نشده، فقط در نگاره آخر چند پرند در طبیعت حضور دارند. نگاره‌ها تصاویری از جهان واقعی را ارائه نمی‌دهند بلکه بر حس و اصالت از تاریخ اساطیری تأکید می‌ورزند» (Grube, 2000: 94). نام کاتب آن منصور بن محمد بن عمر بختیار بهبهانی است به همین علت آن را در شهر بهبهان کتابت کرده است. نام نگارگر نسخه مشخص نیست، اما از شواهد امر پیداست که نگارگر آن شناخت خوبی از جهان اساطیری و باورهای سرزمین مقدس

زرتشتی داشته است، زیرا فضایی آکنده از درخت و جویبارهای زلال و کوه‌های مفروش از گیاهان و آسمان صاف را تجسم کرده است و بدین ترتیب صحنه‌ای بی‌بدیل از بهشت را به انجام رسانده است. کوه‌های با انواع درختان و گیاهان آراسته شده‌اند، رودهای گوارا از فراز تخته‌سنگ‌ها جاری هستند و ماکیانن چند در زلال جویبارها شنا می‌کنند. عناصر مسلط در نگاره‌ها منحنی است و ستیغ کوه‌ها نرم و بدون دندان ترسیم شده‌اند (تصویر ۱۰).

تجلی اسطوره خونیرث در تصاویر منتخب گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق:

فضای نگاره‌ها تمثیلی بهشتی توأم با خرمی و شادابی درختان را ارائه می‌دهند و فضا که خود بسنده و کامل است تمام الگوهای حیات را در خود جای داده است. جهانی آرمانی فارغ از قیدوبندهای مادی در صحنه ظاهر شده است. منظره‌ای نامتناهی که با رنگ‌بندی‌های گرم به چشم می‌خورد، اندیشه‌ای اصیل از باور اسطوره‌ای به سرزمین خونیرث است که در دیدگاه اسلامی بهشت را متجلی می‌کند. در چهار نگاره رود و آب در زیر قسمت تحتانی قرار دارد که یادآور دریای فراخکرت در خونیرث است. در زمین خونیرث گیاهان و کوه و آب خاصیتی ماورایی دارند و تجلی‌گر جاودانگی قدسی هستند همان‌گونه که در بهشت آب چشمه کوثر و درخت طوبی خصلتی ماوراءالطبیعه را دارند. در فاصله خورشید و اقیانوس خونیرث، زمینی قرار می‌گرفت آکنده از چشمه‌های جوشان، گیاهان رویان، ابرهای سرگردان و هر آنچه در ذهن انسان می‌گنجید. چنین مناظری البته نمی‌توانست نماینده منظره‌ای واقعی در زمین باشد بلکه نمادهایی از طبیعت بود که هیچ‌گونه همخوانی با واقعیت نداشت (Coomaraswamy, 1927: 8). عناصر گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق با دارا بودن کیفیت لامکانی و لازمانی همچون کوه البرز و چشمه‌های جوشان و اقیانوسی که به کوه البرز ختم می‌شود و درختان سرو و انار و همه‌تخمه و انگور که در کل فضای نگاره جلوه یافته‌اند به خاستگاه اولیه شکل‌گیری بهشت و باغ ایرانی در سرزمین خونیرث اشاره می‌کنند (تصویر ۱۲). در نگاره‌ها درختان سرو، درخت کاج با میوه‌های قرمز شبیه به گل، درخت شکوفه سفید با ساقه قرمز، درختان نخل با برگ سبز و خوشه‌های طلایی خرما و درختان دیگری که برگ‌های لطیف دارند. روی شاخ و برگ درخت‌ها انواع پرندگان به صورتی منظم نشسته و بعضاً به آواز خوانی مشغول‌اند. رودخانه‌ای پیمان از کوه سرچشمه گرفته و پس از گذشتن از میان درختان به حوضچه‌ای می‌ریزد. افق نگاره‌ها با زمینه‌ای دل‌نشین، فضایی روشن و تابناک را نشان می‌دهد (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۰: برگی از کتاب گلچین اشعار، قرن هشتم شیراز، دوره تیموری (URL6).

گیاهی و طبیعی در خور توجه است (Loukonine and Ivanov, 88: 2014). تجسم بهشت در آثار هنری ایران توأم با حمایت دربار برای نمایش فضایی صلح و تمثیلی از حکومت آرمانی زمینی به عنوان جایگزینی برای دیدگاه اعتقادی به بهشت به مثابه محل رودهای جاری، درختان سرسبز و سرزمینی پر نعمت به کار رفت. رواج این بازنمایی نشان می‌دهد جوامعی که این آثار هنری را تولید کردند، علاقه‌ای عمیق به طبیعت و دل‌بستگی به کام‌جویی از زیبایی بصری در زندگی روزمره داشتند و در لذات حسی باغ، پاداشی برای رفتار زاهدانه می‌دیدند (بی دنی، ۱۳۹۹: ۱۴۴). این نسخه‌نگاره‌هایی در را بردارد که به خوبی توانسته خیال‌انگیزی جهان اساطیری و عناصر طبیعی را به صورت نمادین به نمایش بگذارد و مناظری را عرضه کند که به جای بازنمایی عینی طبیعت جلوه‌های رمزگونه آن را متجلی کرده است. نگاره‌های گلچین اشعار فاقد حضور پیکره انسانی و یا روایت هستند. ویژگی‌های پس‌زمینه آنها در حالت قرینگی و مرکزگرایی است. بخش اعظمی از نگاره‌ها با کوه‌های منقش و زمین مفروش از گیاه و بوته و درختان سرسبز آراسته شده است. آسمان در (تصویر ۱۱) حالتی مه‌آلود و ابری دارد گویی باران بر طبیعت گلگون باریده است. کوه‌های قرینه کنار و پشت یکدیگر با درختان و رود و آب و پرندگان ساختار کلی این نگاره‌ها را تشکیل می‌دهند. تشابهات نزدیکی در عناصر تصویری نگاره‌ها و اسطوره‌های ایرانی در این نسخه وجود دارد. که همانا واضح‌ترین نمونه، کوه مقدس البرز در میانه عالم و دو کوه پیرامون آن است که از آن به عنوان جایگاه برآمدن خورشید و ماه و ریزش آب‌های مقدس آن‌ها یاد شده است و دو رود مقدس سرچشمه

چشم‌اندازهای طبیعی در نگاه نگارگر با خیال و رؤیاهای او در هم آمیخته و صورتی زیبا از طبیعت را ترسیم کرده است که بیننده را به جهانی آرمانی می‌برد و فضایی را متجلی می‌کند که بیننده را به مکانی ماورایی برده و جهانی را نمایان می‌سازد که در آن آب‌های خوشگوار جاری است و پرندگان خوش‌الحان بر شاخ و برگ درختان همیشه خرم آن نغمه‌سرایی می‌کنند و میوه‌های شیرین و انواع نوشیدنی‌های گوارا برای مؤمنین مهیاست و این‌ها همه در بهشت وعده داده شده که نگارگر تصویر مثالی آن را نقش زده است (جوادی، ۱۳۸۳: ۳۱).

ارنست هرتسفلد درباره تداوم اساطیر در نمود اعتقادات اسلامی می‌گوید: «هنر ایران نه‌تنها با اسلام ادامه یافت بلکه با پذیرش فرهنگ اسلامی، قدرتمندتر از گذشته به حیات نوینی دست یافت. در این دوره هنرمندان، بسیاری از نقش‌مایه‌های قبل از اسلام را اقتباس و به آنها مفهوم کاملاً نو و هماهنگ با جهان‌بینی اسلامی دادند» (Herzfeld, 1974: 340). اگرچه نگارگر این نسخه نام و نشانی از هویت خود در نگاره‌ها به‌جا نگذاشته است و فقط به تصویرپردازی فضایی آکنده از مضامین اسطوره‌ای با تکیه بر بینش اسلامی پرداخته است. اما کارستان او بی‌شبهت به نازک‌خیالی و بدیع‌سرایی یک شاعر نیست. در سبک نگارگری شیراز ادبیت متن و الگوهای کهن عنصر غالب تصویر به شمار می‌آیند و افزون بر وفاداری به سنت‌های تصویری قدیمی از معیارهای کمال‌گرایی برخوردارند. اگرچه نگارگری سبک شیراز در بعضی از نسخه‌ها به جمال و غنای نسخه‌های ادوار بعدی نمی‌رسد. اما با نگاهی شاعرانه به طبیعت و وفور نقش‌مایه‌های



تصویر ۱۲. برگی از کتاب گلچین اشعار، قرن هشتم شیراز، دوره تیموری (URL6).



تصویر ۱۱. برگی از کتاب گلچین اشعار، قرن هشتم شیراز، دوره تیموری (URL6).

نتیجه‌گیری

طبیعت‌گرایی و آمیختگی انسان با عناصر طبیعی از دیرباز در هنر ایران وجود دارد. برای ادراک نگاره‌های گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق نباید به جلوه‌های طبیعی چون گیاه و کوه و آب اکتفا کرد، زیرا رگه‌های نامحسوس اندیشه مذهبی منجر به بازنمایی فضایی متعالی شده است و خاستگاه اولیه عناصر نگاره‌ها ریشه در اساطیر دارد. اسطوره‌ای مقدس که در آن خونیرث سرزمین جاویدان مردمان آریایی است و در قلب جهان قرار دارد. سرزمینی که عناصر طبیعی در آن پاک و مقدس هستند و آلودن آن ناپاکی بزرگی به شمار می‌آید. این اسطوره در قرن هشتم ه. ق با رویکردی مذهبی مورد توجه حاکمان تیموری در شیراز قرار می‌گیرد. تیمور و جانشینانش نظام حمایتی در پیش گرفته بودند که رابطه مستقیم با نیت سیاسی آنها داشت، بنابراین نوادگان تیمور در شیراز در پی مشروعیت حاکمیت اسلامی پیوندی بین باورهای مورد احترام اساطیری و تفکر اسلامی برقرار کردند. در مناظر گلچین اشعار به‌وضوح توصیف اسطوره‌ای بهشت و دریای «فراخکرت» و سرچشمه آب‌های مقدس از کوه‌ها و تقدس «اردوی سوراآهیتا» در مرکز زمین اساطیری ایرانی (خونیرث) دیده می‌شود. با نگاهی به سیاق بیان مناظر و طبیعت‌پردازی سده ۸ تا ۱۰ ه. ق مکتب شیراز ارتباط آن با اساطیر ایرانی، پیوند میان روح و خاستگاه مشترک مابین آنها قابل قبول به نظر می‌رسد. نگارگر گلچین اشعار با استناد به آموزه‌های دین اسلام و سکنی‌گزیدن ابدی نیکوکاران در بهشت، جهانی آرمانی نگاره‌ها را بر پایه سرزمین مقدس در باورهای مردمان کهن پدید آورد. از این رو پیوند اسطوره و هنر با نمایش عناصر طبیعی که معنای ماورایی دارند در گلچین مشهود است. نگارگر علی‌رغم اینکه ملهم از سبک و سیاق آرایه‌بندی ساسانی و عقاید باستانی بوده اما توانسته به‌خوبی اندیشه پیشاسلامی را با فرهنگ و مذهب جامعه اسلامی ادغام کند. رنگ‌بندی غنی و سرزمینی مفروش از گیاهان و بوته‌ها و آراسته به انواع درختان مصداق بهشت در اندیشه‌های اسلامی است و منظره‌پردازی گلچین فقط معطوف به شیوه و اسلوب بازمانده از دوره‌های آل اینجو و آل مظفر نبوده است. هنرمند مسلمان گلچین اشعار با تکیه به اعتقادات قلبی خود به بازنمایی سرزمین خونیرث در قالب تفکر اسلامی پرداخته و مناظری باشکوه مبتنی بر جهان‌بینی اسلامی آفریده است. نگارگر در به تصویر کشیدن اسطوره مقدس ایرانی و پیوند آن با عقاید دوران اسلامی کاملاً موفق عمل کرده است و هدف او ترسیم جاودانگی و نمایش نظم بنیادین با تکیه به الگوهای باستانی بوده و صرفاً به تزئینات و آراستن فضا با نقش‌مایه‌ها اکتفا نکرده است.

گرفته از کوه‌های نخستین عالم، قبل از اینکه به دریای فراخکرت در پای البرز بریزند به یکدیگر می‌پیوندند و این توصیف به‌وضوح در نگاره‌ها دیده می‌شود (حسامی، ایمانیان، ۱۳۹۶: ۱۴۱). در «جدول ۱» عناصر و آرایه‌های منقوش در ۴ نگاره گلچین اشعار تحلیل می‌شوند.



تصویر ۱۳. برگی از کتاب گلچین اشعار، قرن هشتم شیراز، دوره تیموری (URL6).

جدول ۱. عناصر مقدس اسطوره‌ای در نگارگری گلچین اشعار ۸۰۱ ه. ق.

عناصر در نگاره‌ها	نحوه ترسیم در نگاره‌ها
گیاهی	گل‌ها و بوته‌های متنوع به منظور تلطیف و زیباسازی فضا تاکیدی بر ستایش طبیعت و سمبلی از رحمت روحانی
درخت	درختان میوه‌دار، سایه گستر و شکوفه دار استفاده از درختان نمادین همچون سرو
آب	به صورت پيچان لابه لای درختان، همراه با عناصر تزئینی کوچک مرغابی درون حوض‌ها و بافت متنوع در ترسیم موج
کوه	در مرکز جهان آفرینش کوه مقدس موجب پیوند زمین و آسمان است کوه‌های طلایی رنگ همان اولین قله‌های برآمده از دل زمین اند

پی‌نوشت‌ها

۱. بیشتر یا ایزد باران؛ یشت هشتم اوستا در ستایش او است.
۲. دانیی؛ نام قله‌ای در ایرانویج و میانه جهان که پل چینود بر فراز آن قرار دارد.

فهرست منابع

قرآن کریم

آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، مکتب نگارگری شیراز، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

الیاده، میرچا (۱۳۹۰)، *اسطوره بازگشت جاودانه*، ترجمه بهمن سرکاراتی، تهران، انتشارات طهوری.

الیاده، میرچا (۱۳۶۲)، *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.

آموزگار، ژاله (۱۳۸۹)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران، انتشارات سمت.

بهار، مهرداد (۱۳۸۹)، *پژوهش در اساطیر ایران*، تهران، انتشارات آگه.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، *نقاشی ایران از دیرباز تا اکنون*، تهران، انتشارات سیمین و زرین.

پوردوود، ابراهیم (۱۳۷۷)، *یشت‌ها*، ج ۱، تهران، انتشارات اساطیر.

دادور، ابوالقاسم و منصور، الهام (۱۳۸۵)، *درآمدی بر اسطوره و نمادهای ایران و هند*، تهران، انتشارات دانشگاه الزهراء.

دوبوکور، مونیک (۱۳۸۷)، *رمنهای زنده جان*، تهران، انتشارات مرکز.

فربغ دادگی (۱۳۸۰)، *بندهش*، ترجمه مهرداد بهار، تهران، انتشارات توس.

قرشی، امان‌الله (۱۳۸۹)، *آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی*، تهران، انتشارات هرمس.

قلی‌زاده، خسرو (۱۳۸۸)، *فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایه متون پهلوی*، انتشارات پارسه.

کن‌بای، شیدا (۱۳۹۴)، *نقاشی ایرانی*، ترجمه مهدی حسینی، تهران، انتشارات دانشگاه هنر.

هینلز، جان (۱۳۷۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، انتشارات چشمه.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۴)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.

مقالات

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، تعامل فرهنگ‌های ایرانی، اسلامی و ترکی در شیراز

(سده هشتم و نهم قمری)، *تاریخ ایران*، ش ۶۰، ۲-۱۶.
 حسامی کرمانی، منصور؛ ایمانیان، ملیحه (۱۳۹۶)، «طبیعت» تجلی مکان مقدس در نگارگری ایران بازتاب کهن الگوی ایرانی در زمین و کوه در نگارگری ایران با کمک آرای میرچا الیاده، نگره، ش ۴۷، ۱۳۱-۱۴۵.
 جواد، شهره (۱۳۸۳)، *منظرپردازی در نگارگری ایرانی*، *باغ نظر*، ش اول، ۲۵-۳۷.

دنی، بی، والتر (۱۳۹۹)، *بازتاب بهشت در هنر اسلامی*، ترجمه محسن ساربان نژاد، *مطالعات هنرهای زیبا*، ۱۴۲-۱۵۲.

شادلو، داوود؛ شیرازی، علی اصغر (۱۳۸۸)، طراحی و طراحان فرش در دربار اسکندر سلطان، نگره، ش ۱۳، ۴۱-۵۱.

لینگز، مارتین (۱۳۷۴)، *نماد آب در قرآن*، ترجمه سید رحیم موسوی نیا، *فصلنامه هنر*، ش ۲۸، ۶۰۵-۶۱۲.

ضربغام، ادهم، حیدری، الهام (۱۳۹۱)، *جایگاه آب در نگاره‌های سلطان ابراهیم میرزا*، *باغ نظر*، ۳-۱۲.

مبینی، مهتاب، شافعی، آزاده (۱۳۹۴)، *نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی*، *جلوه هنر*، ش ۱۴، ۲۵-۶۴.

مشبکی، علیرضا، صفایی، نرگس (۱۳۹۸)، *بررسی تطبیقی گیاهان مقدس و اسطوره‌ای در هنر صدر اسلام و پیش از اسلام (هخامنشی و ساسانی)*، *معماری‌شناسی*، ش ۱۲، ۵۴-۶۶.

Coomaraswamy, Ananda (1927). *History of Indian and Indonesian Art*, Vandom Press, London.

Grube, E (2000). *Ibrahim-Sultan's, Anthology of Prose Text Persian Painting*, Ed, Hillenbrand, London.

Herzfeld, E (1974). *Archaeological History of Iran*, Phaidon, London.

Loukonine, Vladimir and Ivanov, Anatoli (2014). *Persian Miniatures*, Parkstone Press International, New York, USA.

URL1: <https://iranparadise.com/bisotun-and-taq-e-bostan/tagh-bostan-2/> 20/10/1403 بازبینی

URL2: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1908-1118-1 20/10/1403 بازبینی

URL3: <https://www.clevelandart.org/art/1962.294> بازبینی 20/10/1403

URL4: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/322634> 19/10/1403 بازبینی

URL5: <https://www.travital.com/attraction/azar-borz-in-mehr-fire-temple-of-reyvand-sabzevar/> 20/10/1403 بازبینی

URL6: www.turkishandislamicartsmuseum.tr 19/10/1403 بازبینی



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



صورت و معنا در زیبایی هنری، از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن

سیده محبوبه مقیم‌نژاد حسینی^۱، سید مهران مقیم‌نژاد حسینی^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴ مرداد ۱۴۰۳ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ صفحه ۱۱۳-۱۰۷

Doi: 10.22034/rph.2025.2037518.1065

چکیده

یکی از مهم‌ترین مباحث مورد نظر اندیشمندان زیبایی‌شناس بررسی رابطه صورت و معنا در آثار هنری است. در وهله اول، این موضوع، اشاره به جدایی زیبایی اثر هنری از عالم پیرامونی دارد. اما در بررسی‌های دقیق و وجه زیبایی‌شناسی آثار هنری، با نمونه‌هایی مواجه می‌شویم که نشانگر پیوند عناصر بصری و صورتی با مفاهیم عمیق معنایی است. پژوهش حاضر، با گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) و روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی، به بررسی رابطه متقابل صورت و معنا در زیبایی‌شناسی آثار هنری از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن می‌پردازد. این پژوهش با تمرکز بر آراء توماس آکوئیناس و اریک نیوتن درصدد پاسخ به این پرسش است که چگونه صورت و معنا به‌عنوان دو اصل بنیادین، در زیبایی‌شناسی آثار هنری نقش ایفا می‌کنند، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، اگرچه این دو فیلسوف با نگرش‌های متفاوت صورت و معنا را مورد بررسی قرار داده‌اند، اما در این اصل مشترک‌اند که صورت و معنا رابطه متقابل و جدایی‌ناپذیری دارند، صورت اثر هنری به‌عنوان اصل بنیادین، سایر اجزای اثر بر اساس آن نمود می‌یابد و از سویی معنا به‌عنوان محتوای درونی اثر وابسته به صورت است.

کلیدواژه‌ها: صورت، معنا، زیبایی هنری، توماس آکوئیناس، اریک نیوتن

۱. هیئت علمی گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی، قائم شهر، ایران (نویسنده مسئول).

Email: s.m.moghimnejad@gmail.com

۲. کارشناس ارشد گروه پژوهش هنر، دانشکده‌گان مطالعات علوم نظری، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

Email: Mehran.moghimnejad@gmail.com



استاد: مقیم‌نژاد حسینی، سیده محبوبه و مقیم‌نژاد حسینی، سید مهران (۱۴۰۳)، صورت و معنا در زیبایی هنری، از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن، رهپویه حکمت‌فکر، ۳ (۲): ۱۱۳-۱۰۷.

doi: 10.22034/rph.2025.2037518.1065

https://rph.soore.ac.ir/article_720032.html

صورت و معنا در زیبایی هنری، از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن ■ سیده محبوبه مقیم‌نژاد حسینی، سید مهران مقیم نژاد حسینی ■ صفحه ۱۰۷-۱۱۳

مقدمه

زیبایی هنری، به عنوان یک مفهوم بنیادین در فلسفه و زیبایی‌شناسی، از دیرباز مورد توجه برخی از متفکران قرار گرفته است. دو عنصر اساسی اثر هنری، صورت^۱ و معنا به عنوان اجزای جدانشدنی، در تجربه زیبایی شناختی نقش محوری دارند. توماس آکوئیناس^۲ فیلسوف و متکلم مسیحی از نخستین اندیشمندانی است که با مطالعه آثار آلبرت کبیر^۳ و پژوهش‌های دیونوسیوس^۴، با فرایندهای مرتبط با زیبایی آشنا شد، و این موضوع را به صورت مسئله فلسفی مورد بررسی قرار داد. آکوئیناس در پرتو الهیات مسیحی، موضوع زیبایی در هنر را مورد بررسی قرار داده و مفاهیم سنتی زیبایی‌شناسی قرون وسطی^۵ را احیا نموده است. در اندیشه آکوئیناس، زیبایی هنری هم با صورت و ظاهر اثر (که با ماهیت درونی یا معنا هم‌راستا باشد) و هم با محتوای معنایی (که در ظاهر اثر تجلی می‌یابد) مرتبط است. اریک نیوتن فیلسوف معاصر، بر این باور است، از ارتباط منسجم و ساختارمند صورت و معنا، زیبایی هنری نمود می‌یابد و معنای نهفته در اثر، به طور شهودی قابل ادراک است. هنرمند از طریق عناصری که در خلق اثر برمی‌گزیند، این ساختار را ایجاد می‌کند.

با توجه به اهمیت نقش صورت و معنا در زیبایی‌شناسی هنر، این پژوهش به بررسی دیدگاه آکوئیناس و اریک نیوتن در این زمینه می‌پردازد، بطوریکه تاکنون پژوهشی در این راستا صورت نگرفته است.

در این پژوهش با این پرسش مواجه می‌شویم که نقش صورت و معنا در زیبایی‌شناسی هنر، با تمرکز بر اندیشه آکوئیناس و اریک نیوتن چگونه بیان شده است؟

بنابر این در این پژوهش با تمرکز بر آرای توماس آکوئیناس و اریک نیوتن نقش صورت و معنا در زیبایی‌شناسی هنر، مورد بررسی قرار می‌گیرد بدین رو با مطالعه و بررسی کتب و منابع معتبر این دو اندیشمند و سایر پژوهش‌های مرتبط نقش صورت و معنای اثر هنری و جنبه‌های تأثیرگذار بر زیبایی اثر هنری بطور منسجم تحلیل می‌شود. در ادامه وجوه تمایز و اشتراک مباحث بررسی شده در راستای نتایج تحقیق، در «جدول ۱» نشان داده می‌شود.

پیشینه پژوهش

در زمینه زیبایی‌شناسی هنر، تحقیقاتی از سوی پژوهشگران صورت گرفته، که می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

صانعی و شاقول (۱۳۹۳): در مقاله‌ای با عنوان «تبیین توماس آکوئینی از نسبت میان زیبایی با خیر و حقیقت در چهارچوب بحث از صفات استعلایی وجود» در فصلنامه پژوهش‌های هستی‌شناختی. نویسندگان پژوهش نشان می‌دهند یکی از ویژگی‌های

شکل‌گیری زیبایی‌شناسی در دوره روشنگری، استقلال زیبایی از خیر و حقیقت است. اما در فلسفه پیش از مدرن، یعنی در دوره یونان باستان و قرون وسطی، زیبایی جدای از خیر و حقیقت نبوده است. این تفکیک ناپذیری در رویکرد مابعدالطبیعی و هستی‌شناختی در سه معنای ارزشی ریشه دارد، نمونه برجسته این رویکرد توسط آکوئیناس بیان می‌شود، وی در بحث صفات استعلایی وجود، به نسبت زیبایی با خیر و حقیقت پرداخت و این مراتب سه گانه را در دو مرتبه وجود مخلوق و مرتبه الهی مرتبط می‌داند.

در مقاله دیگری از شکیبادل (۱۳۹۴): با عنوان «زیبایی هنری و بازنمایی طبیعت» در فصلنامه هستی و شناخت. نویسنده اذعان دارد توماس آکوئیناس با تأثیر از دیدگاه‌های پیشینیان، بطور پراکنده به موضوع زیبایی و هنر پرداخته است، و در صدد ارتباط زیبایی متعالی و زیبایی محسوس است. وی با تعریفی از زیبایی و مؤلفه‌های آن به تبیین ادراک زیبایی شناختی پرداخت علاوه بر این نویسنده با بررسی مسئله زیبایی و تأکید بر تأثیرپذیری از کتاب مقدس، با ارتباط بین زیبایی، ادراک زیبایی‌شناختی و نسبت زیبایی با خیر و وجود، به زیبایی عالم و طبیعت پرداخت.

بشماری، فتحی و گوزلی (۱۳۹۸): در مقاله «زیبایی و نسبت آن با خیر در نظام فلسفی توماس آکوئیناس» از فصلنامه پژوهش‌های فلسفی، نویسندگان بیان می‌دارند در نظام فکری توماس آکوئیناس زیبایی یک مفهوم متافیزیکی است، چنین نگرشی به زیبایی، تنها آن را با دیگر مفاهیم فلسفی-ارزشی مرتبط می‌سازد، سپس اشاره می‌نمایند، در بستر تفکر یونانی و قرون وسطایی که غالباً تفکر مابعدالطبیعی داشته است، فهم زیبایی جدای از خیر، تقریباً غیر ممکن است. سپس بیان می‌دارند زیبایی در نگرش توماس، در عین حال که امری عینی است، با ادراک انسان نیز مرتبط است و این ارتباط به نوبه خود، آن را با قوه دیگر نفس، یعنی با قوه شوقیه مرتبط می‌سازد.

همچنین ربیعی و پازوکی (۱۳۹۰): در مقاله «مفهوم زیبایی نزد توماس آکوئینی». نویسندگان بیان می‌دارند؛ زیبایی از منظر آکوئیناس امری است که به دیده لذت بخشد، مفهوم دیدن در این تعریف، منشأ بحث‌های مختلف معرفتی است. از دیگر مباحث معرفت‌شناختی آکوئیناس درباره زیبایی که نویسندگان به آن اشاره دارند، بحث قوای شناختی برتر است، آکوئیناس در خصوص زیبایی دیدگاهی عینیت‌گرایانه دارد علاوه بر این از نظر آکوئیناس زیبایی الهی، زیبایی مطلق و بالذاته است و زیبایی‌های این جهان بازتابی از آن هستند.

با توجه به پژوهش‌های اشاره شده، پژوهشگران تنها به مفهوم کلی زیبایی هنری در آرای توماس آکوئیناس پرداختند و به رابطه صورت و معنا در آثار هنری از منظر توماس آکوئیناس و اریک

نیوتن پژوهشی انجام نشده است، بنا بر این نگارندگان با مطالعه منابع اشاره شده بر این باورند بررسی صورت و معنای اثر هنری می‌تواند ابهامات نقش صورت و معنا در زیبایی‌شناسی آثار هنری را با توجه به مقتضیات زمان و تأثیر آن بر ادراک مخاطب و با تمرکز بر دیدگاه دو اندیشمند از دوره متقدم (توماس آکوئیناس) و معاصر (اریک نیونن) بزداید.

روش تحقیق

این مقاله از نوع بنیادین است. نویسندگان برای هدف پیش رو، پس از گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، اسنادی، و پایگاه‌های آنلاین، از روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی استفاده کرده‌اند. روش تحلیل داده‌ها به صورت کیفی است، و مشاهدات و نظریات توصیف شده‌اند. رویکرد پژوهش به تحلیل و توصیف نقش صورت و معنا در زیبایی هنری، با تمرکز بر دیدگاه دو اندیشمند آکوئیناس و اریک نیوتن است. مبنای تحلیل‌ها بر اساس دو مفهوم اساسی زیبایی هنری از دیدگاه توماس آکوئیناس فیلسوف سده اخیر، و زیبایی هنری از دیدگاه اریک نیوتن فیلسوف معاصر و با تأکید بر نقش صورت و معنا در این دو دیدگاه مورد بررسی قرار گرفته است. در نتیجه جنبه‌های تشابه و تفاوت دیدگاه این دو اندیشمند نشان داده شده است.

247: 2005)، بدین ترتیب آکوئیناس زیبایی را یک تجربه شناختی می‌داند و تأکید می‌کند که زیبایی بر مخاطب تأثیرگذار است. در فرهنگ‌نامه تاریخی مفاهیم فلسفه، نیز اشاره شده است «آن چیزی زیبا است که در مشاهده خوشایند واقع شود» با توجه به آنچه بیان شد زیبا از حیث ذات خود تعریف می‌شود و خوشایندی، نتیجه زیبایی است و از اجزای سازنده آن نیست (ریتر، ۱۳۸۹: ۱۲). تاتارکیه ویچ به این نکته اشاره می‌کند اگرچه توماس آکوئیناس در تعریف اولیه، زیبایی را مرتبط با اشیاء مرنی و ملموس دانسته، اما در مباحث دیگر بیان می‌کند که، بینایی به عنوان کامل‌ترین حس بشری، می‌تواند جایگزین صحیحی برای سایر حواس قرار گیرد و اصطلاح «دیدن» می‌تواند تمام شناخت‌های انسانی را در بر گیرد. بنا بر این در نوشته‌های آکوئیناس در کنار شهود حسی از شهود عقلانی، ذهنی و خیالی و یا کلی نیز سخن گفته است (تاتارکیه ویچ، ۱۳۸۷: ۵۲-۵۱).

در دو تعریف بیان شده، آکوئیناس مفهوم لذت را مورد توجه قرار داده، از یک سو وی معتقد است اشیایی که لذت در مخاطب ایجاد کنند؛ زیبا محسوب می‌شوند (علت زیبایی در شیء عینی و محسوس است) و از سوی دیگر وی اشیایی را زیبا می‌داند که در حین مشاهده (فعل دیدن) موجب لذت مخاطب شوند (علت زیبایی در فعل دیدن اشیاء است) (تاتارکیه ویچ، ۱۳۸۷: ۵۲) نکته دیگر، از دیدگاه آکوئیناس اشیایی که به خاطر فایده و کارایی موجب لذت مخاطب شوند، آنها را زیبا نمی‌داند بلکه معتقد است چیزی که بی‌واسطه در اشیاء موجب لذت مخاطب شود؛ زیبا دانسته می‌شود (تاتارکیه ویچ، ۱۳۸۷: ۵۲) علاوه بر آن توماس آکوئیناس در مسئله سی و نهم در جامع‌الاهیات به سه معیار برای امر زیبا اشاره نمود، از منظر وی شیء‌ای زیباست که ویژگی‌هایی همچون کمال یا تمامیت، تناسب یا هماهنگی و وضوح یا درخشش را دارا باشد (ژیلسون، ۱۳۷۵: ۲۶۶).

جایگاه صورت و معنا در زیبایی هنری از منظر توماس آکوئیناس

توماس آکوئیناس در بررسی زیبایی اثر هنری به جنبه‌هایی همچون کمال^۱ یا تمامیت، تناسب^۲ یا هماهنگی^۳ و وضوح یا درخشش^۴ اشاره می‌کند (ریتر، ۱۳۸۹: ۱۲) (ژیلسون، ۱۳۷۹: ۲۶۶) و آنها را مرتبط با مفهوم صورت می‌داند، که ویژگی‌های هر چیزی از طریق آن مشخص می‌شود، در این مبحث به بررسی نقش صورت و جایگاه این سه عنصر در زیبایی‌شناسی آکوئیناس پرداخته می‌شود.

کمال از دیدگاه آکوئیناس در واقع تحقق کامل یک شیء است (ریبئی، ۱۳۹۰: ۷۶) به عبارتی از نظرگاه وی شیء‌ای را می‌توان کامل دانست، که هیچ کمبود و نقصی در آن نباشد و به بهترین

در این مقاله از نوع بنیادین است. نویسندگان برای هدف پیش رو، پس از گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، اسنادی، و پایگاه‌های آنلاین، از روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی استفاده کرده‌اند. روش تحلیل داده‌ها به صورت کیفی است، و مشاهدات و نظریات توصیف شده‌اند. رویکرد پژوهش به تحلیل و توصیف نقش صورت و معنا در زیبایی هنری، با تمرکز بر دیدگاه دو اندیشمند آکوئیناس و اریک نیوتن است. مبنای تحلیل‌ها بر اساس دو مفهوم اساسی زیبایی هنری از دیدگاه توماس آکوئیناس فیلسوف سده اخیر، و زیبایی هنری از دیدگاه اریک نیوتن فیلسوف معاصر و با تأکید بر نقش صورت و معنا در این دو دیدگاه مورد بررسی قرار گرفته است. در نتیجه جنبه‌های تشابه و تفاوت دیدگاه این دو اندیشمند نشان داده شده است.

زیبایی هنری از منظر توماس آکوئیناس

توماس آکوئیناس از شاگردان آلبرت کبیر، در مباحث فلسفی به زیبایی‌شناسی توجه ویژه‌ای داشته است (ریبئی، ۱۳۹۰: ۷۱) وی در بررسی این مفهوم برخی از نظرات مهم ارسطو را که از طریق استاد خویش (آلبرت کبیر) دریافت نمود، مورد توجه قرار داد. یکی از مهم‌ترین مفاهیم مورد نظر آکوئیناس، فرم (صورت) در زیبایی‌شناسی اثر هنری است. آکوئیناس زیبایی را فرایندی می‌داند که با ادراک ذهنی و درونی موجب لذت شود، به عبارتی لذت زیبایی هنری فراتر از مشاهده صرف است، برخلاف برخی از فیلسوفان قرن سیزدهم، توماس آکوئیناس در آثارش به‌طور مستقل به مفهوم زیبایی پرداخته است. اما، در پژوهش‌ها اشاره‌ای به مفهوم زیبایی داشته است. تاتارکیه ویچ^۵ از صاحب‌نظران معاصر بررسی مفهوم زیبایی هنری از دیدگاه توماس آکوئیناس بیان می‌کند که وی در کتاب جامع‌الاهیات دو تعریف از زیبایی بیان نموده است، در تعریف اول؛ آکوئیناس اشیایی را که مشاهده آنها موجب لذت مخاطب شود، زیبا می‌داند: «آنچه از دیدنش لذت می‌بریم، زیبا خوانده می‌شود» (Tatarkiewich, 2005) و در تعریف دیگر؛ اشیایی که ادراک حقیقی، درونی و ذهنی آنها موجب لذت مخاطب شود را زیبا می‌داند، «آنچه از ادراکش لذت می‌بریم زیبا خوانده می‌شود» (Tatarkiewich, 2005)

صورت و معنا در زیبایی هنری، از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن ■ سیده محبوبه مقیم‌نژاد حسینی، سید مهران مقیم نژاد حسینی ■ صفحه ۱۰۷-۱۱۳

زیبایی هنری از منظر اریک نیوتن

در زیبایی هنری از دیدگاه اریک نیوتن با رویکرد دقیقی مواجه می‌شویم، که در این مبحث مورد بررسی قرار می‌گیرد: اریک نیوتن زیبایی در هنر را نتیجه عشق هنرمند به اصول ریاضی‌گونه نهفته در طبیعت می‌داند. این عشق بر اساس شهود هنرمند و پیرو این اصول است. آنچه هنرمند در اثر به تصویر می‌کشاند، از هرگونه قیدوبند دنیای مادی به دور است؛ و در تلاش است تا صرفاً جنبه‌های زیبایی‌شناختی را بر مخاطب نشان دهد. اریک نیوتن در پژوهشی به بررسی فرم مارپیچ صدف حلزون که دارای رویش طبیعی حلزونی است، بیان می‌کند؛ که این شیء بر اساس اصول ریاضی‌گونه و رویش طبیعی شکل گرفته، اما همان فرم مارپیچ در اثر هنری که توسط هنرمند برای تجربه زیبایی‌شناختی مخاطب ایجاد می‌شود، نمایانگر زیبایی هنری است (نیوتن، ۱۳۹۷: ۳۵). اریک نیوتن در اشاره به هنرمند در زمان خلق اثر بیان می‌کند، هنرمند موضوع را در ابتدا به‌طور حسی درک می‌کند سپس با فاصله گرفتن از جنبه‌های مادی آن، به جنبه‌های معنایی عمیق‌تری دست می‌یابد این رویکرد موجب دست‌یابی هنرمند به جنبه‌های نمادینی می‌شود که بر اساس تجربه‌های شخصی است. در واقع اریک نیوتن زیبایی هنری را احساس لذتی دانسته که مخاطب با تکرار تجربه شخصی در عالم ذهنی و شهودی، به آن دست می‌یابد. به عبارتی هرچه مخاطب توانایی بیشتری از مشاهده درونی و لایه‌های عمقی اثر هنری داشته باشد، تجربه زیبایی‌شناختی او از اثر بیشتر می‌شود (نیوتن، ۱۳۹۷: ۲۷۴). اریک نیوتن بیان می‌کند جوهره وجودی زیبایی هنری تنها در آن است و به چیزی خارج از آن وابسته نیست. برخلاف فیلسوفانی که زیبایی را در ارتباط با «حقیقت» و «خیر» دانسته‌اند، نیوتن معتقد است هرکدام از این امور در واقع واسطه‌ای برای رسیدن به هدف‌هایی هستند. فقدان حقیقت و خیر، موجب کاستی در عالم هستی می‌شود، و بدون «حقیقت» ابهام عالم را دربر می‌گیرد، و بدون «خیر» رنج و سختی در همه‌جا ایجاد می‌شود، به‌طوری‌که ابهام و درد عوامل مختل‌کننده زندگی بشری محسوب می‌شوند؛ اریک نیوتن بیان می‌دارد از بین بردن این امور طبق نظرگاه برخی از فلاسفه؛ جز با بکار بردن «حقیقت» و «خیر» به عنوان واسطه‌ای در جهت رسیدن به شرایط بهتر یا «خواستنی‌تر» امکان‌پذیر نیست. اما اریک نیوتن زیبایی را امری می‌داند که هیچ‌گاه وسیله‌ای در جهت رسیدن به غایتی نخواهد بود، بلکه آن را هدفی در نظر گرفته که همه امور به آن برمی‌گردد و از سایر ارزش‌ها جدا می‌شود.

صورت و معنی در زیبایی هنری از منظر اریک نیوتن

اریک نیوتن بر این باور است، صورت و معنی یا قالب و مضمون در اثر هنری چنان به‌هم پیوسته‌اند که جداسازی آنها امکان‌پذیر نیست.

شکل، آشکار شود. بر این اساس آکوئیناس زشتی را به منزله فقدان چیزی در شیء می‌داند: «اشیائی که فاقد چیزی هستند به همین علت زشت‌اند» (ربیعی، ۱۳۹۰: ۷۶) در واقع صورت یا شکل خاص یک اثر هنری، طبق الگوی ماهوی آن، موجب کمال شیء می‌شود. برخی از نظریه‌پردازان معتقدند در دیدگاه آکوئیناس کمال یک اثر هنری به تناسب اجزای یک شیء نسبت به کل اثر است زیرا آکوئیناس معتقد است که زیبایی در اثر هنری از تناسب اجزای آن است و حواس مخاطب از دریافت و ادراک اشیاء متناسب لذت می‌برد (Eco, 1988: 99). به همین دلیل از دیدگاه آکوئیناس، کمال به معنای انسجام ساختاری صورت یک شیء یا اثر یعنی *integritas* است. به‌نوعی از دیدگاه وی کمال یک شیء وابسته به تحقق کامل صورت آن است. به بیان دیگر تا صورت یک شیء به کامل‌ترین وجه خود تحقق نیابد؛ آن شیء یا اثر به غایت یا کمال نهایی (خود) نمی‌رسد. توماس آکوئیناس بیان می‌کند: «گرایش و تمایل به غایت، توأم با صورت است» (Aerson, 1991: 93). از نظر آکوئیناس تناسب یک شیء یا اثر هنری هم به نسبت‌های مناسب ریاضی میان اشیاء اشاره دارد و هم به سازگاری میان اشیاء یا آثاری که مرتبط با هم هستند. وی هرگونه هماهنگی در آثار هنری و اشیاء را مرتبط با صورت آنها می‌داند. صورت به اثر انسجام و هماهنگی می‌بخشد و در اجزای آن وحدت و یکپارچگی ایجاد می‌کند. به این لحاظ آکوئیناس هر شیء یا اثری که از سایر آثار یا اشیاء متمایز می‌شود، را زیبا می‌داند. وی بیان می‌کند «فرم زیبایی شیء است». اگر صورت، مانند شکل یا رنگ، به‌طور ملموس و محسوس باشد به اثر درخشندگی و تابندگی محسوس می‌دهد و اگر صورت معنوی باشد به اثر مفاهیم معنوی بیشتری می‌بخشد (مورر، ۱۳۹۲: ۳۹). آکوئیناس معتقد است صورت از نور الهی بهره‌مند است (ژیلسون، ۱۳۷۵: ۲۶۷-۲۶۶). و با تفسیری صورت‌انگاره به ماده^{۱۲} می‌نگرد (Tatarkiewicz, 2005: 252)، و به این باور است صورت‌ها حقیقت شیء را آشکار می‌کنند بنا بر این زیبایی اثر هنری بر اساس صورت یا فرم آن است، زیرا اشیاء و آثار هنری بر اساس صورت عیان می‌شوند، و مخاطب از طریق صورت اثر هنری، آن را مورد بررسی قرار می‌دهد. به عبارتی آکوئیناس صورت را نشانی از ماهیت شیء می‌داند که همچون نوری مخاطب را به ادراک درونیات و ذات اثر هنری یا یک شیء سوق می‌دهد، همان‌طورکه زیبایی اثر به صورت آن وابسته است؛ صورت نیز به وجود نیازمند است (ربیعی، ۱۳۹۰: ۷۸-۷۷) بنا بر این آنچه در اثر هنری آشکار می‌شود در واقع از وجود و ماهیت است (مورر، ۳۹۲: ۴۳). و این وجه وجودی معنای اثر را دربردارد که در صورت و شکل تجلی می‌یابد.

رویکرد متمایزی نسبت به صورت و معنای زیبایی اثر هنری داشته‌اند. توماس آکوئیناس به‌طور مستقل صورت و معنای اثر هنری، را مورد بررسی قرار نداده، و در کتاب و پژوهشی به این موضوع نپرداخته است برای درک دیدگاه آکوئیناس نسبت به امر زیبا باید آثار مختلف او را بررسی کرد، اما اریک نیوتن فیلسوف معاصر، به‌طور مفصل به بررسی معنا، صورت و دیگر عناصر زیبایی‌شناختی پرداخته است و با بررسی آن می‌توان به نظرگاه وی نسبت به این موضوع آگاه شد، که پژوهش درباره هنر و زیبایی جزو ارکان مهم دیدگاه اریک نیوتن است به‌نوعی نیوتن فلسفه هنر را به عنوان یک حوزه مستقل مورد توجه قرار داده و دیدگاه‌های منسجمی در این زمینه ارائه داده است..

۲. هر دو فیلسوف با توجه به دیدگاه مختص به خود، به صورت و معنای اثر هنری پرداخته‌اند؛ توماس آکوئیناس زیبایی را در مفاهیمی همچون کمال، تناسب (که در آنها هماهنگی اشیاء توأم با نسبت‌های ریاضی است) و وضوح پرداخته و آنها را مرتبط با معنای نهفته در اثر هنری می‌داند این معنا با زبان ریاضی قابل بیان است و بیان اثر هنری بر اساس آن شکل می‌گیرد این فرایند توأم با جنبه‌های نمادین و رمزگونه است. نیوتن نیز بر اهمیت صورت اثر هنری تأکید می‌کند و آن را اصل اساسی یک اثر می‌داند که با دنیای پیرامونی و تناسبات ریاضی در ارتباط است و سایر عناصر اثر بر اساس صورت اثر شکل می‌گیرند. بدین رو اثر هنری از واقعیت پیرامونی فاصله می‌گیرد. به‌نوعی هر دو اندیشمند در اشاره به اهمیت و جایگاه صورت اثر هنری، آن را از بنیادی‌ترین بخش یک اثر دانسته‌اند که در ارتباط با دنیای مادی و تناسبات آن است و سایر بخش‌های اثری هنری بر اساس آن شکل گرفته و از اشیاء و پدیده‌های پیرامونی مجزا شده است.

۳. هر دو اندیشمند بر لذت ناشی از زیبایی اثر هنری، سخن گفته‌اند؛ اما با رویکرد متفاوت این موضوع را مورد بررسی قرار دادند. آکوئیناس لذت را در ارتباط با وجه فرمال و صورت اثر، مانند تناسب و نظم می‌داند و از این طریق، حواس مخاطب در مواجهه با اثر و مشاهده این ویژگی‌ها لذت می‌برد. اما اریک نیوتن در بررسی این موضوع، اشاره به فراتر از شکل ظاهری اثر، که مخاطب آن را از طریق مشاهده درونی و شهودی دریافت و موجب احساس لذت در وی می‌شود. این لذت در مخاطب توأم با تجربه شخصی در عالم درونی است. بنابراین در بررسی مفهوم لذت در دیدگاه این دو اندیشمند با تمایزاتی مواجه می‌شویم در اندیشه آکوئیناس لذت همراه با دیدن و ادراک حسی است اما در دیدگاه اریک نیوتن احساس لذت فراتر از لذت حسی که مخاطب آن را ادراک می‌نماید و به لذت معنوی و شهودی منتهی می‌شود.

۴. هر دو اندیشمند در اشاره به مفهوم «کمال» آن را با کامل بودن و عاری از نقص مرتبط می‌دانند. در این رویکرد اریک نیوتن معنا

درواقع این دو تجلیات متمایزی از یک عامل هستند. به‌طورمثال با واژگونی پرده نقاشی، نمی‌توان آن را از قالبش خارج ساخت، و پرده را از عناصر توصیفی و روایتی اش تهی نمود؛ تنها راه برقراری ارتباط صورت و معنا این است که هر یک نمود دیگری باشد و صرفاً زمانی که یکی از این دو عنصر دیگری را در خود بیابد اثر هنری حاصل از مجموعه‌شان به کمال می‌رسد (نیوتن، ۱۳۹۷: ۲۴۸). اریک نیوتن در اشاره به مضمون بیان می‌دارد اگر مضمون در ساختار مناسبی قرار گیرد و در آن انسجام یابد، به کمال خود می‌رسد و قالب یا صورت هنری را برحسب نیاز خود ایجاد می‌کند به‌نوعی صورت از دل معنی، شکل می‌گیرد و صورت بیانی استعاری و مشتق از معنا است. وی صورت اثر هنری را معنایی می‌داند که با اصطلاحات قابل اندازه‌گیری ریاضی نمود یافته است و وظیفه صورت ریاضی، که بنیان اثر هنری بر آن استوار است، هرچند قابل توجیه به نظر می‌رسد، اما از آنچه نشان می‌دهد اسرارآمیزتر است. اریک نیوتن بر این باور است ارزش زیبایی‌شناختی اثر هنری، به توانایی آن در برگیری تجربه‌های شخصی است. وی معنا را حاصل جمع کل تجربه‌های بشری دانسته که هنرمند با خلق اثر هنری، معادلی صوری برای آن ایجاد می‌کند (نیوتن، ۱۳۹۷: ۲۷۶). اریک نیوتن همه تجربه‌های بشری را توأم با زبان عشق یا نفرت می‌داند، عشق سازنده همه امور است و نفرت نیز باعث جدایی است و برای زندگی بشر هر دو لازم است، در شکل‌گیری معنای اثری هنری نیز، عشق و نفرت نقشی مؤثر دارد. اریک نیوتن در اشاره به صورت طبیعت بیان می‌کند؛ تجربه بشری چون در شکل‌گیری صورت طبیعت نقشی ندارد، محتوای تجربی نیز در آن جای ندارد. صورت طبیعت درواقع متشکل از ویژگی‌های ذاتی یا کارکردهای موجود در آن که با اصطلاحات ریاضی قابل اندازه‌گیری است. درنهایت با توجه به اهمیت نقش صورت و معنا در اندیشه اریک نیوتن می‌توان بیان نمود، ویژگی‌های ذاتی، صورت اثر هنری را ایجاد می‌کند و تنها زمانی که صورت به‌طور خالص و عاری از هر تعبیر شخصی از سوی هنرمند در زمان خلق اثر یا مخاطب در مواجهه با اثر هنری ادراک شود، می‌توان آن را زیبا نامید.

مقایسه صورت و معنا در اندیشه توماس آکوئیناس و اریک نیوتن

با توجه به اهمیت صورت و معنا که این دو فیلسوف در پژوهش‌ها و بررسی‌های خویش بدان پرداخته‌اند، می‌توان گفت که این مفاهیم نقش محوری در مباحث زیبایی‌شناسی آثار هنری نزد آنان برخوردار است. در ادامه به مقایسه دیدگاه‌های این دو اندیشمند نسبت به صورت و معنا در زیبایی هنری می‌پردازیم، که می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

۱. همان‌طورکه اشاره شد توماس آکوئیناس و اریک نیوتن

صورت و معنا در زیبایی هنری، از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن ■ سیده محبوبه مقیم‌نژاد حسینی، سید مهران مقیم‌نژاد حسینی ■ صفحه ۱۰۷-۱۱۳

زیبایی عینی است. اریک نیوتن نیز بر این باور است، زیبایی یک اثر غایتی درونی دارد و به امر دیگری نمی‌پردازد و جوهره وجودی امر زیبا را در خود آن می‌داند. به عبارتی در دیدگاه اریک نیوتن زیبایی توأم با مشاهده درونی است و همه امور غایت خود را در آن می‌جویند. لذا از سایر ارزش‌هایی که برخی صاحب‌نظران برای زیبایی در نظر گرفته‌اند جدا می‌شود.

با توجه به موارد اشاره شده می‌توان بیان نمود که صورت و معنا در دیدگاه توماس آکوئیناس و اریک نیوتن از جایگاه مهم و بنیادینی در خلق اثر هنری و زیبایی هنری برخوردار است. به گونه‌ای که سایر فرایندهای مرتبط با اثر هنری و ادراک آن از سوی مخاطب در ابتدا در صورت اثر یا وجه فرمال شکل می‌گیرد به فراخور آن معنای اثر که در ارتباط مستقیم با صورت است، ادراک می‌شود، این فرایند از منظر دو اندیشمند در «جدول ۱» قابل مشاهده است.

یا مضمون یک اثر را هنگامی که در صورت یا ساختاری مناسب قرار گیرد، آن اثر را کمال‌یافته دانسته است. این فرایند نشان‌دهنده نسبت متقابل و جدایی‌ناپذیر معنی یا مضمون با صورت اثر است اما توماس آکوئیناس کمال را کامل‌ترین شکلی که یک شیء یا اثر بر خود می‌پذیرد دانسته است. آکوئیناس، نهایت و غایت یک شیء را تنها در جنبه‌های ظاهری و مادی دانسته است. بدین رو با وجه تمایز آکوئیناس و اریک نیوتن نسبت به «کمال» در شیء یا اثر هنری مواجه می‌شویم.

۵. در اشاره به ماهیت زیبایی دو اندیشمند رویکرد متمایزی دارند، به طوری که آکوئیناس زیبایی را در شیء محسوس قابل مشاهده می‌داند، و جنبه‌هایی مانند کارایی و مفید بودن اشیاء موجب زیبایی آنها نمی‌شوند، بلکه آکوئیناس صرفاً چیزی که بدون واسطه موجب لذت مخاطب شود را زیبا می‌داند در رویکرد وی

جدول ۱. مقایسه صورت و معنا در هنر، از منظر توماس آکوئیناس و اریک نیوتن.

ردیف	مورد مقایسه	توماس آکوئیناس	اریک نیوتن	وجه افتراق	وجه اشتراک
۱	نوع رویکرد نسبت صورت و معنای اثر هنری	آکوئیناس به زیبایی‌شناسی ارسطویی علاقه‌مند بود و بر مفاهیمی مانند کمال، تناسب و وضوح تأکید داشت. صورت و معنای اثر هنری امر دغدغه‌مندی برای وی نبوده از این رو رساله یا کتابی در این باره ندارد	زیبایی اثر هنری و متعلقات آن همچون صورت و معنا نقش مهمی در نظرگاه اریک نیوتن دارد	اریک نیوتن به‌طور مشخص در کتابی با عنوان معنی زیبایی صورت و معنا را مورد بررسی قرار داد. اما آکوئیناس به‌طوری پراکنده در بین نوشته‌هایش به صورت و معنای اثر هنری پرداخت	
۲	صورت و معنا در زیبایی اثر هنری	زیبایی اثر را به وجوهی همچون کمال، تناسب و وضوح و مرتبط با نسبت‌های ریاضی صورت می‌داند	صورت اثر را با تناسب‌های ریاضی مرتبط دانسته و آن را توأم با مضامین درونی که با وجه‌های نمادین نمود می‌یابد و به معنای عمیق‌تر اشاره دارد، مرتبط دانسته است.	هر دو اندیشمند در اشاره به اهمیت صورت آن را با دنیای مادی مرتبط دانسته و سایر بخش‌ها بر اساس آن شکل می‌گیرند.	
۳	لذت در زیبایی و ادراک اثر	این فرایند از نظرگاه آکوئیناس در ابتدا از طریق مشاهده در صورت و فرم اثر که با لذت و ادراک آن همراه است، به‌نوعی وی تأکید بر لذت حسی ناشی از درک زیبایی فرم تأکید دارد.	نمودی از اثر که از طریق حواس مخاطب دریافت و با مشاهده درونی و ادراک جنبه‌های معنایی که توأم با تجربه شخصی است، به‌نوعی اریک نیوتن لذت عمیق‌تری را که از درک معنای اثر ایجاد می‌شود، مورد توجه قرار داد.	لذت در اندیشه آکوئیناس با دیدن و ادراک همراه است اما در اندیشه اریک نیوتن از سطح فرمال یا صورت فراتر رفته و ادراک آن شهودی و با تجربه شخصی درونی همراه است	
۴	مقوله کمال در صورت و معنای اثر	آکوئیناس غایت یک شیء را صرفاً در صورت و شکل فرمالی که اثر بر خود می‌پذیرد، دانسته است	وجه فرمال یا صورتی که معنا و مضمون یک اثر بر خود می‌پذیرد دانسته است.	هر دو، این موضوع را با کامل بودن و فقدان نقص در ارتباط می‌دانند	
۵	جوهره امر زیبا	آکوئیناس علت زیبایی را در محسوسات می‌داند	اریک نیوتن جوهره امر زیبا را تنها در خود آن می‌داند و از سایر ارزش‌هایی که صاحب‌نظران برای آن در نظر گرفته‌اند جدا می‌شود و زیبایی به عنوان تجربه ذهنی و به صورت شهودی توسط مخاطب دریافت می‌شود	آکوئیناس رویکرد عینی به زیبایی دارد اما اریک نیوتن آن را با جنبه‌های معنایی شهودی توأم می‌داند	

6. Eric Newton
7. Tatarkiewicz

۸. بنظر می‌آید که موضوع تمامیت و کمال (integrity) در کتاب جامع الهیات آکوئیناس توصیف دقیق‌تری از مؤلفه اندازه است، زیرا هر دو مؤلفه [تمامیت و اندازه] به این دلیل به خدای پسر اسناد می‌شود که او در خود، ماهیت خدای پدر را به طور کامل و دقیق در بر دارد فقره‌ای از توماس در جامع الهیات (I, P42) این ادعا را تأیید می‌کند، توماس در این فقره «اندازه» را علاوه بر امور جسمانی به امور روحانی نیز نسبت می‌دهد (Aquinas, 1947, P42) و بیان می‌کند که این مؤلفه هنگامی که به امور روحانی نسبت داده می‌شود، معنای کمال را دارا است.

9. Proportionality
10. harmony
11. clarity
12. hylomorphic

فهرست منابع

- تاتارکوویچ، ولادیسلاو (۱۳۸۷)، تاریخ زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی توماس آکوئینی، ترجمه مینا نینی، مجله زیباشناخت، شماره ۱۹: ۵۰-۵۲.
- ربیعی، هادی؛ پازوکی، شهرام (۱۳۹۰)، مفهوم زیبایی نزد توماس آکوئینی، اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ۴۰: ۶۹-۹۲.
- ریتر، یواخیم و دیگران (۱۳۸۹)، فرهنگ‌نامه تاریخی مفاهیم فلسفی، ترجمه محمدرضا حسینی بهشتی و دیگران، جلد اول (فلسفه هنر)، چاپ اول، تهران: نشر مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه و نشر نور اغنون.
- ژیلسون، اتین (۱۳۷۵)، مبانی فلسفه مسیحیت، ترجمه: محمد محمدرضایی و محمد موسوی، چاپ اول، قم: نشر دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.
- بشماری، مرتضی (۱۳۹۸)، زیبایی و نسبت آن با خیر در نظام فلسفی توماس آکوئیناس، پژوهش‌های فلسفی (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)، شماره ۲۷: ۱۱۷-۱۳۶.
- شکیبا دل، محمد (۱۳۹۵)، زیبایی هنری و بازنمایی طبیعت (در نظریه زیبایی‌شناختی توماس آکوئیناس)، هستی و شناخت، شماره ۱: ۷۹-۹۶.
- صانعی، فاطمه؛ شاقول، یوسف (۱۳۹۳)، تبیین توماس آکوئینی از نسبت میان زیبایی با خیر و حقیقت در چهارچوب بحث از صفات استعلایی وجود، پژوهش‌های هستی‌شناختی، شماره ۵: ۸۵-۱۰۵.
- مورر، آرماندا آگوستین (۱۳۹۲)، فلسفه زیبایی تفسیری توماسی، ترجمه: هادی ربیعی، چاپ اول، تهران: نشر حکمت.
- نیوتن، اریک (۱۳۹۷)، معنی زیبایی، ترجمه: پرویز مرزبان، چاپ نهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- Aertsen, JANA (1991), Beauty in the Middle Ages: A Forgotten Transcendental, *Medieval philosophy and Theology*, 1: 68-97.
- ECO, Umberto) 198., (the Aesthetics of Thomas Aquinas. Hugh Berdin (Trans) Cambridge: Harvard University Press.
- Tatarkiewicz (1980), *A history of Six ideas: An essay in aesthetics*. Warszawa: polish Scientific publishers.
- Tatarkiewicz w (2005), *history of Aesthetics [volume 2]* " *Medieval Aesthetics*. Barretc. Editor. New York: continuum.

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی و مطالعه آثار این دو اندیشمند، می‌توان این‌گونه بیان نمود؛ آکوئیناس و اریک نیوتن با نگاهی تأمل‌برانگیز مبحث مورد نظر را مورد بررسی قرار داده‌اند. به‌گونه‌ای که در اثر هنری یا یک شیء مهم‌ترین بخش تعمق برانگیز و اصل بنیادین که سایر اجزای اثر بر اساس آن به ظهور می‌رسند را صورت می‌دانند و به فراخور آن مضمون یا معنای اثر در ارتباط لاینفک با وجه فرمال اثر است، این دو بخش از مهم‌ترین اجزای یک امر زیبا محسوب می‌شوند، و درک زیبایی یک اثر هنری نیاز به درک این دو عنصر است. این دو اندیشمند با نگرش مختص به خود که متأثر از زمینه‌های تاریخی و فلسفی متمایز آنها شکل گرفته است، صورت و معنا در اثر هنری را مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند؛ توماس آکوئیناس صورت را تجلی‌گاه شیء می‌دانست که از طریق آن اثر یا شیء به آشکارگی می‌رسد، وی مفهوم صورت یا فرم را از نگاه علت صوری مورد توجه قرار داده و معتقد است، این فرایند موجب زیبایی اثر می‌شود همچنین اشیاء به‌واسطه صورتشان آشکار می‌شوند و مخاطب از این طریق به معنا دست می‌یابد، آکوئیناس در بیان امر زیبایی اثر هنری به لذت ذهنی اشاره دارد با این حال این فرایند در دیدگاه وی صورت عینی به خود گرفته است، علاوه بر آن اریک نیوتن در موضوع فرایند خلق اثر هنری، زیبایی و متعلقات آن همچون صورت و معنا را مهم‌ترین اصول یک اثر می‌داند. وی معنای اثر را توأم با تجربه بشری، درونی و شهودی دانسته که از طریق هنرمند توسط آثارش برای معنا معادلی صوری ایجاد می‌کند. بدین رو اریک نیوتن قواعد ریاضی جهان مادی را که در وجه صوری اثر با تغییراتی به ظهور می‌رسد و در ذهن بیننده بر اساس شهود ادراک می‌شود را مرتبط با زیبایی اثر می‌داند.

پی‌نوشت‌ها

1. form
2. Tomas Aquinas
3. Albert The Great
۴. دیونوسیوس (Dionysius) در شرح اسمای الهی «زیبایی» را در هماهنگی و تابندگی می‌جوید و آن را به خدا که اعطاکننده هماهنگی و تابندگی به همه موجودات است نسبت می‌دهد (Dionysius, 2011: 133) این نگرش، از دیونوسیوس به این دلیل که بیانگر چستی زیبایی است، امری مهم محسوب می‌شود و اکثر فیلسوفان قرن سیزدهم، به این رویکرد معتقد بودند و به نقل آن پرداختند؛ توماس نیز هرگاه مؤلفه‌های زیبایی را به دو موضوع هماهنگی و تابندگی محدود می‌کند، برای تبیین ادعای خویش، به این سخن از دیونوسیوس توسل می‌جوید.
5. aesthetic Medieval Period



دوفصلنامه‌ی رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

ابژه زیبایی و امر والا: تقابل ادراک حسی و خیال از منظر هگل، میکل دوفرن و سارتر

بهزاد اسدی^۱، مهدی قدیانی^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۲۲ آبان ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۱۲۴-۱۱۵

Doi: 10.22034/rph.2025.2045086.1085



چکیده

مفهوم «ابژه» در اندیشه فلسفی، به‌ویژه در آثار هگل، میکل دوفرن و سارتر، با تفسیرهای متنوع و گاه متناقضی مواجه است. چگونه مفاهیم «ابژه»، «زیبایی»، و «امر والا» از منظر هگل، میکل دوفرن و سارتر تفسیر می‌شوند، و این دیدگاه‌ها چه تفاوت‌ها و تقابلهایی در خصوص نقش «ادراک حسی» و «خیال» دارند؟ از منظر هگل، ابژه در سه سطح متوالی ظاهر می‌شود: طبیعت، ایده عقلی، و کلیت مطلق. او زیبایی را فرایندی می‌داند که از ادراک حسی آغاز شده و به سوی کمال مطلق حرکت می‌کند. هگل بر وحدت آگاهی و واقعیت تأکید دارد و معتقد است که زیبایی به عنوان امری پویا و تکاملی، از مراتب پایین‌تر طبیعت به سطح عالی‌تر ایده می‌رسد. میکل دوفرن با تأکید بر نقش ادراک حسی، زیبایی را نتیجه‌ای از تعامل دیالکتیکی میان حضور، خیال، و احساس می‌داند. او معتقد است که ابژه زیباشناختی باید در بستر زمان و مکان خاص خود درک شود و نمی‌توان آن را صرفاً به‌بازنمایی ذهنی تقلیل داد. در این دیدگاه، تجربه زیباشناختی به عنوان ترکیبی از حس و ایده تعریف می‌شود. در مقابل، سارتر تخیل را محور اصلی تجربه زیباشناختی می‌داند و ابژه را محصولی از بازنمایی‌های ذهنی معرفی می‌کند. او معتقد است که زیبایی مستقل از واقعیت خارجی است و هنر، به‌ویژه در قالب‌های غیرتمثیلی، از طریق تخیل مخاطب را به تجربه‌ای ذهنی و فراتر از واقعیت سوق می‌دهد. این پژوهش از روش‌های تحلیل مقایسه‌ای و پدیدارشناسانه بهره می‌گیرد. در گام نخست، متون اصلی این فیلسوفان به دقت تحلیل شده و مفاهیم محوری آنها شناسایی می‌شود. سپس، با استفاده از روش تطبیقی، تفاوت‌ها و شباهت‌های میان دیدگاه‌های آنها بررسی می‌شود. در نهایت، تحلیل پدیدارشناسانه به‌کار رفته تا نحوه تعامل میان «ابژه» و «سوژه» در شکل‌گیری تجربه زیباشناختی روشن شود. سعی بر آن شد تا تبیین اهمیت تعامل میان ادراک حسی و خیال و نقش آن در شکل‌گیری مفاهیم زیبایی و امر والا در اندیشه این فیلسوفان مورد واکاوی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: ابژه، زیباشناسی، ادراک حسی، خیال، امر والا

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: behzad_asadi64@yahoo.com

۲. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران.

Email: mahdighadyani@gmail.com



استاد: اسدی، بهزاد و قدیانی، مهدی (۱۴۰۳). ابژه زیبایی و امر والا: تقابل ادراک حسی و خیال (از منظر هگل، میکل دوفرن و سارتر). رهپویه حکمت هنر، ۳(۲): ۱۲۴-۱۱۵.

doi: 10.22034/rph.2025.2045086.1085

https://rph.soore.ac.ir/article_720036.html

مقدمه

تجربه زیباشناختی، به عنوان یک فرایند پدیدارشناسانه و تعلیقی، از طریق تجلی ابژه در ذهن سوژه، نخستین یافته‌های خود را کسب می‌کند. در این معنا، «ابژه زیباشناختی»^۱ مفهومی است که فراتر از یک موجود خارجی و عینی، به عنوان یک پدیدار ذهنی و معرفت‌شناسانه در آگاهی سوژه قرار می‌گیرد. این ارتباط دیالکتیکی میان سوژه و ابژه، همان‌طور که هگل^۲ در فن هنر (۱۸۳۵) بیان می‌کند، به‌طور عمده به‌واسطه ادراک و تخیل سوژه صورت می‌گیرد و ابژه از طریق این تعامل با سوژه شکل می‌گیرد و تفسیر می‌شود. بنابراین، ابژه زیباشناختی در این فرایند، چیزی بیش از یک پدیده محسوس است؛ بلکه به عنوان یک ساختار معنایی در ذهن سوژه به ظهور می‌رسد.

در زیباشناسی مدرن و معاصر، دیدگاه‌های متنوع و حتی گاه متضادی در مورد ابژه زیباشناختی مطرح شده است. برخی از این دیدگاه‌ها بر اساس تفاوت در نوع ادراک و تجربه سوژه از ابژه، مفاهیم گوناگونی را از این پدیده ارائه داده‌اند. یکی از این دیدگاه‌ها، که در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد، این نظر را می‌سازد که «ابژه زیباشناختی همان اثر هنری است و تفاوت آن دو تنها در نحوه ادراک آنها نهفته است» (خاتمی، ۱۳۸۵: ۱). بر اساس این دیدگاه، تفاوت میان ابژه زیباشناختی و اثر هنری، نه در ماهیت آنها بلکه در نحوه تجربه و ادراک سوژه از آنها است. این امر موجب می‌شود که اثر هنری به عنوان یک قالب مادی و محسوس، در تعامل با ذهن سوژه تبدیل به ابژه‌ای زیباشناختی گردد که به واسطه آن، معنا و تأثیرات خاصی را بر سوژه به ارمغان می‌آورد.

از این رو، در تحلیل ابژه زیباشناختی، سه مؤلفه اصلی شناسایی می‌شود که هرکدام نقشی بنیادین در فرایند شکل‌گیری تجربه زیباشناختی ایفا می‌کنند: نخست، «ماده»، که به مادی اشاره دارد که از طریق حواس انسان درک می‌شوند و به صورت فیزیکی در اثر هنری تجلی می‌یابند؛ دوم، موضوع، که مفاهیمی است که به عنوان ایده‌ها و تصورات ذهنی سوژه، در اثر هنری به صورت نمادین ظهور می‌کند؛ و سوم، بیان، که به‌نوعی انتقال تجربه، احساس یا مفهوم از طریق اثر هنری اشاره دارد، و در نهایت به‌نوعی تجربه زیبایی‌شناختی^۳ منجر می‌شود» (Danto, 1981: 54). این مؤلفه‌ها، به‌ویژه در فلسفه‌های زیباشناختی هگل، دوفرن^۴ و سارتر^۵، نقش اساسی در توضیح رابطه میان اثر هنری، ذهن سوژه و تجربه زیبایی‌شناختی ایفا می‌کنند.

در این پژوهش، به تحلیل و مقایسه دیدگاه‌های هگل، دوفرن و سارتر پیرامون مفهوم «ابژه زیباشناختی» و رابطه آن با امر «والا»^۶ و «زیبایی»^۷ پرداخته خواهد شد که حائز اهمیت است. این فیلسوفان هر یک با توجه به نگرش‌های فلسفی خاص خود، به

بررسی تقابل میان ادراک حسی و خیال در تجربه زیباشناختی پرداخته‌اند. از این رو، هدف اصلی این مقاله بررسی و تحلیل این رویکردهای متفاوت است که می‌توانند به روشنی ابعاد پیچیده و چندگانه تجربه زیباشناختی و فلسفی را آشکار سازند. برای نمونه، هگل در نظریه زیبایی‌شناسی (۱۸۳۵) ابژه را در فرایند دیالکتیکی^۸ از ادراک حسی به ایده‌های مطلق می‌برد، در حالی که دوفرن با دیدگاهی متفاوت، ابژه را در چارچوب ایدئالیسم و حقیقت‌های عقلی بررسی می‌کند و سارتر از منظر اگزیستانسیالیسم^۹، «ابژه را نه در ادراک حسی بلکه به عنوان محصول خیال» در نظر می‌گیرد (Sartre, 1966: 102).

بنابراین، تحلیل این دیدگاه‌ها نه تنها به درک عمیق‌تری از رابطه میان ابژه، زیبایی و امر والا می‌انجامد، بلکه به وضوح مشخص می‌سازد که چگونه هر یک از این فیلسوفان به مقوله تجربه زیباشناختی از منظر خاص خود پرداخته‌اند.

روش تحقیق

مقاله حاضر به منظور تحلیل و مقایسه دیدگاه‌های سه فیلسوف برجسته، هگل، میکلا دوفرن و سارتر، در خصوص مفهوم «ابژه زیباشناختی» و رابطه آن با «ادراک حسی» و «خیال» در تجربه زیباشناختی تنظیم شده است. برای تحقق این هدف، از روش تحقیق تحلیل مقایسه‌ای و پدیدارشناسانه استفاده می‌شود که در آن، هر یک از نظریات این اندیشمندان به‌طور مستقل و سپس در قالب مقایسه‌ای مورد بررسی و نقد قرار می‌گیرد.

۱. تحلیل متون فلسفی: در گام نخست، مقاله به تحلیل عمیق و دقیق متون اصلی هگل، دوفرن و سارتر خواهد پرداخت. این بخش به شناسایی و توضیح مفاهیم محوری هر فیلسوف، مانند «ابژه زیباشناختی»، «امر والا»، «زیبایی»، «ادراک حسی» و «خیال» اختصاص دارد. در این تحلیل، تلاش خواهد شد که هر یک از این مفاهیم در بستر فلسفی و تاریخی تفکرات فیلسوفان قرار گیرد و نحوه شکل‌گیری آنها در نظام فکری هرکدام روشن شود. به‌ویژه، تمرکز بر نحوه تعامل میان «ابژه» و «سوژه» در اندیشه‌های هگل، دوفرن و سارتر، این امکان را فراهم می‌آورد که ابعاد مختلف مفهوم «ابژه زیباشناختی» در هر یک از این فلسفه‌ها بازخوانی شود.

۲. روش تطبیقی: پس از تحلیل تفصیلی آرا هر فیلسوف، مقاله از روش تطبیقی برای مقایسه و ارزیابی تفاوت‌ها و شباهت‌های میان دیدگاه‌های این اندیشمندان بهره می‌برد. در این بخش، توجه ویژه‌ای به نحوه ارائه «ابژه» در هر یک از نظام‌های فکری هگل، دوفرن و سارتر خواهد شد. تفاوت‌های عمده‌ای که در رویکردهای این فیلسوفان در خصوص جایگاه «ادراک حسی» و «خیال» در شکل‌گیری تجربه زیباشناختی وجود دارد، مورد بررسی قرار خواهد گرفت. علاوه بر این، مقاله به مقایسه روش شناختی آنها در

پروژه زیبایی‌شناسی در فلسفه عصر روشنگری را در نظام فلسفی خود دگرگون کرده و مسیر تازه‌ای را جایگزین آن می‌کند، به طوری که در این رویکرد تازه، موضوع «ذوق» جای خود را به بازاندیشی پیرامون نسبت هنر و حقیقت می‌دهد. هگل با تجدید نظر در میراث اندیشه روشنگری و به تبع آن، ممتاز کردن هنر در حیطه زیبایی‌شناسی (که پیشتر زیبایی طبیعی و هنری را در بر می‌گرفت) آن را صراحتاً نمودی از حقیقت در جریانی تاریخی خواند.

در مقاله «روش‌شناسی پدیدارشناس هنر با نگاهی به آرا دوفرن و هایدگر» (مصطفوی، ۱۴۰۰: ۹۵) اندیشه‌های «مایکل دوفرن» (که تا حدودی به سنت فکری هوسرل وفادار است) به بررسی چگونگی پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی دوفرن پرداخته است. در تحلیل پدیدارشناسانه هنر بررسی می‌گردد که چگونه پدیدارشناسی هرمنوتیکی قادر است نسبت مغفول مانده میان حقیقت و هنر را بار دیگر برقرار کند که با توجه گسترده‌ی مباحث در باب هنر، این موضوع بیشتر در آرای دنیبال شده است.

همچنین در مقاله «دنیای تصور، هنر و ادبیات از منظر سارتر» (ازغندی، ۱۳۸۹: ۸۵) به بررسی اندیشه سارتر در زمینه تصور بر اساس چگونگی آگاهی از تصاویر ذهنی و تأکید بر وجود این تصاویر و ارتباط آنها با تجربه‌های واقعی فرد، دنیای تصور را دنیایی دور از دسترس و نتیجه نفی دنیای عینی می‌داند.

جنبه نوآورانه این پژوهش بررسی آرای هگل، دوفرن و سارتر است که زیباشناختی را بررسی نموده و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

هگل و ابژه زیباشناختی: از ادراک حسی تا امر والا

در فلسفه هگل، مفهوم «ابژه زیباشناختی» ارتباط نزدیکی با فرایند دیالکتیکی و «امر والا» دارد. هگل در نظریه زیبایی‌شناسی (۱۸۳۵) بیان می‌کند که «زیبایی به عنوان امر محسوس تنها در مراحل اولیه تجربه هنری ظاهر می‌شود و در فرایند رشد عقلانی به شکل امر والا تجلی می‌یابد» (هگل، ۱۴۰۳: ۵۳). بر اساس این نظریه، زیبایی به‌طور کامل در تجلی عقل و خودآگاهی نهایی قابل درک است. در این مسیر، زیبایی از تجربیات حسی ساده آغاز می‌شود و در نهایت در حقیقت‌های معنوی و فلسفی قرار می‌گیرد. پژوهش‌های مختلف نیز به بررسی این دیالکتیک پرداخته‌اند؛ برای نمونه، آرنولد هایلر^{۱۳} در آثار خود نشان می‌دهد که تأکید «هگل بر عقل و فرایند خودآگاهی در هنر، به طور خاص در نقد هنر و فرهنگ معاصر تأثیرات گسترده‌ای گذاشته است» (Heiler, 1997: 120). همچنین، مطالعات جدیدتری همچون سیمبل^{۱۴} (۱۹۰۰) نشان می‌دهند که هگل نه تنها در فلسفه هنر، بلکه در تحلیل جامعه‌شناسی هنر نیز نقشی اساسی ایفا کرده است.

از دیدگاه هگل، فرایند دیالکتیکی در تجربه زیباشناختی از

مواجهه با مفاهیم «امر والا» و «زیبایی» پرداخته و روابط پیچیده این مفاهیم را در چارچوب فلسفی آنها تحلیل خواهد کرد.

۳. تحلیل پدیدارشناسانه: از آنجایی که هگل و دوفرن به‌نوعی تحت‌تأثیر پدیدارشناسی قرار دارند و سارتر نیز از منظر آگزیستانسیالیسم به مسئله می‌پردازد، در این مقاله روش پدیدارشناسانه به‌طور ویژه‌ای به کار خواهد رفت. این بخش از تحقیق به تبیین چگونگی ظهور و تجلی «ابژه» در ذهن سوژه و رابطه آن با «ادراک حسی» و «خیال» خواهد پرداخت. در این تحلیل، به مفاهیم کلیدی پدیدارشناسی همچون تبدیل پدیدارشناسانه^{۱۵} و تعلیق^{۱۶} پرداخته خواهد شد تا روشن شود چگونه این مفاهیم در تحلیل تجربه زیباشناختی نقشی اساسی ایفا می‌کنند.

۴. تفسیر انتقادی متن: در راستای تحلیل عمیق‌تر مفاهیم و ایده‌های فلسفی، مقاله از روش تفسیر انتقادی متن^{۱۷} استفاده خواهد کرد. این روش به پژوهشگر این امکان را می‌دهد که به بررسی دقیق و بازخوانی متون اصلی پرداخته و آنها را در بستر تاریخی و فرهنگی مناسب تفسیر کند. تفسیر انتقادی به‌ویژه در این زمینه برای تشخیص تفاوت‌ها و شباهت‌های بنیادین میان تفکرات هگل، دوفرن و سارتر در خصوص ابژه زیباشناختی و جنبه‌های مختلف آن، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

۵. کاربرد مفاهیم فلسفی در زیباشناسی معاصر: این تحقیق تنها به تحلیل مفاهیم فلسفی محدود نخواهد شد، بلکه در راستای فهم عمیق‌تر ابعاد مختلف تجربه زیباشناختی، به تبیین کاربردهای این مفاهیم در عرصه هنر و زیباشناسی معاصر پرداخته خواهد شد. این بخش از مقاله به بررسی تأثیرات این دیدگاه‌ها در درک و تفسیر آثار هنری معاصر و نحوه تجربه زیبایی از سوی سوژه‌های امروزی اختصاص دارد. به‌ویژه در این بخش، مفهوم «امر والا» که در فلسفه هگل و دوفرن جایگاه مهمی دارد، به‌طور ویژه بررسی خواهد شد.

پیشینه تحقیق

مفهوم «ابژه زیباشناختی» و رابطه آن با «ادراک حسی» و «خیال» همواره یکی از مهم‌ترین موضوعات در فلسفه زیباشناختی بوده است که در اندیشه‌های هگل، میکل دوفرن و سارتر به‌طور ویژه‌ای مورد بررسی قرار گرفته است. هر یک از این فیلسوفان با رویکرد خاص خود به تحلیل مفهوم زیبایی و ابژه زیباشناختی پرداخته‌اند و نقش ادراک حسی و خیال را در این تجربه‌ها متفاوت تبیین کرده‌اند. در این زمینه پژوهش‌های زیادی انجام شده است؛ اما به صورت مدون و یک‌پارچه شباهت‌ها و تفاوت‌های این آرا صورت نگرفته است.

در مقاله «تحول زیبایی‌شناسی در فلسفه هنر گل» (مسگری و ساعتچی، ۱۳۹۲: ۶۹) به بررسی طرح سوژکتیو و تقلیل‌گرایانه

با توجه به رویکرد دوفرن در تعریف ابژه زیباشناختی به عنوان تجلی ایده‌ها و آرمان‌های عقلانی، می‌توان گفت که او با ارائه این نظریه، تجربه زیباشناختی را به شدت در بسترهای عقلانی و فرهنگی محدود کرده است. از دیدگاه او، زیبایی تنها از طریق درک عمیق از ایده‌های عقلانی و معنوی قابل تحقق است. این موضوع سبب می‌شود که جنبه‌های احساسی و عاطفی هنر که می‌تواند تجربه‌های زیباشناختی را به شکلی بی‌واسطه و هیجانی به مخاطب منتقل کند، کمتر مورد توجه قرار گیرد. دوفرن، برخلاف سارتر که بر تخیل و آزادی ذهنی در تجربه زیبایی تأکید دارد، بیشتر به تعاملات عقلانی و ذهنیت فرهنگی در ادراک هنر توجه می‌کند و معتقد است که زیبایی در پیوند با ساختارهای مفهومی و آرمان‌های اجتماعی معنا می‌یابد. این دیدگاه، اگرچه به معنای عمیق‌تر و فلسفی از زیبایی می‌انجامد، اما ممکن است به کاستی‌هایی در فهم گسترده‌تر تجربه زیبای شناختی تعلق یابد. منتقدان معاصر همچون جلنر، با نقد عقل‌گرایی افراطی دوفرن، معتقدند که چنین نگاهی می‌تواند ماهیت غریزی و بی‌واسطه هنر را که از طریق حواس انسانی قابل درک است، به حاشیه براند. با در نظر گرفتن این انتقادات، می‌توان دیدگاه دوفرن را در پیوند با چالش‌های هنری و فلسفی دوران معاصر تحلیل کرد. در واقع، تأکید بر ابعاد عقلانی هنر از یک سو به درک عمیق‌تر از ایده‌های هنری کمک می‌کند، اما از سوی دیگر ممکن است باعث شود که ابژه زیباشناختی از حیثیت احساسی خود فاصله گرفته و به حوزه‌ای بیش از حد ذهنی و انتزاعی منتقل شود.

سارتر و تخیل در تجربه زیباشناختی

سارتر در هستی و نیستی (۱۹۴۳) به‌طور عمده بر تخیل به عنوان اساس تجربه زیبای شناختی تأکید می‌کند. او بر این عقیده است که «ابژه زیباشناختی» در حقیقت به عنوان محصولی از تخیل انسانی و فرایندهای ذهنی ساخته می‌شود. سارتر برخلاف هگل و دوفرن که بیشتر بر ابعاد عقلانی تأکید دارند، «زیبایی» را «پدیده‌ای غیرعینی و وابسته به خلاقیت ذهن سوژه می‌داند» (سارتر، ۱۴۰۰: ۱۹۵). از دیدگاه او، هیچ حقیقت زیبای شناختی ثابت و جهانی وجود ندارد، زیرا زیبایی تنها در تعامل میان سوژه و ابژه، از طریق تخیل و آزاداندیشی فردی، شکل می‌گیرد. این نگرش سارتر در تضاد با نظرات هگل و دوفرن است که معتقدند زیبایی به یک درجه عقلانی و ایده‌آلی می‌رسد. پژوهش‌های مختلف همچون بُووِه (۱۹۷۵) ^{۱۵} این دیدگاه سارتر را بررسی و کنکاش کرده و نشان می‌دهند که تحلیل‌های او در خصوص زیبایی «به‌ویژه در آثار هنری معاصر و نقد فرهنگی، همچنان معتبر و تأثیرگذار هستند» (Bové, 2008: 83).

از دیدگاه سارتر، تخیل به عنوان اصلی‌ترین عامل در تجربه

اهمیت زیادی برخوردار است، زیرا او باور دارد که زیبایی ابتدا به عنوان تجربه‌ای حسی و ابژه‌ای محسوس ظاهر می‌شود، اما این تجربه در سیر عقلانی و خودآگاهی فرد ارتقا می‌یابد و به «امر والا» تبدیل می‌شود. این امر والا، در نظر هگل، تنها از طریق عقل و شناخت نهایی قابل دسترسی است و مرحله‌ای از شناخت است که انسان از وابستگی به حواس فراتر می‌رود و به حقیقتی معنوی و فلسفی می‌رسد. «زیبایی صورت غایت مندی یک عین است، و قوه ذوق قوه‌ای شناختی است که صرفاً بر اساس شهود برآمده از صورت غایت مندی (بازی آزاد هماهنگ) عمل می‌کند» (دیکی، ۱۳۹۶: ۲۱۵). در اینجا، دیالکتیک هگل به هنری اشاره دارد که نه تنها به لحاظ ظاهری زیباست، بلکه معرفتی عمیق و روحانی را نیز به مخاطب ارائه می‌دهد. این نگرش هگل، تأثیرات گسترده‌ای بر تفکر معاصر گذاشته است، به‌ویژه در فلسفه هنر که تأکید بر اهمیت ابعاد عقلانی و خودآگاهی دارد.

نظریه هگل در باب دیالکتیک زیبایی، به‌ویژه در تحلیل‌های جامعه‌شناختی هنر نیز نقش مهمی ایفا کرده است. به‌عنوان مثال، سیمل و هایلر در آثار خود بر این نکته تأکید می‌کنند که هگل با طرح مفهوم دیالکتیکی، بیننده را به نگرشی دعوت می‌کند که فراتر از حواس سطحی است و از او می‌خواهد تا زیبایی را در قالب‌های معنوی و عقلانی جستجو کند. این نگرش باعث شده است که زیبایی در هنر، تنها به عنوان امری تزئینی یا خوشایند دیده نشود، بلکه بخشی از فرایند دیالکتیکی جامعه و فرهنگ تلقی شود که از تجربه فردی به سوی شناختی جامع و عقلانی حرکت می‌کند و در نهایت منجر به بروز خودآگاهی در جامعه می‌شود.

دوفرن و ابژه زیباشناختی به مثابه ایده‌های عقلانی

دوفرن در آثار خود، به‌ویژه در زیبای شناسی (۱۹۶۲)، بر این باور است که «ابژه زیباشناختی» تجلی ایده‌ها و آرمان‌های عقلانی است. او معتقد است که «زیبایی نه تنها از ادراک حسی ناشی می‌شود، بلکه به عنوان یک ایده معنوی و عقلانی در قالب‌های هنری و فرهنگی تجلی می‌یابد» (Heiler, 1997, 65). در این راستا، او نقش عقل را در تجربه زیباشناختی برجسته می‌کند و تأکید دارد که ابژه‌ها و آثار هنری تنها در ارتباط با ایده‌های عقلانی کامل می‌شوند. این دیدگاه در تضاد با دیدگاه‌های هگل قرار دارد که در آن عقل به عنوان مرحله‌ای تکامل‌یافته‌تر از ادراک حسی در نظر گرفته می‌شود، اما دوفرن بیشتر به تأثیرات ذهنی و فرهنگی بر تجربه زیبایی توجه دارد. پژوهش‌های معاصر مانند جلنر (۱۹۸۶) به نقد این دیدگاه پرداخته و معتقدند که دوفرن با تأکید بر ذهنیت، «زیبایی‌شناسی را بیش از حد عقلانی کرده است و در نتیجه، پتانسیل‌های احساسی و حسی هنر را نادیده گرفته است» (Gell-ner, 1986: 77).

به بررسی تعاملات پیچیده میان «ابژه»، «ادراک حسی» و «خیال» پرداخته‌اند. به‌طور مثال، سیمون^{۱۷} در آثار خود نشان می‌دهد که تفکر سارتر در خصوص زیبایی و هنر، به‌ویژه در جوامع پست‌مدرن، «همچنان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و در تحلیل آثار هنری معاصر به‌طور گسترده‌ای مورد استفاده قرار می‌گیرد» (De Beauvoir, 2001: 112).

در ادامه نقدهای معاصر بر دیدگاه‌های هگل، دوفرن و سارتر، می‌توان به گسترش نظریات پساساختارگرایی و تأثیر آنها بر تحلیل ابژه‌های زیباشناختی اشاره کرد. رویکردهای پساساختارگرا با رد ایده وجود معنای ثابت در ابژه هنری، بر بی‌ثباتی و تغییرپذیری معنا در بافت‌های مختلف فرهنگی و تاریخی تأکید دارند. از این منظر، معنای اثر هنری نه‌تنها به خالق آن، بلکه به شرایط دریافت و تأثیرات متقابل مخاطبان نیز بستگی دارد. این دیدگاه، به‌ویژه در فضای پست‌مدرن، جایی که مرزهای میان هنر، فرهنگ و اجتماع به تدریج درهم‌تنیده شده‌اند، اهمیت بسیاری یافته است. نقدهای پساساختارگرا بر نظریات هگل و دوفرن این نکته را برجسته می‌کنند که رویکرد عقلانی و مفهومی آنها، پیوند میان هنر و تجربه روزمره زندگی را نادیده می‌گیرد.

به‌علاوه، ظهور فناوری‌های دیجیتال و رسانه‌های جدید ابعاد تازه‌ای به موضوع ابژه زیباشناختی افزوده است. در دنیای دیجیتال که آثار هنری می‌توانند به‌سرعت بازتولید و بازآفرینی شوند، مفهوم ابژه زیباشناختی و ثبات آن به چالش کشیده شده است. این موضوع موجب شده تا پژوهشگران به مطالعه پدیده‌هایی همچون هنر تعاملی، واقعیت افزوده و آثار چندرسانه‌ای بپردازند. در این نوع هنرها، اثر هنری دیگر یک ابژه ثابت و دست‌نخورده نیست؛ بلکه مخاطب نقش فعالی در شکل‌گیری آن دارد و ابژه زیباشناختی برحسب تجربه فردی مخاطب می‌تواند تغییر کند. این نوع تجربه هنری، نظریات هگل و دوفرن را به چالش می‌کشد، چراکه آنها ابژه را به عنوان موجودی ایستا و از پیش تعریف‌شده می‌پندارند.

بررسی ابژه‌های زیباشناختی در بافت فرهنگی و اجتماعی معاصر نشان می‌دهد که هنر می‌تواند فراتر از زیبایی‌شناسی سنتی به عنوان وسیله‌ای برای نقد اجتماعی و پرسش از هنجارهای فرهنگی نیز عمل کند. با توجه به این تغییرات، به نظر می‌رسد نظریات کلاسیک درباره ابژه زیباشناختی، هرچند پایه‌گذار بحث‌های زیباشناختی مهمی بوده‌اند، نیاز به بازنگری دارند تا بتوانند تحولات فرهنگی و فناوری‌های جدید را در خود جای دهند.

هگل و امر والا در زیبایی

هگل، زیبایی هنر را مانند کانت^{۱۸} در خود اثر هنری می‌داند. ایده زیبایی به خود اثر تعلق دارد، اما در طبیعت به شکلی ناقص

زیبایی‌شناختی عمل می‌کند، زیرا او معتقد است که خلاقیت ذهنی سوژه، زیبایی را به شیوه‌ای پویا و غیرثابت شکل می‌دهد. این تأکید بر نقش تخیل به‌ویژه در مواجهه با آثار هنری معاصر و پست‌مدرن اهمیت می‌یابد، چرا که در این نوع آثار، فرم و معنا به‌طور پیوسته در حال تغییر و تفسیر مجدد هستند. بر اساس این رویکرد، زیبایی دیگر یک ویژگی ذاتی ابژه نیست، بلکه محصول تعاملی پیچیده میان سوژه و ابژه است. از این منظر، هر فرد می‌تواند تجربه یکتایی از زیبایی را با توجه به ظرفیت‌های تخیل و جهان‌بینی شخصی‌اش بیافریند. این نوع نگرش، نقدهایی به نظریات ثابت و عقلانی هگل و دوفرن وارد می‌کند و تأکید دارد که هیچ معیار ثابت و از پیش تعیین‌شده‌ای نمی‌تواند تجربه زیبایی‌شناختی را به‌طور کامل توصیف کند.

پژوهش‌های جدید در زمینه زیبایی‌شناسی تأکید می‌کنند که تجربه هنری تنها به ادراک حسی یا مشاهده محدود نیست. بلکه تخیل و درک فردی هر فرد در این تجربه نقشی اساسی دارد. این تعامل میان تخیل و ادراک، تجربه‌ای منحصر به فرد و پویا ایجاد می‌کند که باعث می‌شود هر فرد هنر را به شکلی خاص و متفاوت درک کند. بُووه و آندراس بالینت کواچ^{۱۹} با اشاره به تأثیرات فلسفه سارتر بر تحلیل‌های فرهنگی معاصر، بر این نکته تأکید دارند که «تجربه زیبایی‌شناختی نمی‌تواند در چارچوب نظریات عقلانی محدود شود. بر اساس دیدگاه سارتر، زیبایی در هنر معاصر می‌تواند در ابعاد اجتماعی و فرهنگی نیز معنا دار باشد و مخاطب را به تفکر و واکنش‌های جدید وادارد» (Bové, 2008: 89). این دیدگاه باعث شده است که زیبایی نه‌فقط یک مفهوم فلسفی، بلکه چیزی زنده و متغیر در نظر گرفته شود که هر فرد بر اساس دیدگاه و ذهنیت خود آن را درک می‌کند. به همین دلیل، زیبایی در تحلیل‌های فرهنگی و هنری مدرن و پست‌مدرن همچنان اهمیت زیادی دارد.

نقدهای معاصر به دیدگاه‌های هگل، دوفرن و سارتر

در دهه‌های اخیر، نقدهای بسیاری به دیدگاه‌های هگل، دوفرن و سارتر در زمینه ابژه زیباشناختی صورت گرفته است. برخی از پژوهشگران مانند مارکوس و آلن به‌ویژه بر این نکته تأکید دارند که «گرچه فلسفه هگل و دوفرن به ابعاد عقلانی و معنوی زیبایی توجه کرده‌اند، اما اغلب جوانب حسی و احساسی هنر را نادیده گرفته‌اند» (Marcus, 1994: 145). در مقابل، تأکید سارتر بر آزادی فردی و تخیل در تفسیر آثار هنری در دنیای معاصر با توجه به رویکردهای انتقادی به‌ویژه در نقد هنر مدرن و پست‌مدرن، بسیار تأثیرگذار بوده است.

پژوهش‌های اخیر در زمینه زیباشناسی و هنرشناسی نیز به‌ویژه با توجه به گسترش نقدهای آگزیستانسیالیستی و پدیدارشناسانه،

مرتبه سوم، زیبایی طبیعی به عنوان خودآگاهی درونی ظاهر می‌شود؛ یعنی سطحی که در آن انسان به عنوان موجودی خودآگاه به زیبایی دست می‌یابد، اما هگل این نوع زیبایی را نیز ناکامل می‌داند. زیبایی طبیعی به دلیل وابستگی به محدودیت‌های فردی و بی‌واسطگی نمی‌تواند به وحدت کامل سوژکتیو دست یابد.

از نظر هگل، زیبایی هنر از زیبایی طبیعت برتر است، زیرا هنر قادر است ایده زیبایی را با تمامیت و درونی بودن بیشتری به نمایش بگذارد. در هنر، ایده زیبایی به شکل انضمامی و نه انتزاعی ظهور می‌یابد و روح به واسطه اثر هنری تجلی می‌یابد. این ویژگی، زیبایی هنر را فراتر از زیبایی طبیعت قرار می‌دهد، چراکه در هنر، ایده نه‌تنها به صورت عینی در ابژه‌های حسی دیده می‌شود، بلکه با روح انسانی پیوند می‌خورد و به وحدت سوژکتیو دست می‌یابد؛ وحدتی که در طبیعت به صورت ناقص و ناتمام باقی می‌ماند.

دوفرن و ادراک حسی

دوفرن، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، «ابژه زیباشناسانه را غایت اثر هنری می‌نامد» (علیا، ۱۳۹۵: ۱۰۲). او ایده‌ای انضمامی از هنر را مطرح می‌کند و معتقد است که اثر هنری، معنایی عقلی است که به کمال می‌رسد و از طریق فرایندهای عقلانی که از ساحت حس فراتر می‌روند، درک می‌شود. به نظر دوفرن، پدیدارشناسی و زیباشناسی در بستر ادراک قرار دارند و او برای ادراک زیباشناختی سه مرحله تعریف می‌کند: مرحله نخست، حضور است که همان‌گونه که مرلوپوتنی توصیف کرده، در بدن ما و به شکل پیش تأملی و کلی رخ می‌دهد. مرحله دوم، باز نمود و خیال است که متأثر از دیدگاه سارتر بوده و در آن ادراک به تأمل بیشتری نیاز دارد تا مفاهیم جدیدی که از حضور ناشی شده را در اشخاص و رویدادها متجلی کند. مرحله سوم، «تأمل و احساس است که متأثر از کانت است و تأملی همدلانه و نسبتاً ابژکتیو را نمایان می‌سازد» (بنویدی، ۱۳۹۳: ۶۹).

دوفرن با بررسی ابژه زیباشناسانه به عنوان غایت اثر هنری، تلاش می‌کند تا تجربه هنری را به عنوان فرایندی سه مرحله‌ای توضیح دهد که از ادراک حسی آغاز شده و به مرحله تأمل و احساس می‌رسد. مرحله نخست، حضور، تجربه‌ای است که پیش از تفکر آگاهانه و بیشتر در سطح بدن و ادراک حسی اتفاق می‌افتد. این تجربه اولیه نوعی ارتباط مستقیم و بدون واسطه است که همان‌گونه که مرلوپوتنی نیز اشاره دارد، درک ما را از اثر هنری در سطح پیش تفسیری آغاز می‌کند. این مرحله، تجربه‌ای بی‌واسطه و فراتر از تأمل است که در سطح حس و بدن اتفاق می‌افتد و ما را مستقیماً با حضور ابژه زیباشناسانه مرتبط می‌سازد.

مرحله دوم که آن را مرحله باز نمود و خیال می‌نامد، شامل استفاده از قوه تخیل و بازسازی ذهنی است. در اینجا، تأثیر دیدگاه

ظهور می‌یابد. به نظر هگل، زیبایی هنر هرگز به‌طور کامل در سطح سوژکتیو باقی نمی‌ماند و به عنوان یک ابژه، قابل ادراک حسی نیست. در مرحله نخست، ایده عقلی که به صورت بیرونی تجلی می‌یابد، در موجودات عینی یا ابژکتیو ظهور پیدا می‌کند، اما فاقد وحدت سوژکتیو است و به صورت بی‌روح در دنیای محسوسات ظاهر می‌شود. هگل این سطح را مرتبه اجسام انتزاعی می‌نامد که شامل «موجوداتی چون فلزات هستند که تنها تابع قوانین مکانیکی هستند و اجزای آنها به صورت مستقل از یکدیگر وجود ندارند» (هگل، ۱۳۹۸: ۱۶۶).

به نظر هگل، زیبایی طبیعت در سه مرتبه مورد ادراک قرار می‌گیرد. «مرتبه نخست، مواجهه با زیبایی طبیعی است، جایی که هماهنگی درونی در محصولات طبیعی آشکار می‌شود و ماده و صورت، ترکیب همگون دارند. برای نمونه، بلور طبیعی با شکل منظم خود ما را به شگفت می‌آورد» (صافیان، ۱۳۸۳: ۴). در مرتبه دوم، «زیبایی طبیعی به عنوان زندگی درونی و با تمایزات ماهوی مشاهده می‌شود. در این سطح، انسان زیبایی حیوانات را بر اساس تطابق آنها با مفهوم زندگی، زیبا یا زشت قلمداد می‌کند. در مرتبه سوم، زیبایی طبیعت به عنوان خودآگاهی درونی ظهور می‌کند. به عقیده هگل، زیبایی طبیعی ناقص است، زیرا وجود درونی آن به شکلی محدود و نامعین است و برخلاف نفس، درونی بودن آن به صورت انضمامی ظهور نمی‌یابد» (همان). به‌طور کلی، هگل زیبایی طبیعت را انتزاعی می‌داند و از نظر او این انتزاع در سه بعد قابل بررسی است. ۱: صورت، ۲: وحدت انتزاعی ماده حسی و ۳: محدودیت وجود فردی و بی‌واسطه.

هگل زیبایی هنر را در تقابل با زیبایی طبیعت قرار می‌دهد و بر این باور است که زیبایی هنر به دلیل حضور خودآگاهی و درونی بودنش، کامل‌تر از زیبایی طبیعی است. به عقیده او، زیبایی طبیعی در قالب موجودات عینی و فاقد روح به نمایش درمی‌آید، و هرچند از نظم و هماهنگی برخوردار است، اما نمی‌تواند به وحدت سوژکتیو و روح دست یابد. به همین دلیل، هگل زیبایی طبیعی را انتزاعی می‌داند و آن را در سطوح مختلف مورد بررسی قرار می‌دهد. در سطح اول، زیبایی صرفاً به عنوان نظم و هماهنگی درون اشیا مشاهده می‌شود. بلور طبیعی نمونه‌ای از این زیبایی است که به دلیل ساختار منظم خود، حس زیبایی را برمی‌انگیزد، اما این زیبایی هنوز در سطحی مکانیکی و فاقد روح است.

در سطح دوم، زیبایی در طبیعت به عنوان حیات درونی و با تمایزات ماهوی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این مرتبه، زیبایی طبیعی به موجودات زنده اختصاص می‌یابد که واجد حیات هستند، و از نظر هگل، زیبایی حیوانات تا حدی به این نوع زیبایی نزدیک است. با این حال، این نوع زیبایی نیز به‌طور کامل از درونی بودن و خودآگاهی برخوردار نیست و محدودیت‌هایی دارد. در

بلکه به نقشی که تجربه این ابژه در شکل دهی به آگاهی و فهم ما از جهان دارد نیز می‌پردازد.

دوفرن در تمایز اثر هنری از ابژه زیبایی‌شناختی به ویژگی مادی آثار هنری اشاره دارد. او معتقد است هر اثر هنری به مواد فیزیکی نیاز دارد و این مواد، اساس اثر را تشکیل می‌دهند. «در تجربه هنری، به جای توجه به مواد تشکیل دهنده، تمرکز بر موضوع اثر و صورت‌های خاص آن است که از طریق عناصر هنری مانند رنگ و سنگ شکل می‌گیرد» (اینگاردن، ۱۴۰۰: ۳۲).

در مجموع، در درک زیبایی اثر، ما مستقیماً ماده را بررسی نمی‌کنیم، بلکه آنچه دوفرن حسی (امر محسوس) می‌نامد دقیقاً موضوع اثر است. «هنگامی که زیبایی درک می‌شود، حس برای تشکیل ابژه زیبایی‌شناختی به کار می‌رود که می‌تواند به عنوان یکی شدن عناصر تعریف شود» (دوفرن، ۱۳۹۷: ۱۱۳).

باین‌همه حس تنها مؤلفه ابژه زیبایی‌شناختی نیست و مؤلفه مهم دیگر، معنا یا مفهوم نیز هست. بدین ترتیب ابژه زیبایی‌شناختی صرفاً یک ابژه دلالت‌گر نیست؛ بلکه کاملاً معنادار است و در واقع، سرشار از معنا است. باین‌حال، در تجربه زیبایی‌شناختی، ابژه زیبایی‌شناختی نقش متفاوتی را ایفا می‌کند. در زمینه عمل یا شناخت، احساس ما را مجذوب کرده و ساختار درونی‌اش را نمایان می‌سازد. بدین ترتیب، معنا در هنر نه از بین رفته و نه متعالی است؛ بلکه درونی و به صورت کاملاً سازمان‌یافته وجود دارد. باین‌حال، این معنا به وضوح قابل بیان نیست و از این نظر، پایان‌ناپذیر است. حتی اندیشه پایان‌ناپذیری کاملاً درونی در حس باقی می‌ماند. در این جهت، تمام معنای ابژه زیبایی‌شناختی در حس داده شده و چیزی فراتر یا بیرون از آن وجود ندارد. او نتیجه می‌گیرد که ابژه زیبایی‌شناختی همچون شبه سوژه‌ای است که جهان مشخص خود را بیان می‌کند و زمان و مکان درونی آن هستند.

بر اساس آنچه تاکنون مطرح شد، می‌توانیم بگوییم ابژه زیبایی‌شناختی نه تنها فی‌نفسه - لئفسه بلکه فی‌نفسه - لئفسه - لغیره نیز است. ابژه زیبایی‌شناختی برای درک شدن وجود دارد و از طریق تماشاگر درک می‌شود. ابژه زیبایی‌شناختی نه ایدئال است و نه ابژه التفاتی؛ بلکه از دیدگاه دوفرن «ابژه زیبایی‌شناختی هستی شی حسی است که تنها در ادراک محقق می‌شود» (دوفرن، ۱۳۹۷: ۲۱۸)؛ بنابراین، ابژه زیبایی‌شناختی نیازمند ادراک است و تنها در آگاهی تماشاگر کامل می‌شود و برای تکمیل آن، تماشاگر نمی‌تواند منفعل بماند «هنر تأمل محض نیست و باید با خود ابژه فعالانه درگیر شد» (همان).

سارتر - خیال

سارتر برای حل این مسئله، به راهی سوم دست‌یافت که ابژه

سارتر به وضوح دیده می‌شود، چراکه تخیل به ما این امکان را می‌دهد تا فراتر از حضور صرف، به بازنمایی ذهنی و خلاقانه‌ای دست یابیم که به ابژه معنایی فراتر از ظاهرش می‌بخشد. تخیل در این مرحله با طرح ذهنی و بازنمودهای نمادین، راه را برای تأمل عمیق‌تر و درک مفاهیم پیچیده‌تر در اثر هنری باز می‌کند. از نظر دوفرن، این مرحله باعث می‌شود که ادراک ما از ابژه به چیزی غنی‌تر و فراتر از ابژه صرفاً محسوس تبدیل شود، و به نوعی فضای میان واقعیت و خیال دست یابیم.

در مرحله نهایی که با تأمل و احساس همراه است و تحت تأثیر فلسفه کانت قرار دارد، تجربه زیبایی‌شناختی به تأمل همدلانه و تقریباً عینی در ابژه تبدیل می‌شود. این مرحله به ما اجازه می‌دهد تا با عمقی بیشتر و نگرشی همدلانه و درعین حال ابژکتیو به ابژه بنگریم. در این سطح، احساس به یک آگاهی جمعی از معنا و مفهوم اثر تبدیل می‌شود که به ادراک ما عمق و غنای بیشتری می‌بخشد. دوفرن در اینجا نوعی توازن میان حسی بودن و عقلانی بودن برقرار می‌کند؛ به طوری که این مرحله، نقطه‌ای است که در آن ادراک حسی، تخیل و عقل به وحدت می‌رسند و تجربه هنری را به اوج می‌رسانند.

تفاوت ابژه زیبایی و اثر هنری

دوفرن به بررسی تفاوت میان ابژه زیباشناختی و اثر هنری می‌پردازد و سه دلیل اصلی برای اهمیت ابژه زیباشناختی ارائه می‌دهد. نخست اینکه، «ابژه زیباشناختی در قیاس با تجربه زیباشناختی، به عنوان نقطه‌ای ثابت و مستقل از تفاسیر ذهنی، قابلیت بیشتری برای درک و بازنمایی جامع از جهان دارد» (دوفرن، ۱۳۹۷، ۱۲۱). دوم، روش پدیدارشناختی دوفرن «تحلیل ابژه و تجربه به اولویت بررسی ساختاری و آگاهی متمرکز است. در این فرایند، ابتدا شکل‌گیری اندیشه بررسی می‌شود تا محتوای آن در مرحله بعدی تحلیل گردد» (همان). در این رویکرد، بررسی چگونگی ظهور اندیشه و فرایندهای ذهنی که به درک ابژه منجر می‌شوند، پیش از توجه به محتوای آن در اولویت قرار دارد. این دیدگاه نشان‌دهنده تمرکز دوفرن بر فهم ریشه‌ای و بنیادین از تجربه زیباشناختی است. دوفرن همچنین بر جایگاه و اهمیت تماشاگر تأکید دارد. «تماشاگر با تجربه مستقیم شیء زیبا، آن را به محور درک و التفات خود بدل می‌سازد» (دوفرن، ۱۳۹۷، ۱۲۸). این رویکرد نشان‌دهنده تأثیر متقابل میان شیء زیباشناختی و تجربه‌کننده آن است، به گونه‌ای که تماشاگر نه تنها تحت تأثیر ابژه قرار می‌گیرد، بلکه به طور فعالانه در فرایند درک و معنا بخشی به آن نقش دارد. این دیدگاه‌ها تأکید می‌کنند که تجربه زیباشناختی نه تنها جنبه‌ای فردی، بلکه تأثیری عمیق بر درک جمعی و مفاهیم کلی زیبایی‌شناسی دارد. از این رو، رویکرد دوفرن نه تنها به تحلیل ابژه زیباشناختی محدود نمی‌شود،

ادراک حسی محدود نیست، بلکه اساساً بر قوه تخیل استوار است. قوه تخیل در نظر سارتر از این جهت دارای اهمیت است که این امکان را به فرد می‌دهد تا واقعیت را فراسوی ابعاد حسی و شناختی خود تجربه کند، و به واسطه این تجربه به نوعی آزادی می‌رسد که در آن خود را به عنوان موجودی فراتر از واقعیات می‌یابد.

با در نظر گرفتن مفهوم لئفسه و فی نفسه در فلسفه سارتر، او ابژه زیبایی شناختی را در وضعیتی از تعلیق بین این دو قرار می‌دهد. به این معنا که اثر هنری به عنوان امری غیر واقعی، هم در چارچوب لئفسه قرار می‌گیرد و هم در تلاش است تا فی نفسه شود، یعنی همچون وجودی کامل و مستقل از آگاهی مشاهده‌گر. این تعلیق، ابژه را به واقعیتی مستقل از بینش عادی و پیش فرض‌های روزمره مبدل می‌سازد که تنها به واسطه تخیل، امکان تجربه آن فراهم می‌آید. از این منظر، تجربه زیبایی شناختی برای سارتر، راهی است تا فرد از طریق اثر هنری به آن نوع وجودی برسد که «آنچه نیست را هست کند و آنچه هست را نیست» (سارتر، ۱۴۰۰: ۷۲). این نوع تجربه هنری، فراتر از ادراک محض و به نوعی تحقق ایدئال آزادی است که آگاهی فرد را به امکانات گسترده‌تری از بودن و معنا می‌کشاند.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش دیدگاه‌های هگل، میکل دوفرن و سارتر درباره مفاهیم ابژه، زیبایی، امر والا و نقش ادراک حسی و تخیل بررسی گردید. تلاش شد تا به این سوال پاسخ داده شود که چگونه این مفاهیم از منظر این سه فیلسوف تفسیر می‌شوند و چه تفاوت‌ها و تقابل‌هایی در دیدگاه‌های آنها وجود دارد.

از منظر هگل، زیبایی و امر والا مفاهیمی دیالکتیکی هستند که در سه مرحله متوالی تحقق می‌یابند. این مراحل شامل طبیعت، ایده عقلی، و کمال مطلق هستند. در مرحله ابتدایی، ابژه از طریق ادراک حسی و تجربه‌ای مستقیم قابل درک است. اما هگل تأکید می‌کند که این سطح اولیه، پایین‌ترین مرتبه تجربه زیبایی است. در مرحله بعدی، ابژه به ایده‌ای عقلی تبدیل می‌شود که وحدت میان آگاهی و واقعیت انضمامی را نمایان می‌کند. در نهایت، زیبایی در مرحله نهایی به کلیتی مطلق و ذاتی دست می‌یابد که از مرزهای ادراک حسی فراتر می‌رود و به سطحی فراطبیعی می‌رسد. دیدگاه هگل نشان می‌دهد که زیبایی، امری پویا و در حال تکامل است که در نهایت به کمال مطلق می‌انجامد.

در مقابل، میکل دوفرن با تأکید بر اهمیت ادراک حسی، تجربه زیبایی شناختی را نتیجه یک فرایند دیالکتیکی می‌داند. او سه مرحله اصلی دیالکتیکی را برای توضیح این فرایند مطرح می‌کند: تز به عنوان حضور، آنتی‌تز به عنوان خیال و بازنمود، و سنتز به عنوان احساس. در این چارچوب، ابژه زیبایی شناختی نه

زیبایی شناختی را نه به واقعیت عقلانی صرف و نه به روانی بودن تقلیل دهد. او ابژه زیبایی شناختی را به عنوان یک شیء به معنای متداول نمی‌داند و نیز آن را یک بازنمود نمی‌داند «بلکه واقعیت آن را خیالی می‌داند که به وسیله آگاهی خیالی به مثابه امری غیر واقعی وضع شده و ساخته و ادراک می‌شود» (سارتر، ۱۴۰۳: ۹۵). این نظر مبتنی بر نظریه عام‌تری است که سارتر درباره قوه خیال ارائه کرده است. از دیدگاه او، خیال با آزادی تعریف می‌شود و قوه‌ای است که توان وضع و نفی کل عالم را دارد. به عبارت دیگر، خیال «عبارت است از کل آگاهی از آن حیث که آزادی خود را تحقق می‌بخشد، یعنی از آن حیث که از واقعیت فراتر رفته و آن را جعل می‌کند» (سارتر، ۱۴۰۳: ۱۱۷).

از نظر سارتر، تنها در حضور اثر هنری است که ابژه زیبایی شناختی ظهور می‌کند و این ابژه، قوه خیال را با ادراک حسی پیوند می‌دهد. امر خیالی با عالم آگاهی مرتبط است و امر واقع از آن حیث که به ادراک حسی درمی‌آید، آگاهی را فراخوانده و امکان تخیل امر غیر واقعی را فراهم می‌کند.

سارتر، در مقام حس، می‌گوید: «اگر اجرا قوی باشد، فرد با خود سمفونی روبه‌روست؛ اما سمفونی هفتمم بتهوون، غیر واقعی است؛ یعنی ادراک حسی را نفی می‌کند و آنچه به ادراک حسی درمی‌آید، نمی‌تواند قوه خیال را محدود کند. سمفونی هفتمم بتهوون همانی است که هنگام گوش دادن تخیل می‌شود و نه صرفاً چیزی که شنیده می‌شود. در مقام حس، اگر اجرا قوی باشد، فرد با خود سمفونی مواجه می‌شود. اما اکنون، سمفونی هفتمم خود چیست؟ آشکارا چیزی است که در برابر من قرار دارد و دوام و طول دارد. اما آیا آن چیز واقعی است، یا غیر واقعی؟ آن چیزی فراتر از واقعی است» (همان).

از نظر سارتر، انسان نمی‌خواهد صرفاً شیء باشد و نمی‌خواهد تنها فی نفسه باشد. طرح بنیادین او این است که در حالی که به مثابه آگاهی لئفسه است، همچون شیء فی نفسه هم بشود؛ یعنی به مثابه انسانی آزاد و همچون روحی آگاه و هوشیار، به مثابه وجودی که خواهان نفوذناپذیری و توپری نامحدود فی نفسه است. سارتر در هستی و نیستی بیان می‌کند که «این نوع وجود، آنچه نیست را هست می‌کند و آنچه هست را نیست می‌کند و برای خود طرح‌ریزی می‌کند تا آنچه هست، بشود» (سارتر، ۱۴۰۳: ۴۵).

سارتر از این دیدگاه که ابژه زیبایی شناختی را به امری فراتر از تجربه صرفاً حسی و واقعیت تقلیل‌ناپذیر می‌داند، برای توضیح رابطه دیالکتیکی میان خیال و آگاهی بهره می‌برد. از نظر او، اثر هنری چیزی است که تنها در حضور فرد و به واسطه کنش خیالی به وجود می‌آید؛ این امر به نوعی به رابطه فرد با اثر هنری بستگی دارد. به بیانی دیگر، اثر هنری تنها به عنوان واقعیت خیالی و در لحظه‌ای که آگاهی آن را فرا می‌گیرد، امکان ظهور دارد و این فرایند نه تنها به

هریک از زاویه‌ای متفاوت به این مفاهیم پرداخته‌اند و دیدگاه‌های آنها نمایانگر تنوع و پیچیدگی درک ما از زیبایی‌شناسی است. این پژوهش نشان می‌دهد که تعامل میان ادراک حسی و تخیل نقش محوری در تجربه زیبایی‌شناختی دارد و این تعامل به عنوان نقطه‌ای کلیدی در تفاوت دیدگاه‌های این سه فیلسوف عمل می‌کند.

پژوهش‌های آتی می‌توانند به بررسی عمیق‌تر رابطه میان ادراک حسی و بازنمایی‌های ذهنی در تجربه زیبایی‌شناختی بپردازند و به‌ویژه نقش تخیل را به عنوان واسطه‌ای میان سوژه و ابژه تحلیل کنند. این تحقیقات می‌توانند به تبیین دیدگاه‌های جدید درباره تمایزات میان هنرهای تمثیلی و غیرتمثیلی کمک کنند و بررسی کنند که چگونه بستر تاریخی و فرهنگی اثر هنری، بر تجربه زیبایی‌شناختی تأثیر می‌گذارد. همچنین، با توسعه رویکردهای بینارشته‌ای، می‌توان ارتباط میان فلسفه، روان‌شناسی ادراک و هنر را بیشتر روشن ساخت و به فهم بهتر از فرایندهای ذهنی و حسی در تجربه آثار هنری دست یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. Aesthetic Object
2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)
3. Aesthetic Experience
4. Mikel Dufrenne (1910-1995)
5. Jean-Paul Sartre (1905-1980)
6. The Sublime
7. Aesthetic
8. Dialectic
9. Existentialism
10. phenomenological conversion
11. suspension
12. textual criticism
13. Arnold Hauser (1892-1978)
14. Georg Simmel (1858-1918)
15. Paul Bové
16. Andras Balint Kovacs
17. Simone de Beauvoir (1908-1986)
18. Immanuel Kant (1724-1804)

فهرست منابع

- اینگاردن، رومن (۱۴۰۰)، *درباره ترجمه*، ترجمه وحید غلامی، تهران: نشر بیدگل.
- خاتمی، محمود (۱۳۸۵)، *ابژه زیبایی‌شناختی، پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۰، ۲۱۵ تا ۲۲۶.
- دوفرن، میکال (۱۳۹۷)، *در حضور امر حسی: مقالاتی در باب زیبایی‌شناختی*، ترجمه فاطمه بنویدی، تهران: نشر تمدن علمی.
- دیکی، جرج (۱۳۹۶)، *قرن فوق*، ترجمه داوود میرزای و مینا نوریان، تهران: نشر حکمت.
- سارتر، ژان پل (۱۴۰۳)، *زیبایی‌شناسی*، ترجمه رضا شیر مرز، تهران: نشر قطره.
- سارتر، ژان پل (۱۴۰۳)، *طرحی در باب نظریه هیجان‌ات*، ترجمه محمد عباسپور، تهران: نشر جامی.

تنها باید از طریق حس تجربه شود، بلکه این تجربه به‌واسطه‌ای از خیال و بازنمایی‌های ذهنی شکل می‌گیرد. دوفرن معتقد است که ادراک حسی و واقعیت خارجی نمی‌توانند از یکدیگر جدا باشند و تجربه زیبایی‌شناختی باید در بستر زمان و مکان خاص خود درک شود. این دیدگاه تأکید می‌کند که تجربه زیبایی‌شناختی، ترکیبی از انضمامیت و ذهنیت است که نمی‌توان آن را به سادگی به یکی از این دو تقلیل داد.

از سوی دیگر، سارتر به شکلی کاملاً متفاوت، تخیل را در مرکز تجربه زیبایی‌شناختی قرار می‌دهد. او ابژه را نه به عنوان یک واقعیت خارجی، بلکه به عنوان محصولی از تخیل ذهنی تعریف می‌کند. از دیدگاه سارتر، زیبایی نمی‌تواند صرفاً در چارچوب ادراک حسی یا واقعیت عقلی محدود شود. او معتقد است که تخیل، واسطه‌ای است که به تجربه زیبایی معنا می‌بخشد و آن را به واقعیتی ذهنی و فردی تبدیل می‌کند. این دیدگاه، هنر را به عنوان ابزاری برای گسترش تخیل معرفی می‌کند که مخاطب را به تفکر و تجربه‌ای فراتر از واقعیت موجود سوق می‌دهد. سارتر تأکید دارد که هنر، به‌ویژه در قالب‌های غیرتمثیلی مانند موسیقی، از طریق تخیل به عنوان یک تجربه زیباشناختی خالص درک می‌شود.

با مقایسه این سه دیدگاه، می‌توان دریافت که هگل و دوفرن تأکید بیشتری بر اهمیت ادراک حسی و واقعیت خارجی دارند، در حالی که سارتر به تخیل و تجربه ذهنی اولویت می‌دهد. هگل زیبایی را به عنوان یک فرایند تکاملی و مرتبط با کمال مطلق تعریف می‌کند، در حالی که دوفرن زیبایی‌شناسی را نتیجه تعامل ادراک حسی و ایده‌های ذهنی می‌داند. در مقابل، سارتر زیبایی را به عنوان محصول تخیل و تجربه ذهنی معرفی می‌کند که مستقل از واقعیت خارجی است. این تقابل‌ها نشان می‌دهند که تجربه زیبایی‌شناختی می‌تواند در قالب‌های متفاوتی تعریف شود و هر یک از این دیدگاه‌ها ابعاد خاصی از این تجربه را روشن می‌کنند.

یکی از نکات کلیدی در این مقایسه، تأکید دوفرن بر نقش زمان و مکان در تجربه زیبایی‌شناختی است. او معتقد است که هر اثر هنری باید در بستر تاریخی و فرهنگی خاص خود درک شود و جداسازی آن از این بستر می‌تواند به از دست دادن معنای آن منجر شود. در مقابل، سارتر با تمرکز بر تخیل، بر استقلال اثر هنری از محدودیت‌های زمانی و مکانی تأکید می‌کند و هنر را به عنوان وسیله‌ای برای گسترش تجربه‌ای ذهنی و فراتر از مرزهای عینی معرفی می‌کند. این اختلاف دیدگاه، تفاوت اساسی میان رویکردهای دوفرن و سارتر را نمایان می‌سازد.

به‌طورکلی، تحلیل این سه دیدگاه نشان می‌دهد که مفاهیم ابژه، زیبایی و امر والا در زیباشناسی مدرن و پست‌مدرن به شیوه‌های گوناگونی تفسیر شده‌اند. هگل، میکال دوفرن و سارتر

ابژه زیبایی و امر والا: تقابل ادراک حسی و خیال از منظر هگل، میکال دوفرن و سارتر ■ بهزاد اسدی، مهدی قدیانی ■ صفحه ۱۱۵-۱۲۴

Bové, Paul A. (2008). *Poetry against Torture: Criticism, History, and the Human*. Hong Kong University Press.

Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press.

De Beauvoir, Simone. (2001). *Memoirs of a Dutiful Daughter*. Penguin Modern Classics.

Gellner, Ernest. (1986) *The Concept of Kinship and Other Essays*, Cambridge University Press.

Heiler, Friedrich (1997). *Prayer: A Study in the History and Psychology of Religion*. Oneworld Publications.

Marcus, Laura. (1994). *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice*, Manchester University Press.

Sartre, J.P. (1966). *Psychology of Imagination*. trans B.Frechman. New York.

سارتر، ژان پل (۱۴۰۰)، هستی و نیستی، ترجمه عنایت الله شکیباپور، تهران: نشر دنیای کتاب.

صافیان، محمدجواد (۱۳۸۳)، زیبایی طبیعی نزد هگل، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، تابستان ۱۳۸۳، دوره ۴۷، شماره ۱۹۱، صفحات ۱۲۵ تا ۱۳۸.

علیا، مسعود (۱۳۹۵) جایگاه امر حسی در پدیدارشناسی هنر دوفرن، پژوهش‌های فلسفی، سال ۱۰، شماره ۱۸، صفحات ۹۶ تا ۱۰۹.

هگل، فردریش (۱۴۰۳) مقدمه‌ای بر زیباشناسی، ترجمه علی اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر نگاه.

هگل، فردریش (۱۳۹۸) مقدمه‌های هگل بر پدیدارشناسی و زیباشناسی، ترجمه محمد عبادیان، تهران: نشر علم.



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

واکاوی زیبایی‌شناسی امر والا از منظری سنت‌گرایانه

مجید کیانیان^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۰۷ آبان ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۱۳۸-۱۲۵

Doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081



چکیده

مسئله امر والا به مثابه موقعیتی بی‌نقصان، دگرگون‌ساز و تحیربرانگیز شکوه و عظمت مقوله‌ای است که چندان در ساحت زیبایی‌شناسانه هنر در مطالعات هنرهای سنتی [هنرهای شرقی] مورد توجه و تحلیل قرار نگرفته و در معدود مطالعات انجام‌شده بیشتر بر وجه جلالی آن توجه و تأکید شده است. بنابراین پژوهش حاضر در نظر دارد با ارائه تصویری از زیبایی‌شناسی تجلی امر والا از دریچه نظریات هنر مدرن، به واکاوی ماهیت و کیفیت این مفهوم در ساحت هنر از منظری سنت‌گرایانه بپردازد. چندان‌که از عنوان پژوهش نیز آشکار است، رویکرد نظری بحث برگرفته از آراء سنت‌گرایان نظیر شوان، بورکهارت، نصر، لینگز و دیگر نظریه‌پردازان این حوزه بوده و روش این تحقیق از نوع تحلیلی استدلالی است. در واقع هدف آن است که در مسیر تحلیل، بتوان گفتمانی از چیستی، چگونگی و نحوه تجلی این مفهوم در انگاشتی سنت‌گرایانه ارائه کرد. یافته‌های مطالعه گویای این واقعیت هستند که اگر برای درک امر والا مشخصاً از دریچه هنرهای سنتی، به سراغ مفاهیم محوری نظیر امر قدسی، هنر و زیبایی قدسی رفته و در چنین چارچوب گفتمانی به این مفهوم نزدیک شد؛ به این گزاره می‌توان دست یافت که برخلاف نگره تک‌ساحتی حیرت‌محور (در اغلب موارد سوپرتکتیو) مدرن از امر والا، خوانش قدسی این مفهوم، در بستر اِبْرکتیو چندساحتی و جهان‌شمول هنر قدسی، و با قرآن به مثابه قلمروی بنیادین هنر و زیبایی اسلامی آن، اگر در بنیاد خود واجد جلال و حیرت است اما نمی‌تواند بی‌بهره از حُسن و جمال باشد. چون اساساً امر والا ای قدسی در صورت تحدید و انحصار صرف به جلال الهی در تلقی مدرن از آن نمی‌تواند غایت اصلی خود را محقق سازد. بر پایه همین تلقی بنا به کاربردی بودن و غایت‌مندی هنر قدسی حتی می‌توان مقام فنا در عرفان را نیز توجیه و تفسیر کرد، چه آن‌که در غیر این صورت جذبه‌ای وجود نمی‌داشت که موجب طی طریق گردد.

کلیدواژه‌ها: امر والا، سنت‌گرایی، زیبایی‌شناسی، امر قدسی، هنر قدسی، حیرت، زیبایی

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.



مقدمه و بیان مسئله

به تعبیر جورج لوینسون، حوزه زیبایی‌شناختی فلسفی واجد سه کانون تمرکز است که از طریق هریک از آنها می‌توان به نحوی رضایت‌بخش تصویری از آن حوزه به دست آورد. اولین محور توجه دال بر گونه‌ای سیاق کنش یا موضوع بازشناسی - به معنای روش توجه به هنر یا فعالیت‌های معطوف به آفرینش و فهم هنر با آن اشیاء متنوعی که آثار هنری به حساب می‌آیند؛ محور دوم نیز دال بر قسمی از خصوصیت، ویژگی یا وجوه چیزها می‌گردد - به معنای آنچه عطف به زیبایی‌شناسی است، شامل زیبایی یا پویایی و یا ظرافت؛ و سومین بنیاد تمرکز شامل نوعی سیاق اندیشه، ادراک یا تجربه است - آنچه بازمی‌تواند عنوان زیبایی‌شناختی را بدان الصاق کرد. این سه نوع استنباط از آن رو با یکدیگر مرتبند که هنر در بعد آفریننده و پذیرنده‌اش پرمایه‌ترین و متنوع‌ترین عرصه را برای آشکار نمودن خصوصیت زیبایی‌شناختی و برخوردار شدن از تجربه‌های زیبایی‌شناختی به بهترین وجه فراهم می‌آورد (لوینسون و گایر، ۱۳۹۲: ۱۰-۱۱). چنین تلقی از زیبایی و تجربه زیبایی‌شناختی می‌تواند سرفرسانگ‌های تمایز ذاتی هنر قدسی و مدرن را تبیین و تحلیل کند و بر مبنای آن پژوهش حاضر بنا دارد به واکاوی مفهوم و تجلی امر والا از منظر سنت‌گرایانه و در هنر و زیبایی‌قدسی بپردازد. مراد واکاوی بن‌مایه‌ها، ماهیت و کیفیت و سیاق تجلی آن در هنر سنتی شرق از بودیسم هند و چین تا به طور مشخص هنر سنتی در اسلام است که تجلی ذاتاً متفاوت از تلقی مدرن دارد. در نظر داشته باشیم وقتی از شرق سخن به میان آورده می‌شود منظور از مشرق، مشرق معنوی است. و منظور ما از سنت، بنا به تعبیر سید حسین نصر صرفاً رسوم و عادات متعارف و متداول نیست، بلکه سنت از آسمان نازل شده و واجد مبنای متافیزیکی است.

به هر رو در آنچه آورده خواهد شد، پرسش اصلی این خواهد بود که امر والا (یا متعالی) به لحاظ زیبایی‌شناختی از منظری سنت‌گرایانه چه کیفیتی داشته و فصل ممیز آن با نگره مدرن غربی چیست؟ و مصداق بنیادین آن مشخصاً در هنر اسلامی چگونه تجلی می‌آید؟ در این راستا در روند تحلیل ابتدا به زیبایی‌شناسی امر والا در فلسفه هنر و زیبایی‌شناختی مدرن پرداخته شده و در ادامه واکاوی امر والای سنت‌گرایانه از دریچه هنر و زیبایی‌قدسی مورد مذاقه قرار می‌گیرد. هدف آن است که در مسیر تحلیل، بر مبنای روشی تحلیلی استدلالی، بتوان گفتمانی از چیستی، وجوه کیفی و سیاق تجلی این مفهوم در خوانش سنت‌گرایانه ارائه کرد.

پیشینه تحقیق

مدخلی بر دریاب زیبایی‌شناختی امر والای مدرن و اصالت حیرت معطوف به قدرت تبیین مفهوم امر والا در فلسفه هنر غرب واجد پیشینه‌ای است که

برخلاف یک تاریخ گاه‌نگارانه خطی، مجموعه‌ای از استدلالات متفکران و فیلسوفان مختلف در طول حدود بیش از دو قرن را در بر می‌گیرد. در واقع این انگاشت‌ها از امر والا لزوماً از یکی به دیگری دنبال نشده و به تلقی‌های متفاوتی از دلالت امر والا می‌پردازند، با این وجود عموم‌شان معطوف به نگاهی سوژکتیو است که امر والا را چیزی ورای واقع‌گرایی، درک متداول و تبیین مستقیم و سرراست می‌داند. بحثی که در این پاره مورد توجه قرار می‌گیرد، مبتنی بر این گزاره است که این تلقی سوژکتیو از امر والا به‌طور تام معطوف به تحقق «حیرت» در مقام فاعل شناساست.

برای فهم بیشتر این امر در گام نخست می‌توان چند نمونه از تعاریف ارائه‌شده حول درک این مقوله را می‌توان در نظر گرفت. به عنوان مثال برای سایمون مورلی تجربه امر والا: «اساساً دگرگون‌ساز، مبتنی بر رابطه بین بی‌نظمی در نظم و اضمحلال مختصات پایدار زمان و مکان است. آنچه شناختن وارد شده و ما عمیقاً دگرگون می‌شویم» (Morley, 2010: 13). برای فیلیپ شاو، امر والا «بر لحظه‌ای دلالت می‌کند که توانایی درک، دانستن و بیان یک فکر یا احساس ناکام می‌ماند. هر چند با همین شکست، ذهن فهمی نسبت به چیزی ورای اندیشه و زبان می‌یابد» (Shaw, 2006: 3). به‌زعم او امر والا «ایده بی‌نهایت و رای کلمات» را بیان می‌دارد (Ibid: 1)؛ جان بیلی در جستاری در امر والا (۱۷۴۷) بزرگی یا وسعت را عنصری حیاتی در امر والا می‌داند اما خاطر نشان می‌کند که تجربه امر والا می‌تواند نامیدکننده باشد: «دو یا سه روز در دریا می‌تواند تمام لذت پرشوری را که با تماشای یک اقیانوس وسیع حس می‌کنیم، فرو برد» (Ashfield and de Bolla, 1996: 90). بیلی بحث خود را این‌گونه تبیین می‌کند که امر والا را می‌توان با منظره‌ای برساخته تجربه کرد و توجه را به این نکته جلب می‌کند که همین تجربه نیابتی، امر والای حقیقی محسوب می‌شود، به‌گونه‌ای می‌توان وقوع ناگهانی حجمی انبوه را روی بوم یا پرده نمایش دید و همین امر والا است که اگر واقعاً در بطن آن باشیم، تأثیری بسا کمتر خواهد داشت؛ و در نهایت از نظر پل رونکن، امر والا «می‌تواند به مثابه نوعی افراط زیبایی‌شناسانه، ابرنواختری (سوپرنوا) از احساسات تعبیر شود» (Roncken, 2018, 9).

پیگیری پیشینه این بحث در متفکران قرن هجدهم طنین پرعمق‌تری می‌یابد. آنجا که مثلاً مفهوم امر والا به مثابه نوعی ناآرامی، شوک و وحشت نیابتی در مکتوبات ادوموند برک در سال ۱۷۵۶ بیان می‌شود که «شور ناشی از عظمت و امر والا در طبیعت ... حیرت است؛ و حیرت آن حالت روح است که تمام حرکاتش موقوف به درجاتی از وحشت می‌گردد. در این مورد ذهن کاملاً آکنده از ابژه خود می‌شود که نمی‌تواند مشغول دیگری گردد» (Ashfield and de Bolla, 1996: 132). پس برای برک

در ادامه کانت به مقوله والای پویا می‌پردازد. اینجا نیز انگاشتی مشابه مشهود است. او این بحث را حول مفهوم قدرت پی می‌ریزد. بدین سیاق که ابتدا با تمایز آن با قهر آغاز کرده، قهر را قوه‌ای ورای موانع بزرگ می‌خواند که اگر بر مقاومت چیزی که خود واجد قدرت است، غلبه کند قهر خوانده می‌شود. سپس می‌افزاید که در والای پویا با مفهوم قدرت، و نه قهر، سروکار داریم که منجر به تسلط طبیعت و در مقابل عجز و وحشت انسان می‌گردد. گرچه باز هم به باور کانت احساس عجز و وحشت، نه صرفاً به واسطه حوادث طبیعی، که تنها از این منظر والای پویا را در انسان برمی‌انگیزد که سبب می‌شود آدمی از طریق قدرت طبیعی، قدرتی بالاتر را در خود حس کند. به بیان دیگر آدمی به جای آن که «امر والا» را در طبیعت جستجو کند، در اراده درونی خود جستجو می‌کند. لذا فقط چیزی را واقعاً می‌توان «والا» تلقی کرد که ما را به نحو درونی به نوعی تسلط بر یک مانع بزرگ واقف می‌سازد. در این احساس خوف و رجاء با هم همراه هستند و اراده به نحو اجتناب‌ناپذیر بر نفسانیات فائق می‌آید. پس در حد سستی و زبونی نمی‌توان از امر والا، سخن گفت (مجتهدی، ۱۳۸۶: ۱۸۱).

این‌طور می‌توان گفت که والای پویا نیرویی است که در مواجهه با قدرت طبیعت در درون انسان بیدار می‌گردد و گذار از ترس و وحشت به شجاعت و دلیری و از خرافه به مذهب حقیقی را میسر می‌سازد و ما را به قضاوتی متأملانه پیرامون امور فوق محسوس وادار می‌سازد. کانت خود نیز مؤکداً بیان می‌دارد که:

«والا نه در هیچ‌یک از اشیاء طبیعت بلکه در ذهن ما جای دارد تا جایی که بتوانیم آگاه شویم که از طبیعت درونی و بنا بر این از طبیعت بیرون خود برتریم... فقط با فرض ایده والا در خودمان و بالنسبه با آن است که می‌توانیم به تصور والایی آن ذاتی [خدا] نائل شویم که نه صرفاً به واسطه قدرتی که در طبیعت به نمایش می‌گذارد، بلکه بیشتر به واسطه قوه نهفته در ما برای داوری بدون ترس درباره آن و بالاتر دانستن تعیین خودمان نسبت به آن احترامی درونی را در ما بر می‌انگیزد» (مجتهدی، ۱۳۸۶: ۱۸۳-۱۸۴).

پس وقتی می‌گوییم که پدیده طبیعی مفروض شکوهمند و والاست، سخن دقیقی ایراد نکرده‌ایم چراکه شکوهمندی و والایی واقعاً از صفات طبیعت نیست، بلکه ویژگی ذهن انسان است «لذا نمی‌توان توفانی که اقیانوسی پهناور را آشفته کرده والا و شکوهمند خواند، بلکه فقط می‌توان گفت منظره‌ای ترسناک است» (کانت، ۱۹۵۱: ۲۳) این والایی موجود در ذهن انسان شکلی از خودآگاهی انسان بوده که به وسیله احساس به وجود می‌آید و قدرت استعلایی ذهن انسان محسوب می‌شود. کانت برای تحقق این والایی سازوکاری تبیین می‌کند که قصد ورود به آن نیست، صرفاً هدف نشان دادن این است که در جای‌جای تلقی کانتی،

امر والا ترس و درد نیابتی ایجاد می‌کند که لذت می‌بخشد. با این حال دستگاه نظری‌ای که کانت تبیین می‌کند می‌تواند به شکل جامع‌تری به تبیین وجوه کیفی امر والا در تلقی مدرن آن مؤثر باشد. امانوئل کانت در مقدمه حکم به وضوح بیان می‌کند که امر والا یک «ابژه» بوده و تأثیری که امر والا بر ذهن و تخیل می‌گذارد، نه بر یک ابژه که بر ادراک متکی است. در مثال او، اقیانوس به خودی خود تجلی امر والا نیست اما می‌توان آن را تحت شرایط معینی به مثابه امر والا درک کرد که وی به مثابه استعاره‌ای چنین بیان می‌کند: اقیانوس را می‌توان به مثابه «آینه زلال آب که تنها با بهشت کران‌مند می‌گردد» یا «ورطه تهدید به منکوب کردن هستی» درک کرد (کانت، ۱۳۸۳: ۳۳۵). برای کانت امر والا، امری سوژکتیو است و مفهوم مطلق و معینی ندارد، به واسطه ادراک تحقق می‌یابد، نه آنچه موجب ادراک می‌شود.

همین تحلیل کانت به نظر شالوده تلقی امروز از امر والا در فلسفه هنر غرب را بنیان نهاده است. او در کتاب دوم از رساله مقدمه حکم به تحلیل امر والا می‌پردازد و در واقع می‌توان علاوه بر تلقی سوژکتیو از این مقوله، ردپای نگاه تک‌ساحتی مبتنی بر «حیرت معطوف به قدرت (و عظمت)» را در تحلیل وی مشاهده کرد. مدعای کانت مبتنی بر مشخصات دوسویه والای «ریاضی» و «پویا» است؛ که والای ریاضی را در طبیعت می‌توان به مثابه بزرگی و عظمت انگاشت و والای پویا دال بر طبیعت به مثابه «قدرت» است. اما نکته اینجاست که این داوری امر والا به‌رغم وجوه تشابه با داوری زیباشناختی (به باور کانت این احکام مدعای اعتبار عام، عدم فایده‌مندی، غایت‌مندی سوژکتیو و ضرورت دقیقاً مشابه احکام ذوقی دارند (کانت، ۱۹۵۱: ۲۴))، اما فاقد هرگونه پیوند با امر زیبا تبیین می‌گردد.

کلیدواژگان او در تبیین امر والا واجد کیفیتی سرشار از جلال، عظمت، گستردگی و قدرتی فرا-پدیداری است. به عنوان نمونه در عباراتی والایی ریاضی را چیزی مطلقاً بزرگ که ماورای هر قیاسی بزرگ است تعریف می‌کند. بدیهی است که از این عبارت می‌توان دریافت که مقصود او به‌یقین جهان‌پدیدارها نیست، چون در اینجا مطلق معنا ندارد. به‌زعم کانت والا چیزی است که در قیاس با آن هر چیز دیگری کوچک است. بیشتر وارد این بحث نمی‌شویم که بحث وی بسیار گسترده است و مسیر مطالعه را تغییر خواهد داد. اما جان کلام این است که دریاب کانت در کل از این استدلال آن است که نشان دهد که امر والا، حالتی سوژکتیو است و با تصویری معین که قوای حاکمه تأملی و متخیله در شکل‌گیری آن نقش دارند، ایجاد می‌شود. او واپسین تعریف خود را این‌گونه می‌آورد: «والا چیزی است که صرف توانایی تعقل کردن آن قوه‌ای از ذهن را نشان می‌دهد که از هر معیار حسی فراتر می‌رود» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۶۵)

بحث برگرفته از آراء سنت‌گرایان نظیر شوان، بورکهارت، نصر، لینگز و دیگر نظریه‌پردازان این حوزه بوده و روش این تحقیق از نوع تحلیلی استدلالی است. در واقع هدف آن است که در مسیر تحلیل، بتوان گفتمانی از چپستی، چگونگی و نحوه تجلی این مفهوم در انگاشتی سنت‌گرایانه ارائه کرد. بنابراین بر پایه مبانی نظری که در باب امر والا از منظری مدرن ارائه گردد، به تحلیل و استدلال ماهیت و کیفیت آن در نگره‌ای سنت‌گرا پرداخته می‌شود.

چارچوب نظری: واکاوی امر والای سنت‌گرایانه؛ والابودگی قدسی معطوف به جمال و جلال

با وجود گستردگی تحلیل‌ها در خصوص درک مفهوم امر والا، معرفت معنا و صورت در هنر سنتی اساساً متمایز از تلقی غربی (غرب فلسفی) بوده و فهم زیبایی نزد هنرمند شرقی (و نمونه مشخص آن مسلمان)، عموماً متأثر از نوعی نگرش عرفانی بوده است، یعنی معرفت حق، و همین نگرش تعیین‌کننده آنها را نسبت به محاکات طبیعت، آنچه در آثار تجسمی یونانی (و محصول خلف آن تلقی مدرن هنر) می‌بینیم، دور کرده است (بنی اردلان، ۱۳۸۹). بر پایه همین تعبیر، عدم کارآمدی انگاشت زیبایی‌شناسانه غرب به‌منظور تحلیل آثار هنرورزان سنتی بدهی‌تر از آن است که به استدلالی تفصیلی نیازمند باشد. به تعبیری می‌توان گفت که آن نگره بر وفاداری به «نمود» به معنای عالم تکثر یا خلق و نمایش عینی استوار است؛ درحالی‌که هنرمند اسلامی، خود را در ساحت «بود» و نمایش امر قدسی در معنای جلوه‌های حق تعالی می‌بیند و در نتیجه به تناسب ریاضی وفادار نیست. بر این مبنا در ادامه بحث، به‌منظور تحلیل تجلی جامع (حیرت و زیبایی)، یگانه و ابژکتیو امر والا در نگره‌ای سنت‌گرایانه، به جستجوی آن در امر قدسی پرداخته می‌شود. مراد آن است که نظر به بنیاد گفتمان کلان سنت‌گرایان بر نسبت معرفت و حقیقت در ساحت قدسی، جامعیت تجلی امر والا در هنر و زیبایی واکاوی شود. از این رو در چارچوب این گفتمان به‌ترتیب امر قدسی، هنر قدسی و زیبایی قدسی مطالعه می‌شود که می‌تواند رهیافتی به‌سوی فهم کیفیت امر والای قدسی و سیاق و مصداق تجلی آن باشد.

الف- امر قدسی

برای فریتویف شوان امر قدسی مبتنی است بر مشاهده لازم‌الزمان در زمان، نامتناهی در مکان، نامخلوق در مخلوق و درنهایت فوق صورت در صورت. در واقع این‌طور می‌توان گفت که امر قدسی به‌زعم او، همان ورود رازآلود یک حضور در مرتبه‌ای از مراتب هستی است، حضوری که محیط بر آن مرتبه و متعالی از آن بوده و می‌تواند در قالب نوعی انفجار الهی آن را در هم شکنند. امر قدسی، امری قیاس‌ناپذیر و متعالی است که واجد قواعد دقیق ابعاد جلال و درعین‌حال رحمت خاص خود است. امر قدسی

مفهوم امر والا سوژکتیو بوده و با عطف به حیرت و پیامدهای آن (وحشت، خوف، عجز و...)، نسبتی با زیبایی ندارد. هرچند شاید بخشی از آن به تجربه کم خود کانت نسبت به امر والا در هنر و زیبایی بازگردد.

به‌طورکلی با در نظر گرفتن مجموعه تعاریف از امر والا، از صاحب‌نظرانی چون ریچاردسون که بررسی عملی امر والا را در رابطه با نقاشی مطرح می‌کند و برای‌شان امر والا مفهومی تجربی و عملی محسوب می‌شود، تا فیلسوفانی نظیر برک و کانت که به‌طورخاص از منظری هنری در مورد امر والا نوشته و حتی تلقی کانت از امر والا تا حد زیادی فکری و ذهنی است، و بر پایه مطالعات محققین متأخری مانند تمنوگا تریفونوا که امر والا را چنان‌گستره مفهومی بحث‌برانگیزی می‌دانند که به‌راحتی می‌توان از امر والای برکی، مبتنی بر درک انسان از طبیعت، به «امر والا غیرانسانی» دگرگون‌ساز لیوتار عزیمت کرد، امر والایی که هیچ ادعای استعلایی ندارد و والابودگی آن مبتنی بر «مقاومت در برابر تصاحب عقل‌گرایانه یا بازنمایی روایی» است (Trifonova, 2018a, 16)؛ آنچه فرض مسلم می‌توان انگاشت این است که امر والا در مفهوم مدرنش با وجود آن‌که تا حد حکم زیبایی‌شناختی نیز تفسیر می‌گردد اما کمتر در باب زیبایی آن سخن به میان آورده می‌شود و تحلیل‌ها صرفاً محدود به بعد حیرت‌آور آن است. در واقع یعنی گستره تحلیل‌ها چندان جایی برای خوانش زیبایی یا امر زیبا در ساحت «مبادی و مقومات» این رویارویی باقی نمی‌گذارد.

پیشینه مطالعه امر والا در هنرهای سنتی (قدسی) چندان سترگ نیست و عمده مقالات به تحلیل این مفهوم در زیبایی‌شناسی غرب از فلسفه مندلسزون و کانت تا لیوتار پرداخته‌اند. با این وجود از محدود نمونه‌هایی که از این چارچوب برای پرداخت به فرهنگ و هنر اسلامی بهره برده‌اند، می‌توان به مقاله *تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی مولانا با الهام از نظریه کانت در باب امر والا* (۱۳۹۹) به قلم فرزاد بالو اشاره کرد که در آن به‌زعم نویسنده مولانا با تعدد بسامد عناصر بیکران و پر عظمت هستی، نظیر آفتاب، دریا و کوه با نوعی احساس احترام و ستایش و درعین‌حال عجز و هراس مواجه می‌شود. مضاف‌براین وی نقش مخاطب آشنا را در فهم امور والا بسیار اثرگذار تلقی می‌کند. دیگر مقاله‌ای که در این پژوهش به مثابه نقطه عزیمت بحث مورد استفاده قرار گرفته مقاله‌ای است با عنوان *درآمدی بر خوانش مفهوم امر والا از دیدگاه فلسفه و عرفان اسلامی* (۱۳۹۱) به قلم محمدجعفر جامه‌بزرگی که در این مقاله نیز می‌توان ردپای نگره کانت در تبیین جلال الهی به مثابه تجلی امر والا در هنرهای اسلامی را یافت.

روش انجام پژوهش

چندان‌که از عنوان پژوهش نیز آشکار است، رویکرد نظری

تعبیر قدسی وقتی درباره هنر بکار می‌رود، صرفاً بیان‌گر گروهی از تجلیات سنتی است که بی‌واسطه به مبانی روحانی مذکور بازگشت دارند (نصر، ۱۳۷۹: ۶۰) و بر همین مبنا وی با وجود تأیید امکان تحقق هنر دینی مدرن اما قائل به این امر است که هنر دینی غیر سنتی، در هر صورت نمی‌تواند هنر قدسی تولید کند. (نصر، ۱۳۸۱: ۵)

رمزپردازی حقایق بی‌زمان (رفتن به ورای محدودیت‌های گستره متناهی): هنر سنتی و در دل آن هنر قدسی، در زبان رازورزانه سنت و شیوه‌های اجرای آن در همان عامل خاص صورتی که بدان تعلق دارد، ریشه دارد، در عین اینکه هر سنتی عطف به حقیقه الحقایق ورای این هنر و فراتر از همه صورت‌ها می‌گردد. این هنر پیوسته مخاطب خود را از بند تحدیدها رها کرده و مشخصاً از منظر صورت ذاتی خود به مثابه هنر قدسی به بیننده این فرصت را می‌دهد تا جذابیت پر گشودن در گستره‌های لایتناهی عاری از محدودیت را تجربه کند (نصر، ۱۳۸۱: ۶۲).

نصر در هنر قدسی در فرهنگ/ایران این‌گونه می‌آورد:

«هنر قدسی موهبتی آسمانی است که برای انسانی که در احاطه صور و قالب‌های مادی زندگی می‌کند، دسترسی به نوری را که مغزی جان او است ممکن می‌سازد؛ نوری که به صورت‌های خاکی -صوری که با الهام از ملکوت به عنوان محمل برگزیده شده‌اند- روشنی و شفافیت خاصی می‌بخشد» (نصر، ۱۳۷۹: ۶۲).

مبتنی بر دین و حیانی (علم مقدس) و نه نبوغ، تجربه‌گرایی و ذوق ناسوتی: وقتی سخن از هنر قدسی به میان می‌آید، منظور از هنر قدسی به باور شوان، آن قسم از هنر است که نه کلیشه‌های متداول انسانی که ژرفاهای لاهوتی الهی را برانگیزد و در نتیجه چنین زبانی اساساً نمی‌تواند منحصرأً مبتنی بر ذوق ناسوتی یا حتی نبوغ باشد، بلکه ضروری است از دین و حیانی صادر شود که مستلزم این است که «اثر هنری به دست هنرمندی اجرا شده باشد که از مقدسین است یا لااقل در یک حالت فیض قرار دارد» (شوان، ۱۳۹۴: ۶۰). بدین روست که شمایل هنری، صرف‌نظر از این که فقط به کار تعلیم و تربیت کمابیش سطحی توده‌ها می‌آید، برای نخبگان پلی برای عبور از امر محسوس و تقلید طبیعت به امر معنوی به‌واسطه شهود عقلی ایجاد می‌کند.

خصلت عقلی انکارناپذیر هنر اسلامی ثمره شهود عقلی صور ازلی عالم برین است، شهودی که به‌وسیله معنویت اسلامی و برکت جاری از سنت اسلامی ممکن شده است. هنر اسلامی از صور بیرونی طبیعت تقلید نمی‌کند بلکه مبادی آنها را منعکس می‌سازد. این هنر مبتنی بر علمی است که ثمره استدلال یا تجربه‌گرایی نیست بلکه «علم مقدسی^۲» است که تنها با وسایل فراهم شده توسط سنت به‌دست‌آمدنی است (نصر، ۱۳۷۴: ۴۸)

ذاتاً تخطی ناپذیر است، چندان‌که هر تلاشی برای تخطی از آن به زیان تخطی‌کننده بوده و لذا هرگونه تخطی از امر قدسی، حتی در ساحت هنر، پیامدی بی‌حساب دارد (شوان، ۱۳۹۴: ۱۰۷-۱۰۸). سیدحسین نصر، امر قدسی را تجلی کانون مطلق در حاشیه دایره هستی می‌داند که در آن به سر می‌بریم و تجلی ذات سرمدی در قلمرو ناپایدار و گذران است. نکته حائز اهمیت این‌که، به عقیده او تلاش در بازتعریف امر قدسی، منجر به ایجاد تغییری در واقعیت نشده و لذا هیچ‌چیز با صرف قدسی نامیدن آن، قدسی نمی‌شود، حتی اگر این تغییر را برخی در گفتار روزمره با بی‌دقتی و تسامح به کار ببرند (نصر، ۱۳۸۱: ۷۱). پس امر قدسی دال بر تجلی عوالم اعلی در ساحت‌های نفسانی و مادی هستی بوده و مضاف بر آن منشأ صدور این امر قدسی را باید عالم روحانی دانست که ورای ساحت روانی یا عالم نفس قرار گرفته و نباید با آن به اشتباه یکی انگاشته شود (نصر، ۱۳۷۹: ۵۹). در واقع مبتنی بر همان معرفتی که در معارف هندوان و در مکتب ودانته تبیین شده که به تعبیر ریخته‌گران مصداق آن عبارت است از «همه عالم بره‌مست. همه عالم جلوه‌های اوست. او است که در حجاب گل و لاله و زمین و آسمان و حیوان و نبات و انسان و هر چه هست، ظهور کرده است» (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۱۳-۱۴).

ب- هنر قدسی

بر بنیاد چنین تلقی‌ای از امر قدسی است که می‌توان به هنر قدسی که ذات آن مبتنی بر تجلی وحدت در عالم کثرات است، نزدیک شد. در این بخش به منظور روشن‌تر شدن بحث، بر پایه مهم‌ترین شاخص‌های آن صورت‌بندی می‌گردد.

شهود عقلی: همان ساحتی که به باور بورکهارت در این هنر چیزی وجود دارد که آشکارا ورای نیروی احساس صرف است؛ نیروی احساسی که لزوماً مبهم و همواره در تغییر است. آنچه به تعبیر وی «شهود عقلی» است و در اینجا «عقل» در معنای اصلی کلمه به مثابه قوه‌ای بسیار جامع‌تر از استدلال و تفکر و به عنوان قوه‌ای تقلی می‌شود که مستلزم شهود حقایق بی‌زمان است. بورکهارت تبلور این امر در هنر اسلامی را این‌طور تحلیل می‌کند: «زیبایی اساساً جلوه‌ای از حقیقت کلی است [...] در هنر اسلامی قصد بر این است که محیطی به وجود آید که در آن انسان بتواند شرف و عزت اصلی خود را که ارمغان ازل است دریابد، بنابراین اسلام از هرچه به منزله بت باشد دوری می‌کند. چیزی نباید میان انسان و حضور نامرئی حق تعالی مانع و حائل شود (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۶-۴).

عدم تجانس ذات هنر مدرن و قدسی: هنر قدسی از مضامینی است که به‌زعم نصر پیش از دوره جدید نه‌تنها اهل تفکر بلکه عامه مردم معنای آن را به شهود می‌دانستند، زیرا عنایت نسبت به امر قدسی عمومیت داشت (نصر، ۱۳۷۹: ۶۷) به باور وی

الهامی پیشینی و مقدم بر خود عمل می‌کند. به عبارت دقیق‌تر صورت‌ها امکان نوعی تلفیق منعطف بی‌واسطه حقایق روح را فراهم می‌سازند. صورت کامل، صورتی است که حقیقت یا دقت پیراستن رمزی و با خلوص و عقلانیت سبک، در آن تجسم یافته است (شوان، ۱۳۹۴: ۶۹). در عین حال به تعبیر نصر نمی‌توان معنا را «از هرگونه همبستگی عینی رها ساخت» (نصر، ۱۳۸۱: ۱۶) و هنری قدسی بنا به تصور سنتی داشت، چراکه تمامی هنرها و نگره‌های زیبایی‌شناسی سنتی مبتنی بر شهود صورت‌ها هستند که واجد ماهیتی عینی بوده و با علم صور قابل شناخت و درک هستند و به تأکید وی: «هنر سنتی کاملاً بر این همبستگی مبتنی است» (نصر، ۱۳۸۱: ۱۶). در واقع اینجا آنچه یک جمعیت دینی خاص با این مواد مرتکب شده، محل بحث اصلی است.

از دیدگاه مابعدالطبیعه و کلام اسلامی منشأ همه صور در علم خداست و او عالم به همه اشیا است و لذا ذوات یا صور همه اشیا حقیقت‌شان را در علم باری دارند. تشکر اسلامی فروکاستن عالی به دانی، عقلی به جسمانی یا مقدس به دنیوی را جایز نمی‌شمارد. اما همین ماهیت هنر اسلامی و علوم است و درک معنوی لازم برای خلق آن حتی از دیدگاه غیر اسلامی نیز بر هر ناظر بی‌غرضی آشکار خواهد ساخت که هر نسبتی هم میان هنر اسلامی و آیین وحی وجود داشته باشد، این نسبت نمی‌تواند فقط در ساحت تغییرات اجتماعی - سیاسی حاصل از اسلام باشد، پاسخ را باید در خود دین اسلام یافت (نصر، ۱۳۷۴: ۴۶).

پس در پیوستگی صورت و محتوا باید گفت که در این قلمرو کسی که اهل معنی بوده، اهل زبان و زبان‌دان حقیقی هم هست، چراکه آنها با وقوف به معانی کلمات متناسب آن را وضع می‌کنند. شاهد مثال این امر زبان بیان هنری نزد عارفان است، بدین معنی که صور هنری متناسب را فقط هنرمندان اهل معنی تشخیص می‌دهند و حقیقت این رابطه یعنی دلالت صور هنری بر معانی، نزد آنان محفوظ است و از این رو سابقاً اجازه نمی‌دادند در این صور دخل و تصرف من‌عندی شود (پازوکی، ۱۴۰۲: ۸۲-۸۳).

کاربردی بودن - انسجام غایت و اجرا: به باور کوماراسوامی هر هنر «مهم»، مهم برای چیزی است. به بیان دیگر «مهم» بدون «برای» هیچ معنایی ندارد (کوماراسوامی، ۱۳۹۴: ۲۳۱). مضاف بر این بنیاد چنین هنری مضاف بر کاربردی بودن آن، بر انسجام اجرای اثر با کاربرد آن مبتنی است، هر چند نباید آن هماهنگی را به بیان آورد. این طور می‌توان گفت که اگر وجود رمزپردازی را ضروری بدانیم، ضروری است این رمزپردازی در هماهنگی با رمزپردازی جوهری آن ابژه باشد. به بیان دیگر شیء مفروض نباید موجد توهم غیرهمانی از حقیقت خود باشد، چون به باور شوان چنین توهمی همواره تصور ناخوشایندی از بلااستفادگی را به ذهن متبادر می‌کند، و هنگامی که چنین توهمی به مثابه غایت

انعکاس مبادی و نه تقلید طبیعت: چندان‌که در مورد قبل نیز اشاره شد، از منظر سنت‌گرایان، طبیعت‌گرایی تصمیمی برای تنزل دادن هنر به صرف تقلید از طبیعت تلقی شده و در مقابل هنرهای قدسی، مصادیقی قدسی است که منبع الهام‌شان هم ملکوتی است و هم جمعی، هنر قدسی به مثابه محمولی جهت حضور معنوی پدید آمده است. در عین این‌که هنر برای خدا، برای فرشته و برای انسان ایجاد شده است. از سوی دیگر هنر ناسوتی تنها برای بشر موجود است و به همین سبب مورد خیانت واقعیت قرار می‌گیرد. هنر قدسی به آدمی یاری می‌رساند که کانون یگانه خاص خود، گوهری را که ذاتش عشق ورزیدن به خداست، پیدا کند (شوان، ۱۳۹۴: ۷۳-۷۹).

چندساحتی (جهان‌شمولی - الهی و بشری): به باور شوان هنر قدسی تک‌ساحتی نبوده و مبتنی بر نوعی جهان‌شمولی است که به آن امکان می‌دهد جدای از حقایق و واقعیات متافیزیکی برآمده از تاریخ مقدس، نه صرفاً احوال معنوی بلکه شرایط روان‌شناختی دسترس برای همه انسان‌ها را هم انتقال می‌دهد.

«به زبان دوره متجدد، می‌توان گفت چنین هنری هم عمیق و هم در عین حال ساده و بی‌آلایش است و این جمع میان عمق و سادگی دقیقاً یکی از ویژگی‌های غالب هنر قدسی است. سادگی یا صراحت چنین هنری، نه تنها به هیچ‌وجه معلول نوعی حقارت خودش جوش یا ساختگی نیست، بلکه، به عکس حالت بهنجار نفس بشر را، خواه حالت بهنجار انسان متوسط باشد و خواه حالت بهنجار انسان برتر، متجلی می‌سازد» (شوان، ۱۳۹۴: ۵۷).

انسجام صورت و معنا: بحث توجه به صورت یا فرم از منظر سنت‌گرایان مقوله بسیار مهمی است. در واقع تأکید بر معنا نباید دال بر عدم توجه به صورت در هنر قدسی تلقی شود. برای سنت‌گرایان، پرداختن به امر قدسی نه تنها مستلزم واکاوی محتوای آن، بلکه تبیین صور بلاغی و تجلی آن بن‌مایه اصلی امر قدسی در ساحت هنر است. از این منظر مسئله صورت‌ها گرچه به ظاهر در حد ذات خود از اهمیت ثانوی برخوردار است، اما در واقع در هنر قدسی به هیچ‌وجه مسئله‌ای بی‌اهمیت نبوده و با مسائل کلی‌تر پیوند نزدیکی دارد. صور محسوس دقیقاً مبتنی بر تعقل‌های شهودی‌اند و به همین دلیل است که مثلاً هنر سنتی واجد قواعدی است که اصول کلی را در حوزه صورت‌ها به کار می‌بندد و این هنر در زیر جنبه ظاهری عام‌تر آنها، سبک و سیاق تمدن مذکور را عیان ساخته و این سبک و سیاق نیز به نوبه خود صورت عقلانیت آن تمدن را نمایان می‌کند (شوان، ۱۳۹۴: ۴۳-۴۵).

این صورت‌ها، همچون معنای خود در همان مبادی فوق بشری‌ای ریشه دارند که سرچشمه تمام سنت‌ها بوده و که تعبیر دیگری از معنا محسوب می‌شود که هنرورزی که در عالم سنتی فاقد انشاقی زیست می‌کند، درحقیقت ذیل انضباط یا

عناصر عینی) هنر قدسی محسوب می‌شود. شوان می‌گوید این تصویر ضروری است به لحاظ محتوای خود قدسی، بر مبنای تفصیل آن رمزی و بنا به اجرائش روحانی باشد، در غیر این صورت فاقد آن حقیقت معنوی، کیفیت عبادی و حتی به تحقیق فاقد خصیصه قدسی خواهد بود (شوان، ۱۳۹۴: ۱۰۸-۱۰۹). لذا از مهم‌ترین گزاره‌های بنیادین استنتاجی تحقیق حاضر این است که در مجموع انتظار خطایی است که اثر هنری برای ما عملی مرتکب می‌شود، در مقابل باید این انگاشت اتخاذ گردد که اثر مفروض صرفاً به مثابه یک تابلوی راهنمایی تلقی شود که صرفاً هر فرد می‌تواند برای خود آن مسیر را طی کند. در واقع این طور می‌توان جمع‌بندی که در هنرهای آسیایی و ساحات هنری مشابه آن چیزی ورای مؤلفه‌های دنیای دید موجود است. (کوماراسوامی، ۱۳۹۴: ۲۴۵-۲۴۶)

ج- زیبایی‌شناسی] قدسی

اساساً مفهوم زیبایی‌شناسی در ساحت قدسی متفاوت از آن معنایی است که از آن در معنای امروزی مدرن این اصطلاح است و به عقیده شهرام پازوکی نباید به اجبار و از روی ناآگاهی آن نوع تلقی و درک از زیبایی حسی را در گفتمان هنر قدسی بکار گرفت؛ چون اساساً در گستره تفکر اسلامی در مقوله هنر بحثی در خصوص نبوغ و خلاقیت وجود دارد و نه این‌که زیبایی برآمده یا محرک حواس تلقی می‌شود. به بیان دقیق‌تر نزد مسلمانان تنزل حقیقت زیبایی به ساحت امر محسوس و حسیات معنا ندارد (پازوکی، ۱۴۰۲: ۱۸-۱۹).

با در نظر گرفتن دو گام پیشین بحث، حال می‌توان به تبیین ماهیت و تجلی زیبایی قدسی پرداخت. از منظری سنت‌گرایانه، زیبایی قدسی شکوه حقیقت است. مبادی وجودی امر زیبا در چیزی است بسی ژرف‌تر از همه آنچه در محدوده درک و فهم دانش‌های محدود به پدیدارها واقع می‌شود. به بیان دقیق‌تر به باور فریتیف شوان، زیبایی ریشه در محبت الهی دارد، و این محبت به معنای ارائه، مستقر کردن و عرضه نمودن خود، به عبارتی تحقق خود در «دیگری» است، و عبارت خداوند عالم را به واسطه محبت آفرید که محصول آن محبت، نوعی تمامیت به مثابه تعادل و سعادت کامل است و این تمامیت را نفس انسان، به‌غیر از حالت قداست فهم نمی‌کند (شوان، ۱۳۹۴: ۳۰-۳۱). در ساحت چنین تفکری:

«عشق به زیبایی، نه به معنای دل بستن به ظواهر، بلکه به معنای فهم ظواهر با رجوع به ذات آنها و در نتیجه ارتباط برقرار داشتن با صفت حقیقت و عشق آن‌هاست... لذا تجربه زیبایی‌شناختی، در جایی که جهت‌گیری صحیحی داشته باشد، ریشه در رمزپردازی و نه بت‌پرستی دارد. این تجربه باید در خدمت وحدت باشد، نه در خدمت تفرقه، این تجربه باید بسط عرفانی به بار بیاورد، نه قبض

اثر، همچون هنر کلاسیستی، تلقی شود، این امر نشان از نوعی بلااستفادگی در خود دارد که از قضا بسیار هم آشکار است (شوان، ۱۳۹۴: ۵۳). این انسجام توسط گون این‌طور تبیین می‌شود که به باور او در هنر قدسی مقصود آفرینش مقدم بر همه، خدمت و حمایت از تکیه‌گاه‌های اندیشه، به نقاط اتکاء جهت ادراک و فهمی تا حد امکان ژرف‌تر بوده و همین امر این علت وجودی هرگونه نمادگرایی و رمزپردازی محسوب می‌شود. همه چیز در آن باید مولود همین ملاحظه و تابع همین هدف باشد و هیچ چیز بی‌فایده‌ای که عاری از مفهوم بوده و صرفاً نقشی تزئینی دارد بدان افزوده نشود. او می‌افزاید:

ملاحظه می‌شود که چنین ادراک تا حد امکان از جمیع نظریه‌های جدید و غیرروحانی دور است، چه مثلاً نظریه «هنر برای هنر» باشد که در واقع مثل این است که بگوییم هنر، تنها وقتی هیچ معنی و مفهومی ندارد، هنر است، یا نظریه «تعلیم‌دهنده اخلاقیات» که باز هم از نظر معرفت طبعاً ارجحی ندارد (گنون، ۱۳۷۴: ۴۹).

هنر قدسی به مثابه پشتوانه عقلانیت بشر: اینجا بنیاد هنر در روح، در شناخت مبتنی بر متافیزیک، الهیاتی و عرفانی و نه در معرفت صرف به صنعت و نه در عین حال بر نبوغ قرار دارد، بر این مبنا می‌توان گفت به باور شوان هنر قدسی، جدای از وظیفه‌اش به مثابه کمکی بی‌واسطه برای معنویت، به عنوان نقطه اتکایی برای عقلانیت جامعه انسانی، گریزناپذیر است، چون حذف هنر قدسی، همچون عصر یونان قرن پنجم پیش از میلاد یا رنسانس، یعنی الغاء عقلانیت و در نتیجه رهاسازی مهار احساس ذیل حاکمیت عاطفه و در نتیجه احساس غیرقابل مهار خارج از حاکمیت عقل. بنا بر این هنر قدسی در ذات خود حقیقت معنوی صادرشده از مثل اعلا الهی است (شوان، ۱۳۹۴: ۱۳۰-۱۳۷).

آفرینش مبتنی بر الهام (هنر غیرشخصی و مبتنی بر گمنامی):
مارتین لینگز خاطر نشان می‌کند که در مقام هنرمند، ساحت هنر قدسی مستلزم الهام در کامل‌ترین معنای آن است و این خود واژه‌ای تعیین‌کننده است چه حتی آنجا که یک شاهکار نام معینی می‌یابد همیشه این احتمال وجود دارد که هنرمند متأثر از رؤیایی ناشناخته کار می‌کرده است (او تناسبی میان این نوع آفرینش و مقوله وحی ایجاد می‌کند). پس باید به خاطر داشت که هنر مقدس همواره از طریق الهامات مابعدالطبیعی فرد، هنری غیرشخصی بوده است. لاجرم لازمه چنین هنری گمنامی است (و در عمل نیز اغلب چنین است) و اینکه شکی نباشد که بخش اعظم این گمنامی در نتیجه شناخت هنرمند از اینکه اثر مورد نظر کلاً «مال او» نیست عمدی بوده است (لینگز، ۱۳۵۸: ۴۴-۴۵).

جان کلام این‌که هنر در اینجا نه بر پایه اهداف فردی هنرورز که بنا به محتوا، رمزپردازی و نیز صورت و سبک آن (به معنای

«هیچ‌کس نمی‌تواند سرچشمه‌های هنر اسلامی را در علوم فقهی و کلام کشف کند و البته این دو پیوند بسیار نزدیکی با شریعت و مسئله تعریف و دفاع از اصول اعتقادی اسلام دارند. متکلمی مانند غزالی می‌تواند درباره زیبایی چیزی نوشته باشد، حتی مراجعی فقهی مانند بهاء‌الدین عاملی باغ‌های زیبایی ساخته‌اند، اما رساله‌های فقهی یا کلامی‌ای را نمی‌شناسیم که به پرسش‌های راجع به هنر اسلامی و زیبایی‌شناسی^۲ پاسخ گفته باشند. به‌علاوه بسیاری از بزرگ‌ترین شاهکارهای هنر اسلامی قبل از آنکه این علوم کاملاً شرعی و به‌عنوان آثار کاملاً موثق در این رشته‌ها پذیرفته شوند، خلق شدند» (نصر، ۱۳۷۴: ۴۶).

شهرام پازوکی در حکمت و زیبایی در اسلام (۱۴۰۲) بحث جالب‌توجهی در مبنای این زیبایی‌شناسی قدسی (عرفانی) در دیالکتیک حسن و عشق و تجلی آن می‌آورد. به‌زعم او در اصطلاحات عرفانی، لفظ حُسن مهم‌ترین لفظی است که معنای زیبایی را می‌رساند و البته جمال و بهاء نیز در این میان می‌توان نام برد. مفهوم تجلی نیز کلیدی‌ترین مفهوم در بحث‌های زیبایی‌شناختی اسلامی پس از حسن است. و این دقیقاً در مقابل زیبایی‌شناسی کانتی مدرن قرار می‌گیرد که تلقی ذهنی از زیبایی دارد. زیبایی در عالم اسلام به‌طور تام وجودشناسی دارد، به عبارتی موجود به معنای زیبا و بحث زیبایی نیز بحث وجود و موجودات محسوب می‌شود. موجودات همگی زیبا بوده و زیبایی نیز ذهنی نیست. پس آدمی ملاک تحقق زیبایی نیست، چون زیبایی واجد تحقق خارجی است. بر مبنای واژگان عرفان اسلامی، زیبایی ظهور وجود موجود و در نتیجه ظهور حقیقت است. پس در این گفتمان، زیبایی یا حسن ساحت تجلی حقیقت است. پازوکی عقیده دارد اینجا هنگامی که حسن خود را متجلی می‌سازد، حقیقت زیبایی محقق می‌شود. به بیان دقیق‌تر تعریف بنیادین زیبایی و حسن در عالم اسلام چنین است که زیبایی و جمال کمال حضور محسوب می‌شود؛ به این معنی که زیبایی و حسن اساساً بدون ظهور و تجلی تحقق نمی‌یابد (پازوکی، ۱۴۰۲: ۲۱-۲۶).

او چنین ادامه می‌دهد که در منابع اسلامی پس از حُسن، بی‌درنگ مسئله عشق مطرح می‌شود. در واقع مسئله عشق از ارکان زیبایی‌شناسی در عالم اسلام بوده؛ به تعبیر عرفان، عشق از این سو، مستلزم مسبوق به ظهور جمال و حق و پیدایش حسن از آن طرف (حق تعالی) است؛ از این منظر هنرمند عاشق است. اگر از آن طرف تجلی حسن است، از این سو عشق و جذبه و شور و شوق عاشقانه است، ذات زیبایی آدمیان را به خود جذب می‌کند. اما نکته‌ای که عرفان بر آن تأکید می‌کند این است که تا عاشق نباشی، زیبایی را نمی‌بینی. در سرتاسر متون عرفانی، به عنوان ریشه‌های تلقی زیبایی‌شناسی سنت‌گرایان، گویی دیالکتیکی بین حسن و عشق موجود است که مرتب اوج می‌گیرد. توجه به حسن

عاطفی. تجربه زیبایی باید آدمی را تسکین دهد و سبک‌بار سازد نه اینکه او را برآشوبد و گران‌بار کند» (شوان، ۱۳۹۴: ۳۵-۳۶). به باور شوان به همین دلیل مفهوم زیبایی که در وهله نخست به حیث ظاهری اشیاء نسبت داده‌شده، جنبه ژرف‌تر همان چیزی را که در قطب مخالف ظواهر قرار گرفته است، آشکار می‌سازد، به معنایی خاص، زیبایی واقعی‌تری ژرف‌تر از آن را که خیر را منکشف می‌سازد، عیان می‌دارد؛ از این منظر که زیبایی همچون ذات اشیاء بی‌غرض و صریح، و مانند وجود مطلق یا به عبارتی ذات نامتناهی، فارغ از قصد و غایت است. این زیبایی قدسی رهایی باطنی، آن نوع شکوه معتدلی را منعکس می‌کند که شایسته کشف و شهود و در نتیجه حقیقت و حکمت است (شوان، ۱۳۹۴: ۳۹). پژواک این تلقی از زیبایی قدسی به مثابه حقیقت را در نگاه کوماراسوامی نیز می‌توان دنبال کرد که به باور وی نیز جدایی زیبایی از حقیقت محال است، چون زیبایی با معرفت مرتبط است. زیبایی اثر که حقیقت طبیعی هر آن چیزی است که واجد ساخت و سرشتی نیکو و حقیقی است، مسرت و بهجتی مشروع به انسان عرضه می‌دارد، باین‌وجود این بهجت هرگز غایت مطلوب هنرمند نیست؛ چراکه او دغدغه‌اش ورای ابراز زیبای مضمون مورد نظرش قرار داد که ناگزیر است که آن مضمون را بیان کند (کوماراسوامی، ۱۳۹۴: ۲۳۰-۲۳۱).

شوان در مقاله‌ای با عنوان زیبایی‌شناسی و رمزپردازی در هنر و طبیعت زیبایی را منعکس‌کننده سعادت و حقیقت می‌داند چون بدون سعادت تنها صورتی محض و بی‌حقیقت یک لذت کاملاً ذهنی یا تجملاتی محسوب می‌شد. بنابراین برای او زیبایی چندان جامع از این دو مؤلفه است که صورت حقیقی را از لذت سرشار، و آن لذت حقیقی را مملو از صورت می‌کند. اینجا زیبایی امری است بی‌حد که به‌واسطه یک حد بیان می‌گردد. «زیبایی به یک معنا همواره بیشتر از آن چیزی است که اعطا می‌کند، ولی به معنایی دیگر همواره بیش از آنچه هست، اعطا می‌کند. در معنای نخست، ذات همچون نمود جلوه می‌کند و در معنای دوم، نمود ذات را افاده می‌کند. ... این زیبایی همیشه قیاس‌ناپذیر است... زیبایی هنری، همانند هر نوع زیبایی دیگر، عینی است و بنا بر این می‌تواند از طریق عقل، نه از طریق «ذوق» مکشوف گردد» (شوان، ۱۳۹۴: ۷۰).

چندان‌که از فحوای تحلیل فوق برمی‌آید، بر پایه نگره‌ای سنت‌گرا مقوله زیبایی و هنر قدسی را به‌طور عمده در ساحت عرفان و حکیمان اهل عرفان می‌توان جستجو کرد؛ به این دلیل که فهم زیبایی در گستره تفکر اسلامی اساساً تابع نگرش عرفانی بوده است. تا جایی که به باور نصر، همین عرفا بودند که به طرح مسئله زیبایی در اسلام پرداختند. شاهد این گزاره نیز این تحلیل وی در هنر و معنویت اسلامی است که چنین می‌آورد:

می‌گیریم که خداوند (که اجزاء ندارد) شکل زیبایی دارد که می‌توانیم به آن معرفت حاصل کنیم اما اینکه تا آنجایی که مازیبایی را می‌بینیم و حس می‌کنیم با او می‌بینیم و با او متحد می‌شویم. اگر بگوییم خداوند نخستین صنعت‌گر است از این لحاظ نیست که او صورت‌های زیبا آفرید... منظور ما این است که هر شیئی طبیعی تجلی ذات او است... انسان صنعتگری که در اینجا و آنجا زیبایی می‌یابد کسی است که در هر جا ذهن انسانی آنجا قرار می‌گیرد، تجلی روح اعلی را نشان می‌دهد (کوماراسوامی، ۱۳۲۵: ۳۰).

بنابراین زیبایی با سرچشمه محبت الهی، همان حقیقت یا شکوه حقیقت، منعکس‌کننده سعادت، در میانه لذت کورکورانه و صورت انتزاعی، قیاس‌ناپذیر و موجب رهایی باطنی است. این زیبایی برخلاف نگره کانتی عینی و واجد وجود است. زیبایی می‌تواند با شهود عقلی مکشوف‌شده و سرچشمه فهم آن در عرفان نهفته است. تجلی این انگاشت را می‌توان در دیالکتیک حسن و عشق دید. صور قدسی زیبایی را چنان نشان می‌دهند که حاکی از زیبایی الهی باشد و نه ظاهری، در واقع زیبایی نه در شباهت به صور طبیعی بلکه تصورات و معانی موجود در ذات صور طبیعی است. این زیبایی مطلق است و می‌توان آن را با دادار هستی، حضرت حق یکی دانست.

به عقیده برین کیبل در تبیین قوه ملکوتی خیال، در این قسم از مواجه با زیبایی، در مقام درک و دریافت قلمرو ارواح زنده، در تجسم زنده آنها در اسطوره و آیین، در شرح و بسط آنها در آواز، رقص، رزم و صناعات عارفانه شبکه‌ای سازماندهی حفظ و تقویت‌شده که عالم طبیعت و حوزه باطنی تجربه خیالی در آن منطبق شده‌اند، و تجربه وجود انسان را متناسب با ضرب‌آهنگ راستین سرمدیت، شکل می‌دهند. بنابراین غیبت آن تجسم، آن انطباق، آن ضرب‌آهنگ برای انسان متجدد، خیال خلاق را عمیقاً دگرگون‌ساخته و جایگزینی برای آن یعنی همان تصنعی بودن یک نوع زیبایی‌شناسی گرایی را به ارث گذاشته است. در واقع نفس جداسازی تجربه روحانی از تجربه روان‌شناختی، تجربه روان‌شناختی از تجربه حسی که مشخصه تمایل «نفسانی» اوست، می‌تواند مستقیماً به چشم پوشیدن از آن عالمی نسبت داده شود که جایگاه آن عالم بخش مهمی از مباحث جهان‌شناسی‌های سنتی را به خود اختصاص می‌دهد (کیبل، ۱۳۹۴: ۲۶۵-۲۶۶).

د- امر والای قدسی

حال در این بخش تلاش می‌شود، در جمع‌بندی گفتمان تبیینی، تصویری از تجلی امر والای قدسی ارائه گردد. محمدجعفر جامه بزرگی در مقاله‌ای با عنوان *درآمدی بر خوانش مفهوم امر ولا از دیدگاه فلسفه و عرفان اسلامی* (۱۳۹۱) به این گزاره دست می‌یابد که در عرفان اسلامی و در خوانش امر والا، جلال الهی نه در تقابل که هم‌نشین صفات مبتنی بر جمال تجلی ذات الهی

در جوهر عرفان است، از این رو تنها در آنجاست که خدا معشوق است. در این‌گونه زیبایی‌شناسی هر کس متوجه حسن گردد، اهل هنر است (پازوکی، ۱۴۰۲: ۳۴-۳۶).

در زیبایی قدسی صور هنری، زیبایی را چنان نشان می‌دهند که این زیبایی حاکی از زیبایی الهی باشد نه زیبایی ظاهری. به عبارت دیگر از آنجاکه چیزی جز خدا زیبایی مطلق نیست، به عنوان نمونه هنر اسلامی می‌کوشد که جمال الهی را به صورت آیات الهی نشان دهد و به آدمیان بگوید که زیبایی موجود در طبیعت، که واقعاً هم موجود است، از آن زیبایی الهی حکایت می‌کند؛ یعنی فی‌نفسه به صورت مستقل و بدون انتساب به حق، نمی‌تواند با خود عالم سروکار داشته باشد، بلکه با عالمی سروکار دارد که نسبتی با حق داشته باشد.

از این جهت است که در هنر اسلامی، نه وارد عالم مادی و محسوس، بلکه وارد عالم مثال یا خیال می‌شویم. در عالم خیال هم ماده نیست و اندازه‌ها، اندازه‌های عادی نیستند؛ چنان‌که در مینیاتورها می‌توان دید؛ مکان مینیاتورها مکانی مثالی است نه مکانی که مربوط به عالم ماده باشد، از این رو فاقد پرسپکتیو هستند. این مسئله صرفاً در مورد نقاشی در عالم اسلام صدق نمی‌کند. شمایل‌نگاری مسیحی قبل از رنسانس یا مدرن هم واجد وضعیتی مشابه است. در نقاشی‌های ذن بودایی نیز چنین است. در همه اینها اندیشه عدم تشبیه ناتورالیستی غلبه دارد. (پازوکی، ۱۴۰۲: ۷۹-۸۰)

برای کوماراسوامی نیز حقیقت آن زیبایی نه عبارت از شباهتشان به صور مرئی طبیعت که پدیده‌هایی نامرتبط تلقی شده‌اند، بلکه عبارت از شباهتشان به تصورات و معانی‌ای است که در خود این صور طبیعی به بیان آمده است.

از منظر چینی، رسالت اولیه هنر نمایان ساختن عملکرد روح کلی (چی) در صور حیات است. در هندوستان گفته‌اند که همه نغمه‌ها، خواه قدسی و خواه ناسوتی، به یکسان ناظر به خداست و تنها خداوند آموزگار حقیقی است که حضور روح اعلائی فوق نسبت^۴ را در هر جا که ذهن [یا عقل بشری] خویش را بدان ملحق سازد، آشکار می‌کند. در اسلام، این موسیقی افلاک است که از طریق عود و نای بشری طنین‌انداخته شده است و هر صورت مطبوع، چه در طبیعت و چه در هنر، زیبایی خود را از منبعی ماورایی می‌گیرد (کوماراسوامی، ۱۳۹۴: ۲۳۴-۲۳۵).

وی با تأکید بر مطلق‌بودگی این قسم از زیبایی معتقد است در مقابل هرچه بیشتر در تنوع ذوق صنعتی دقت کنیم، بیشتر متوجه نسبی بودن آن می‌شویم. عاشقان خدا این مطلق‌ها را عین ذات خداوند دانسته و گفته‌اند اوست که در عین حال زیبایی مطلق خیر مطلق و حقیقت مطلق است (کوماراسوامی، ۱۳۲۵: ۲۶).

می‌توانیم زیبایی مطلق را با خداوند یکی بدانیم. از این نتیجه

در تمثال مسیح خدایشان را در قالب یک صورت بشری شبیه به صورت خویش عبادت کنند (Corbin, 1969: 274-275).

درواقع آن توصیفی که از امر والا یا متعالی در هنر غرب صورت می‌پذیرد، در هنر و فرهنگ شرقی و مشخصاً از منظری سنت‌گرایانه واجد چه کیفیتی است. بنابراین برای فهم مضاعف امر والای قدسی از این دیدگاه، باید دید تجلی و ظهور لاهوت در ناسوت در آن دین به چه شیوه‌ای است. به عنوان مثال کوماراسوامی در هنر شرق چنین تصویری از موقعیت امر والای قدسی ارائه می‌کند:

صبح ازل یعنی آن مقام که در آن شخص از همه این طلسم‌ها یا تعلق خاطرهای سیاسی، اجتماعی، طبقاتی، فرهنگی، اقتصادی، تاریخی، و همه لایه‌های تاریخ گذر کرده است: از مفاهیم گذر کرده، از متافیزیک گذر کرده و چشمانش را گویی برای اولین بار به این عالم باز کرده است. (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۲۸)

این به نظر می‌تواند نمونه‌ای از موقعیت تحقق امر والای قدسی تلقی شود. درواقع این اتحاد میان صورتگر و خالق همان موقعیت خوف و رجای امر والاست که البته به‌ضرورت مبتنی بر وحدت آن دو است. در ادامه مقاله فوق، کوماراسوامی جمله‌ای از دانه می‌آورد: «کسی که می‌خواهد تصویر الهی‌های را بکشد، اگر با او متحد نشده باشد، چیزی نمی‌تواند بکشد.» یا در تعبیر دیگری آمده است: «آن کسی که می‌گوید: این منم و چیزی که می‌خواهم بکشم دیگر است؛ در مقام دوگانگی است. در مقامی که بایستی باشد نیست. آن مقام، مقام وحدت است. به تعبیری که ما خودمان داریم، مقام اتحاد عاقل و معقول است.» (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۲۹) هنر شرقی نوشتن معانی آسمانی بر لوح زمین است. اینجاست که رانی و مرئی یکی می‌شوند؛ یعنی بیننده و آنچه دیده می‌شود یکی می‌گردد. اتحاد روشن یا اتحاد رانی و مرئی تحقق می‌یابد. روشنی که در این مرتبه حاصل می‌شود، چنان است که گویی شخصی به رؤیا فرو رفته است (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۳۲).

جلوه‌ای دیگر از این موقعیت را به نظر می‌توان در معارف هندی، در چهارمین مرتبه از حقیقت وجود دید که «توریه» (tu-rya) نامیده می‌شود، مرتبه‌ای که در آن شخص نه به واقعیت‌های برون و نه به واقعیت‌های درون و نه به تجانس و وحدت آگاهی آگاه است. در مرتبه توریه اصلاً آگاهی در کار نیست. جان‌مایه این مرتبه والا مبتنی است بر این‌که، من از میان برخاسته‌ام، من پایان یافته‌ام، من از این دریای متلاطم بیداری گذر کرده و به آن ساحلی رسیده‌ام که ساحل خاموشی است. ساحل خاموشی که به بیان بودا همان «نیروانه» است. نیروانه، آن خاموشی بزرگ است و می‌تواند جلوه‌ای از همان والایی قدسی تلقی شود. درحقیقت من، بی من، از همه دیارهای بودن و هوشیار بودن و بیدار بودن و به خود بودن گذر کرده‌ام و به وادی‌ای رسیده‌ام که قلمروی

است اما ملاک والا بودن اثری هنری آیت‌گونگی آن و توجه دادن مخاطب خود به صفات جلال الهی و در مرتبه‌ای برتر ذات اقدس اوست (جامه‌بزرگی، ۱۳۹۱: ۱۵). چنین استنتاجی گویای این واقعیت است که تأکید بر جلال و انفصال از زیبایی و جمال، بازتاب تأثیر خوانشی کانتی در تبیین امر والا است؛ حالا آنکه مقاله حاضر امر والای مقدس را در تجلی توأمان ذات جمال و جلال لاهوتی حق می‌داند.

رودلف اوتو، در کتاب *مفهوم امر قدسی*، چنین آورده است که امر قدسی دو قالب تجلی دارد که تقریباً می‌توان آن دو را به تجلی یا ظهور جلالی و جمالی ترجمه کرد. تجلی جلالی «هیبت‌آور» است و دیگری که جمالی است موجب «جذب» می‌شود. در عرفان اسلامی برخی از صفات خداوند صفات جمالی است که اگر خداوند به آن صفات ظهور کند، شخص اهل هیبت و خوف می‌شود، و برخی دیگر از صفات خداوند صفات جمالی است که اگر خداوند به آن صفات ظهور کند، شخص اهل انس و عشق می‌شود. اوتو مصادیق این دو تجلی را در هنرها و متون مقدس (نظیر معماری و شمایل‌نگاری‌های کلیسا، و مناجات‌نامه‌های تورات) نشان می‌دهد که شاهدهی بر هم‌نشینی جمال و جلال الهی است (پازوکی، ۱۴۰۲: ۳۲-۳۳).

هانری کرین نیز در مقاله‌ای با عنوان *صورت خدا*^۵ (۱۹۶۹) به دو نقل از نحوه مواجهه با تجلی حق می‌پردازد. یکی پاسخ خداوند به موسی (ع) که در قرآن آمده با گزاره معروف «لَنْ تَرَانِي»؛ مرا نخواهی دید و دومی حدیث رؤیت، یعنی شهود رؤیاگونه که در این حدیث پیامبر (ص) می‌فرماید: «من پروردگارم را در زیباترین صورت، در هیبت جوانی با موهای انبوه، نشسته بر عرش رحمان دیدم...». در این تحلیل به‌زعم هانری کرین شکوه رؤیت، تأکید بر جمال تجسمی، ناظر است به احساسی رایج، در جای‌جای عرصه وسیع عرفان اسلامی، مبنی بر این‌که جمال همان تجلی الهی به معنای کامل کلمه است. در اینجا باید توجه داشت که بحث درباره شهود جمال بشری بسان یک پدیده قدسی مینوی است که موجب خوف و هراس می‌شود، یعنی هم‌نشینی توأمان جمال و جلال، پدیده‌ای که مسبب حرکت به‌سوی چیزی است که هم مقدم و هم متعالی نسبت به موضوعی است که در آن عیان شده است، چیزی که حتی عارف فقط در صورتی بدان می‌تواند واقف شد که به اتصال، تعامل امور معنوی و حسی نائل آید (Corbin, 1969: 272).

بر همین اساس است که این همه عارفان مسلمان، به‌رغم حیرت و هراس متکلمان معتزلی و دیگر متکلمان، طی قرون، حدیث رؤیت را بر لب داشته‌اند. و حتی می‌بینیم یکی از این متکلمان، یعنی همان جاحظ معروف شور و اشتیاق مسیحیان را برحسب این واقعیت ستایش و تبیین می‌کند که آنها قادرند

صورت‌های بلورین منعقد می‌شود و همین صورت‌ها نیز ذات هنر اسلامی را تشکیل می‌دهد (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۱۲).

وقتی سخن از تجلی صورت حق می‌آوریم، حال باید به این امر پرداخت که کامل‌ترین شکل این ظهور در ساحت هنر قدسی چه ماهیتی داشته، کجا، چگونه و با چه کیفیتی محقق می‌شود. این امر، مستلزم توجه به پیش‌انگاشت‌هایی است. از جمله بحثی که بازوکی به تاسی از اوتو در دو مفهوم «تشبیه» و «تنزیه» می‌آورد. به باور او در اسلام توأمان سخن از تشبیه و تنزیه وجود دارد، هم فرموده: سبحانه و تعالی عما یصفون و همچنین در مقام تشبیه آورده شده: او سمیع و بصیر است. به‌زعم او کمال مطلوب در این امر تعادل میان تشبیه و تنزیه خواهد بود. به گفته وی اندیشه‌ورزان عالم اسلام اغلب به یکی از این دو تمایل یافته‌اند؛ به تعبیری متکلمان اهل تنزیه (عدم نسبت میان خدا و خلق) و عرفا به تشبیه معتقد هستند. و چون برای سنت‌گرایان هنر ارتباط ذاتی و جوهری با عرفان دارد، هنرمندان اهل تشبیه حق در اثر هنری هستند. در نتیجه از آنجاکه تشبیه تنها به واسطه خیال میسر می‌گردد با مقوله خیال سروکار دارند. به هر رو هنر اسلامی برآمده از همین ساحت تشبیهی حق در عرفان است و از مصادیق آن شعر عرفانی فارسی، به مثابه قله تحقق تشبیه است (بازوکی، ۱۴۰۰: ۷۸).

باین‌وجود به‌زعم نگارنده امر والای زیبایی‌شناختی مطلوب پژوهش‌جایی در میان تشبیه و تنزیه قرار گرفته است، یعنی قلمرویی در میان جذبه دیدن تجلی حق (جمال) و تحیر از تماشای آنچه به‌هیچ‌وجه به عقل محسوس در وصف نگنجد (جلال). به هر رو، هر دو رویکرد فوق منتج به این انگاشت می‌گردد که این موقعیت در هنر قدسی اسلامی در مقوله وحی تجلی می‌یابد. چراکه چندان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، هنر قدسی اسلامی، هم از جهت صورت و هم از جهت معنا، با «کلام الهی» و وحی قرآنی واجد مناسبت است؛ چون کلام اسلامی خلاف مسیحیت کالبدی انسانی به خود نگرفته بلکه در قالب کتاب نازل شده است. در اینجا هنر قدسی با ظهور و تجلی کلمات و نه شمایل‌های انسانی سروکار دارد (نصر، ۱۳۷۹: ۶۸). در اسلام حقیقت الهی یا مقام قدسی زمانی تجلی یافته، در قلب پیامبر (ص) قرار می‌گیرد و درحقیقت قلب پیامبر جایگاه نزول آن حقیقت الهی می‌گردد. صورت متجسد این حقیقت هم قرآن است، چون بر پایه معارف اسلامی قرآن عین کلام‌الله است، و «قرآن به معنای الهام الهی نیست، بلکه عین کلام الهی است» (بازوکی، ۱۴۰۰: ۴۹). قرآن جنبه الهی دارد بدین دلیل هم در اسلام، ساحت قدس به صورت قرآن در ناسوت تجلی یافته و به صورت قرآن متجسد گردیده است.

«این عالم که عالم پیام و حیانی است به هر مسلمانی تعلق دارد ولی همین‌که هنرمند در این عالم گام می‌نهد، اندیشه‌هایی

خاموشی است. این قلمرو والایی قدسی ظهور مشرقی آن است. به باور ریخته‌گران معنای مشرقی بودن، هنر در سنت‌های شرقی، این رفتن به ورای ظاهر و نشانه‌ها است. مبانی چنین تفکری به صورت‌های مختلف در هنرهای شرقی به ظهور می‌رسد. یعنی وقتی از طوفان بیداری و هوش گذر می‌کنیم. وقتی به مرتبه‌ای می‌رسیم که آن‌سوی بیداری و هوشیاری است، دیار مشرق آغاز می‌شود. (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۱۸)

مسئله تجلی دائوی چینی را می‌توان مصداقی دیگر از امر والای سنت‌گرایانه دانست. «آن راه که بتوان آن را نشان داد، دائو نیست» (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۵۷). به‌طور خلاصه باید گفت که معارف چینی بر دو اصل استوار دانسته‌اند: یکی دائو و دیگری وو-وی. در عرصه هنر، دائو را باید در نقش و ظهور آورد. دائو که تهی‌بودگی، بی‌آوایی، خلأ، نیستی، بی‌نامی، بی‌نشانی است؛ اما از جنبه وو-وی (بی‌کنشی)، کار این است که کاری نکنیم؛ باید بگذاریم تا دائو تجلی یابد. به این معنی که نقاشی بکنیم از راه نقاشی نکردن. عود بی‌تار و سیم را بنوازیم و صدای یک‌دست را بشنویم؛ و این جمله حاصل نمی‌شود، مگر هنگامی که بی‌دل باشیم. به بیان دیگر، به آن ندانستگی بازگردیم که بنیان تمام دانستی‌هاست (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۶۵-۶۶). در تمامی این موارد می‌توان ردپای هم‌نشینی زیبایی و حیرت یا به تعبیر دیگر جمال و جلال لاهوتی را مشاهده کرد.

در هنر و زیبایی قدسی اسلامی شاید بتوان به تجلی قابل‌فهم‌تری از امر والا در ساحت هنر و زیبایی قدسی نزدیک شد. نقطه عزیمت چنین استدلالی به یافته اولیه تحقیق بازمی‌گردد، مبنی بر این که در معارف قدسی اسلامی هنر و زیبایی را شکوه حقیقت الهی بدانیم. بنابراین بدیهی است ذات تحقق چنین موقعیتی بر پایه معارف اسلامی قطعاً به حضرت حق معطوف می‌گردد. پس حال مسئله اصلی این استدلال بازمی‌گردد به این که بر مبنای کیفیات پیشینی که از هنر و زیبایی قدسی ارانه گردید، ذات اقدس الهی چگونه در ساحت هنر تجلی می‌یابد.

هنر اسلامی به مثابه تجلی توحید در ساحت کثرت‌غایتی در انعکاس احدیت و فرع بودن عالم دارد و لذا این هنر حقایق و افعال ازلی را در ساحت عالم طبیعی که مستقیماً به‌وسیله حواس ادراک‌پذیر است ظاهر می‌سازد و به تعبیر نصر این نردبانی است برای سفر نفس از دیدنی و شنیدنی به آن نادیدنی که سکوتی فراتر از هر صدایی است (نصر، ۱۳۷۴: ۴۷). گزاره‌ای که بورکهارت نیز به‌گونه‌ای دیگر آن را مورد تأکید قرار می‌دهد:

هنر اسلامی اساساً برگرفته از توحید است- یعنی از تصدیق به وحدت الهی با تدبیر در آن مأخوذ است. ذات توحید ورای الفاظ است. ذات توحید، خود را از طریق پرتوهای دفعی و منقطع عیان می‌سازد. این پرتوها، با برخورد به سطح تخیل بصری، در قالب

که در سر دارد، به اشیاء مادی که به صورت دارایی مشترک جامعه درمی‌آیند منتقل می‌گردد. به همین دلیل است که اگر خواسته باشیم در درک و فهم زبانی که محمل توصیف این اندیشه‌ها است توفیق بیشتری داشته باشیم، باید معنای این اندیشه‌ها را بدانیم» (میشون، ۱۳۹۴: ۱۹۳-۱۹۴).

مجدداً این تعبیر نصر را در نظر بگیریم، اساس نیرومندی که هنر اسلامی برای طلب و اشتیاق روح به عالم ارواح فراهم می‌کند جز از طریق اتصال درونی میان هنر و معنویت اسلامی نمی‌تواند وجود یابد. اگر بر برهانی بیرونی برای اثبات نسبت هنر اسلامی با معنویت اسلامی نیاز باشد، می‌توان آن در نقشی یافت که این هنر در القای «حال» یا حالت روحی ایفا می‌کند و این «حال» در نگرش کسانی که به قلب معنویت اسلامی نزدیک‌ترند تا این هنر در مظاهر متکثر آن، خود واردی غیبی است (نصر، ۱۳۷۴: ۵۰). و بدیهی است تجلی این حُسن و زیبایی و رای همه در قرآن قرار دارد.

به تعبیر نصر هر اندازه در معنای هنر اسلامی بیشتر عمیق شویم، آگاهی مضاعفی می‌یابیم از ژرفای نسبتی که میان این هنر و معنویت اسلامی وجود دارد. متولی هنر سنتی اسلامی چه دربار یا مسجد، مورد استفاده اقشار مختلف بوده و با الهام آفریده شده و در نهایت منبعث از برکت محمدی است که با بهره‌گیری از حکمتی پدید آمده که پیچیده در ذات قرآن است. جهت درک کامل معنای هنر اسلامی می‌بایست از آن جنبه‌ای از آیین وحی آگاهی یافت که حقایق الهی و لاهوتی را در ساحت ظهور مادی می‌افکند تا آدمی را به واسطه بال‌های آزادی‌بخش آن به جایگاه نخستینش قرب حق برساند (نصر، ۱۳۷۴: ۵۱). بنابراین اینجا تجلی ذات اقدس الهی در موقعیت امر والا قابل تحقق و لمس می‌گردد. به تعبیر شوان یک اهل شهود مادرزادی زیبایی را ندیده یا نمی‌شنود مگر این‌که چیزی از خدا را در آن درک می‌کند. آن امر قدسی که پیچیده در زیبایی است، به او این امکان را می‌دهد تا آسان‌تر، خویش را از ظواهر اشیاء جدا سازد (شوان، ۱۳۹۴: ۷۲).

باری منشأ ساحت قدسی هنر اسلامی را می‌بایست در حقایق قرآن طلبید که حقایق اصلی عالم و حقیقت معنوی گوهر نبوی محسوب می‌شود که «برکت محمدیه» از آن جاری می‌شود (نصر، ۱۳۷۴: ۴۷). جایی که به باور میشون: «قرائت قرآن هنر قدسی به معنای کامل کلمه است» (میشون، ۱۳۹۴: ۲۰۲). کثرت کتیبه‌های قرآنی بر دیوارهای مساجد و دیگر بناها یادآور این واقعیت است که کل حیات اسلامی با نقل قول‌هایی از قرآن درهم‌تنیده است و تلاوت قرآن و همچنین ادعیه، اوراد و اذکار مأخوذ از قرآن پشتوانه معنوی این زندگی است.

قرآن به تحقیق کامل‌ترین تجلی امر قدسی است. به باور بورکهارت اگر بتوان تأثیر صادر از قرآن را ارتعاش معنوی خواند،

زیرا آن تأثیر در آن واحد هم ماهیتی معنوی دارد و هم ماهیتی شنیداری، به حق می‌توان گفت همه هنرهای اسلامی باید حامل نشان آن ارتعاش باشد و بدین‌سان هنر اسلامی دیداری فقط بازتاب بصری کلام قرآنی است. این هنر جز این نمی‌تواند باشد. بورکهارت در نگاهی ژرف به تناقض‌هایی میان الگوهای قرآنی هنر و تجلی هنر اسلامی اشاره می‌کند و هوشمندانه این گزاره را نتیجه می‌گیرد که قرآن دارای نوعی گستردگی خیره‌کننده است و درحقیقت پیوند حیاتی و اصلی میان کلام قرآنی و هنر اسلامی را نباید در مرتبه بیان صوری کاوید. قرآن اثری هنری نیست بلکه بنا به وجود زیبایی خیره‌کننده اغلب آیاتش، چیزی کاملاً متفاوت است و هنر اسلامی نیز نه از معنای صوری و ظاهری آن، که از حقیقت آن یعنی جوهر باطنی‌اش، مأخوذ است (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۱۱-۱۲).

ذات قرآن، به مثابه کلام حق، بستری برای تجلی امر والا در هنر قدسی اسلامی است. تمامی صور هنری از خوشنویسی و قرائت قرآن تا تذهیب و معماری و دیگر مظاهر هنرهای قدسی منبعث از قرآن از همین والایی سرچشمه می‌گیرند. مارتین لینگز به این موضوع پرداخته که از انگیزه‌های خوشنویسی قرآن، ایجاد آیین قدسی بصری است. به عنوان نمونه، به‌زعم او بسیار معمول است که مسلمانان مشتاقانه به نوشته‌های قرآنی خیره شوند تا شاید از آن برکتی نصیب شود و یا به‌عبارتی دیگر از طریق راه‌های بصری آیات خدا به روح راه یابد (لینگز، ۱۳۷۵: ۱۹۸). یا به تعبیر میشون «در مورد خوشنویسی باید گفت، وظیفه این هنر نیز آن است که جمال جاودانگی قرآن را محسوس و ملموس سازد». (میشون، ۱۳۷۴: ۲۰۲)

آنچه قرآن متجلی می‌سازد بر همان لحظه‌ای دلالت دارد توانایی درک، دانستن و بیان ادراک حسی ناکام می‌ماند، گرچه از طریق همین شکست، ذهن فهمی نسبت به چیزی و رای اندیشه و زبان می‌یابد. ذات قرآن اساساً دگرگون‌ساز، معطوف به اضمحلال مختصات پایدار زمان و مکان محسوس است. گستردگی، ژرفا و تماشایی‌بودگی معنای قدسی قرآن مسحور کرده بوده و این امر ستایشی خاص آمیخته با حیرت را در ما ایجاد می‌کند و این مگر می‌تواند چیزی جز تحقق امر والایی باشد که در پاره نخست مقاله بدان اشاره گردید. در تبیین امر قدسی و در پی آن هنر و زیبایی قدسی مجموعه کیفیت‌هایی آورده شد که به تعبیری زیبایی یا حسن را با همان حقیقت لاهوتی و هنر را انعکاس مبادی لایتناهی بی‌زمان می‌دانست. درعین حال به چند ساحتی بودن این هنر قدسی اشاره و تطابق این زیبایی مطلق با ذات دادار هستی تبیین گردید. حال وقتی در اسلام امر قدسی در قلب پیامبر (ص) نازل می‌شود و صورت و تجلی قرآن می‌یابد (و قرآن نیز عین کلام الهی است)، لذا این تجلی زیبایی در امر والایی قدسی، اگر در بنیاد خود

اگر در بنیاد خود واجد جلال و حیرت است قطعاً نمی‌تواند بی‌بهره از حسن و جمال باشد. چون امر والای قدسی اساساً در صورت تحدید و انحصار صرف به جلال الهی نمی‌تواند غایت اصلی خود را محقق سازد. بر پایه همین تلقی است که بنا به کاربردی بودن و غایت‌مندی هنر قدسی حتی می‌توان مقام فنا در عرفان اسلامی را توجیه و تفسیر کرد، چه آن‌که در غیر این صورت جذبه‌ای وجود نمی‌داشت که موجب طی طریق گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Sublime
2. Scientia Sacra
3. Aesthetics
4. Paramatman
5. Form of God

فهرست منابع

- بالو، فرزاد (۱۳۹۹)، *تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی مولانا باله‌ام* از نظریه کانت در باب امر والا، متن پژوهی ادبی، ۸۴، ۸۹-۱۲.
- بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۸۹)، *معرفت‌شناسی آثار صناعی (جستجوی در مفهوم فن و هنر)*، چاپ اول، سوره مهر.
- بورکه‌هات، تیتوس (۱۳۶۱)، *ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی*، ترجمه: نصرالله پورجوادی، نشر دانش، مرداد و شهریور، ۱۱، ۲-۱۳.
- پازوکی، شهرام (۱۴۰۲)، *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، چاپ هشتم، تهران: فرهنگستان هنر.
- جامه‌بزرگی، محمدجعفر (۱۳۹۱)، *درآمدی بر خوانش مفهوم امر والا از دیدگاه فلسفه و عرفان اسلامی*، زیبا شناخت، ۲۵، ۹-۱۶.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۴۰۰)، *هنر و زیبایی‌شناسی در شرق آسیا*، چاپ چهارم، تهران: فرهنگستان هنر.
- شوان، فریتوف؛ میسون، ژان لویی؛ کواراسوامی، آناندا؛ کیبل، برین (۱۳۹۴)، *هنر و معنویت (مجموعه مقالات)*، ترجمه: انشالله رحمتی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- کوماراسوامی، آنانداک (۱۳۲۵)، *زیبایی نسبی است*، ترجمه: علم بدیع، آهنگ، خرداد، ۱، ۲۴-۳۰.
- گون، رنه (۱۳۷۴)، *مفهوم سنتی هنر*، ترجمه: سید ضیاء‌الدین دهشیری، هنر، تابستان و پاییز، ۲۹، ۴۷-۵۲.
- لیونسون، جروالد؛ گابر، پل (۱۳۹۲)، *زیبایی‌شناسی فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی جدید*، ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.
- لینگر، مارتین (۱۳۵۸)، *هنر خوشنویسی و تذهیب در قرآن*، ترجمه: حسن معتمدی شاد، نامه نور، تیر، ۱، ۳۸-۴۵.
- لینگر، مارتین (۱۳۷۵)، *مراتب حکمت در معماری مسجد و کلیسای جامع*، ترجمه: رحیم موسوی نیا، هنر، ۳۲، ۱۸۸-۱۹۹.
- نصر، سید حسین (۱۳۸۱)، *سنت، هنر، معنویت (پاسخ به الیوت دیوتش)*، ترجمه: امیر مازیار، سروش اندیشه، ۲، ۵۸-۷۳.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۹)، *هنر قدسی در فرهنگ ایران*، ترجمه: سید محمد آوینی، هنرهای تجسمی، ۱۰، ۵۸-۶۹.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۴)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه: محمدسعید

واجد جلال و تحیر است اما نمی‌تواند بی‌بهره از حسن و جمال باشد. چون امر والای قدسی اساساً در صورت تحدید و انحصار صرف به جلال الهی نمی‌تواند غایت اصلی خود را محقق سازد. بر پایه چنین تلقی است که بنا به کاربردی بودن و غایت‌مندی هنر قدسی می‌توان مقام فنا در عرفان اسلامی را توجیه و تفسیر کرد، چه آن‌که در غیر این صورت جذبه‌ای وجود نمی‌داشت که موجب طی طریق گردد.

نتیجه‌گیری

اگر بر مبنای تأملات صورت گرفته در خصوص امر والا در زیبایی‌شناسی مدرن آن را به مثابه لحظه‌ای در نظر بگیریم که ظرفیت ادراک حسی ناکام مانده و ذهن نائل به درک مفهومی و رای اندیشه و زبان می‌گردد؛ آن قلمروی دگرگون‌ساز بی‌نظمی در نظم، ویرانی گستره پایدار زمان و مکان محسوس که واجد گستردگی، ژرفا، عجز و وری همه حیرت انسان بوده و فلسفه مدرن (به‌طور خاص کانتی) جایی برای خوانش زیبایی یا امر زیبا در ساحت «مبادی و مقومات» این رویارویی باقی نمی‌گذارد؛ در خوانش سنت‌گرایانه از هنر و زیبایی قدسی تجلی متمایزی می‌یابد. شواهد تحقیق گویای این واقعیت است که اگر کیفیت هنر قدسی را مبتنی بر ویژگی‌هایی نظیر شهود عقلی، تمایز ذاتی آن با امر مدرن، رمزپردازی حقایق بی‌زمان (ورای محدودیت‌های گستره متناهی)، مبتنی بر دین و حیانی (نه نبوغ و تجربه‌گرایی و ذوق ناسوتی)، انعکاس مبادی (نه تقلید طبیعت)، چندساحتی بودگی (جهان‌شمولی - الهی و بشری)، انسجام صورت و معنا، کاربردی بودن (هماهنگی غایت و اجرا)، به مثابه پشتوانه عقلانیت بشر و درنهایت آفرینش مبتنی بر الهام (هنر غیرشخصی و مبتنی بر گمنامی) بدانیم؛ نظام دانایی یا گفتمانی شکل می‌گیرد که در آن زیبایی قدسی با سرچشمه محبت الهی، حقیقت (یا شکوه حقیقت)، انعکاس سعادت، در میانه لذت کورکورانه و صورت انتزاعی، قیاس‌ناپذیر و موجب رهایی باطنی خواهد بود. این زیبایی خلاف نگره کانت و پیروانش عینی و موجود است. زیبایی قدسی می‌تواند با شهود عقلی مکشوف‌شده و سرچشمه فهم آن در عرفان نهفته است و تجلی این انگاشت را می‌توان در دیالکتیک حُسن (معبود) و عشق (عبد) دید. صور قدسی زیبایی را چنان نشان می‌دهند که حاکی از زیبایی الهی باشد و نه ظاهری، درواقع زیبایی نه در شباهت به صور طبیعی بلکه تصورات و معانی موجود در ذات صور طبیعی است. این زیبایی مطلق است و می‌توان آن را با دادار هستی، حضرت حق یکی دانست. بنا بر چنین مقدماتی، پس بدیهی است که وقتی در اسلام امر قدسی در قلب پیامبر (ص) نازل می‌شود و صورت و تجلی قرآن می‌یابد (و قرآن نیز عین کلام الهی است)، لذا این تجلی زیبایی در امر والای قدسی،

Morley, S. (ed.) (2010) *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery.
 Roncken, P. A. (2018) *Shades of Sublime: A Design for Landscape Experiences as an Instrument in the Making of Meaning*. PhD book. Wageningen: Wageningen University.
 Shaw, P. (2006) *The Sublime*. London: Routledge.
 Trifonova, T. (2018) "Introduction." In *Contemporary Visual Culture and the Sublime*. London: Routledge.

حنایی کاشانی، فصلنامه هنر، ۲۸، ۴۵-۵۲.

Ashfield, A. and P. de Bolla (eds.) (1996) *The Sublime: A Reader in British Eighteenth Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lukinbeal, C. (2005) "Cinematic Landscapes." *Journal of Cultural Geography*, 23 (1), 3-22.



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



نقش تخیل آفریننده و تئوپوئیتیک برآمده از متن مقدس در تحلیل زیبایی‌شناسی معاصر مسیحی

محمدصادق قیصری هنجنی^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۰۷ آبان ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحه ۱۴۶-۱۳۹

Doi: 10.22034/rph.2025.2044806.1084

چکیده

تئوپوئیتیک به عنوان رویکردی نوین در تفسیر متون دینی، سعی دارد تا از طریق تخیل آفریننده و هنری به بازآفرینی و تفسیر مجدد متون مقدس بپردازد. این روش به ما امکان می‌دهد تا معنای جدیدی از متون دینی استخراج کنیم و آنها را با زندگی معاصر و چالش‌های آن ارتباط دهیم. پرسش اصلی در پژوهش حاضر مربوط به نحوه تحقق این رویکرد در دوره معاصر و زیبایی‌شناسی معاصر مسیحی است. در همین راستا، به کمک تحلیل نظریه پل ریکور سعی شده نقش تخیل آفریننده در این فرآیند و خوانش تئوپوئیتیک از متن مقدس بهتر تبیین گردد چراکه ریکور با تأکید بر نقش تخیل به عنوان یک نیروی آفریننده، نشان می‌دهد که چگونه تخیل می‌تواند به افزایش و تغییر واقعیت منجر شود. همچنین، مقاله به تحلیل نمونه‌هایی از مصادیق امر قدسی در زبان و هنرهای دینی پرداخته و نشان می‌دهد که اثر هنری دینی چگونه می‌تواند، به مثابه اثری از خلاقیت زبانی، تصاویری معنادار و تأثیرگذار خلق کند و پیامد این امر به‌طور کلی برای تحلیل زیبایی‌شناسی مسیحی معاصر به شکلی تبیین پذیر است. یکی از نتایج نشانگر این است که تصاویر و استعاره‌هایی که از طریق تخیل آفریننده به مخاطب منتقل شده، می‌توانند تحولی در درک و تجربه دینی افراد ایجاد کنند به خصوص وقتی که می‌بینیم تأکید ابعاد عملی این نگره بر زیست روزانه انسان معاصر مسیحی است. مقاله حاضر به روش کیفی با بررسی انگیزه‌های شکل‌گیری تئوپوئیتیک در دوران معاصر نشان می‌دهد که این رویکرد چگونه می‌تواند به عنوان پاسخی به نیازهای معنوی و فرهنگی انسان معاصر مسیحی مطرح شود و در نهایت تلاش دارد نشان دهد که تئوپوئیتیک با تأکید بر خلاقیت و تخیل می‌تواند راهی نوین برای بازخوانی و تفسیر متون دینی در دوره معاصر ارائه دهد و به بازشناسی مجدد تجربه دینی کمک کند. بازشناسی‌ای که به دنبال گسترش ابژه‌های زیبایی‌شناختی دینی و معنوی در جهان معاصر است.

کلیدواژه‌ها: تئوپوئیتیک، تخیل آفریننده، متن مقدس، پل ریکور، زیبایی‌شناسی مسیحی

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

Email: m.s.gheisari@gmail.com



استاد: قیصری، محمدصادق (۱۴۰۳)، نقش تخیل آفریننده و تئوپوئیتیک برآمده از متن مقدس در تحلیل زیبایی‌شناسی معاصر مسیحی، رهپویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۱۴۶-۱۳۹.

doi: 10.22034/rph.2025.2044806.1084

https://rph.soore.ac.ir/article_720035.html

مقدمه

همواره رویکردهای بدیعی در خوانش متن مقدس در نحله‌های معاصر فلسفی و الاهیاتی دیده می‌شود که این امر نمایان‌کننده اهمیت بازخوانی و تفسیر مجدد متن مقدس و همچنین پیوندش با زیست روزمره انسان مؤمن و نیمه‌مؤمن (به تعبیر واتیمو) است. در دورانی که مباحث مختلفی پیرامون جهان پس از آتیسیم و امکان بازآفرینی امر الوهی در زیست انسان معاصر پیش رویمان قرار دارد یکی از خوانش‌های بدیعی نسبت به امر قدسی در جهان غرب رویکرد تئوپوتیک^۱ است. در جهانی که بسیاری از موازین و مفاهیم کلان الاهیاتی و فلسفی از متن زندگی انسان معاصر رخت بر بسته است یک بازنگری در نگرش کلی احتمالاً راهگشا باشد و این به‌نوعی مهم‌ترین دغدغه متفکرانی است که در باب تئوپوتیک سخن گفته‌اند. از این منظر شاید بتوان گفت افول امر دینی در جهان معاصر انسان غربی ناشی از فقدان خلاقیت آن است چراکه سنت‌های دینی غیرخلاق به بنیادگرایی، خردگرایی، و جزم‌گرایی منتهی می‌شوند که انگیزه‌های جنگ‌طلبانه و نزاع‌آمیز از آنها ناشی می‌شوند. از سوی دیگر، در سنت‌های دینی بکر شاهد غنای خلاقیت هستیم. سنت‌های خلاقانه دینی به صلح، شفا، اندیشه جدید منتهی می‌شوند - آنها از منابع عشق و زیبایی بهره می‌برند. حال این پرسش مطرح می‌شود: آیا می‌توان ادعان داشت بسیاری از کاستی‌های عالم مسیحی غرب از کثرت بیش‌ازحد علت‌های عقلانی ناشی شده است؟ به‌ویژه مادامی‌که بر این باور هستیم که عقل صادرکننده برخی از دلایل مطلق و تثبیت‌شده الهی است؟ متفکران این حوزه علت‌های فلسفی-الاهیاتی این امر در تاریخ تفکر دینی غرب را مورد بررسی قرار داده‌اند و تئوپوتیک را راه برون‌رفت از این جزم‌گرایی می‌دانند. تئوپوتیک نشان می‌دهد که ما با خداوند به همان اندازه که در ابعاد تنو-لوژیکال^۲ مواجه می‌شویم، در ابعاد تنو-پوتیکال^۳ نیز این مواجهه وجود دارد. «تشویق به بروز حساسیتی شاعرانه در گفتمان الهیاتی امکان تفسیر مداوم خدا، کلام خدا، و فعل خدا را فراهم می‌کند، بدون اینکه ادعا کند این امور را می‌توان به‌طور کامل شناخت و نام‌گذاری کرد» (Keefe-Perry, 2014: 17). این رویکرد شاعرانه نوعی آزادی را به فرد عطا می‌کند که تفسیری تجربی را در عین اینکه به خدا می‌اندیشد ارائه کند. ممکن است در وهله نخست تعریف فرد غیر شاعر از تئوپوتیک این باشد که ترکیبی از شعر و الهیات است. اما این غفلتی است از ریشه‌های نهفته در این واژه. این واژه از دو قسم مهم تشکیل شده؛ بُعد شاعرانه نمایانگر این است که ایده‌ها بیش از یک انتزاع صرف هستند. آنها صورت دارند، صورت‌های کلامی، بصری، حسی و بنا بر این حداقل به همان میزان که تصور می‌شوند تجربه می‌شوند. از سوی دیگر از بعد الاهیاتی، این امر به همان اندازه اهمیت دارد چراکه الاهیات از این منظر چیزی

بیش از یک انتزاع است. تئوپوتیک روشی است برای تفکر، تجسم و درک صورت‌های خدا. اکنون متکلمان باید آگاه شوند که الاهیات سنتی راهی برای اندیشیدن پیرامون امر الهی است، اما تنها یکی از راه‌های متعدد در راستای درک خداست. حال با توجه به این مطالب در ادامه سعی می‌شود با بررسی ریشه‌های تاریخی تئوپوتیک طریقه تحقیق آن در جهان تبیین شود.

روش تحقیق

رویکرد تحقیق از سنخ پژوهش کیفی است و بنا بر هدف سعی شده منابع دست اول در این حوزه بررسی شوند که اغلب مرتبط به مقوله تئوپوتیک در دوره معاصر باشند و در همین راستا ابتدا تاریخچه این مفهوم و ریشه‌های آن شامل تاریخچه و ریشه‌شناسی آن را در میان آثار متفکران این حوزه شناسایی و تبیین کرده، سپس اهمیت آن در دوره معاصر برای خوانش نو از زیبایی‌شناسی دینی که برآمده از نگاهی تازه به متن دینی است را مورد بررسی قرار داده تا از خلال آن رهیافتی که به کمک نظریه تخیل ریکور می‌توان برای تحقق آن به کار برد را به شکلی مستدل ارائه داد. از سوی دیگر، روش گردآوری اطلاعات به شکل منابع کتابخانه‌ای است. در مورد منابع باید متذکر شد در زبان فارسی تا به حال به تئوپوتیک اشاره‌ای نشده و منابع به زبان فارسی نیستند که سعی شده به شکلی جامع تمام ادبیات پژوهشی در این حوزه با محوریت تئوپوتیک مورد بررسی قرار گیرند.

پیشینه موضوع

در کتاب مقدس اصطلاح *poiein* (به معنای ساختن، شکل دادن یا فرم دادن ...) اغلب در رابطه با آفرینش الهی استفاده شده است. نقش مکرر تئوپوتیک از ابتدا در سفر پیدایش (۱: ۱، ۷: ۱، ۲۷: ۱) مشخص می‌شود، جایی که در امثال معروف می‌خوانیم «در آغاز خدا آسمان و زمین را آفرید» (۱: ۱)، یا، مجدد «بیاید انسان (poiesomen) بسازیم» (۱: ۲۶). در امثال ۸، صحنه آغازین بزرگی مشاهده می‌شود که آفرینش حکمت (poiesis) خداوند رخ می‌دهد (Kearny, 2018: 4). کاترین کلر به اختصار بیان می‌کند: «اصطلاح تئوپوتیک نیای خود را در تئوپوتیسس یونان باستان می‌یابد. همان‌طور که پوتیسس^۴ به معنای ساختن یا آفرینش است، تئوپوتیسس^۵ نیز به خدا-آفرینی^۶ یا الوهی شدن^۷ تبدیل می‌شود.» (Keller, 2018: 22) ریشه واژه تنو با پوتیسس یونانی ابزاری است برای آفرینش خدا، شکل دادن به تجربه الهی، و مطالعه راه‌هایی که مردم از طریق آنها روح را می‌شناسند. چنانچه در معنای یونانی، امر الهی همواره در اثر است: کلام، آواز، موسیقی و مجسمه که به‌نوعی این امکان برایشان میسر است در شکلی محصور شوند (لوکسروا، ۱۳۹۷: ۵۹). به تعبیری این سهم

تخیل را بازیابیم و به جای رویکردی عروزی و الهیاتی که منجر به تثبیت و تحمیل آموزه‌ها می‌شود، به سوی دیدگاهی شاعرانه از الهیات رهنمون شویم. برای هاپر تعارضات زیست مدرن و دیدگاه‌های سنتی نسبت به متن مقدس دغدغه اصلی اعمال چنین نگرشی را ایجاد کرد. می‌توان اذعان داشت پس از بحث‌های مطرح‌شده در این فضا، تئوپوتیک به نحوی عمل کرده است که به کیفیت عبادی خاصی از یک متن، ژانر نوشتاری دینی، و دیدگاه پست‌مدرن در الهیات اشاره دارد. تعریفی کاربردی و مفید از این اصطلاح مطالعه و تمرین شناخت خدا از طریق متن است. متن الهیاتی متنی است که جنبه‌ای از امر الهی را آشکار می‌کند و دیدیم در سطح گسترده‌تر، جوهر این اصطلاح در ریشه‌شناسی آن یافت می‌شود (Keefe-Perry, 2014: 579). اما شناخت امر الهی مسیری بس دشوار است. عمق و رمز و راز قدرت مسیح آن قدر عمیق است که نمی‌توان آن را به‌طور کامل فهم و بیان کرد، بنابراین تلاش برای توصیف ماهیت و ظرفیت خدا باید مبتنی بر تجربه باشد. راه پیش رو ما را به زبانی جدید هدایت می‌کند که در آن الهیات برابر با ادعاهای منطقی و سفت و سختی نیست، بلکه عباراتی مفرح هست که ما را در راز و رمز هستی آغازین فرومی‌برند. الهیاتی که الهیات نیست، بلکه تئوپوتیک^{۱۵} است (Keefe-Perry, 2017: 225).

از سوی دیگر آموس وایلدر^{۱۶} (۱۸۹۵-۱۹۹۳) خواستار رویکردی تئوپوتیک به مسیحیت است که به‌طور جدی خود را با تجربه دینی معاصر به زبانی غنی که به جای تسخیر دعوت‌کننده است درگیر سازد. وایلدر پیشنهاد می‌کند که اگر نظریه‌پردازی از این نوع در دسترس بود، مردم دسترسی بیشتری به قدرت رستگاری مسیحیت داشتند. رویکرد وایلدر صرفاً در دعوت به الهیات بازنگری شده به اوج نمی‌رسد. در کنه ادعای او این ایده نهفته است که بدون زبان دینی‌ای که تماماً دنیای مدرن را آن‌گونه که هست درگیر کند، تبدیل جهان به جایگاه والایی که توانایی تبدیل شدن به آن را دارد، بسی دشوار می‌نماید. هاپر و وایلدر هر دو از عبارت تئوپوتیک به عنوان اسمی مجزا استفاده می‌کنند که به سنجی از زبان دینی اشاره دارد که هر دو آن را برای هرگونه تجدید حیات مسیحی ضروری می‌دانند. آنها استدلال می‌کنند که بخشی از کوشش برای بازپس‌گیری و از آن خودسازی الهیات برای توده‌ها مستلزم ایجاد تئوپوتیکی جدید است. چنین امری برخی از مسائل همیشگی عالم مسیحیت مانند راه‌های رستگاری را دخیل می‌سازد، اما این کار را به‌گونه‌ای انجام می‌دهد که بیش از آنکه مبتنی بر انتزاع فلسفی باشد، امری بدیع و مبتنی بر جزئیات تجربه است. هر دو به جای ساختن نظریه‌ها و براهین جدید درباره خدا، زبانی دینی را پیش‌بینی می‌کنند که بیشتر جنبه هنری داشته باشد تا آموزه‌ای. گویی غایت تئوپوتیک در صدد اثبات نیست،

الهی انسان است که خواستار کنش و فعلیت است یعنی خواهان آفریدن است نه باور داشتن (همان). در جهان یونانی «جهت و میل یونانیان این است که از انسان خدا بسازند، نه از خدا انسان. در اینجا موضوع بر سر انسان‌خدا‌انگاری است نه خدا‌انسان‌انگاری» (لوکسروا به نقل از اوتو، ۱۳۹۷: ۵۹).

قدمت این اصطلاح (تئوپوتیک) در قرون اولیه مسیحی هم قابل ردیابی است. در این دوره نیز از این واژه، هم به معنای خداسازی انسان و هم الوهیت بخشیدن به بشریت استفاده شده است. همان‌طور که در نظر افرام سوری^{۱۷} خدا است که به ما الوهیت داده و ما به او وجه انسانی دادیم. یا همان‌طور که آتاناسیوس^{۱۸} در قرن چهارم گفت: «خدا انسان شد تا انسان‌ها الوهی شوند» (On the Incarnation, 1903, 54: 3). این بازی بازآفرینی متقابل بین انسان و امر الهی همان چیزی است که آن را تئوپوتیک می‌نامیم. این تعریف شامل موجوداتی است که همراه با خالق خود خلق می‌کنند. در این دیدگاه، خدا به‌نوعی به ما وابسته است تا کلمه موعود پیدایش در فرم‌های مجسم زمان‌مند و مکان‌مند، تصویر، جسم، هنر و عمل تحقق یابد. یا همان‌طور که توماس مان^{۱۹} به‌درستی در داستان یوسف (جوزف) و بردارانش اشاره می‌کند که خدا برای خود آینه‌ای به صورت خویش آفرید تا به مثابه میانجی‌ای برای شناخت خودش باشد و بر این اساس انسان حاصل کنجکاوای خداوند نسبت به خودش است. اما شاید بتوان بیش از کنجکاوای، میل را دخیل دانست. به بیان دیگر خدا ما را آفرید زیرا خواستار همراهی در کنش خویش بود، کسی که با او هم‌نشین شود، چنانچه در هوسیا^{۲۰} چنین تعبیری را شاهدیم و آفرینش در این مضمون امری عاشقانه است یا به عبارتی تئوپوتیک^{۲۱} است.

انگیزه‌های شکل‌گیری در دوران معاصر

اصطلاح تئوپوتیک در دوران معاصر برای اولین بار در قالب تئوپوتیکس^{۲۲} مطرح شد که توسط استنلی رومن هاپر^{۲۳} (۱۹۰۷-۱۹۹۱) در سخنرانی سال ۱۹۷۱ به کار رفت و برگرفته از گفت‌وگوهایی بود که در انجمن هنر و دین آکادمی فرهنگ معاصر و دین آمریکا انجام می‌شد (Miller, 1975: 3). در این متن، هاپر اظهار می‌دارد که ما نسبت به دیدن و اندیشیدن پیرامون امر قدسی یک بازنگری رادیکال در روش خود را در پیش گرفتیم (Hopper, 1967: 207). پرسش اصلی از دید او این نیست که چگونه می‌توان الهیاتی جدید و مرتبط با امر اجتماعی را توسعه داد، بلکه «این است که آیا الهیات، تا آنجا که وفاداری روش‌شناختی به شیوه‌های سنتی را حفظ می‌کند، اصلاً دوامی دارد یا خیر؟» (Hopper, 1967: 207). هاپر پیشنهاد می‌کند که اگر قرار است حیات معنوی داشته باشیم، باید قدرت اسطوره و

بلکه بازشناسی و طنین غایت اوست.

ایجاد تئوپوئیتیک جدید، ایجاد زبانی خواهد بود که سنت‌های عمیق مسیحیت را گرامی می‌دارد و درعین حال می‌تواند حسی از تجربه الهی را فراچنگ آورد. این حس الوهی و تجربه معنوی به‌نوعی در زبان شاعرانه نمود دارد. انسان‌ها غالباً ملاقات با خدا را در «تئو» شاعرانه به جای «تئو» منطقی آسان‌تر می‌بینند. با حفظ این موضوع که الیهات نباید به گفتمان سنتی «منطقی» محدود شود، تعاریف مدرن تئوپوئیتیک، آزادی متکلمان را در دستور کار قرار می‌دهد. غایت این رویکرد به دنبال راه‌هایی برای براندازی الیهات و متفاوت‌سازی بی‌جان و جایگزینی آن با امر زیبا و حساسیت شاعرانه است. درحالی‌که کلمات نمی‌توانند واقعیت الهی را به تسخیر خود درآوردند، قویاً بر موضع‌هایدگری در رابطه با ظرفیت زبان در آشکارگی هستی تکیه می‌کنند؛ نوعی ورز^{۱۹} الیهاتی سازنده که ماهیت شاعرانه الیهات را به رسمیت می‌شناسد و ادعا می‌کند که شعر، به عنوان کنشی خلاقانه، خود می‌تواند شیوه‌ای برای تفکر، تجسم و درک تصاویر خدا ارائه دهد.

تئوپوئیتیک و آفرینش هنری - ادبی

چرا برای بازیابی خدا (پس از دوره آنتیسم^{۱۸}) به هنر نیاز داریم؟ چرا باید توجه را به شعر و نقاشی معطوف کرد تا آموزه دینی؟ چرا آفرینش چیزی فراتر از آموزه است؟ زیرا شعریات^{۱۹} یا پوئیتیک اولین پل میان کلمه و تن^{۲۰} است. تخیل تئوپوئیتیک، چهره‌ای ژانوسی^{۲۱} است که از یک‌سو به آفرینش و از سوی دیگر به ملکوت می‌نگرد. این میانجی و رسانه‌ای است که ما را به حرکت درمی‌آورد، با ما تماس پیدا می‌کند و به ما یادآوری می‌کند که بحث‌های اعتقادی و انتزاعی که ادیان را برای قرن‌ها از هم جدا می‌کند، چیزی جز غفلت از کنش واقعی تئوپوئیتیک نیستند؛ همه‌چیز در این گزاره تلخیص می‌یابد: ما خدا را می‌سازیم و خدا ما را می‌سازد. وقتی سخن از الوهیت می‌شود، پوئیسس، حرف آخر را می‌زند، نه نظریه. به بیانی دیگر در ابتدا (پیدایش) خداوند سوفیا را می‌آفریند؛ درنهایت سوفیا خدا را بازآفرینی می‌کند (kearny, 2018: 21).

باید اذعان داشت تئوپوئیتیک صرفاً حرکتی زیباشناختی به سمت نوشتن در باب دین با مشاهده در آیات الهی نیست. تئوپوئیتیک دعوتی است برای آغاز «خوانش» تمامیت تجربه به مثابه کتاب مقدس، تا هنگامی که زندگی روزمره با هیروفونی^{۲۲} و فراخوانی به وفاداری آغشته شود. درگیر شدن در فرایند تئوپوئیتیک یعنی شروع به کنار آمدن با حضور وجود مهربانی که همه‌چیز را متحد می‌کند، حتی در این دنیای ازهم‌گسیخته، تا پیام‌وزیم که روح را در حال کار در جهان ببینیم، و با فراخوانی برای اتحاد، از بیگانگی مدرن فراتر برویم. تئوپوئیتیک وسیله‌ای است برای درگیر کردن زبان و ادراک به‌گونه‌ای که فرد با خدا و دیگری که همه در آن

رخ می‌دهند وارد رابطه‌ای عمیق می‌شود. (Keefe-Perry, 2011: 597). با گسترش حوزه تئوپوئیتیک، از الیهات دعوت می‌شود تا از برج عاج محافل کلامی پایین آید و به آنچه در خیابان‌ها، زندگی‌ها می‌گذرد توجه کند تا بدین نحو بر زبان مؤمنان جاری شود. همه این‌ها بخشی از تجسم مداوم خدا از طریق کلمه-تصویر-جسم است. هنر بیشتر از عقاید جزئی تجسم می‌یابد، و به‌گونه‌ای متقاعدکننده‌تر از استدلال است. به بیانی ساده، تصاویر قدرتمندتر از انتزاعات هستند زیرا درک‌پذیرتر و ملموس‌تر هستند. آنها ما را به «هرمنوتیک تنانه^{۲۳}» بینایی، صدا، چشایی و لامسه دعوت می‌کنند. زیرکی تخیل مقدم بر همه امور گمانه‌زندی است و یادآوری این نکته مهم است که تخیل تئوپوئیتیک محدود به هنر متعالی نیست، بلکه معمولاً خود را در نمودهای فرهنگی روزمره پیرامون نمادها، اعمال مربوط به عبادت‌ها، نقاشی‌ها و تصاویر متحرک نشان می‌دهد (kearny, 2018: 9).

هنگامی که آندری روبلف^{۲۴} در سال ۱۴۲۵م. تثلیث را نقاشی کرد، سعی نکرد پدر، پسر و روح‌القدس را در مقامی الوهی و انتزاعی نمایش دهد، بلکه آنها را در حالی نمایش داد که گویی سه شخص عادی دور یک میز، غذا را به اشتراک می‌گذارند (تصویر ۱). روبلف متوجه این امر شد که برای اینکه تحت تأثیر تثلیث قرار بگیریم، باید آن را حس کنیم، ببینیم و لمس کنیم (مسیحیان شرقی شمال‌ها را با پیشانی، لب‌ها و دستان خود لمس می‌کنند). بدین منظور، او تصمیم گرفت راز رابطه الهی را در یک اثر هنری تجسم بخشد که در آن رنگ، حجم، فرم و سبک ترکیب می‌شوند تا چیزی نامرئی را در جایگاه امری قابل مشاهده پیکربندی کند.



تصویر ۱. عنوان اثر: تثلیث، ابعاد ۱۴۲ در ۱۱۴، محل اثر: کلیسا لاورا شهر

سرجیف روسیه.

می‌کند. هیچ دستور و تحمیلی نیست و فرض نمی‌کند که ذات کامل خدا را در بر گرفته باشد. از طرفی تئوپوتیک هرگز نمی‌تواند نقطه پایانی برای گفتمان الاهیاتی باشد. در عوض، همان‌طور که اسکات هالند^{۲۵} اشاره کرده است، «سنخی از نوشته است که نوشتن بیشتر را دعوت می‌کند؛ روایت‌های آن به روایت‌های دیگر منتهی می‌شود، استعاره‌های آن مشوق استعاره‌های جدید هستند، اعترافات آن اعترافات بیشتری را فرامی‌خوانند، و مکالمات آن باعث گفت‌وگوهای بیشتری می‌شود.» (Holland, 2006: 327) این باعث ایجاد گفت‌وگو می‌شود و پذیرش کثرت را در رابطه با تجربه الهی ریشه‌دار و اصیل ترویج می‌کند. حال باید پرسید این امور به چه نحوی محقق می‌شوند؟ اگر مسیحیان موفق شوند پیام انجیل را با زبانی پویا که با تخیل معاصر رشد می‌کند احیا کنند، نتیجه آن تئوپوتیکی خواهد بود که به‌طور کامل به اصول و قدرت‌ها می‌پردازد، [و] می‌تواند بر اسارت آنها توسط شرایط زمانه غلبه کند، شر را به کناره زند و آینده انسان را شکل دهد. تئوپوتیک این درک را ارائه می‌دهد که نحوه بیان ما از امر الهی می‌تواند آنچه را که تجربه می‌کنیم تغییر دهد، و به این ترتیب، می‌تواند به عنوان واسطه‌ای مفید بین درون و بیرون، بین آنچه می‌بینیم، آنچه می‌گوییم و آنچه انجام می‌دهیم عمل کند.

تخیل آفریننده^{۲۶}؛ رهیافتی برای تحقق تئوپوتیک

اگر بخواهیم یکی از واژگان مشترک نویسندگان در باب تئوپوتیک را نام ببریم بی‌شک تخیل کلیدی‌ترین واژه است. تخیل در نگاه مهم‌ترین متفکران این حوزه مانند پل ریکور^{۲۷}، ریچارد کرنی، کیپوتو^{۲۸} و شاعرانی مانند هالند و هاپر نقش بسیار اساسی دارد. اما باید دید تخیل که همواره در تاریخ نقشی بازتولیدی داشته به چه نحوی توانایی دارد در تئوپوتیک کنشی زایا و آفریننده ایفا کند. این امر توسط ریکور به شکل منسجمی صورت‌بندی شده چراکه ریکور با دغدغه شخصی در دوره‌های مختلف فکری‌اش پیرامون تخیل و نقش آفریننده آن سخن گفت تا جایی که در رس‌گفتارهای تخیل^{۲۹} ابتدا با رویکردی انتقادی تاریخ تخیل در فلسفه را واکاوی دقیق کرد و اغلب نگاه فیلسوفان تا پیش از کانت نسبت به تخیل را تخیل بازتولیدی^{۳۰} دانست و با استعانت از کانت پی‌ریزی نظریه تخیل آفریننده را صورت داد و در انتها نظریه تخیل آفریننده را در حوزه‌های مختلف مطرح کرد. نزد ریکور بسط این نظریه به زبان مدل‌های علمی هم شایان توجه است که در آن نقش تخیل آفریننده در مدل‌ها و استعاره‌های علمی تبیین شده است. بعد از او افرادی چون ریچارد کرنی این نظریه را به شکل مسوطی در حیطه هرمنوتیک دینی و هنری گسترش دادند^{۳۱}. از آنجاکه انگاره تخیل آفریننده که نگرشی بدیع نسب به تخیل است و آن را دارای جنبه‌های معرفتی خاصی می‌کند برای تحقق گفتمان تئوپوتیک

شمایل روبلف، یک اثر هنری تئوپوتیک ارائه می‌دهد که راز تثلیثی آفرینش را به‌گونه‌ای آشکار می‌کند که عمیق‌تر از هر رساله الاهیاتی است (Kearny, 2018: 9). مایستر اکهارت می‌گوید: «می‌خواهید بدانید در هسته تثلیث چه می‌گذرد؟ به تو خواهم گفت. در هسته تثلیث، پدر می‌خندد و پسر را به دنیا می‌آورد. پسر به پدر می‌خندد و روح را به دنیا می‌آورد. کل تثلیث می‌خندد و ما را به دنیا می‌آورد.» (Eckhart, 1983: 129).

در حالی که فلسفه مدرن، الهیات، و تا حد زیادی، حتی شعر، در فضای دانشگاهی منزوی شده‌اند، تئوپوتیک ابزاری است که مردم عادی ممکن است از طریق آن شروع به بیان کردن حس الهی خود کنند. هالند به تبعید شاعران توسط افلاطون از آرمان‌شهر اشاره می‌کند. او می‌نویسد: «فیلسوفان لوگوس، کلمه یا عقل ابدی را در ساختارهای سیاسی و اشکال اخلاقی ساکن می‌کنند، اما شاعران، شاعران خطرناک، جسم را تبدیل به کلمه می‌کنند» (Holland, 2006: 323). این کنش خطرناک، این سریان از کلمه به تن، دقیقاً همان چیزی است که هالند دوست دارد بیشتر آن را در جامعه ببیند. او نگران فاصله‌ای است که الهیات از جهان حفظ می‌کند و زبان جدیدی از خدا را متصور می‌شود که در آن تئوپوتیک و هرمنوتیک سرانجام بر تقاطع زبان و ذوق به هم می‌رسند. با به‌کارگیری تقلیل‌های استعلایی - هستی‌شناختی می‌توان از منظر فلسفی جهان را به شیوه‌ای تجسم یافته درگیر کرد، امر الهی را در امور کوچک تجربه کرد و سپس آن تجربه را بیان کرد. کرنی ادعا می‌کند که چنین بیانی در «مکانی بین‌المللی که بازتاب مفهومی، محدودیت‌های خود را پیدا می‌کند و شعر منبع نامحدود خود را می‌یابد» (Kearny, 2006: 13) رخ می‌دهد: تعریفی پر معنا از ایده‌ای که به نظر کاملاً نزدیک به تئوپوتیک است.

از سوی دیگر دیدگاه هاپر به شیوه‌ای روشن در بیان میلر مشخص می‌شود: «این تنها به معنای خواندن شعر نیست. این یعنی هر چیزی در زندگی و کنش کار روزانه به مثابه شاعرانه خواندن است.» (Miller, 1987: 5) هاپر این دیدگاه شاعرانه و تئوپوتیکی را با بازنویسی یکی از نامه‌های ریلکه شناسایی کرد و اظهار داشت که «مردم در مورد چیزها به روشی اشتباه پیش می‌روند، در حقیقت برعکس عمل می‌کنند؛ به جای تلاش برای دیدن خدا، چنانچه که در این راه بیهوده تلاش کرده‌اند، باید تلاش می‌کردند تا آن‌طور که خدا می‌بیند ببینند.» (Rilke, 1947: 8: 146). پس تئوپوتیک فرایندی است که با آن می‌خواهیم جهان را الهی‌تر ببینیم. در نتیجه به نظر می‌رسد درک واقعیت معنوی جهان، توسط بیان شاعرانه آسان‌تر می‌شود.

سخن کوتاه آنکه تئوپوتیک یک چشم‌انداز فعال و تجسم‌یافته است، زبانی مولد که برخی از ماهیت‌های الهی را در این جهان آشکار می‌کند و دیدن امر الهی را در زندگی روزمره آسان‌تر

تخیل می‌تواند جهان خلق کند، اثر خلق کند» (Ricoeur, 1979: 140). سیری که تلقی کلاسیک از تخیل (تخیل به مثابه تصویر) را کنار می‌زند و ما را به سمت مفهوم تخیل به مثابه اثر سوق می‌دهد. ریکور سعی دارد با ارجاع به ریشه لغت *fiction* که شامل افعال *facere* می‌شود و معنای خلق کردن را تداعی می‌کند، درون‌مایه آفرینشی را در این واژه آشکار سازد. امر برساخته‌ای که جهان منحصر خویش را توسط جنبه زایا و آفریننده تخیل خلق می‌کند، فقط منوط به امور غیرحقیقی نیست بلکه منجر به افزونگی مظاهر واقعیت هم می‌شود و این تبیینی از امر خیالی دست می‌دهد که برای آنچه تنوپوتیک به دنبالش بود یعنی بازیابی تخیل در زیست معنوی مسیحی کارساز است. در این نگرش اثر هنری و ادبی که برآمده از تخیل آفریننده انسان است توانایی تغییر در مخاطب را به شکلی پویا و معرفتی دارا می‌شود و از حالت تقلیدی بودن صرف خارج می‌شود. اما این تخیل چگونه بر زبان مؤمنان جاری می‌شود؟

ریکور بحث را به ساحت زبانی منتقل می‌کند تا جنبه هستی‌شناسانه آن در شعر و زیست شاعرانه را تبیین کند. او با بهره‌وری از بحث گاستون باشلار^{۳۵} در باب تخیل شاعرانه، برخی کاربردهای زبانی را به پیش می‌آورد تا این چالش که تصویر سایه‌ای از ادراک نباشد در تخیل شاعرانه حل شود. فرایند خاص تولید صورت‌های خیالی، به نحوی همان به انعکاس درآمدن در زبان است. این صورت‌های خیالی دارای دو مؤلفه اصلی می‌شوند: (۱) خیال‌های آزاد^{۳۶} که وجه بازتولیدی و محاکاتی تخیل را ظاهر می‌سازند یا به عبارتی، قبل از به سخن درآمدن مشاهده می‌شوند و (۲) خیال‌های مقید^{۳۷} که وجه آفریننده و مولد تخیل را شامل می‌شوند یا به عبارتی قبل از دیده شدن به سخن درمی‌آیند (Geniusas, 2014: 14). این تلقی نشان می‌دهد، ساحت زبانی تخیل است که جنبه زبانی تخیل را برای بسط دادن افق غیرواقعی آن حائز اهمیت می‌کند. گویی قرابتی میان خیال‌ها با کلمات برقرار می‌شود و آنها میل به بیان کردن خود دارند. در اصل این تخیل است که سوژه تجربی را قادر می‌سازد چنین جهان غیرواقعی‌ای خلق کند.

ریکور در تلاش است دریابد تخیل چگونه با تجربه، زبان و مفهوم ادغام می‌شود و در همین راستا با استعانت از خوانش مارکوس هستر^{۳۸} از ویتگنشتاین مدعی است که بازنمایی خیالی، آیگونیک^{۳۹} یا شماییلی^{۴۰}، یعنی تخیل آفریننده نوعی نمایش دادن یا به‌تصویرکشیدن است که شماییلی بودنش، منوط به نوعی مشاهده است. و در این قسمت است که صورت خیال شاعرانه و غیرشاعرانه هر دو ذیل یک مجموعه وسیع‌تر یعنی عملکرد شماییلی قرار می‌گیرند. از طرفی اینجا بیش از آنکه تخیل مربوط به حوزه ادراک باشد مربوط به خلاقیت زبانی است. خلاقیتی که

بسیار راهگشاست و نمود آن در شعر و آثار هنری یافت می‌شود، در بخش پایانی نوشتار حاضر بنا داریم علت سودمندی تخیل ریکوری برای تحقق تنوپوتیک را شرح دهیم.

ریکور در تفسیر کانت نقش فعالی که تخیل در تجربه ایفا می‌کند را حائز اهمیت می‌داند. به تعبیر او: «هیچ‌کس قبل از کانت پیرامون کارکرد تخیل در شکل دادن به جهان تجربی ما تأمل نکرده بود» (Ricoeur, 2024: 92.5). این نکته‌ای کلیدی در فهم مفهوم تخیل نزد ریکور است زیرا برای او توانایی و قدرت فزاینده تخیل در وجه تولیدی و آفریننده آن ظاهر می‌شود. تخیل آفریننده بنا بر بازتعریف کانت، عملکردی ترکیبی است که به‌هیچ‌وجه جایگزین ادراک نیست، بلکه عملیاتی منسجم برای درک کردن است. ولی آنچه ریکور نزد کانت مفقود شده می‌داند این است که کانت به‌نوعی از پیش‌بینی خود عقب‌نشینی کرده، پیش‌بینی در این مورد که تخیل آفریننده ممکن است مقدم بر ادراک باشد یعنی خود منشأ (مولد) لحاظ شود. تخیل «ممکن است، منبع یا قالب فاهمه و ادراک باشد» (Ricoeur, 2024, 5.9). نتیجتاً برای ریکور و کانت گویی «خلاقیت آشکار» معنا ندارد؛ تخیل قدرتی فاقد فرم نیست زیرا خلاقیت همیشه دارای فرم است، تخیل همواره با زبان، ساختارها و الگوها در کنکاش و هم‌آمیزی است (Ricoeur, 2024: 5). ریکور سپس با روی آوردن به نقد قوه حکم، «بازی آزاد تخیل» را هدایتگر بحث خود می‌کند. در اینجا معضل تخیل نزد کانت معطوف به رقابت بین قاعده و بازی است. زیرا در نقد اول، قدرت بازی آزاد تخیل، تابع نظام قواعدی است که شامل فاهمه می‌شود، در صورتی که در نقد سوم، این سخن از بازی آزاد است که به مرکز بحث می‌آید. به طرز آشکاری نمود این «قدرت سرکش» بازی آزاد را شاید بتوان در تجربه امر والا مثال زد ولی ریکور و کانت هر دو بر آن اند که تمرکز صرف به قدرت بازی آزاد تخیلی، اشتباه است و هم چنان باید قائل به وجود رقابت بین بازی و قاعده (که همواره در تداوم است) باشیم. تخیل خلاق یک کنش آزاد ناقاعده‌مند است که به واسطه آن می‌توانیم الگوهای جدید را برای خلق معنای تازه و نو مجدداً قالب‌ریزی کنیم (John-son, 1987: 259). این بازی آزاد، فضای تخیل را برای به وجود آوردن یک برساخته خیالی مهیا می‌کند. دوم آنکه مشخصاً با یک خلاقیت آشکار روبه‌رو نیستیم، یک قوه فاقد فرم، بلکه با حرکتی ساختارمند، این جنبه خلاقه به دنبال آفرینش فرم می‌رود^{۴۱}.

در ادامه ریکور تلاش دارد نشان دهد فقط به وسیله تخیل است که چیزی تبدیل به اثر^{۴۲} می‌شود و اثر است که در نهایت توانایی تغییر در امور واقعی یا زیست ما در ابعاد مختلف را دارا است. یک برساخته خیالی یا فیکشن^{۴۳} چگونه می‌تواند در بازسازی تخیل و در نتیجه تغییر امر حقیقی کارساز باشد؟ پاسخ ریکور خلاصه و صریح در این عبارت مشاهده می‌شود که «فقط

امر قدسی و زیست روزمره را کمتر می‌کند. ساختاری که توسط ریکور طرح‌ریزی شد و امروزه این ساختار برای تخیل، یعنی تخیل آفریننده در متون و رسانه‌های مختلف هنری قاب پیگیری است و توانایی نهفته در این قوه فعال بیش از قبل در تجربه دینی برجسته گردیده است. اینجا نقطه‌ای است که دریافت حسی جدید ما از واقعیت، چه کیهانی و چه روان‌شناختی، بیان نمادین خود را در هنر و سبک زندگی می‌یابد. پس برای تحقق آن باید محققان و مفسرانی که محتوای آثارشان صورتی زیباشناختی دارد، مجدد بازنگری شوند و از سوی دیگر مفسران جدید را ترغیب کرد تا برای به‌کارگیری کنترل‌شده تخیل آفریننده در خوانش متن مقدس هراسی نداشته باشند و افق‌های تازه آن را بازتاب دهند. افق‌هایی که درست در دل تجربه زیسته انسان معاصر حاضرند و باید آنها را شناسایی کرد. از این منظر باید اذعان کرد هنرمندان و شاعران در این زمینه پیشروتر بوده‌اند و شاید لازم باشد در مورد اینکه این افراد چگونه از تخیل خود به شیوه‌های یکپارچه و نظام‌مندی استفاده کرده‌اند بیشتر مطالعه کنیم. کوتاه سخن آنکه تئوپوتیک راهی است که به راهبری تخیل خلاق بر روی ما گشوده است تا زیبایی‌شناسی دینی را مجدد در دوره معاصر شناسایی کنیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Theopoetics
2. theo-logical
3. theo-poetical
4. poeisis
5. theopoesis
6. God-making
7. becoming divine
۸. کشیش و شاعر سده چهارم میلادی که ملقب به چنگ روح‌القدس است.
9. Athanasius of Alexandria
10. Thomas Mann
۱۱. Hosea (کتاب هوشع به عبری: הוֹשֵׁעַ בֶּן-בְּאֵרָה، یکی از کتب تنخ می‌باشد. این کتاب اولین کتاب در کتاب‌های دوازده پیامبر فرعی است.
12. Theo-erotic
13. Theopoesis
14. Stanley R. Hopper
15. theo-poiesis
16. amos N. Wilder
17. practice
۱۸. این اصطلاحی است که ریچارد کرنی به کار برده و در جاهای مختلف در باب آنا‌تئیس (Anatheism) سخن رانده است. برای مطالعه بیشتر بنگرید به: Kearney, Richard, *Anatheism: Returning to God After God* (New York: Columbia University Press, 2010).
۱۹. معادلی که برای فن شعر توسط غلامرضا اصفهانی در آخرین ترجمه از فن شعر ارسطو ارائه شده است.
20. Flesh
21. Janus-face
22. Hierophany
23. Carnal hermeneutics
24. Andrei Rublev
25. Scott Holland
26. Productive imagination
۲۷. برای مثال می‌توان به نگاه انتقادی ریکور در درسگفتارهای فلسفه تخیل اشاره داشت که منجر به ارائه نظریه تخیل مولد یا آفریننده می‌شود.
۲۸. تئوپوتیک، حداقل در هرمتوتیک رادیکال کیپوتو، و همچنین در آنتئیس

در شعر و هنرهای دینی به انحای مختلفی نمایان است. ماهیت شمایل، درک ما از صورت خیال خلاقانه را قوام می‌بخشد و به‌نوعی این صورت خلاق را از حوزه ادراک به تصویر زبان منتقل می‌سازد؛ شمایل محصول زبان است، عملکرد زبان تصویری می‌شود و «فقط زمانی که زبان خلاق باشد، تصویر خلق می‌شود» (Ricoeur, 1974: 110) لذا باید گفت شمایل خود را در اثری خلاق ظاهر می‌سازد. درحقیقت اینجا به نحوی با یک الگوی معناشناسانه از تخیل آفریننده مواجه هستیم که پیوند جدیدی میان استعاره و تخیل را در پی دارد. و نتیجه آنکه زبان و تصویر در یک موقعیت دیالکتیکی قرار می‌گیرند. قدرتی که فرد را قادر می‌سازد عملکرد استعاری زبان را درک کند چیزی جز تخیل آفریننده نیست. اما رابطه بین زبان و تصویر تا وقتی که ما خیال را به مثابه تصویری ذهنی، تقلید یا رونوشت از یک ابژه غایب قلمداد کنیم، بی‌نتیجه باقی می‌ماند. این مسئله به‌محض درک این نکته که صورت شمایلی از طریق زبان ایجاد شده باشد حل می‌گردد (Ricoeur, 1979: 148). در اصل آنچه برای ریکور مسئله است همین به تصویر کشیدن صورت‌های خیال است که سعی دارد هستی‌شناسی بالقوه تخیل را توسعه دهد.

این آفرینش زبانی که توسط تخیل آفریننده رخ داده شاید یکی از بهترین راه‌های تحقق تئوپوتیک باشد. آفرینش از طریق زبان یکی از والاترین خواسته‌های ماست، زیرا کلمات در بهترین حالت راز الوهیت را در میان ما آشکار می‌سازند. هنگامی که انسان‌ها گرد هم می‌آیند تا از طریق تجسم و تخیل شاعرانه به این راز بپردازند و با آن روبرو شوند، آری در عمل عبادت گرد هم می‌آیم چنانچه ویلیام بلیک^{۴۱} ابراز می‌کند:

من از وظیفه بزرگی که بر دوش دارم آرام نمی‌گیرم!

گشودن جهان‌های ابدی،

گشودن چشم‌های جاودانه انسان به درون خویش، به عوالم

اندیشه:

به‌سوی ابدیت که همیشه در آغوش خدا، تخیل بشری

گسترش می‌یابد^{۴۲}.

نتیجه‌گیری

با توجه به ابعاد مختلفی که از تئوپوتیک ذکر شد باید بیان داشت یک تئوپوتیک خلاق برای تحقق نه‌تنها نیازمند حیات بخشیدن به الاهیات سنتی است، بلکه باید تجربه زیبایی‌شناختی مسیحی را با اهتمام به حساسیت جدید زمانه و تصاویر و آیین‌های آن مرتبط سازد. در هنرهای مدرن، در رسانه‌ها، در خرده‌فرهنگ‌های مختلف برخلاف دوران میانه نوعی از شمایل‌شکنی و شورش علیه تصویر الهی در هنر را شاهد نیستیم، بلکه برعکس شاهد شکل‌گیری ساختارهای جدیدی از تخیل هستیم که مرز میان

God, New York: Columbia University Press.

_____. (2001). *The God Who May Be: A Hermeneutics of Religion*, Bloomington: Indiana University Press.

_____. (2002). *On Stories*, New York: Routledge.

_____. (1988). *The Wake of Imagination: Toward a Postmodern Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Keefe-Perry, Callid. (2014). *A Heraldic Ethic: Critical Resistance, Theopoetic Embodiment, and Dialogical Impulses*, THEOPOETICS 1.1, 34-69.

Keller, Catherine (2003) *Face of the Deep: A Theology of Becoming*, New York: Routledge.

Geniusas, Saulius. (2015). *Between Phenomenology and Hermeneutics: Paul Ricoeur's Philosophy of Imagination*, Hum Stud 38, 223-241p.

Geniusas, Saulius. (2016). *Against the Sartrean Background: Ricoeur's Lectures on Imagination*, Research in Phenomenology, pp. 98-116, Published By: Brill

Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul. (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences*, ed. & trans. John B. Thompson (Cambridge: Cambridge University Press).

Ricoeur, Paul, Henry I. Venema. (2000). *Identifying Selfhood: Imagination, Narrative, and Hermeneutics in the Thought of Paul Ricoeur* (New York: State University of New York Press).

Ricoeur, P. (1979). *The function of fiction in shaping reality*. Man and World 12, 123-141p.

Ricoeur, Paul. (1974). *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Northwestern University Press.

Ricoeur, Paul. (2024). *Lectures on Imagination*, Edited by George H. Taylor, Robert D. Sweeney, Jean-Luc Amalric, and Patrick F. Crosby, Chicago University Press.

Holland, Scott (2006). *How Do Stories Save Us?* Grand rapids: eerdmans.

Hopper, Stanley. 1967. *Interpretation: The Poetry of Meaning*, ed. David L. Miller (New York: Harcourt Brace).

Miller, David I. (1987). *Introduction: 'Why Persimmons?' and Other Poems: Transformations of Theology in Poetry*. Stanley R. Hopper. Atlanta: Scholars.

Hopper, Stanley R. (1992). *The Literary Imagination and the Doing of Theology: 'The Way of Transfiguration: Religious Imagination as Theopotesis*. Eds. R. Melvin Keiser and Tony Stoneburner. Louisville: Westminster/John Knox. pp 207-29.

(anatheism) کرنی، مفاهیمی از پونین، ساختن یا بازسازی خدا از طریق تخیل ما دارد.

۲۹. این درسگفتارها که در دانشگاه شیکاگو ارائه شده‌اند توسط پروفیسور جورج تلور (استاد بازنشسته دانشگاه پیتزبورگ امریکا که ویراستار این مجموعه از درس‌گفتارهای پل ریکور بوده) در اختیار نگارنده این مقاله قرار گرفته و اخیراً توسط انتشارات دانشگاه شیکاگو به چاپ رسیده است. (این کتاب توسط نگارنده در حال ترجمه است.)

30. Reproductive

۳۱. ریچارد کرنی در کتاب بوطیقای تخیل به اهمیت تخیل در فراخوانی چشم اندازی از آینده ممکن می‌پردازد و می‌نویسد: «استعاره‌ها، نمادها یا روایات تولید شده توسط تخیل، همگی «تغییرهای تخیلی» جهان را در اختیار ما قرار می‌دهند و از این طریق آزادی را به ما ارائه می‌دهند. فرد را قادر می‌سازد جهان را به شیوه‌های دیگر درک کند و به شکل‌های عملی دست بزند که ممکن است به دگرگونی جهان منجر شود. بنابراین، نوآوری معنایی می‌تواند به سمت دگرگونی اجتماعی رهنمون شود.» (149).

۳۲. در نهایت ریکور با یاری جستن از گادامر، به نقد دورنی سازی کانت از زیبایی‌شناسی و تحویل آن به یک نظام سوپزکتیو می‌پردازد. رویکردی که گویی بازسازی وحدت نظریه تخیل، که کانت بین کارکردهای شناختی و زیبایی‌شناختی تقسیم کرده را مدنظر داشته تا به نحوی پیامدهای هستی‌شناسانه تخیل را نشان دهد.

33. work
۳۴. Fiction در ادبیات ریکوری فراتر از داستان خیالی صرف است از همین رو برای این واژه معادل «برساخته خیالی» انتخاب شد.

35. Gaston Bachelard

36. Free images

37. Bound images

38. Marcus B. Hester

39. iconic

۴۰. هرچند که ریکور برای نگاه وینگشتانین هم محدودیت قائل است چراکه مثال‌های او را محدود به تصاویر بازتولیدی است.

41. William Blake (1757-1827)

42. "William Blake" (Quotes, 1800s, Jerusalem The Emanation of The Giant Albion (c. 1803-1820))

فهرست منابع

توشار، فرانسوا، لوکسروا، ژان. (۱۳۹۷)، *امر الهی یونانی در نظر هگل، والتر ف. اوتو و هایلگر*، ترجمه شروین اولیایی، تهران: نشر شونند.

Caputo, John D., and Catherine Keller 2006-7. (*Theopoetic/Theopolitic*, Cross Currents 56.4 p: 105-11.

Eckhart, M.) 1983 (. *Meditations with Meister Eckhart*. trans. and ed. M. Fox. Vermont: Bear and Company.

- Kearney, Richard) 2006 (. *Epiphanies of the Everyday: Toward a Micro-Eschatology: After God*. Ed. John P. Manoussakis. New York: Fordham UP. 3-20.

Kearney, Richard.) 2010 (. *Anatheism: Returning to God After*



دوفصلنامه رهبویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

assertion that only “imagination has the power to shape a world and generate a work” encapsulates this transformative potential. Within this theoretical framework, artistic and literary works emerging from creative imagination possess the capacity for dynamic epistemological transformation of their audience, transcending mere mimesis.

The integration of imagination with experience, language, and concept is crucial to Ricoeur’s analysis. Influenced by Wittgensteinian thought, Ricoeur conceptualizes imaginary representation as inherently iconic, whereas productive imagination is a form of observation-dependent portrayal. This theoretical framework encompasses poetic and non-poetic imaginative forms within the broader paradigm of iconic functionality. Significantly, imagination’s primary relationship shifts from perception to linguistic creativity, manifesting particularly in poetry and religious arts.

The linguistic, creative dimension, facilitated by creative imagination, emerges as a paramount mechanism for theopoetic realization. Language’s capacity for creation represents a fundamental human aspiration, as words optimally functioning serve to reveal divine mystery within human experience.

The implementation of creative theopoetics necessitates theological revitalization and the alignment of Christian aesthetic experience with contemporary sensibilities, imagery, and ritualistic practices. Modern artistic expression, media, and subcultural manifestations demonstrate not iconoclastic tendencies characteristic of medieval periods but rather the emergence of novel, imaginative structures that diminish the traditional sacred-secular dichotomy.

Ricoeur’s theoretical framework, serving as a contemporary paradigm for productive imagination in artistic and media contexts, has heightened the significance of imagination’s active force in religious experience. These imaginative horizons, embedded within contemporary lived experience, demand recognition and analysis. Artists and poets have demonstrated particular advancement in this domain, suggesting the need for a more comprehensive study of their systematic implementation of imagination.

In conclusion, theopoetics emerges as a methodological pathway for directing productive imagination toward the reconceptualization of religious aesthetics in the contemporary context. This framework offers valuable insights into the intersection of imagination, religious experience, and artistic expression in modern theological discourse.

Keywords: Theopoetics, Productive imagination, Sacred text, Paul Ricoeur, Christian aesthetics



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

occurred through Stanley Roman Hopper's 1971 lecture, emerging from deliberations within the Art and Religion Society of the American Academy of Contemporary Culture and Religion. Subsequently, theopoetics has evolved to encompass multiple functions: as an indicator of textual devotional qualities, a distinct genre of religious literature, and a postmodern theological perspective. A pragmatic definition is the systematic study and experiential practice of divine knowledge through textual engagement. In this context, theological texts serve as vehicles for divine revelation, with the term's essence deeply rooted in its etymological origins.

Amos Wilder advocates for a theopoetic approach to Christianity that meaningfully engages with contemporary religious experience through inclusive rather than imposing linguistic frameworks. Wilder posits that such theoretical accessibility would enhance public engagement with Christianity's redemptive potential. Hopper and Wilder employ theopoetics as a distinct nominal concept, denoting a religious, linguistic mode they consider fundamental to Christian revitalization. They contend that theological reconnection with public consciousness necessitates the development of novel theopoetic expressions - a linguistic framework that simultaneously honours Christian traditional foundations while capturing contemporary divine experience.

This divine and spiritual experiential dimension finds its natural expression through poetic language, as individuals frequently discover greater accessibility to divine encounters through poetic rather than logical theological frameworks. The privileging of artistic expression over doctrinal formulation in divine reconnection raises fundamental questions regarding the relationship between creation and doctrine. Poetics is the primary bridge between linguistic expression and physical embodiment, serving as both mediator and medium of human-divine interaction. This framework suggests that centuries of doctrinal and abstract theological disputes depart from authentic theopoetic engagement, culminating in the reciprocal proposition. Everything sums up in an academic reformulation of this statement: We create God, and God creates us, i.e. human participation in divine creation mirrors divine participation in human formation.

The Role of Productive Imagination in Theopoetics

The transformative capacity of imagination in theopoetics warrants careful examination, particularly regarding its evolution from a historically reproductive function to a productive and creative force. Paul Ricoeur's systematic analysis provides a coherent theoretical framework for understanding this transformation. Throughout his intellectual development, Ricoeur meticulously analyzed the philosophical history of imagination, distinguishing between pre-Kantian reproductive imagination conceptualizations and productive imagination theory's post-Kantian foundation. Ricoeur's central thesis posits imagination as the fundamental catalyst through which abstract concepts materialize into concrete works, thereby effecting tangible changes in reality and human experience. His



Productive Imagination and Theopoetics in the Analysis of Contemporary Christian Aesthetics

Mohammad Sadegh Gheisari Hanjani¹

Type of article: original research

Receive: 03 NOVEMBER 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2044806.1084

Extended abstract

Contemporary philosophical and theological discourse consistently manifests innovative approaches to sacred text interpretation, underscoring the significance of reexamining and recontextualizing sacred texts about contemporary human existence. In the present epoch, characterized by extensive discourse regarding post-atheistic paradigms and the potential for divine reconceptualization in modern human experience, the theopoetic approach emerges as a distinctive hermeneutical framework within Western theological thought. Scholars in this domain have extensively analyzed the philosophical-theological underpinnings within Western religious intellectual history, proposing theopoetics as a methodological alternative to dogmatic interpretative traditions.

The theopoetic framework elucidates the dual nature of divine encounters through both theological and theopoetic dimensions. While the layperson might initially conceptualize theopoetics as a mere synthesis of poetic and theological elements, such an interpretation fails to comprehend the term's etymological complexity. The construct comprises two fundamental components: the poetic aspect, which transcends mere abstraction by incorporating form, verbal expression, visual elements, and sensory perception, thereby enabling experiential and conceptual engagement. Concurrently, from a theological perspective, this framework extends beyond abstract theoretical constructs. Theopoetics fundamentally constitutes a comprehensive methodology for conceptualizing, imagining, and apprehending divine manifestations. This dynamic interplay between human and divine creative processes defines the essence of theopoetic engagement. Within this theoretical framework, divine manifestation is intrinsically linked to human participation in actualizing creation's promised potential through temporal-spatial embodiment, imagery, corporeal expression, artistic creation, and practical action.

The contemporary introduction of theopoetics, initially termed theopoesis,

1. Master of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Art, Tehran, Iran. Email: m.s.gheisari@gmail.com

fails. The mind reaches a conceptual understanding beyond thought and language—a transformative domain of disorder within order, a destruction of the stable realm of time and space that embodies vastness, depth, human awe, and incapacity—and where modern philosophy (particularly Kantian) leaves no space for an interpretation of beauty or the beautiful within the “foundations and principles” of this encounter; then, in a traditionalist reading of sacred art and beauty, it takes on a distinctive manifestation. The research evidence reveals that if we consider the quality of sacred art based on features like intellectual intuition, its intrinsic distinction from the modern, the symbolic coding of timeless truths (beyond the confines of finite domains), based on revealed religion (rather than ingenuity, empiricism, and worldly taste), a reflection of principles (rather than an imitation of nature), multidimensionality (universal—divine and human), coherence of form and meaning, practicality (harmony of purpose and execution), as a support for human rationality, and ultimately creation inspired by the divine (art that is impersonal and rooted in anonymity), we see a system of knowledge or discourse that positions sacred beauty as stemming from divine love, as truth (or the splendour of truth), as an incomparable and liberating force between blind pleasure and abstract form that leads to inner freedom. Contrary to Kant and his followers, this sacred beauty is objective and real. Sacred beauty is revealed through intellectual intuition, and its understanding is rooted in mysticism; its expression can be seen in the dialectic between beauty (as Beloved) and love (as devotee). Sacred forms reveal beauty as reflecting divine beauty rather than mere appearances; in fact, beauty lies not in resemblance to natural forms but in the ideas and meanings within the essence of these forms. This beauty is absolute and can be identified with the Creator, the Divine Presence. Based on these premises, it becomes evident that when the sacred in Islam is revealed to the Prophet’s (PBUH) heart and takes the form of the Quran (which itself is divine speech), this expression of beauty in the sublime sacred, if it fundamentally contains majesty and awe, indeed cannot be devoid of beauty and grace. The sublime sacred, if restricted solely to divine majesty, could not fully achieve its ultimate purpose. Based on this understanding, even the state of annihilation (Fana) in Islamic mysticism can be explained and justified within the purposeful and practical framework of sacred art, as without this attraction, there would be no path to follow.

Keywords: Sublime, Perennialism, Aesthetics, Sacred matter, Sacred art, Amazement, Beauty



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

rare examples that approach Islamic culture and art through this lens. The primary hypothesis of this research is based on the idea that, despite the extensive analyses of the understanding of the sublime, the comprehension of meaning and form in traditional art fundamentally differs from the Western (philosophical West) perspective. The appreciation of beauty for the Eastern artist, specifically in the case of the Muslim artist, is often influenced by a mystical worldview, that is, the knowledge of truth. This perspective has distanced such artists from the mimesis of nature as seen in Greek visual arts (and, by extension, in the modern conception of art). According to this interpretation, Western aesthetic theories' inadequacy in analyzing traditional artisans' works is evident and requires no extensive argument. In other words, one could say that Western aesthetics relies on fidelity to "appearance" in the sense of the world of multiplicity or creation and objective display, whereas, for example, the Islamic artist positions themselves within the realm of "Being," aiming to reveal the sacred through manifestations of the Divine. Consequently, they do not adhere to mathematical proportions. In this discussion, therefore, we seek it within the sacred to analyze the unified, objective manifestation of the sublime within a perennial framework. The goal is to investigate how, given the perennial discourse's fundamental emphasis on the relationship between knowledge and truth in the sacred domain, the comprehensive manifestation of the sublime in art and beauty can be examined. This framework examines the concepts of sacred, sacred art, and sacred beauty to open a path toward understanding the quality of the sublime as sacred, along with its modes and forms of manifestation.

In contemporary discussions of the sublime, scholars such as Richardson examine it as a practical, experiential concept in painting. At the same time, philosophers like Burke and Kant approach it from a more intellectual standpoint, with Kant's interpretation being mainly conceptual and not focused on artistic dimensions. Additionally, recent researchers like Temenuga Trifonova consider the sublime to be a conceptually broad and contested area, one that easily shifts from Burke's human-centred sublime, grounded in human perception of nature, to Lyotard's "inhuman sublime," which is transformative and makes no transcendental claims. This version of the sublime is rooted in "resistance to rational appropriation or narrative representation." What can be taken as an assumption here is that the modern concept of the sublime, though sometimes interpreted as an aesthetic judgment, rarely emphasizes beauty. Instead, the focus is typically on its sense of awe. Thus, the scope of analyses leaves little room for an interpretation of beauty or the beautiful in the domain of the "principles and foundations" of this encounter.

The study's findings indicate that if, based on reflections on the sublime in modern aesthetics, we view it as a moment where sensory perception



Analyzing the Aesthetics of the Sublime from Perennialism Point of View

Majid Kianian¹

Type of article: original research

Receive: 28 October 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

Extended abstract

The concept of the sublime, as an infinite, transformative, and awe-inspiring phenomenon of grandeur, has often remained overlooked in the aesthetic study of traditional art—particularly in Eastern and Islamic arts. Where studies have been conducted, they predominantly focus on its majestic aspects. This research aims to provide a nuanced view of the sublime's aesthetic in traditional art, juxtaposing it with perspectives from modern art theory and investigating its nature and quality within a perennial framework. The primary question is: What aesthetic characteristics does the sublime embody from a perennialist viewpoint, and how does it fundamentally differ from the Western modernist perspective? Furthermore, how does the sublime manifest within Islamic art as a prime example?

This study addresses these questions by initially examining the aesthetics of the sublime within modern art and philosophy, subsequently analyzing its perennial interpretation through the lens of sacred art and beauty. The goal is to craft a discourse that interprets the essence, qualitative dimensions, and mode of manifestation of the sublime in a traditional reading. More precisely, this involves investigating the fundamental aspects, nature, and context of its appearance in Eastern traditional arts—from Buddhism in India and China to Islamic art, which inherently diverges from modern interpretations.

As the title suggests, the theoretical foundation of this research draws on the works of traditionalist thinkers such as Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Seyyed Hossein Nasr, Martin Lings, and other scholars in the field. The study contrasts modern interpretations of the sublime with a traditionalist perspective by employing an analytical, discursive approach. The historical background of studying the sublime in sacred (traditional) arts is sparse, with the bulk of existing literature focusing on Western aesthetics, from Mendelssohn and Kant to Lyotard. Nevertheless, this study references some

1. PhD Candidate of Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, Qom, Iran.

Email: majid.kia60s@gmail.com

contextual and relational dimensions, highlighting the uniqueness of individual experiences. Sartre's existential approach further complicates this dichotomy by rejecting the notion of objective universality, instead framing aesthetic objects as inherently subjective and fluid.

The role of temporality and spatiality in aesthetic experience is another area where these perspectives diverge. Dufrenne emphasizes that every aesthetic object is embedded within a specific historical and cultural context, arguing that detachment from this context diminishes its meaning. While acknowledging art's historical progression, Hegel ultimately views the aesthetic object as transcending its temporal and spatial origins. Sartre, by contrast, presents art as an imaginative construct that exists independently of temporal or spatial constraints, offering infinite possibilities for subjective exploration.

These philosophical divergences underscore the complexity of aesthetic experience and how beauty, the sublime, and the aesthetic object are conceptualized. Hegel, Dufrenne, and Sartre each offer distinct insights into the dynamics of perception and imagination, contributing to a richer understanding of aesthetic phenomena. Their perspectives reveal that aesthetic experience is not a monolithic construct but a multifaceted process shaped by the interplay of sensory, cognitive, and imaginative faculties.

The findings of this analysis suggest that future research could further explore the intersection of sensory perception and imaginative representation in aesthetic experience. Investigations into how these elements interact to shape individual and collective understandings of beauty could offer valuable insights into art's philosophical and psychological dimensions. Additionally, interdisciplinary approaches integrating philosophy, psychology, and art theory could deepen our understanding of the mechanisms underlying aesthetic appreciation, offering a more comprehensive view of how aesthetic objects resonate within diverse cultural and historical contexts. Research could also uncover how the dynamic interplay between cognitive processes and sensory stimuli fosters creativity and innovation, enriching our grasp of the transformative power of art in shaping human experience. By examining these interactions, scholars could reveal new pathways for appreciating aesthetic engagement's universal and subjective aspects.

Keywords: Object, Aesthetics, Sensory perception, Imagination, Sublime



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

objects, each shaped by distinct conceptual frameworks. Hegel's philosophy emphasizes the dialectical progression of objects from sensory perception to absolute ideas, highlighting a journey toward transcendence. In Hegelian thought, the aesthetic object evolves from its natural state into a higher synthesis where beauty reflects the unity of subjective consciousness and objective reality. This transformation demonstrates how beauty is not static but an evolving construct that achieves its ultimate expression in the realm of absolute totality.

Dufrenne, however, underscores the inseparability of sensory perception from the temporal and spatial conditions of experience. He proposes a triadic model wherein presence, imagination, and emotion are interconnected stages in the aesthetic process. Presence marks the immediate sensory engagement with the object, while imagination extends this interaction into a realm of representation and interpretation. Emotion synthesizes these stages, where the aesthetic object attains a resonance that transcends its material form. Dufrenne's emphasis on contextuality and integration offers a counterpoint to Hegel's more universalizing approach, highlighting the importance of particularity in aesthetic understanding.

Sartre's existential perspective introduces a radically subjective dimension to the discourse on aesthetic objects. For Sartre, the aesthetic object is not an external entity but a manifestation of the imagination. This perspective de-emphasizes the object's materiality, focusing instead on its capacity to evoke imaginative engagement. Sartre's views on art underscore its potential to liberate the mind from conventional constraints, enabling individuals to explore realities not bound by sensory or rational limitations. His approach reframes aesthetic experience as an intimate dialogue between the individual and the imaginary, positioning art as a conduit for existential exploration.

The interplay between sensory perception and imagination emerges as a central theme in these philosophical frameworks. Hegel and Dufrenne attribute significant weight to the role of sensory experience in grounding aesthetic objects, though they diverge in their treatment of abstraction and contextuality. Hegel's emphasis on the dialectical movement toward absolute ideas contrasts with Dufrenne's focus on the immediacy and situatedness of sensory perception. Sartre, in turn, departs from both by prioritizing imagination as the primary medium through which aesthetic objects acquire significance. These differences illuminate the multifaceted nature of aesthetic experience, showcasing how objects are perceived, interpreted, and valued.

A comparative analysis of these perspectives highlights the tension between universality and particularity in aesthetic theory. Hegel's framework is marked by a universalizing trajectory, wherein objects achieve their fullest expression by integrating into a more extensive metaphysical system. This framework contrasts with Dufrenne's emphasis on aesthetic engagement's



Aesthetic Object and the Sublime: The Contrast Between Sensory Perception and Imagination from the Perspectives of Hegel, Mikel Dufrenne, and Sartre

Behzad Asadi¹, Mahdi Ghadyani²

Type of article: original research

Receive: 12 November 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2045086.1085

Extended abstract

The concept of the “object” has been the subject of diverse and sometimes conflicting interpretations in philosophy, particularly in the works of Hegel, Mikel Dufrenne, and Sartre. These interpretations explore fundamental questions about the nature of objects, their relationship to beauty and the sublime, and the interplay between sensory perception and imagination in shaping aesthetic experience. Hegel conceptualizes the object through a triadic framework encompassing nature, rational idea, and absolute totality. He views beauty as a dynamic process that begins with sensory perception and culminates in absolute perfection. According to Hegel, this evolutionary process reflects the unity of consciousness and reality, moving from the materiality of nature toward the higher realms of ideal thought.

Dufrenne, in contrast, places significant emphasis on sensory perception, framing beauty as the result of a dialectical interaction among presence, imagination, and emotion. He argues that the aesthetic object cannot be fully understood through mental representations alone but must be situated within its specific temporal and spatial context. For Dufrenne, aesthetic experience emerges as a synthesis of sensory and intellectual engagement, encapsulating both the tangible and the symbolic. Diverging from these perspectives, Sartre positions imagination at the core of aesthetic experience. He argues that objects of aesthetic significance are not confined to external reality but are products of imaginative projection. Sartre’s philosophy emphasizes the transformative power of art, particularly in non-representational forms, to extend the boundaries of subjective experience beyond the constraints of the physical world.

This analysis reveals a spectrum of philosophical perspectives on aesthetic

1. PhD Candidate, Philosophy of Art, Azad Tehran North, Tehran, Iran. (Corresponding Author).

Email: behzad_asadi64@yahoo.com

2. PhD student, Philosophy of Art, Azad Tehran North, Tehran, Iran.

Email: mahdighadyani@gmail.com

that beauty has an intrinsic goal and does not seek anything beyond itself, finding the essence of beauty in the object itself. In Newton's view, beauty is connected with internal observation, and all things seek their ultimate goal within it. Therefore, Newton's approach to beauty departs from other values often associated with beauty by some philosophers.

In conclusion, both Aquinas and Newton have analyzed the issue of form and meaning in artworks with thought-provoking perspectives. According to them, an artwork's most crucial and fundamental element is its form, from which other artwork components emerge, with meaning inextricably tied to the form. These two elements are central to the understanding of artistic beauty. Aquinas and Newton, with their respective historical and philosophical backgrounds, have examined form and meaning in artworks from different angles. Aquinas views form as the manifestation of the thing through which the artwork reveals itself, while Newton sees meaning as created through the artist's intuitive and subjective engagement with the work. Both views provide essential insights into the philosophical understanding of beauty in art.

Keywords: Form, Meaning, Artistic Beauty, Thomas Aquinas, Eric Newton



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

not independently addressed the form and meaning of the artwork, and to understand his views on beauty; one must examine his various works. On the other hand, Eric Newton, a contemporary philosopher, has thoroughly discussed meaning, form, and other aesthetic elements. Through this, one can gain insight into his perspective, as art and beauty studies are central to Newton's philosophy. Newton considers art philosophy an independent field and has provided consistent views on the topic.

2. Both philosophers have addressed form and meaning in artworks according to their specific views. Aquinas discusses beauty in terms of concepts such as perfection, proportion (which involves harmony of objects concerning mathematical ratios), and clarity, which are connected to the hidden meaning in the artwork. This meaning can be expressed in mathematical language, and the artwork is shaped based on this process, which is intertwined with symbolic and figurative aspects. Newton also emphasizes the significance of form in an artwork, considering it the primary principle that relates to the surrounding world and mathematical proportions. Other elements of the artwork derive from it. Hence, the artwork is detached from the surrounding reality. Both thinkers regard the form of the artwork as one of the most fundamental parts connected with the material world and its proportions, shaping the rest of the artwork's elements and distancing it from surrounding objects and phenomena.

3. Both thinkers discuss the pleasure derived from the beauty of an artwork, but they approach it differently. Aquinas views pleasure in relation to the formal aspect of the artwork, such as proportion and order, which leads to sensory enjoyment upon perceiving these features. In his analysis, Newton refers to the pleasure that transcends the artwork's appearance, which the audience receives through an inner, intuitive experience, leading to a more profound, spiritual form of enjoyment. Thus, the concept of pleasure differs between the two thinkers: in Aquinas' thought, it is associated with sensory perception, while in Newton's view, it culminates in spiritual and intuitive satisfaction.

4. Both thinkers associate the concept of "perfection" with completeness and the absence of flaws. Newton argues that a work's meaning or content is perfected when placed in a suitable form or structure. This process reflects the inseparable relationship between meaning and form in a work of art. On the other hand, Aquinas considers perfection the ultimate form of an object or artwork. Aquinas links the ultimate end of a thing to its material and external aspects. Thus, a distinction arises between the views of Aquinas and Newton on "perfection" in an object or artwork.

5. Both thinkers have distinct approaches to the nature of beauty. Aquinas considers beauty as a visible, perceptible quality, where factors such as the utility of objects do not contribute to their beauty; he regards beauty as something that directly pleases the senses. Newton, however, believes

approach. The data analysis is qualitative, and the observations and theories are described, focusing on analyzing and describing the role of form and meaning in artistic beauty, emphasizing the views of the two thinkers, Aquinas and Newton. In the field of aesthetics of art, studies have been conducted by researchers, including:

In an article by Shakibadel (2015), titled “Artistic Beauty and Representation of Nature” in *Being and Cognition Journal*, the author states that Aquinas, influenced by the views of his predecessors, has sporadically discussed beauty and art, attempting to relate transcendental beauty to perceptible beauty. He defines beauty and its components, addressing cognitive aesthetics and exploring the relationship between beauty, cognitive perception, and the connection between beauty, good, and being in the world of nature.

Also, Rabiei and Pazouki (2011), in their article “The Concept of Beauty According to Thomas Aquinas,” state that beauty, according to Aquinas, is something that pleases the eye. This notion of seeing has become the origin of various epistemological discussions. The authors refer to another aspect of Aquinas’ epistemology on beauty: his discussion of superior cognitive faculties. Aquinas holds an objectivist view of beauty, asserting that divine beauty is absolute and that the beauty of this world is a reflection of it.

Given the aforementioned research, scholars have only addressed the general concept of artistic beauty in Aquinas’ views. However, no research has been conducted on the relationship between form and meaning in artworks from the perspectives of Thomas Aquinas and Eric Newton. Therefore, the authors believe that studying the form and meaning of the artwork can clarify the ambiguities of the role of form and meaning in the aesthetics of artworks, considering the conditions of the time and its impact on audience perception, focusing on the views of the two thinkers, Aquinas (medieval) and Newton (contemporary). This research analyzes the fundamental aspects of artistic beauty according to the two thinkers, focusing on form and meaning. The research seeks to understand how form and meaning, as two fundamental principles, function in the aesthetic understanding of artworks. Therefore, this research examines the role of form and meaning in art aesthetics, emphasizing Aquinas’ and Newton’s views. By reviewing and analyzing the works of these two thinkers and related studies, the role of form and meaning in artistic beauty and the influencing factors on the beauty of an artwork are coherently analyzed.

Given the importance of form and meaning, which both philosophers have addressed in their research, these concepts play a pivotal role in the aesthetics of artworks according to them. We will proceed by comparing the views of these two thinkers on form and meaning in artistic beauty, as highlighted below:

1. As mentioned, Thomas Aquinas and Eric Newton have distinct approaches to form and meaning in the beauty of artworks. Aquinas has



Form and Meaning in Artistic Beauty: From the Perspective of Thomas Aquinas and Eric Newton

Seyede Mahboobeh Moghimnejad Hosseini¹, Seyede Mehran Moghimnejad Hosseini²

Type of article: original research

Receive: 04 August 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2037518.1065

Extended abstract

One of the most important issues aesthetic thinkers address is the relationship between form and meaning in works of art. Initially, this subject refers to the separation of the beauty of an artwork from the surrounding world. However, through detailed investigations of the aesthetic aspects of artworks, we encounter examples that demonstrate the connection between visual elements and forms with deep conceptual meanings. Artistic beauty, a fundamental concept in philosophy and aesthetics, has long been the subject of attention by some thinkers. The two essential components of an artwork, form and meaning, are inseparable parts that play a central role in the aesthetic experience. Thomas Aquinas, a Christian philosopher and theologian, was one of the first thinkers to become acquainted with beauty-related processes through his study of the works of Albert the Great and Dionysius, addressing this issue as a philosophical problem. In light of Christian theology, Aquinas explored the concept of beauty in art and revived the traditional concepts of medieval aesthetics. In Aquinas' thought, artistic beauty is connected with the form and appearance of the artwork (which aligns with its inner nature or meaning) and with the content (manifested in the appearance of the artwork). Eric Newton, a contemporary philosopher, believes that artistic beauty manifests through the coherent and structured relationship between form and meaning, and the hidden meaning in the artwork is perceptible intuitively. The artist creates this structure through the elements chosen in the creation of the artwork.

Considering the study's subject's significance, this paper is fundamental. After gathering information from library sources, documents, and online databases, the authors utilized a descriptive-analytical and comparative

1. Lecturer, Department of Art Research, Faculty of Art, Islamic Azad University, Qaemshahr, Iran. (Corresponding Author). Email: s.m.moghimnejad@gmail.com

2. MSc Art Research Department, School of Theoretical Sciences, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: s.m.moghimnejad@gmail.com

is its landscape representation. Trees are depicted in several rows, along with mountains and rivers flowing from the heart of the rocks, creating vistas filled with nature's beauty, gardens, and abundant vegetation. In some works, the dominance of nature over human figures is evident, as the eye first perceives the mountains, shrubs, and green plants, then gradually recognizes the poses of human figures and characters. The flourishing of the court workshops in Shiraz during this period remained strong. The presence of painters and scribes from the Tabriz school significantly contributed to the prosperity of painting in this era. The manuscripts produced in the court of "Iskandar Sultan" feature a fusion of characteristics from the "Muzaffar" and "Al Inju" dynasties, along with hints of the "Jalayir" influence. One of the factors reviving religious perspectives during the Timurid period, pursued by Timur's descendants in Shiraz, was the establishment of cultural and religious credibility in the city. The Timurid princes achieved political legitimacy by supporting artistic activities. They respected the religious beliefs of the Iranians, creating the grounds for the compilation of the anthology of poems. This anthology is preserved in the Museum of Turkish and Islamic Art in Istanbul with the manuscript number 1950. Twelve illustrations adorn its leaves. In the illustrations are cypress trees, pine trees with red fruit resembling flowers, white blossom trees with red stems, palm trees with green leaves and golden clusters of dates, and other trees with delicate leaves. Various birds sit in an orderly fashion on the branches, some singing. A winding river originates from the mountains and flows into a pond after passing through the trees. The horizon of the illustrations showcases a pleasant background, representing a bright and radiant space. The natural landscapes, in the eyes of the painter, are intertwined with their imagination and dreams, depicting a beautiful representation of nature that takes the viewer to an ideal world and manifests a space that transports them to a supernatural place—one where fresh waters flow, and melodious birds sing on the lush branches of trees, where sweet fruits and various delightful drinks await the faithful. All these elements are found excellently in the promised paradise that the painter has illustrated.

Keywords: Mythology, Persian Painting, School of Shiraz, "Khunirath"



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

In the landscape illustrations of this anthology, are the visual characteristics and decorative elements derived from mythical concepts? Do these motifs and symbolic elements merely serve a decorative purpose in the illustrations of the anthology, or do they embody a belief in the sanctity of mythological heritage and Islamic paradise?

Based on this, in this research, after investigating the concept of Khounirath and the three important elements of plants, water, and mountains in mythology and their origins, the analysis will focus on the role of these elements in the spatial representation of the landscapes in the anthology of poems from 801 AH. With the emergence of Zoroastrianism, Iranian myths took on a new form, and the deities belonging to the era of cohabitation between the peoples of Iran and India came under new characteristics aligned with Zoroastrian beliefs. In “Khunirath”, plants, water, and mountains are important. The sanctity of plants is rooted in the creation story of “Mashye and Mashyane,” where they are depicted as having grown in “Khunirath”. From the seed of Kayumars that falls to the ground, a stalk of rhubarb grows with two stems and fifteen leaves after forty years. From the uncovered motifs on bas-reliefs, silver and gold vessels, and Sasanian plasterworks, it can be inferred that the sanctity of trees and plant elements had a significant place in religious beliefs and emphasized fertility and mythical birth. In Zoroastrian mythology, due to the onslaught of the evil spirit, a severe earthquake causes the creation of mountains, and as mountains rise from the land of “Khunirath”, an important mountain called “Alborz”, which connects to the heavens comes into existence. This mountain symbolizes the ideal paradise, as its peak is the place where the deeds of people are judged on the Day of Resurrection. In the beliefs of ancient Iranians, water is considered the second material creation by the Creator. Water is so significant in Iran as a purifying and life-giving element that polluting it and introducing impurity to it is regarded as an unforgivable sin. Purity and cleansing are attributes of the Creator’s wisdom. When the sun rises in “Khunirath” the land created by Ahura Mazda is purified, the spring water is purified, and the sea water is purified.

After the fall of the Ilkhanate dynasty, three historical periods emerged in Shiraz: the “Al Inju,” “Al Muzaffar,” and “Al Timurid” dynasties, which transformed Shiraz into the capital of Iranian literature and culture. Despite the limited number of books from this era, several transformations occurred in the paintings of the “Muzaffar” period, where landscapes and high horizons replaced the crude spatial representations of the “Al Inju” period. The paintings of the “Muzaffar” school are filled with the manifestations of nature, showcasing lush meadows, rose gardens, and orchards where birds nest. The most notable paintings from this school include wavy lines and abstract decorative forms derived from nature. One of the prominent characteristics of the Shiraz painting school during the “Muzaffar” period



Reflections of the Khunirath Myth in the Illustrations of Varia Poetry From the Shiraz School During the Timurid Era

Marzieh Toraji¹

Type of article: original research

Receive: 30 OCTOBER 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2044607.1083

Extended abstract

Iranian painting represents a world in which there is no manifestation of physical quantities, and the laws of realism do not apply. The Iranian painter did not endeavour to create a representation; instead, by using a literary or mythological subject as a basis, they sought to reflect a glimpse of the inner realm by depicting the manifestations of nature. The works created this way can be seen in books and illustrated manuscripts. Among these, the illustrated anthology of poems from the year 801 AH (Hijri) produced in the Shiraz school during the Timurid period is a prominent example of spatial representation in imagery based on mythology and the depiction of natural forms in pursuit of inner manifestation. The motifs depicted in the anthology reflect the same abstract concepts prevalent in pre-Islamic art, often seen in plaster works, silver and gold vessels, and pottery. These motifs, after the advent of Islam, have been harmonized with the teachings of the pure religion of Islam and have transformed into symbols of the promised paradise of Muslims.

In the realm of Iranian painting, Shiraz stands as one of the most important centers for producing illustrated literary manuscripts, showcasing a painting type that effectively illustrates the connection with pre-Islamic visual traditions and their revival in Islamic form. While preserving their local identity, the artists of Shiraz also drew on the experiences of previous artists and the treasury of Iranian motifs, striving for the flourishing of Shiraz's painting school and adding innovations to it. Since traces of pre-Islamic plant motifs and symbolic elements are evident in the landscape style of the Shiraz school, it becomes essential to conduct further studies regarding the concepts of these motifs and how they have persisted in Shiraz's painting. The existence of these conceptual motifs as a primary decorative element in art and architecture before Islam and their continuation in the landscapes of the anthology of poems from 801 AH raises several questions in this field:

1. Lecturer, Graphic design Department, Faculty of Art & Architecture, Guilan University, Rasht, Iran. Email: Marziehtoraji@guilan.ac.ir

“In the love of monastery and tavern, there is no distinction;
Wherever it is, there is a ray of the Beloved’s face.” (Ghazal 63)

Additionally, through aesthetic experience, the artist unites with the world and removes distances through their unique perception and the expressive power of their art. This is akin to the mystic’s view, who recognizes no duality between themselves and existence, perceiving all levels and entities as drops in the vast ocean of unity. Hafez, feeling no separation between his soul and the Beloved, expresses this unity across diverse realms:

“Whenever I desire to see my soul,
In my mind’s eye, I paint your beautiful visage.” (Ghazal 347)

To summarize, the aesthetic experience is a form of perception in which an individual reaches a heightened state of openness, allowing their inner layers to harmonize with an object of contemplation. This process fosters empathy, presence, immersion, and enchantment, culminating in a distinct aesthetic awareness. Such unity is realized at its highest levels in the mystic, permeating every moment of his perceptive experience. For Hafiz, as a mystic artist, each aesthetic experience inherently becomes spiritual, reflecting the interplay of his dual nature and his constant attunement to the unity embedded in the fabric of existence. Hafiz’s aesthetic experiences are, thus, profoundly mystical, carrying the essence of spirituality and offering a unique lens through which art, mysticism, and aesthetics converge.

Keywords: Aesthetic Experience, Hafez, Mystical Unity, Work of Art, Islamic Mysticism



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

mystic, perceiving the unity inherent in existence, both apprehends it and becomes an integral part of it according to the breadth of their existential capacity. Every entity in the world is exclusively contained within the singular Beloved of existence, God, with no independent existence parallel to or apart from Him. All realms of being reflect the divine presence, and all particles and elements of the universe are names and lights of the One Beloved. As Ibn Arabi states, God is present in all creations; without this presence, no being could exist. In this highest state of immersion, the distinction between subject and object dissolves, imbuing the entirety of existence with an aesthetic quality, as all things reflect the Absolute Beauty. In this framework, the perceiver, the perceived, and the act of perception, along with imagination, sensation, and intuition, are facets of the unified truth of existence and possess no independent identity.

The Harmony and Synergy of Mystical and Artistic Approaches in Refining Hafez's Aesthetic Experience are Remarkable. The deeper art penetrates an individual's soul, the greater their latent understanding of the world—indeed, the more mystically attuned they become. In Hafez, this potential reaches its fullest realization.

In elucidating the three domains of alignment between mystical unity and the unity present in aesthetic experience, the studies reveal that artists possess a more profound and expansive sensory perception compared to others. They perceive the world with greater awareness and vitality, being, as it were, more 'literate' in their senses. Similarly, the mystic holds a transcendent understanding of phenomena, reaching beyond the sensory realm to attain higher spiritual insights. Hafez writes:

"The musk of your black tresses in Paradise's meadow,
What is it? the peacock in the garden of bliss compared to this?" (Ghazal 36)

Here, he demonstrates a perception that transcends the tangible, perceiving within a strand of black hair the spectrum of colours and, beyond it, the essence of the peacock in Paradise—an image tied to multiple mystical and symbolic dimensions.

Furthermore, Aestheticians see artists as possessing a profound emotional and affectionate attachment to existence, transforming their perception of ordinary phenomena and enabling them to perceive ordinary things with extraordinary depth. For mystics, the components of the world are multifaceted manifestations of a singular, eternal, and beloved truth that shines through every corner of existence. Consequently, their gaze upon the world is imbued with love. William James asserts that religious belief transforms the perception of the world into a personal "Thou," establishing a deep affinity with the world. Similarly, Ibn Arabi views all earthly love and beauty as reflections of divine love and beauty. Thus, Hafez perceives the light of the Beloved's face everywhere:

alignment with the concept of unity articulated in Islamic mysticism, a unity that is in the essence of the world, and his aesthetic worldview.

Hafiz's aesthetic experience can thus be interpreted as spiritual, rooted in complete harmony with the ultimate truth at various levels. His radiant persona represents a unique confluence of artistic and mystical dimensions. Hafiz perceives the world as an array of delightful phenomena manifesting the singular divine presence. This perspective transforms his poetry into an elevated form of mystical unity that seamlessly intertwines with his artistic aesthetic experience. Many of Hafiz's timeless verses exemplify this integration of mysticism and art, demonstrating the exceptional nature of his aesthetic experience.

The concept of unity plays a fundamental role in various interpretations of aesthetic experience. Where such experiences are discussed, the harmony of internal faculties or the convergence of perceptions is emphasized, alongside the unified apprehension of external elements. In its most profound form, this unity manifests as a cognitive engagement between subject and object to the extent that the perceiver feels a dissolution of barriers and distances, culminating in a sense of oneness—a phenomenon also central to spiritual experiences within the mystical realm. This research examines this parallel. St. Augustine describes beauty as rhythm, with aesthetic experience emerging from the harmony of memory, perception, and mind with beauty. Plotinus posits that human perception assimilates the external object, aligning it with the inner self to grasp its beauty. Similarly, Hutcheson holds that the sense of beauty arises when the internal sense encounters the beauty-constituting qualities within objects. Kant also highlights the faculty of imagination, which synthesizes multiplicity, and the understanding, which provides conceptual unity, asserting that the free interplay of these faculties results in what is called aesthetic experience.

Existential aesthetics, exemplified by Sartre, further highlights that the artist projects the unity of the mind onto the multiplicity of things, deriving pleasure from this revelation in their creative encounter with the world. Sartre suggests that the highest level of aesthetic experience involves an existential immersion of the artist in their subject, with the artwork representing the culmination of this profound interaction. Moritz Geiger similarly associates aesthetic delight with the richness and vitality that emerge from the depths of human experience during engagement with the object. When this richness is influenced by the profound spirituality of a mystic's inner world, its manifestation takes on a distinct significance. Michael Dufrenne synthesizes the aesthetic views of Sartre, Merleau-Ponty, Husserl, and others, suggesting that imagination, disciplined by understanding, expands and animates the presence of the perceived, thus generating aesthetic experience.

Unity is also foundational to mystical ontology and epistemology. The



Hafez's Aesthetic Experience as a Spiritual Experience¹

Malihe Mahdavinejad², Amir Javan Araste³, Hamid Talkhabi⁴

Type of article: original research

Receive: 22 December 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2048252.1089

Extended abstract

The aesthetic experience, along with its nature and dimensions, is one of the primary concerns of scholars in the philosophy of art and aesthetics in contemporary discourse. In this field, the focal point of most explorations revolves around the artist and artistic creation as the medium through which the aesthetic experience manifests.

The primary question of this research concerns the unique aesthetic experience that emerges in the works of Hafiz, the celebrated Persian poet. As one of the unparalleled figures of Persian art and poetry, Hafiz is regarded by many as “the tongue of the unseen” (Lesan al-Ghayb) and a bearer of divine revelations. This research considers the study of Hafiz's aesthetic experience highly significant, particularly in an era where the spiritual dimensions of art have gained renewed significance; the aesthetic framework of Hafiz's works holds profound research value, shedding light on the role of mysticism and spirituality in elevating the aesthetic vision of artists. The central question of this study is: What are the dimensions of Hafiz's aesthetic experience, given his mystical perception, and how can it be explained? The aforementioned issue has been examined through library-based resources, employing a descriptive-analytical method grounded in the views of experts in aesthetics, literature, and mysticism. The findings suggest three critical elements characterize the aesthetic experience: the breadth and depth of perception, a passionate presence in the world, and nearness to existence and its levels. These three elements exhibit profound

1. This article is derived from a doctoral thesis in the field of The wisdom of Religious Arts entitled “Wisdom-based Analysis of Visual Perception of form in Hafez,s Aesthetic Experience” written by Malihe Mahdavinejad and supervised by the second author, Dr. Amir Javan Araste, and advised by Dr. Hamid Talkhabi.

2. PhD Candidate in The Wisdom of Religious Arts, University of Religions and Denominations, Qom, Iran (Corresponding Author). Email: Malihe.mahdavi@yahoo.com

3. Assistant Professor, Department of Islamic Mysticism, Faculty of Mysticism, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. Email: javan@urd.ac.ir

4. Assistant Professor, Department of Performing Arts, Institute of Higher Education in Art and Thought, Qom, Iran. Email: Talkhabi64@yahoo.com

In this process, the levels of an artistic creation are directly linked to the artist's elevated perceptions, which are expressed symbolically within the work. The deciphering of these symbols depends on the perceptual capacities of the audience. This dynamic appears to be present across all forms of Iranian art, including calligraphy, literature, music, miniature painting, architecture, and more. Thus, traditional arts act as vessels for mystical wisdom, and the artist's level of understanding determines their expression of this wisdom. For instance, the ghazals of Masnavi Ma'navi exemplify this manifestation of mystical insight within the realm of literature. Based on their degree of perception and the refinement of their soul (Nafs), the artist seeks to comprehend the Divine Names. These Names are drawn from the higher realm (Alam al-Ghayb or the greater world, Alam al-Akbar) and encoded as symbols into the lower realm (Alam al-Asghar or the world of sensory experience). This act of translating the Names into the perceptible realm, symbolically referred to as bringing them "from the Throne (Arsh) to the carpet (Farsh)," is known in mystical literature as the arc of descent (Qaws al-Nuzul). Subsequently, the audience engages in the process of decoding the artistic work according to their level of perception and the refinement of their soul. This process of discovery varies with each individual, allowing the audience to comprehend the work at the level of insight with which the artist originally created it.

Keywords: William Chittick, Mystical Wisdom, Divine names, Process of Creating, Mysticism



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

the transformation of philosophical thought into artistic manifestations. In this research, all sections that draw upon William Chittick's commentaries are approached using the method of transmitted knowledge. However, to examine the manifestation of artistic works derived from Islamic philosophy, the method of rational knowledge is applied in the concluding section.

Every worldview and philosophy of life is fundamentally rooted in belief and perspective. A school of thought's interpretation and conceptual framework regarding the universe and existence from its intellectual foundation. This foundation is commonly referred to as a "worldview." A worldview is the result of human contemplation on three fundamental topics: God, existence, and humanity, encompassing the three primary domains of theology, cosmology, and anthropology (These three, from an Islamic perspective, are Tawhid (monotheism), Nubuwwah (prophethood), and Ma'ad (resurrection)). Therefore, it is essential to analyze and examine William Chittick's worldview and related topics, such as ontology, epistemology and methodology, which complement these subjects. Such an analysis allows a deeper understanding of the connections between these concepts and their manifestations in art and architecture.

The concept of "love" holds a fundamental place in William Chittick's understanding of Islamic spirituality. According to him, love is God's eternal essence, unchanging and transcendent. Beyond the constraints of time and the existence of any other realm, God is both the lover and the beloved, as there is nothing other than Him to be loved. Humanity, in its act of creation, must emulate God by recognizing and manifesting the Divine Names in its creations. Thus, the beauty that humans create should serve as a reminder of the Divine Names and Attributes. An artwork is deemed beautiful to the extent that it reflects and embodies these Names. The artist's expression becomes a reflection of God; their existence, actions, and outcomes are attributed to the Divine. For a Muslim artist, every act and its product are seen as steps toward aligning their soul, the souls of their audience, and their creations with the attributes of God.

Thus, "Islamic art is the art of dhikr (remembrance or the constant recollection of Allah's eternal presence in the mind)." Its purpose is to remind humanity of its inherent nature, inclinations, and primordial knowledge, which are tasks that the Qur'an undertakes in all its verses. The first condition for achieving this lies in the artist's belief: they must regard their craft as a path of spiritual journey (Suluk). Another essential condition is that the artist perceives their act of creation as a form of remembrance (Tadhakkur), bringing forth eternal and spiritual forms. Ultimately, the creation or product of a Muslim artist reflects their worldview. With an awareness of the Divine Names and Attributes of the One Creator, the artist deciphers and manifests these attributes in their work. Thus, human creation can profoundly express the principles and foundations of wisdom (Hikmah) and mysticism (Irfan).



Principles of Mystical Wisdom Aesthetics from the Perspective of William C. Chittick and its Manifestation in the Process of Creating an Artwork

Navid Jalaecian Ghane¹, Saeid Ghasemi², Khosro Sahaf³

Type of article: original research

Receive: 21 December 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2048568.1092

Extended abstract

One of the most fundamental questions in art studies, which holds significant importance, is the inquiry into the concept of beauty and its essential elements. This question serves as a bridge connecting “art and architecture” with “wisdom and philosophy.” Since various schools of thought possess their intellectual frameworks regarding aesthetics, this research seeks to revisit the foundations of mystical aesthetics (one of the most profound principles of wisdom). However, referring to original texts of mystical philosophy may seem complex and challenging for readers who are not specialists in philosophy. Therefore, it is more accessible to consult the works of commentators on the writings of great mystics, who elucidate intricate concepts for broader audiences through their detailed interpretations. One of the most prominent commentators on mystical wisdom is William Chittick, a contemporary philosopher and Islamic scholar who has authored on mystical philosophy and its foundations extensively. In Consequence an examination of this subject through the works of distinguished commentators such as William Chittick, alongside references to other aesthetic theories in the fields of art and architecture grounded in mystical wisdom, is essential for advancing this inquiry.

This research falls under the category of qualitative studies and Adopts a descriptive-analytical methodology combined with library-based research to collect data. It is grounded in the dual methods of rational and transmitted knowledge, as articulated by William Chittick. Additionally, the study utilizes the fourfold analytical method of cognition to explore

1. Ph.D. Candidate, Young Researchers and Elite Club, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran (Corresponding Author). Email: JalaecianNavid@gmail.com

2. Ph.D. Candidate, Department of Art and Architecture, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. Email: Saeedghasemi9271@gmail.com

3. Assistant Professor, Department of Art and Architecture, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran. Email: Khosro.sahaf@iau.ac.ir

Ehsan Naraghi, is discussed in the following sections. This book includes a mystical analysis and investigation of several old texts, including the fotovat-nameh by Chitsazi and Omar Sohrvardi, which has two editions. At the beginning of the book, in an analytical introduction, Corbin describes the chivalrous people as spiritual knights with Shiite beliefs who participated in the great Jihad. Corbin viewed the chivalrous people's religious practices and beliefs as an attempt at mysticism. In addition, he contrasted texts promoting chivalry with the European Pre-Renaissance period's chivalric teachings.

In addition, Ravan Jou, in his paper 'Adaab al-Mashqha as Fotovat-nameh of calligraphers,' introduced educational texts known as the manner or etiquette in Iranian culture. Adaab al-Mashqha and Fotovat-nameh also considered such texts. The popular texts known as 'fotovat-namehs' were created by chivalrous people from different market guilds for their profession. These texts emphasize educational and practical points in the direction of the traditional culture of spreading and expanding market professions, in addition to professional training, honouring the work, sanctifying the profession, praising good qualities, and emphasizing these points. The guild elders select the apprentices to conceal and keep the profession secret in Fotovat-namehs and rituals. Adab al-Mashq is a fotovat-nameh written for calligraphers because of the same characteristics.

Keywords: Fatovat-nameh, The order of chivalry, Traditional art education, Master-apprenticeship education system, Akhavan al-Safa



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

embodiment of chivalry and the transfer of martial chivalry to mysticism. However, a believer engaged in a profession becomes a good example. Thus, the profession of a person who joins Fotovat, whatever profession it is, should become a kind of service of chivalry.

Fotovat-namehs are moral instructions derived from a unique written or oral practice passed down from generation to generation. They contain anecdotes, hadiths, advice, moral sermons, and the alphabet of professions. Besides, various trade tools and their functions, such as the belting ritual and the Halva-cooking ceremony, can be classified as part of this tradition. The goal of fotovat is to move the main light of nature from its potential to its actual state.

The relationship and continuity between fotovat guilds and professions throughout history, especially during particular historical periods, has been assessed in this study. Trade guilds and professions have thus replaced or merged with craft guilds. Regarding the foundation of guilds and professions on comradery and consensus, Ikhwan al-Safa also stated, "So be aware that every craft has its people, and every person of knowledge and craft has principles, the principles of which agree with each other, but the branches of which are different.

In traditional training, the discussion of competence, which is very important in selecting apprentices for the workmaster, is considered a secret of the profession. Thus, it is necessary to consider the conditions for accepting trust and the reasons for justifying the secrecy of the professions.

A study of the relationship between master and apprentice in teaching the arts and crafts with an emphasis on the traditional system was presented by Seifi et al. in the context of examining master-apprentice etiquette and art training. The paper examined the ethical manners and the relationship between master and apprentices as well as their position in vocational education. They concluded that by looking at ancient texts, it was possible to determine that Iranian traditional art owes a significant portion of its success to the quality of the conventional relationship between master and apprentices, which was founded on respect for the admired ethics derived from the culture of leader and disciple (Morad and Morid).

In their book 'Fourteen Treatises on Fotovat Guilds,' Afshari and Madaeni conducted an analytical introduction and a historical look at the Fotovat-nameh. They examined the trades of the traditional bazaar orders such as apparitor, bakers, watermen and bathers, felters, barbers, slaughterers, and butchers, on the twelve questions of stones and razors, on the guidance of the pastor, and so on. In this introduction, they have focused on the historical description and analysis of the conditions of writing Fotovat-nameh and how to deal with Iranian society's social and political backgrounds. This book contains the text of 14 treatises on chivalrous people and artisans.

The book 'Rite of Chivalry,' written by Henry Corbin and translated by



An Investigation of the Traditional Training of Profession in Fotovat Tradition and Fotovat-Namehs

Ahad Ravanjoo¹

Type of article: original research

Receive: 26 DECEMBER 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2047829.1086

Extended abstract

It is largely unknown how traditional master and apprentice training became an effective strategy for the growth and prosperity of trades and professions. Evidence and proof that traditional training is typical among craftspeople and artists date back to times before the advent of Islam. The purpose of the present study is to determine that in the ritual of chivalry how, a master runs the workshop and instructs the apprentice regarding his preferences, creating an environment that fosters the growth and development of the apprentice as well as young children and encouraging them to pursue technical education and careers. Additionally, when skilled work masters came up with a notable profession gained among the apprentices, it resulted in the prosperity and advancement of the desired branch. In fotovat-nameh, elders and work masters urged their apprentices to become familiar with the fundamental ideas of their line of work and the techniques' guiding principles and rules. Fotovat-nameh established a link between the profession, common moral values, and religious concepts, confirmed this connection, and provided a roadmap for aspiring masters. The eagerness of the newcomers to learn various classes in the writings of Ikhwan al-Safa is thought to be the philosophical, logical, and intellectual foundation of fotovat-nameh.

There are hints that the fotovat and chivalry rituals have a pre-Islamic Iranian history. The term 'ritual of chivalry and fotovat' originally referred to the ceremonies and rituals in which young people would engage to make a covenant of friendship and sympathy before embarking on the path of bravery and chivalry. The young people made a pact to consistently support and stand by one another to aid the oppressed, demonstrate loyalty, trustworthiness, and sacrifice, show hospitality, and practice martial arts in designated locations. The ritual of chivalry is described in Chitsazan's Fotovat-nameh as follows: A chivalry is someone who is the perfect

1. Assistant Professor of Graphics Department, Shushtar Faculty of Arts, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email: ravanjoo.ahmad@gmail.com

contemporary context.

This study underscores that “Narrative of Conquest” is a unique amalgamation of art and Quranic teachings. Employing the Quran’s expressive structure, it portrays the ideal individuals envisioned in Surah Luqman and introduces a novel approach to meaning-making for future generations. The significance of “Narrative of Conquest” lies in its fidelity to Quranic themes and its adept use of modern artistic tools to leave a lasting impact on the minds and hearts of its audience.

In conclusion, “Narrative of Conquest,” rooted in Martyr Avini’s vision, stands as one of the foremost artistic achievements of the Islamic Revolution. It establishes a profound link between art and Quranic wisdom and offers an invaluable model for Muslim artists. Through its multidimensional representation of truth, wisdom, and human resilience, it remains a timeless testament to the power of art in conveying divine messages.

Keywords: Wisdom, Conquest Narrative, Representation, Cognitive Analysis



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

traditional Islamic teachings and new generations. Furthermore, it demonstrates how art can communicate universal human and ethical values in a compelling and accessible manner.

Another key aspect of this research is the comparative analysis between the themes of wisdom in Surah Luqman and their representation in Avini's documentaries. This comparison helps better understand the connection between Quranic teachings and artistic methods, showcasing how modern artistic formats can articulate profound religious values. It also underscores the importance of linking art and religion, offering a model for Muslim artists to draw inspiration from Quranic teachings in creating their works. The findings reveal that "Narrative of Conquest" employs precise indicators to represent wisdom thematically. This representation is achieved by aligning technical elements with human cognitive and perceptual features and integrating authentic events with artistic expression, reflecting a profound connection between art and Quranic wisdom.

Cognitive analysis of the documentaries highlights Martyr Avini's unparalleled ability to align Quranic themes with the Quran's expressive structure. According to Avini, the key to impactful artistic expression is the complete integration of truth with the artist's perceptual structure and the inseparability of form and content. Avini believed that art should reflect truth, a principle he applied consistently in all his works, particularly in Narrative of Conquest.

One of the remarkable aspects of "Narrative of Conquest" is incorporating key themes from Surah Luqman, such as being benevolent, grateful, faithful, prayerful, and resilient. These themes are vividly depicted within the Sacred Defence context through the warriors' behaviours and dialogues. By leveraging artistic tools such as lighting, music, editing, and narration, Avini conveyed complex philosophical concepts in a manner accessible to a broad audience. He asserted that the fusion of form and content is the essence of Islamic art.

This documentary series also effectively portrays themes like fulfilling divine promises, following righteous leaders, and integrating faith with righteous deeds. Avini emphasized honesty in representation, avoiding artificiality, and linking the profound truths of the Sacred Defense with the Quranic principles of wisdom. His artistic approach allowed viewers a unique and transformative experience, showcasing the depth of Quranic values in real-life contexts.

From a cognitive perspective, "Narrative of Conquest" accurately portrays the concepts of wisdom and demonstrates how modern artistic tools can convey profound Quranic messages. This documentary series stands as a successful example of harmonizing religious truths with the cognitive structure of the audience. Furthermore, Avini's innovative narrative techniques set a significant precedent for presenting Quranic wisdom in a



A Cognitive Analysis of the Representation of the Wisdom of Surah Luqman in the Documentaries of Martyr Morteza Avini

Ghodsieh Paeni¹, Seyyed Abulqasem Hosseini Zharfa²

Type of article: original research

Receive: 17 September 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2041336.1071

Extended abstract

Muslim artists have long been concerned about recreating Quranic themes in their works. This challenge has become more pronounced in the modern era with the emergence of modern arts such as cinema. Expressing the sublime themes of wisdom and portraying them within the limited framework of imagery has been a complex issue. Martyr Seyyed Morteza Avini, through his deeply Islamic upbringing, attempted to demonstrate the realization of Quranic transcendent themes in two layers: the first to the warriors and the second to the general audience of his documentaries.

This research aims to elucidate the components of wisdom as a central theme in Surah Luqman and to analyze its representation in the first series of “Narrative of Conquest” documentaries. The data were analyzed using qualitative content analysis and cognitive methods through Max QDA software. This method enabled a systematic and detailed exploration of the connections between the Quranic expressions of wisdom and their artistic representation in Avini’s works.

Qualitative content analysis was a scientific tool for uncovering hidden meanings and messages within texts and visuals. Cognitive analysis examined how these works affect human thought and emotions by focusing on audience perception and cognition. Max QDA software allowed researchers to meticulously analyze the relationship between the components of wisdom in Surah Luqman and their depiction in the “Narrative of Conquest” documentaries.

This study is significant because it pioneers exploring Quranic themes within the framework of modern cinematic art. It highlights how contemporary artistic tools can effectively convey profound religious concepts, bridging

1. PhD Candidate in Wisdom of Religious Arts, Wisdom of Religious Arts Department, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. (Corresponding Author). Email: gh.paeini@gmail.com

2. Associate Professor, Wisdom of Art Department, Higher Education Institute of Islamic Art and Thought, Qom, Iran. Email: azharfa@gmail.com

world as just a stage, a passage preparing one for a higher realm and the beginning of true life. Therefore, emphasizing realism is deemed futile, offering no more than an illusory value;

2. Utilizing symbols and signs to guide the audience (spectators, members of the gathering) toward a concept so vast that it goes beyond depiction. Ritual art, by its very nature, is celestial and heavenly;

3. The performance of Ta'zīyeh as a ritual is regarded as a form of worship, its enactment causing tears from the believers and humiliation for evil, which gives it a sacred purpose. Ta'zīyeh thus becomes one of the methods of combating Satan, or the ritual of the battle against Ahriman, giving it a highly esteemed position;

4. Conciseness and simplification of details in stage design, costumes, and the use of prominent symbols, even when a realistic depiction of particular objects might be necessary;

5. Creation of a sacred atmosphere around the performance.

6. The effort to organize a grand, beautiful, and magnificent gathering due to the sacredness of Ta'zīyeh's performance;

7. Adherence to agreements about the placement of props, actors, stage design, and costumes, also present in other rituals and traditional ceremonies;

8. Emergence of a sanctity aura around specific props and the figures of the saints;

9. Symbolic use of colours;

10. Staging and imagery through words, where the words are articulated in time and not in space, are free from decay and corruption;

11. The importance of the audience: The audience is one of the fundamental pillars of a Ta'zīyeh performance, a point tied to the ritualistic roots of the ceremony and its role as a devotional ceremony.

Keywords: Ta'zīyeh, Traditional art, Holy art, Holy performance, Titus Burckhardt



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

According to Dr. Hossein Nasr, who bases his perspective on the skepticism of some traditional Shiite scholars toward this performance, the arts associated with Ta'ziyeh, Roozeh Khani (lamentation), and Sineh Zani (chest-beating) related to the tragedy of Karbala and its events are forms of popular culture. He argues that, while these forms have undoubtedly always conveyed the most profound religious meanings, they should be regarded as traditional arts inclined toward holy art rather than purely holy art. This doubt was the primary motivation for writing the present article, which explores the origins and identity of this traditional Iranian performance from the perspective of traditionalists and

This research recognizes the importance of understanding Iran's dramatic heritage. It draws on the perspectives of traditionalists, notably Titus Burckhardt and other theorists in the field. It addresses the question: Can Ta'ziyeh (Shabihkhani) be considered a holy art and a holy performance? If so, why, and if not, why?

In discussing sacred art, a key concept in this study is that traditionalists view it as a subset of ritual arts within traditional art. This term refers to a category of works that, besides their inseparable connection between form and content with mythological or religious beliefs and cosmology, also serve ritualistic and ceremonial purposes.

These theorists further argue that sacred art originates from a celestial source, with its rules and forms reflecting a transcendent reality. Holy art relies heavily on signs, particularly symbols, just as all phenomena across the universe serve as symbols and signs meant to guide humans toward the transcendent origin of their existence.

Ta'ziyeh (Shabihkhani) is Iran's most distinctive religious performance and is unique in the Islamic world. It is rooted in the rituals and mourning ceremonies of Shiites to commemorate the martyrs of the Ashura epic, and it incorporates many of the features mentioned above associated with holy art.

This article is based on this through a descriptive-analytical approach and examines various aspects of Ta'ziyeh performances. The study has concluded that, at least in its entirely ritualistic and commemorative gatherings, Ta'ziyeh can be considered holy art and holy performance. As a traditional performance, it connects with eternal truth, serves a ritualistic function, and mediates between the participants (audience and performers) and the eternal truth. Ta'ziyeh manifests religious and mythological beliefs by embodying the defining traits of holy and traditional art.

The theatrical techniques and staging in Ta'ziyeh are rooted in these very beliefs, employing several key strategies, which can be summarized as follows:

1. Avoidance of realism in all elements and components of the performance, which has roots in Iranian wisdom. This philosophy sees human life in this



Ta'ziyeh (Shabihkhani), a Holy Performance? Research about Ta'ziyeh based on the Opinions of Traditionalists

Mohammadhossein Naserbakht¹

Type of article: original research

Receive: 07 January 2025, Accept Date: 21 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2050139.1094

Extended abstract

Ta'ziyeh (Shabihkhani) is a ritualistic, traditional, narrative, poetic, and musical performance that originated from the mourning rituals of Iranian Shiites for their third Imam. Centred around the events of Ashura, this form of theatre relies on symbols, signs, and fixed conventions in its text and performance.

The central theme of Ta'ziyeh (Shabihkhani) in its texts and performances is the confrontation between two forces: good and evil, virtue and vice, light and darkness. Thus, Ta'ziyeh, as a religious and ritual art, possesses the fixed narrative structure characteristic of traditional religious and ritual arts—a combination visible in all religions and forms of religious art. In Ta'ziyeh, this confrontation is portrayed as a clash between the righteous (Auliya) and the wicked (Ashqiya), an archetypal pattern reminiscent of the cosmic battle between Ahura and Ahriman in ancient Iranian cosmology.

Moreover, the intellectual motivation behind the creation of Ta'ziyeh can be traced to the development and expansion of Shi'a Islam as one of the branches of the Islamic faith. Additionally, it should be noted that in the East, alongside the system of political power, there has always existed an ancient system of popular power, which is the primary reason for the persistence of civilizations and cultural production. In the Islamic world, Shi'a was the only sect that rejected political governance and emphasized that the rightful leader embodies truth.

Thus, in Ta'ziyeh, religious beliefs intertwine with social realities, making it one of the rarest forms of art. It is a performance where aesthetic values are perfectly aligned with its social and philosophical insights, attracting the attention of many researchers and Western Orientalists alike.

Due to these characteristics, mainly its ritualistic function, some scholars have classified it as a "holy performance," while others have questioned this designation.

1. Associate Professor, Department of Theater, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.
m.naserbakht@art.ac.ir

that has openly stood against the modern world for more than forty years, seeking to follow reason and the true Sharia, and has raised the banner of “monotheism,” “realism,” and “the world for the hereafter.” All Iranians, especially the youth who are committed to the true happiness of themselves and others, are trying to continue this path in the best possible way, and one of the most important things they must pursue is the connection of science and art with Hikma. The path of human individual and social movement should be mapped out and constructed so that all types of intellect are cultivated in the best possible way. The beauties of Hikma are revealed and manifested in individuals and society to such an extent that the ugliness of the Basics of the modern world, which are humanism, subjectivism, and secularism, is not hidden from anyone. What has the most significant impact and necessity on this path is Hikmi governance and the attainment of Hikmi science and art.

Keywords: Art, Hikma, Hikmi Art, Beauty, Hikmi Governance, Revolutionary System, Second Step of the Revolution



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

intellect and moves on his human and divine growth path. The acceptance of humanism, subjectivism, and secularism accompanied the modern period. It is clear that “humanism” in the sense of human-centeredness, “subjectivism” in the sense of the originality of the mind, and “secularism” in the sense of the originality of the world, are respectively opposed to “God-centeredness,” “realism,” and “the world for the hereafter.” Since God-centeredness, realism, and the world for the hereafter are matters approved and emphasized by Hikma, modern science and art, which have spread rapidly throughout the world, can be considered unwise science and art, the harmful effects of which we can see in the present era. Clearly, the modern world, which has not even been able to fulfill human desires in material worldly life, will not be able to lead humans to their inner and ultimate perfections. The Islamic Revolution of Iran was one of the most important and influential events that stood against the unwise tendencies of the modern world and invited people to Hikma and true happiness in this world and the hereafter. It has gone through forty years with various ups and downs and is now taking its second step. In this article, we attempt to show that the role that Hikmi art and Hakim artists play in taking this step is vital and unique.

We have examined several topics in this article: Art and beauty; Beauty is a type of perception and feeling; Examining beauty at different levels of human existence; The true beauty of man is his resemblance to God Almighty; The role of art in inviting people and why and how art affects people; Examining the word “Hikma” in the Quran and stating four points about it, one of which is that wisdom is a type of knowledge; How wisdom is connected to science and art; The position of the Islamic Revolution of Iran in the present world and the emphasis placed on the issue of science in the Statement of the second step of the revolution; Discussion on the art of the Islamic Revolution and clarification of the point that Hikmi art will be created when the content of the arts is derived from the universal and innate slogans of the Islamic Revolution, that is, derived from Hikma; In other words, artists who are concerned with the human and divine growth of themselves and others pursue Hikma and Hikmi art, and the art of the Islamic Revolution is one of the examples of that Hikmi art.

This article explores beauty as both a feeling and a perception, highlighting its unique manifestations at all levels of human experience. Since most people are not people of rational and philosophical reasoning and argument, they are most influenced by imaginative and artistic statements and actions. Since the modern world, by accepting humanism, subjectivism, and secularism, took an unwise path, with the power it gained from science, it was able to employ art and artists in the service of its unwise desires and place most people under the influence of the modern world and secular rationality. The Islamic Republic of Iran is the only government



The Place of the Aesthetics and the Hikmi Art

Abdolhosain Khosropanah¹, Mohammad Ghomi²

Type of article: original research

Receive: 21 December 2024, Accept Date: 20 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2048613.1091

Extended abstract

Beauty is sometimes a feeling and sometimes a perception of pleasure and inner satisfaction that naturally emerges and manifests itself at every level of human existence. The beauty of a person depends on the proportion of his similarity and closeness to the Almighty God, achieved through Hikma, that is, by cultivating the intellect through sound knowledge and righteous action and by making the intellect dominate over illusion, imagination, and the body. The result is the enjoyment of health at the body level, beauty and art at the level of imagination, moral virtues at the level of fancy, and finding a way to the inner world at the level of intellect and beyond. The connection of Hikma with science and art means that the scientist and artist base their knowledge, insight, motivation, tendency, character, method, and action on Hikma. The revolutionary system theory, proposed in the “Second Phase of the Revolution” Statement, has three pillars of self-development, socialization, and civilization; it will be based on the universal and innate slogans of the Islamic Revolution, driven by Hikma. Considering the general public’s susceptibility to imaginary matters, the Hikmi art has unparalleled importance and role in directing the people of society towards the three aforementioned pillars. To achieve this, the necessity of creating Hikmi governance becomes increasingly apparent.

The connection between Hikma and art is one of the concerns that thinkers and artists have always thought about and presented opinions and theories. Of course, to form a governance in the field of art, in addition to wisdom, attention must also be paid to the three areas of knowledge, industry, and livelihood of art. In other words, art is related to the four elements, and what is considered in this article is how to achieve Hikmi art, which is associated with Hikma. The link between art and the other three areas will be established if this significant event occurs. A Hakim person has cultivated all types of

1. Professor, Department of Philosophy, Islamic Research Institute for Culture and Thought, Qom, Iran. (Corresponding Author). Email: khosropanahdezfuli@gmail.com

2. Assistant Professor, Cultural and Artistic Management Department, Dar Al-Hikmah Institute of Higher Education, Qom, Iran. Email: mohammad.qomi7@gmail.com

themselves and the lower classes, thus perpetuating class distinctions between generations. Emphasizing the existence of different cultural fields in society, Bourdieu considers the artistic tastes of the owners of these fields to be different. From his point of view, the working class pays attention to choosing ordinary subjects such as the sunset view and such things when choosing paintings. However, the high cultural classes avoid emotionalism about contractual issues and choose challenging issues such as car accidents. In other words, from the point of view of this prominent French sociologist, people's knowledge about art is directly related to their taste and social class, precisely what Aristotle mentioned 2300 years ago. In the text of the article, we will express Aristotle's point of view precisely so that it is clear what the philosophical foundation of Bourdieu's theory is and how it has a home in Aristotle's opinion. This article explains the philosophical roots of Bourdieu's distinction theory by using the analytical-interpretive method to show how philosophical reflections can play a role in sociological ideas and how sociology, by distancing himself from mere sociology, Philosopher presents a more comprehensive and complete analysis of social concepts.

Keywords: Sociology of Art, Pierre Bourdieu, Aristotle, Theory of Distinction, Philosophy



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

and class relations.

In sociology, cultural capital comprises the social assets of a person (education, intellect, style of speech, style of dress, social capital, etc.) that promote social mobility in a stratified society. Cultural capital functions as a social relation within an economy of practices (i.e., a system of exchange) and includes the accumulated cultural knowledge that confers social status and power; thus, cultural capital comprises the material and symbolic goods, without distinction, that society considers rare and worth seeking. There are three types of cultural capital: (i) embodied capital, (ii) objectified capital, and (iii) institutionalized capital.

Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passer coined and defined cultural capital in the essay “Cultural Reproduction and Social Reproduction” (1977). Bourdieu then developed the concept in the essay “The Forms of Capital” (1985). In the book *The State Nobility: Élite Schools in the Field of Power* (1996), Bourdieu explains that a person’s education (knowledge and intellectual skills) provides social mobility in achieving a higher social status. Of course, what is important for Bourdieu is symbolic cultural capital.

Distinction proposes that people with much cultural capital — education and intellect, style of speech and style of dress, etc. — participate in determining what distinct aesthetic values constitute good taste within their society. Circumstantially, people with less cultural capital accept as natural and legitimate that ruling-class definition of taste, the consequent distinctions between high culture and low culture, and their restrictions upon the social conversion of the types of economic capital, social capital, and cultural capital.

All these concepts can create a new perspective on social classes and tastes. The concept that Bourdieu expressed under distinction arose from these issues. The book we mentioned (*Distinction, A Social Critique of the Judgments of Taste*) proposes that people with much cultural capital — education and intellect, style of speech and dress, etc. — participate in determining what distinct aesthetic values constitute good taste within their society. Circumstantially, people with less cultural capital accept as natural and legitimate that ruling-class definition of taste, the consequent distinctions between high culture and low culture, and their restrictions upon the social conversion of the types of economic capital, social capital, and cultural capital.

This prominent French sociologist, whose works received much attention worldwide, believes that social groups differ from each other in terms of economic capital in terms of cultural capital; they are also different. He considers this cultural capital to be knowledge about art, sublime culture, education, abundant knowledge, and scholarly words. By highlighting this distinction, cultural capitalists try to draw an invisible border between



Aristotelian Origin of Bourdieu's Theory of Distinction (A Research in Philosophical Sociology of Art)

Hasan Bolkhari Ghehi¹

Type of article: original research

Receive: 10 January 2025, Accept Date: 21 January 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2051333.1101

Extended abstract

Pierre Bourdieu (August 1930 – 23 January 2002) was a French sociologist and public intellectual. Bourdieu's contributions to the sociology of education, the theory of sociology, and the sociology of aesthetics have greatly influenced several related academic fields (e.g., anthropology, media and cultural studies, education, popular culture, and the arts). During his academic career, he was primarily associated with the School for Advanced Studies in the Social Sciences in Paris and the College de France. Bourdieu's work explored societal power dynamics, focusing on the subtle mechanisms through which power is transferred, and social order is maintained across generations. In conscious opposition to the idealist tradition of much Western philosophy, his work often emphasized the corporeal nature of social life. It stressed the role of practice and embodiment in social dynamics.

The book *Distinction: A Social Critique of the Judgements of Taste* contains three basic concepts considered the most fundamental of her theory of Distinction. These three concepts are habitus, field, and capital, especially cultural capital.

In sociology, habitus is how people perceive and respond to the social world they inhabit through their personal habits, skills, and character disposition. People with a common cultural background (social class, religion, nationality, ethnic group, education, and profession) share a habitus as the way that group culture and personal history shape the mind of a person; consequently, the habitus of a person influences and shapes the social actions of the person.

According to Bourdieu, a field is where agents and their social positions are located. The position of each particular agent in the field results from interaction between the specific rules of the field, the agent's habitus, and the agent's capital (social, economic, and cultural). Fields interact with each other and are hierarchical: most are subordinate to the larger field of power

1. Professor, Department of Advanced Art Studies, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

Title	Pages
Aristotelian Origin of Bourdieu's Theory of Distinction (A Research in Philosophical Sociology of Art) Hasan Bolkhari Ghehi	4
The Place of the Aesthetics and the Hikmi Art Abdolhosain Khosropanah, Mohammad Ghomi	7
Ta'ziyeh (Shabihkhani), a Holy Performance? Research about Ta'ziyeh based on the Opinions of Traditionalists Mohammadhossein Naserbakht	10
A Cognitive Analysis of the Representation of the Wisdom of Surah Luqman in the Documentaries of Martyr Morteza Avini Ghodsieh Paeini, Seyyed Abulqasem Hosseini Zharfa	13
An Investigation of the Traditional Training of Profession in Fotovat Tradition and Fotovat-Namehs Ahad Ravanjoo	16
Principles of Mystical Wisdom Aesthetics from the Perspective of William C. Chittick and its Manifestation in the Process of Creating an Artwork Navid Jalaeian Ghane, Saeid Ghasemi, Khosro Sahaf	19
Hafez's Aesthetic Experience as a Spiritual Experience Malihe Mahdavinejad, Amir Javan Araste, Hamid Talkhabi	22
Reflections of the Khunirath Myth in the Illustrations of Varia Poetry From the Shiraz School During the Timurid Era Marzieh Toraji	26
Form and Meaning in Artistic Beauty: From the Perspective of Thomas Aquinas and Eric Newton Seyedeh Mahboobeh Moghimnejad Hosseini, Seyede Mehran Moghimnejad Hosseini	29
Aesthetic Object and the Sublime: The Contrast Between Sensory Perception and Imagination from the Perspectives of Hegel, Mikel Dufrenne, and Sartre Behzad Asadi, Mahdi Ghadyani	33
Analyzing the Aesthetics of the Sublime from Perennialism Point of View Majid Kianian	36
Productive Imagination and Theopoetics in the Analysis of Contemporary Christian Aesthetics Mohammad Sadegh Gheisari Hanjani	39



Rahpooye Hekmat-e Honar

(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)

Vol. 3, No. 2 (5), Autumn 2024 & Winter 2025

License Holder: Soore International University

Director in-charge: **Mohammad Hossein Saei**
Editor in-chief: **Yaghoub Azhand**
Deputy Editor-in-Chief: **Hasan Bolkhari Ghahi**
Publisher: **Soore International University**

Editorial Board:

Kamran Afshar Mohajer
Mandana Berkashli
Hasan Bolkhari Ghahi
Seyyed Gholamreza Eslami
Mostafa Goudarzi
Seyyed Razi Mousavi Gilani
Mohammad Hossein NaserBakht
Abdolhamid Noghrekar
Marzieh Piravi Vanak
Mina Sadri

Executive Director: **Somayeh Ramezanmahi**

Circulation: 1000 Copies

Design, Preparing and Publishing: "Soore International University" Publication

Adjusting Overall Design and Supervision: Vahid Rouzbahani

Editor of English Abstracts: Zakiyeh Sadat Tabatabaei

Editor of Articles (In Persian): Jabbar Ojaghloo

Logotype: AhmadAli Asali

Cover Design: Mohamad Sharif NikShohrat

Page Layout: Javad Mohamadi



Soore University

Address: Soore University, No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., Tehran, Iran.

Postal Cod: 1345633151

Phone: (+98-21) 66374455

Website: <https://rph.soore.ac.ir>

Email: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir

philosophy.rahpooye@gmail.com

