

مقدمه‌ای بر حکمت هنر اسلامی

دکتر زهره کاظمی (زهره رهنورد)

عضو هیأت علمی گروه آموزشی هنرهای تجسمی و پژوهش هنر
دانشکده هنرهای زیبا - دانشگاه تهران

چکیده

نویسنده، در این پژوهش، سعی می‌کند، یک عنوان درسی به عنوان «حکمت هنر اسلامی» را، از پرده ابهام خارج نماید و به عرصه نقد و نظر و وضوح معنایی راه دهد. براساس ره‌یافتی که نویسنده به «حکمت» نگریسته است، حکمت هنر، دیگر مضمونی گنگ نیست، بلکه مقوله‌ایست عقلی - عرفانی و فوق حس، و متعلق به افقی والا که سابقه تاریخی آن باز می‌گردد به حوزه‌های تمدنی و اندیشه‌ای یونان باستان - از سقراط و افلاطون و ارسطو - تا متفکران جهان اسلام چون بوعلی سینا و سهروردی و ابن عربی و سبزواری، تا متفکران ژرفاندیش غربی چون رولف اتو، نورمن کیسلر، میرچا الیاده و متفکران غربی اسلام آورده‌ای چون بورکهارت و گسنون تا متفکران معاصر پست‌مدرن چون واتیمور و لیوتار. از دیدگاه آنان حکمت را مقوله‌ایست استعلائی یا مقوله‌ایست عقلی - الهی که فلسفه صورخیالی هنر اسلامی را در افقی برتر، در حوزه عرفان و آسمان از طریق صورتهای تجریدی زیباشناسانه به صحت هنر وارد می‌کند.

اما، نکته مهم این تحقیق از آنجا شروع می‌شود که نویسنده، نظریه تازه‌ای را بر اندیشه قدما و معاصرین می‌افزاید و آن نگرش فلسفی و حکیمانه به هستی و زیبایی است که از آسمان فرود می‌آید، دامن به خاک می‌آلاید؛ به صورتهای عینی و فیگوراتیو و بشری نزدیک می‌شود اما محتوی و مضمون والای خود را حفظ می‌کند. و دوباره رخت از زمین برمی‌کند و به آسمان صعود می‌نماید.

کلید واژه‌ها

• حکمت Wisdom، خرد، اندیشه بی‌رخنه و فوق تمایلات فردگرایانه همراه باگرایش به افق‌های برتر از حس و لذت.
• تأویل Hermeneutics، و نگرش تأویلی که تلاش می‌کند از ظاهر به باطن حرکت کند و معنی صور و واژگان را به افق‌های معنایی متفاوت گسترش دهد.
• استعلایی Transcendental، والا، متعلق به افق‌های فوق حس و تجربه، متعالی.
• ابتدایی Primitive، متعلق به زمانهای پیش از تاریخ.
• مقدس Sacred، متعلق به عالم قدس.
• درونی Esoteric، باطنی متعلق به لایه‌های عمیق‌تر معنایی.

در بیکران لاجوردی، که نه آسمان است، بلکه دیواره ایست بر همین زمین و پیچ و خمهای نقوش رنگین، سرخ و فیروزه‌ای و سبز و طلایی بر کاشیهای لاجوردی سفالین که تو را شاید از خاک و خشت تا خیال و تا «آسمان» فراتر آورند، و آن طرحها و نقشهای مرموز، که یا فقط گیاهند که گوهر درونشان راهویدا کرده‌اند یا سرو و پرند و آب و انسان که هویت‌های رنگ باخته را در رقصی عاشقانه و شورانگیز، یا تجسم آئینی، یا حضور ایمانی رموزار برملا کرده‌اند ... و بیکری تنومند، سرخ‌گون و خونین چشم حدقه‌گشاده، با شمشیری آخته و رجزخوان، که برق می‌بازد و مرگ می‌آفریند، کوس و سُرنا و طبل و شیپور و آنگاه قهرمانی بی‌قرار حقیقت که مظهر تمامی زیبایی‌های شکل و معناست، سر بریده غوطه‌ور در قتلگاه غرق در خون، پیکری پاره پاره، سوخته در هرم آفتاب و تو در برهوت صحرای تفتیده تعزیه، مبهوت، یا در کانون بیکران خنک، در پناه منحنی نیلوفرایی که نه آسمان است اما، همتای آنست و نه در محاصره سایه و نورهای مبهم که از پنجره‌های مشبک آجرین می‌تابند، بلکه غرق در نور، هزاران سال پیش یا امروز یا زمانی گمنام و تکرار و تکرار ماجراها و ابهام رمزها، در هر زمین و هر زمان.

گل دسته‌ها دست بسوی آسمان، نیایشهای تو و نقشهای پر پیچ و خم و خط نوشته‌های متضاد را به هم می‌پیوندند و اسلیمی‌های و ختایی‌ها سطح بیرونی گنبد، و دیواره‌های لاجوردین فضای درونی را یگانگی می‌بخشند، آنگاه تفاوت یا تضاد و جنگ و خصومت یا آشتی زمین و آسمان، بیرون و درون، ظاهر و باطن، اول و آخر، رنگ می‌بازد و بهت و ستایش و سؤال، تجرید یا تجربه، رمز یا طبیعت، عقل و عرفان و خرد و شهود، همنوا می‌گردند و اینها همه و همه حدیثی از شگفتیهای هنر اسلامیست.

شناخت و دریافت این همه زیبایی سرشار و پیچیدگی گیج‌کننده، جز با حکمت^(۱) حکیمان میسر نیست.

و حکمت هنر اسلامی، ترکیب بدیعی از واژگان معرفت ساز است که نخستین بار توسط نیتوس بوركهارت^(۲) وارد مباحث نظری هنر اسلامی گردید و از آن پس بصورت میراث دلمشغولی‌های صاحب‌نظران در قلمرو تفکر اسلامی ما درآمد، تا بر غنای آن بیفزاید. از این روی برای درک این ترکیب معرفت‌شناختی شاید بهتر باشد از شیوه «تاویل»^(۳) مدد بگیریم و ابتدا، از دو قطب «باطنی» تفسیرکننده واژگان مذکور مدد جوئیم یعنی از «انسان» و «خدا» آغاز و انجام سخن هر هنر دینی که بقول ویلهلم دیلتای^(۴)، روش «علوم فرهنگی» «فهم» است و تاویل بهترین روش فهم^(۵) و حکمت، خود نوعی معرفت و فهم درون‌کاوانه است.

انسان و خدا، می‌تواند کلید واژه معرفت، نسبت به قلمروهای مختلف مطالعات متنوع بشری (نقیلاً یا اثباتاً) قرارگیرد، اما این دو قطب را می‌توان به قلمرو هنر اختصاص داد، در صورتی که ساحتی پردامنه، و تأثیربرانگیز را به نحو خاصی واسطه آندو قرار دهیم و آن مضمون «غربت» است. غربت به قرائت عرفانی در ادبیات ما محصول جدایی و فراق است بقول مولانا حکایت مرغ باغ ملکوت، در قفس خاک و یا شکایت نی از فراق نیستان است اگرچه با قرائت اگزستانسیالیستی دغدغه و اضطرابها و بیگانگی‌های انسان در طبیعت و جامعه و با قرائت مارکسیستی از خود بیگانگی^(۶) انسانی است که در روند کار همراه با استثمار، مثله شده است و به روایت سینمایی چاپلین وضعیت انسانی در چنگ ماشین و سرمایه‌داری و به قول کیسلر، سرنوشت انسان است که هم، آگاهی و هم قدرت شناخت به «امر متعال» را از دست داده است^(۷) «غربت» در هنر سرچشمه

تکاپوهای متنوع زیباشناختی وصل‌جویانه انسان برای نجات از تنهایی و وصول به جاودانگی و در اوج آن بطور آگاهانه یا ناآگاهانه وصل به خداوند است. این تکاپوی «عینی» شده زیباشناختی از کنه مکنون روح به قلمرو صورتهای «عینی» و به ظهور رسیده، قدم می‌نهد و به بیان هنری آثار تبدیل می‌شود.

بدین ترتیب اگر غربت کلید واژه خلق و دریافت هنری تلقی شود. آنگاه هنر بطور اعم در ذات خود پدیده‌ایست متعالی^(۸) که تلاش می‌کند دنیا را به نحوی سامان بخشد که غم غربت انسان و دغدغه دهشتناک بیگانگی و فراق را به نحو قابل تحملی کاهش دهد متفکران معاصر با همان قرائت عرفانی، غربت را جوهر هنر تلقی نموده‌اند: مطهری معتقد است غربت آن احساس عدم بیگانگی است که در اثر احساس عدم تجانس انسان با همه موجودات عالم، حاصل می‌شود چون موجودات فانی‌اند و آدم مایل به جاودانگی^(۹) و به روایت شریعتی هنر تجلی روحیست که آنچه هست سیرایش نمی‌کند و هستی را در برابر خویش اندک می‌یابد و سرد و زشت و حتی بگفته سارتر احمق و عاری از معنی و فاقد روح و احساس می‌شمارد و هنرمند از اضطراب و تلخکامی صاحب‌دلی معبد پرواز را دارد که خود را در جامعه و میان مردم و با زمین و آسمان هرچه در این میانه است، غریبه می‌بیند^(۱۰) و این همه ناشی از پیچیدگی‌های تناقض^(۱۱) نمای هویت انسانی است که از سویی بدلیل تعلق فیزیکی به طبیعت از سنخ آن و از سوی دیگر بدلیل موجودیت روحانی^(۱۲) خود متفاوت از طبیعت است هنری چنین تلاش می‌نماید سیطره کمیت^(۱۳) و حضور بی‌روح و رمز زدایی شده شکل و فرم بر زندگی انسان^(۱۴) را تا حد توانایی تقلیل بخشد و آنچنان بر صور حیاتی بیفزاید، و آن صورتهای موجود را تنوع بخشد تا به فرازی

کیفی و صمیمی و برتر دست‌یابد اگرچه سرمایه‌داری در عصر ما، استراتژی تعالی‌زدایی و مضمون‌گریزی و رمزستیزی را براندیشه تحمیل نموده و اعتیاد به حس و ظاهر و شکل و بیرونی‌ترین لایه‌های هستی را بعنوان بهترین نوع معرفت بشری مطرح کرده است اما روح هنر تشنه تعالی‌ست، بطوری که حتی هنر مدرن هرگز بطور کامل به این تمایل سرمایه‌داری تسلیم نشده و برعکس در یک نگرش هر منوتیکی در بسیاری از جنبه‌ها و سبک‌ها بصورت واکنشی تلخ نسبت به سرمایه‌داری و فرهنگ آن تصویر گردیده است^(۱۵) در هر حال نگرش محکوم به سیطره کمیت و ظاهر‌بینی که حاصل آن معرفت محدود و سطحی نسبت به اشیاء و پدیده‌ها و رویدادهاست هم از زبان ادیان و هم از دیدگاه متفکران از افلاطون ایدالیست تا «میشل فوکوی»^(۱۶) پست مدرنیست تقبیح شده است. چنانکه قرآن کریم در سرزنش آنان که به این معرفت محدود اکتفا می‌کنند می‌فرماید «اینان، تنها، ظاهری از حیات دنیا را می‌شناسند و از وراء و عاقبت آن غافلند»^(۱۷) و افلاطون در روند رشد دریافت‌های زیباشناختی انسان، مرحله‌ای را تشخیص می‌دهد که فرد، از ظاهر و بقول او، تن، عبور کرده و به مرحله دریافت شهود و زیبایی حقیقی که فوق جسم و ظاهر است دست یافته است^(۱۸) و میشل فوکو، بر مرگ تعالی و رمز و معنا، افسون^(۱۹) به تمثیل مرثیه‌ای بس غم‌نگیز سروده است: که بشر امروز خدایان المپ را کشته و خود در روند این کشتار به قتل رسیده. و به این ترتیب عصر استعلا را پایان بخشیده است.^(۲۰) حکمت که مضمون اصلی مطالعه حاضر برای دست‌یابی به معنای هنر اسلامیست خود از مفاهیمی است که به قلمروی فوق معانی ظاهر تعلق دارد و دارای بنیادی باطنی و درونی است و با عرفان و فلسفه و مذهب و هنر، ارتباطی تنگاتنگ دارد و آنگاه که به هنر دینی و

اسلامی منضم می‌گردد این ارتباط به ساحتی فراتر ارتقاء می‌یابد.

اگرچه ره‌یافتهائی سطحی و ظاهر بینانه و تمایلات درون بودانه و مفاهیم محدود، روح حاکم تکاپوهای فکری و وجه غالب گرایشهای معاصر است. در عین حال، حکمت نیز به قدمت فلسفه و دانش و عرفان، ریشه‌ای ناسوزاندنی در حیاة بشر دوانده تا آن حد که در این عرصه، بصورت یک گفتمان^(۲۱) ظاهر گردیده^(۲۲) گفتمانی که تمامی هویت فراز و نشیب خود را در روندی از نقد یا مبارزه با تنزل‌پذیری معرفت و خلاقیت هنری، کسب کرده است. گذشته از ادیان که نوعاً در پی مفاهیم عمیق و استعلائیند، آئین فکری قدیم‌ترین متفکران در دفاع از مفاهیم باطنی، عمیق و پیچیده، گفتمان حکمت را سامان داده است در اینجا باید توجه داشت که برای فهم مفهوم حکمت هنر اسلامی که تمامی مطالعات این مقاله را تشکیل می‌دهد، کلماتی، همچون حکمت، استعلا، هنر قدسی و هنر اسلامی طیفی از مفاهیم و واژگان را در بر می‌گیرد که از دیدگاه متفکران بدان اشارت خواهد شد.^(۲۳)

گفتمان حکمت

حکمت در لغت به معنای نوعی محکم کاری است که در آن رخنه‌ای راه ندارد و در معلومات عقلی که ابدأ قابل بطلان و کذب نیست بکار می‌رود^(۲۴) در عین حال حکمت به معنای دانایی، علم، دانش، دانشمندی و عرفان بکار رفته است و نیز شناسایی حق و فراگرفتن علوم شرعی و علوم طریقت و حقیقت و برهان هر چیز و غایت هرچیز معنی شده است.^(۲۵)

سقراط از آن دسته از متفکران است که معرفت را در معنای حسی آن، ردمی‌کند و معتقد است که معرفت، باید معرفت ارزشهای جاویدان باشد، یعنی ارزشهایی که تابع تأثرات بی‌ثبات و متغیر حسی یا عقیده

شخصی نیستند.^(۲۶) از نظر سقراط از مردم باید به جای منافع شخصی، جوای فضاویت و حکمت باشند، او فکر می‌کرد که رسالت دارد تا مردم را برانگیزد تا به عالی‌ترین دارایی خویش، یعنی «نفس» از طریق حکمت و فضاویت توجه کنند.^(۲۷) تلقی سقراط از حکمت، بصیرت به آن حقیقتی است که برای انسان خیر است و منجر به سلامت و هماهنگی نفس می‌شود.^(۲۸) نگاه منفی افلاطون به هنر، از آنجا نشأت می‌گیرد که معتقد است، هنرمند اشیاء را خوب تصویر نمی‌کند چرا که مقلد ظاهر و نمو است مثلاً نقاشی که یک تخت را می‌کشد، فقط از دیدگاه تأثیرات بر حواس کار می‌کند و این از معرفت حقیقی به دور است.^(۲۹) ارسطو نیز در روند مبارزه با دریافتهای حسی و سطحی محض نسبت به شناخت اشیاء و رویدادها، به مفهوم «حکمت» دست می‌یابد، از این روی او حکمت و فهم ماوراءالطبیعه را مساوی تلقی می‌کند. و معتقد است، فیلسوف یا دوست‌دار حکمت، کسی است که خواستار معرفت، دوباره علت نهایی و ماهیت و واقعیت است و معرفت را برای خود معرفت می‌خواهد، در نظر او، حکمت اصول و علل اولیه اشیاء را مورد بحث قرار می‌دهد، و از این روی معرفت کلی، در عالی‌ترین درجه است و حکمت دورترین علم، از حواس، انتزاعی‌ترین و بنابراین مشکلترین علم است چون مستلزم بیشترین فکر است. ادراک حسی. برای همه مشترک است، بنابراین آسان است و هیچ نشانه حکمت نیست. البته از نظر او حکمت، ماوراءالطبیعه به تمام معناست. آنچه را که حکمت مورد بحث قرار می‌دهد، چهار چیز است، جوهر یا ذات شیئی، ماده یا موضوع، منشاء حرکت یا علت فاعلی، علت نهایی یا خیر^(۳۰) که هر چهار پایه، نمودار غور و تعمق هدف‌دار جوای حکمت در اشیاء و پدیده‌ها و رویدادهاست.

بدین ترتیب سردمداران اندیشه و فلسفه در غرب، حکمت را والاترین رفتار فکری انسان که دارای بالاترین قدرت دریافت حقیقت است می‌دانند.

اما در اسلام، گفتمان مذکور در دین، فلسفه و عرفان از شخص پیامبر اکرم(ص) آغاز می‌شود که از حکمت به سان رازی که گشودن آن پایان سردرگمی‌ها و حیرانی‌هاست، سخن می‌گویند: «حکمت گمشده مومن است.»^(۳۱) و قرآن ضمن اشارات مکرر به «حکمت» بصورت واژه‌ای کلیدی که در زبان‌شناسی قرآن دارای بار معنایی خاصی است. حکمت را یکی از واپسین محصولات ابلاغ و مرحله نهایی و پس از گشوده شدن چشم بر آیات الهی، و تزکیه و تعلیم کتاب آسمانی و حتی افزون بر آن تلقی می‌کند: «خداوند از میان مردم، رسولی برانگیخت، نشانه‌های او را بر آنان برخواند و پاک و خالصشان نماید و کتاب و حکمت را به آنان بیاموزد.»^(۳۲) آنگاه این گفتمان پر رمز و راز، در طی بیش از هزار و چهارصد سال در روندی از خردورزی همراه با تجربه دینی معرفت فلسفی و شهود عرفانی گسترش می‌یابد جمعی از متفکران فلاسفه و عرفا از آن جمله، بوعلی سینا، سهروردی، ابن عربی، ملاصدرا ملاهادی سبزواری، و دیگران، سر حکمت را بر ملا می‌نمایند، اگر چه رازها و غموض آن در بسیاری از ساحت‌ها همچنان به جای خود نامکشوف باقی مانده است.

تعبیر بوعلی سینا، متناسب با شخصیت خردگرای این عالم استدلالی است، از این روی حکمت را عمدتاً، یک روش در راه فهمیدن حقیقت واقع‌ها تلقی می‌کند و معتقد است حکمت صنعتی است که توسط آن، انسان، هرآنچه که در عالم، در واقع و نفس‌الامر وجود دارد دریافت می‌کند^(۳۳) و یا آن را از نوع افعالی که برای تعالی و شرافت انسان ضروریست که فراگیرد، می‌شمارد^(۳۴) و گاهی نیز ارجح و

اعتبار فوق آن چه گفته شد برای حکمت قایل می‌شود و آنرا، بهترین علم به بهترین معلوم می‌شمارد.^(۳۵) شهاب‌الدین سهروردی با وجود این که دریافتش از حکمت ذوقی و اشراقی و شهودیست، اما مراتب حکیم و حکمت را صرفاً اشراقی و ذوقی نمی‌داند بلکه حکیم و حکمت را هم دارای وجهه‌ای خداگرا، هم وجهی خداناگرای می‌داند و حکما را به چند دسته تقسیم می‌کند، که مهمترین آنها، سه دسته‌اند:

۱. حکیمی که اهل بحث است اما گرد تاله و حکمت الهی نمی‌گردد.
۲. حکیمی که غرق در تاله است اما بحث و حکمت را واقعی نمی‌نهد.
۳. حکیمی که هم غرق در تاله است و هم اهل بحث.^(۳۶)

با توجه به طبقه‌بندی فوق، اگرچه حکمت از نظر سهروردی امری والا است اما الزاماً الهی و متوجه ساحت، قدس، نیست، اما شخص سهروردی، روش افلاطون را مورد نظر داشته که متکی بر شهود است نه استنتاج.

محمی‌الدین عربی که بنیان‌گذار عرفان نظریست، بنا بر حال خویش به نهایت حکمت نظر دارد و معتقد است حکمت، تکامل نفس است، از راه شناخت حقایق موجودات همانطور که هستند و نیز حکمت، حکم کردن به وجود آن حقایق است از روی تحقیق و استناد و برهان.^(۳۷) و ملاصدرا فیلسوف آشتی عقل و عشق حکمت را روش خاصی می‌داند که نفس انسان را به آن وجه از تعالی واصل می‌کند که به بالاترین درجات سعادت نایل گردد.^(۳۸) و گاه حکمت را صنعتی نظری می‌داند که به وسیله آن کیفیت نفس الامری وجود بررسی می‌شود.^(۳۹) ملاهادی سبزواری، حکمت را تبدیل یافتن انسان به عالمی عقلی می‌داند^(۴۰) که با عالم عینی و خارجی مشابهت دارد می‌داند در هر صورت در این

گفتمان در میدان زبان شناختی وسیعی، طیفی از واژه‌ها قرار می‌گیرند که ضمن طبقه‌بندی، واژه‌های مذکور را می‌توان چنین معرفی نمود:

تعالی کمال
باطنی و درونی^(۴۱)
غایت، حقیقت، واقعیت
ذوق و شهود
روش، قاعده، وسیله، صنعت
عقل، خرد، فرزانی
انسان، نفس انسان
حلم و بردباری

در این طیف از واژگان مفهومی از معرفت نهفته است که قرین با واقعیت و حقیقت و متوجه تعالی و کمال و نهایتاً، اوج‌گیری انسان و عروج او در فرایند تکاپوی حقیقت‌جویانه است حال یا از طریق ذوق و شهود یا منطقی و خرد.

باتوجه به ره یافت‌های واژه‌شناختی بی‌هیچ ابهامی، سرشت شریف والا، و حقیقت‌جویانه حکمت که قرین روشی عقلی یا «شهودیست» هویدا می‌گردد، و تعلق حکمت را به ساحتی استعلایی^(۴۲) بیان می‌دارد. البته این تعالی‌جویی حکمت وقتی در کنار هنر اسلامی که هنری دینی است قرار می‌گیرد هر دو قلمرو را یعنی حکمت و هنر را به قلمروی فوق زمینی ملکوتی و ماورایی که نهایتاً تفسیری مذهبی، خداگرا، و در عرصه‌ای از رازگشایی‌ها و رازآموزیها و خلسه‌ای عاشقانه و عرفانیست فرامی‌برد، باید افزود که حکمتی که از آن نام بردیم پیش از این که وارد قلمرو آسمانی و ملکوتی شود در اندیشه متفکران خدا ناگرا نیز به نوعی حضور می‌یابد. به نحوی که می‌توان گفت باب گفتگو پیرامون حکمت در دنیای معاصر همچنان، باز است. فرانسوا لیوتار^(۴۳) متفکر پست‌مدرنیست، بدون هیچ‌گونه تعلق خاطری به فضای ملکوتی و دینی فوق طبیعی حکمت و هنر، در تعریف نقدآمیزی

از مدرنیسم می‌گوید «من به آن هنری نام مدرن می‌دهم که تکنیک مختصرش، ارائه این حقیقت است که می‌گوید آنچه، ارائه نشدنی^(۴۴) است وجود دارد.^(۴۵)

جووانی^(۴۶) و اتیمو نیز از متفکران پست مدرنیست است او از مرگ هنر که قبلاً بوسیله هگل مطرح شده بود یاد می‌کند، مرگی که ناشی از فرهنگ و تمدن سرمایه داریست و هنر را نیز همچون سایر کالاهای سرمایه‌داری به یک محصول هنری^(۴۷) (آرتیستیک پراکت) تبدیل نموده، محصولی در کنار سایر محصولات صنعتی، محصولی که اینبار توسط رسانه‌های^(۴۸) جمعی و فرهنگ توده‌ای تولید می‌شود، و در آن نه از هنرمندان بزرگ و نه آثار بزرگ که محصول حس و بیان شخص هنرمند است. نشانی نیست^(۴۹) و این نوعی نگرش انتقادی حکیمانه است. از آن نوعی که سهروردی می‌گوید حکیمی که اهل بحث است اما متاله نیست.

او معتقد است در پایان مدرنیسم، قلمرو فلسفه زیباشناختی غرب باید مرگ و افول و نزول هنر را بررسی نماید و در سطحی عمیق‌تر مسئله وجود و جوهر هنری را بعنوان یک حقیقت ماورایی و باشکوه تلقی نماید حتی هستی‌شناسی سقوط را مطالعه کند، و در این روند تکلیف هستی‌جاودان در آثار و محصولات هنری روزمره را مشخص نماید.^(۵۰)

ره‌یافته‌های نقدآمیز نظریه‌پردازان امروز، برگرایشهای روزمره و سطحی و حسیض‌گرا نشانه قدمهای اساسی، برای فهم عمیق هنر و ارتقاء هنر به مراحل فوق حسی است.

در هر حال حکمت گرچه گفتمانی استعلایی است و استعلا اغلب و نه همیشه به قلمرو متعال و قدس وابسته است ولی لزوماً متعلق به ساحت دینی نیست مگر این که منضم به گفتمانی دیگر گردد. که به قلمرو مذهبی تعلق داشته باشد. اما استعلایی که

در این مبحث بکار میرود نه از نوع استعلا در اندیشه کانت است چرا که کانت عمدتاً واژه مذکور را بعنوان منطقی که از اطلاعات پیشینی^(۵۱) ذهن تشکیل شده بکار می برد.^(۵۲)

حکمت و استعلا

گفته شد که در هر صورت حکمت و طیفی از واژگانی که آنرا بیان می دارند. مجموعه ای استعلایی را تشکیل می دهند اما استعلا چیست؟ شک نیست که استعلا هر آن امریست که در پی بیان امور فوق حسی و امر متعالیست و در پی ارائه رازها و رمزهای وجود است. و از آن روی که خود به ساحتی متعالی تعلق دارد، فلسفه، عرفان مذهب و هنر، بنابر سرشت تعالی جوی خود با آن تقارن و گاه یگانگی دارند. و هرگاه به عرصه دین تعلق داشته باشد بقول ردلف^(۵۳) آنو؛ نه به ساحت درون بودی بلکه به ساحت مطلقاً^(۵۴) غیر وابسته است.^(۵۵) و در این صورت استعلا، امری قدسی و ناظر به امور متعال و الهی است چنان که کیسلر می گوید: استعلا، جهت گیری از خود، بسوی فوق خود است. این فوق خود، یا در درون یا در بالا، یا در محدوده بیرونی، گسترش یافته است. یعنی، انسان، با رسیدن به بیرونی ترین نقطه محدودیتهای وجودی اش، به وراء کشانده می شود. و این همان استعلاجویی انسان است.^(۵۶) در روند استعلاجویی است که شور و شوقی و وجد و جذبه ای غم افرا یا بهجت آفرین به تکاپوگر استعلا دست می دهد پس غریب نیست اگر حکمت در مفهوم استعلایی ساحتی سرشار از شور و جذبه و عشق را به قلمرو هنر دینی بیفزاید.

تفاوتها و شباهتهای هنر و دین

حکمت هنر اسلامی پیرامون هنر دینی و بطور خاص هنر اسلامی سخن می گوید: اما آیا بین دین و هنر ارتباطی وجود

دارد؟ اغلب متفکران در ارتباط بین دین و هنر و تجربه زیباشناختی بعنوان کیفیتی درون بودی در هنر، متفقند شاید بتوان گفت از نظر آنان بین این دو تجربه تشابهات و تفاوتی هست هر دو ناظر به امر متعالی اند و این مهمترین وجه تشابه این دو تجربه استعلایی است.

ردلف اتو بر همین مبنا، می گوید امر مقدس و امر متعالی زیباشناختی (هنر) از دو جهت همانند هستند هر دو توصیف نشدنی هستند و هر دو خصوصیت تنزل و تعالی را برای نظاره کننده فراهم می کنند و حتی این دو انقدر به هم نزدیکند که ممکن است تجربه زیباشناختی هنری، برای برانگیختن تجربه ای دینی بکار رود.^(۵۷) این سخن تجربه تکرار شده و مشترک همه مارا گوش زد می کند، آنجا که به معابد و پرستگاهها قدم می گذاریم. همانطور که در مساجد، کلیساها و معابد، کلیساها و معابد و سایر اماکن دینی، تجربه زیباشناختی که در قالب اسلیمی ها و خطوط در مساجد اسلامی یا مجسمه و نقاشی در کلیساها یا مجسمه در معابد هندی و ودایی و بودایی در جهت تعمیق و روحانیت بخشیدن بر محیط مادی و استغراق انسان در فضای فوق حسی، بکار گرفته می شود.

بنظر، ردلف اتو تفاوت بین تجربه زیباشناختی و تجربه قدسی، مثل احساس عظمت از یکسو و دیدار خداوند از سوی دیگر است^(۵۸) که دو امر متفاوت به لحاظ درجه حس یا شهود هستند و آ.ای. تیلور، این تفاوت را با مثالی روشن می کند: «اگر ویلیام شکسپیر داخل اطاق شود، ما باید به احترام او بایستیم ولی اگر مسیح (ع) به درون اطاق درآید ما باید زانو بزنیم.»^(۵۹) اولی وضعیت یک تجربه استحصانی و زیباشناختی است و دومی مواجهه ای دینی است. در هر صورت بنیاد تجربه هنری زیباشناختی و دین، تعالی است و زیباشناسی می تواند ناظر به امری قدسی و

فوق ساحت حسی باشد چنانچه بقول کیسلر زیبایی شناسی، متضمن احساس حیرت و شگفتی است و دین تعبد و ستایش را دربر دارد و برای روشن شدن این تفاوت و تشابه می توان گفت که واقعیت تجربه زیباشناختی، غایی نیست در حالیکه واقعیت تجربه دینی غایی است و دوم اینکه طبیعت تجربه زیباشناختی هنر با تجربه دینی متفاوت است. حتی اگر موضوع هر دو واحد و امر مطلق باشد.^(۶۰) افلاطون اگرچه به مراتبی از زیبایی اعتقاد دارد معتقد است آنگاه که هنر به محسوسات می پردازد، تجربه ای زیباشناختی و متفاوت از تجربه دینی است اما آنگاه که زیبایی مطلق، بعنوان غایت، به تجربه درمی آید، با خداوند متحد است این زیبایی مطلق، و رای هر زیبایی محسوس و حتی معقول است و فقط در یک وحدت عرفانی با آن قابل شناسایی است.^(۶۱) در مقابل افلاطون که برای هنر قلمرو محسوس و نامحسوس، قایل است افلوپین برآنست که هیچ تفاوتی بین تجربه زیباشناختی و تجربه دینی نیست و هر دو یکی هستند.^(۶۲)

هنر دینی

اما هنگامی که به تجربه هنر دینی و مقدس نزدیک می شویم آنرا آستان متنوعی از تعاریف می یابیم که شاید در تمامی آن تعاریف، تنها یک مفهوم ثابت و قابل قبول و قابل اثبات یافت شود و آن حضور «امر متعال، یا قدسی»^(۶۳) در هنر دینی است در حقیقت هنر دینی، تجربه ای زیباشناختی از امر متعال و قدسی است، و امر قدسی، از ساحتی فراتر از ماده و آسمانی، صادر می شود، اما تجربه امر قدسی، بدلیل تنوع بیانی خود در طول تاریخ فرهنگ و تمدن بشری هنگامی که وارد قلمرو هنر و ادب یا وارد عرصه نظر و تئوری پردازی می گردد خواه ناخواه تنوع نوع خلاقیت و برداشت را نیز بعنوان

پیامدی طبیعی وارد عرصه اندیشه و آگاهی هنری می‌نماید.

مروری به تاریخ هنر، از هنر انسانهای نخست تا امروز بیانگر آنست که امر متعال یا قدسی در هنری که دارای وجه دینی است، گاه با بیانی تجربیدی محض همچون اشکال هندسی، و فرمهای تزئینی، و گاه در قالب ناتورالیستی و اکسپرسیونیستی و زمانی با نمایشی نمادین و رمزی و تمثیلی گاه با دفرماسیونهای شدید جهت ارائه معنا و عمق حس، ایمان و تجربه دینی ظاهر شده‌اند. این آثار چه با کاربرد جادویی اقتصادی و یا مذهبی نیایشی و آئینی، همچون هنر «هنر پرمیتیو»^(۶۴)(۶۵) و چه در بیان گرایشهای دینی (هنر بودایی اسلامی و هنر باستان) و چه در تکمیل ابلاغ، چون هنر مسیحی تجربه‌های زیباشناختی از امر متعال را عینیت بخشیده‌اند از این روی، هنر دینی، چه از سبک تجرید در بیان رمز و تمثیل بهره‌مند باشد و چه رمز و نماد و تمثیل را از طریق اشکال و تصاویر فیگوراتیو^(۶۶) نمایش‌گذار یا از طریق باز نمود طبیعت و واقعیت محض، آنرا بیان کند، همچون هنر رنسانس یا هنر دینی قهوه‌خانه‌ای در هر حال تجربه‌ای زیباشناختی از امر قدسی است و این است آن جوهر اصلی هرگونه تعریف هنر دینی در حقیقت در تعریف هنر دینی بررسی امر قدسی و چگونگی بیان آن، مهمترین قدم است میرچا الیاده^(۶۷) معتقد است، فرهنگ و هنر دینی، واجد تجلی قدسی است. از دیدگاه او «تجلی قدسی عبارتست از، ظهور امر متعال، یا مقدس، از خلال واقعیت مادی، یعنی، تجلی چیزی از مرتبه‌ای کاملاً متفاوت، که فراتر از واقعیت عالم مادیست و در عین حال، در اشیایی ظاهر می‌شود که جزء جدایی‌ناپذیر و مکمل دنیای طبیعی و خالی از قداست ماست.^(۶۸) با تجلی امر قدسی، اشیاء و پدیده‌ها و رویدادها، به مرتبه‌ای رازآمیز، و فوق زمینی ارتقاء

می‌یابند بقول سید حسین نصر امر قدسی، حاکی از تجلی عوالم برتر در ساحت‌های نفسانی و مادی هستی است و منشأ صدور امر قدسی، عالم روحانی است که فوق ساحت روانی یا عالم نفسانی است.^(۶۹) با توجه به ره یافت بنیادی فوق‌الذکر، هر متفکری هنگام تعریف از هنر دینی بنا بر دریافت یا علاقه‌اش به نماد و رمز و سمبل یا واقعیت عینی، و به بیان تجربیدی یا تجربی و فیگوراتیو، تعریف خاصی را ارائه می‌دهد. مثلاً:

هنر دینی آن دسته از آثار هنری است که بیننده و خواننده و شنونده را از امر متعال آگاه می‌سازد این آثار آنهایی هستند که بشر ساخته، یا شکل داده یا انتخاب کرده‌است، همچون شمایل‌های بیزانسی، یا باغهای ذن که تجربه بشر را از استعلا و تعالی به نمایش می‌گذارند این آثار، نه «متعال» بلکه بشری را بیان می‌دارند که متعال و قدس را تجربه کرده‌است.^(۷۰) در هر حال هنر مقدس به شکلهای مختلف و سبکهای مختلف در حوزه تمدن و فرهنگ بشری حضور یافته است. اما به لحاظ نظری، در یک طبقه‌بندی بسیار کلی می‌توان گفت متفکران با دو ره‌یافت اساسی بیان هنر مقدس را تحلیل کرده‌اند. اما این دو ره‌یافت کلی در یک مفهوم بنیادی به وحدت می‌رسند و آن اینست که هنر مقدس در هر چهره و هر بیانی بر آنست که حقیقت ذاتی اشیاء و پدیده‌ها و وقایع و رویدادها را برملا نماید.

اما این عیان‌نمایی از دیدگاه متفکران به دو صورت انجام می‌گیرد در ره‌یافت نخست. هنری قدسی و مذهبی تلقی می‌شود که حقایق متعالی و ماورایی و دینی را در قالب رمز و نماد، و بصورت تجرید و آبستره به نمایش‌گذار در ره‌یافت دوم. هنرهای مذهبی در صورتی بیان رئالیستی یا ناتورالیستی موفقی خواهند داشت که بتوانند مفاهیم دینی را به نحوی بیان کنند که در روند آن حقیقت باطنی اشیاء و

رویدادها هویدا گردد درحقیقت نگاه به طبیعت به دیدار صرف به طبیعت تقلیل نیابد و شیفتگی و جانبداری نسبت به طبیعت، مشاهده نشود در این صورت هنر دینی ناتورالیستی و رئالیستی می‌تواند به رمز یا نماد نزدیک شود، مثل هر دوره باستان در تمدنهای مختلف یا هنر هند. در تمامی دوران تاریخی خود.

غیر از این دو ره‌یافت، ره‌یافت سومی وجود دارد که در این کتاب ملاک مطالعه و بررسی است و آن نگرشی متفاوت است.

نوعی نظریه پرداز است مبنی بر:

دیدن اشیاء، رویدادها، وقایع، در آن واحد، هم در چهره عینی و واقعی خود و هم در چهره معنادار و اشاره دهنده خود. که «نگرش آیه‌ای» نامیده شده، براساس نگرش آیه‌ای شکل ظاهری اشیاء و رویدادها ارجمند و معتبرند اما این شکل به ساحت‌های متعددی از مفاهیم اشاره می‌کند که طیف وسیعی را از خاک تا افلاک و تا آسمان و دیار قدسی در برمی‌گیرد با چنین نگرشی که در ذات خود رمز و نماد را بر ملا می‌کند می‌توان هنر قدسی را به هر دو صورت عینی و ذهنی، آبستره و فیگوراتیو، بیان نمود.

در این نگرش، ظواهر حسی، می‌توانند، از ذات حقیقی اشیاء سخن بگویند، و در عین حال خود معتبر باشند، طبیعی است که در این حالت ظواهر حسی به صورتهای خیالی تبدیل می‌شوند و هنگام بیان هنری، بدون این که از وجود آنها صلب واقعیت شود در عین حال، برای دستیابی به معنا، در آنها تغییر شکل^(۷۱) انجام می‌گیرد تا بتوانند رمزها را بیان نمایند.

بورکهارت بطور اغراق آمیزی بر بیان نمادین در هنر مقدس پافشاری می‌کند و بیان سمبلیک را در ذات هنر قدسی، و جزو طبیعت آن می‌شمارد. بنظر او آن هنری مقدس است که حکایت‌کننده رموز الهی، و بازتاب رمزی و کنایی و تمثیلی صنع الهی

باشد هنر مقدس بدلیل همین گرایش رمزی، نمی‌تواند طبیعت‌گرا باشد بلکه طبیعت الهی اشیاء را بدان صورت که هستند بر ملا می‌کند از این روی در هنر مقدس، آنچه باید سرمش قرار گیرد، نحوه عمل روح الهی است، و این نحوه جز از طریق رمز و سمبل، بیان ناپذیر است بورکهارت در توضیح نظر خود، معتقد است هنر مقدس هم به لحاظ صورت و هم معنا و هم سبک، از بیان خاصی برخوردار است که صنایع دستی یکی از حوزه‌های توانای ابلاغ این صورت و معناست بنابراین یک مضمون دینی که واجد پرداختی رئالیستی است مثل هنر رنسانس، نمی‌تواند هنری مقدس و دینی نامیده شود چرا که فاقد آن رمزگرایی و کنایات خاص سبک شناختی است که هنر دینی را معنا می‌بخشد.^(۷۲) این نحوه پافشاری بورکهارت بر رمز و سمبل، در میان متفکران هنر با نقد و گاه عدم پذیرش روبرو شده چرا که در آن صورت بسیاری از آثار هنر دینی هند یا قرون وسطی مسیحی از رده هنر قدسی خارج می‌شود و شاید بورکهارت با الهام از افلاطون که تقلید از طبیعت را هنر نمی‌دانست به چنین راه‌یافتی رسیده باشد. در هر حال فریتهوف شوآن^(۷۳) برعکس بورکهارت نسبت به نمایش طبیعت یا واقعیت، منفی‌پردازی نمی‌کند زیرا او در ذات طبیعت، حقیقت بر ملا شدن اشیاء را می‌یابد که می‌توانند در قالب صور و اشکال ملموس طبیعت‌گرایانه، هویدا شوند او گریز از همه جانبه دیدن طبیعت را اشکال ناتورالیست‌ها و رئالیست‌ها، می‌داند و معتقد است که ایرادی که به ناتورالیسم وارد است نه این است که چرا و چگونه به مشاهده طبیعت می‌پردازد بلکه به سبب اعتقاد جانبدارانه او مبنی بر تقلیل هنر به تقلید صرف از طبیعت است شوآن می‌گوید، مشاهده کمابیش صحیح طبیعت، می‌تواند با هنر سنتی و بنابراین با هنر رمزی و

قدسی، منطبق افتد، چنانکه، هنر مصر در دوره فراعنه یا هنر خاور دور، در این صورت، مشاهده طبیعت از عینیتی عقلایی برخوردار است نه طبیعت‌گرایی دلبخواه. کما اینکه واقع‌گرایی روحانی نقاشان چینی هیچ شباهتی با مذهب دنیاپسند اصالت زیبایی ندارد، آنگاه شوآن در نقدی بر تحقیر و بی‌مقدار انگاری طبیعت در مسیحیت می‌گوید، بدلیل همین نگاه تحقیرآمیز نسبت به طبیعت در هنر مسیحی، حد کمال در مشاهده طبیعت و حد کمال در رمزپردازی، به سختی با یکدیگر، سازگاری داشته‌اند و بنظر شوآن هنر مسیحی می‌توانست مشاهده ژرف‌تر طبیعت را با معنویت رمزگرایی خویش ترکیب کند، چنانکه در زمینه‌هایی نیز موفق شده است^(۷۴) کومارا شوامی^(۷۵) متفکر هندی مثل بسیاری از متفکران. که خاستگاه هنر سنتی و قدسی را واحد و حتی گاه نیز سنتی و قدسی را یکی می‌دانند، ضمن دفاع از هنر سنتی، که در صورت بیانی رمز و نماد متجلی می‌شود، هنر قدسی را هنری سنتی تلقی می‌کند^(۷۶) اما او نیز مثل بورکهارت، مشروعیت هنر قدسی را در بیان نمادین و رمزی و تجربیدی می‌داند و معتقد است در مقایسه بین دو نوع بیان از هنر متعالی (فیگوراتیو و تجربیدی) «حتی تصویرنگاری هنر مقدس نیز همچون نگاه از پشت عینکی دودی است، اگرچه از ندیدن به مراتب بهتر است^(۷۷) و بدین صورت کوماراسوامی نیز با تجربه غنی هنر هندی به آنجا میرسد که حضور بی‌واسطه، و دریافت بی‌میانجی هنری دینی، بسی معتبرتر از هنر فیگوراتیو است که بسان عینک دودی، حجاب روشنایی، می‌گردد. و در ادامه سخن فوق، عارفانه، معتقد است که:

«اما وقتی نگاه، رو در روست، هنر شمایل‌نگاری دیگر سودی نخواهد داشت.»^(۷۸) دکتر علی شریعتی نیز اصولاً

هنر را دارای ذات مقدس تلقی نموده و ظاهراً در تعاریف او هنر مقدس بعنوان شاخه خاصی از هنر مطرح نشده است. او معتقد است یک اثر هنری اصیل، با عرفان و مذهب هم خانواده است. اما در مرحله‌ای راهشان از هم جدا می‌شود، در این مرحله، مذهب و عرفان بیقراری‌گریز از «اینجا» و رسیدن به ناکجا را دارند، در حالیکه هنر محاکات است اما نه محاکات ارسطویی که بیان و تقلید از طبیعت باشد، بلکه محاکات از ماوراءالطبیعه و آراستن این جهان است به‌سان زیبایی جهان متعالی، هنر تقلید از ماوراء محسوس است تا آنچه را در طبیعت می‌جوید و نمی‌یابد، بسازد.^(۷۹)

در هر حال متفکران هنر دینی، این هنر را دارای سرشتی فوق زمینی و معنوی و روحانی می‌دانند و در این صورت شاید بتوان گفت حکمت در ذات هر هنر دینی نهفته است.

حکمت هنر اسلامی

چنانکه در آغاز یاد شد اصطلاح حکمت اگرچه یک گفتمان در تاریخ اندیشه و عرفان، محسوب می‌شود اما بصورت جدید و انضمام آن به هنر اسلامی، نخستین بار توسط تیتوس (ابراهیم) بورکهارت، وارد مباحث نظری هنر اسلامی گردید. و این واژه با تمام بار مفهومی آن در روند تعریف و تشریح هنر اسلامی، بکار رفت، در حقیقت این تفکر، ضمن تلقی خاصی که از هنر اسلامی دارد، واژه مذکور را مطرح می‌کند، در تلقی بورکهارت هنر اسلامی متکی بر حقایقی است بنیادی که طیفی از واژگان سامان یافته در کنار یکدیگر آن را بیان می‌دارند و در مرکز این واژگان توحید الهی قرار دارد.

واژگان مزبور عبارتند از توحید الهی، وحدت، کثرت، نظم، علم و زیبایی و در مجموعه این واژگان وحدت در جایگاه خاص قرار دارد تا توحید الهی را معنا بخشد.

او در این زمینه چنین می‌گوید:

«از نظر اسلام، هنر الهی (در قرآن خداوند هنرمند و مصور است) پیش از هر چیز تجلی وحدت الهی در جمال و نظم عالم است، وحدت در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و درنظم و توازن، انعکاس می‌یابد، جمال بالنفسه حاوی همه این جهات هست. و استنتاج وحدت از جمال عالم، عین حکمت است بدین جهت تفکر اسلامی میان هنر و حکمت ضرورتاً پیوندی می‌بیند از دیدگاه مسلمان، هنر اساساً بر حکمت یا علم، مبتنی است و علم، چیزی جز ودیعه صورت بسته و بیان شده حکمت نیست.»^(۸۰)

در حقیقت از دیدگاه بورکهارت هنر اسلامی، تجربه‌ای زیباشناختی و غیر شخصی است از وحدت و کثرتهای جهان که در این تجربه کلیه کثرتهای در حوزه نظمی بدیع به وحدت تبدیل می‌شوند در این تعریف، هنر اسلامی به نحوی سامان می‌یابد که جهان را روشنایی و صفا بخشد و به انسانها یاری رساند که از کثرت تشویشها بگریزند و بگذرند و به آرامش روشن و مصفای وحدت بیکران بازگردند.

در عین حال بورکهارت «حکمت» را آن قاعده‌ای تلقی می‌کند که برحسب آن هرچیز به جای خویش قرار گیرد و این قاعده وقتی در هنر اسلامی اعمال می‌شود، معنایش اینست که هرگونه آفرینش هنری باید برحسب قوانین محدوده وجودی خاص همان آفرینش بررسی شود و همان قوانین را قابل فهم و تعقل سازد. بورکهارت قاعده حکمت را برای تبیین این مفهوم بنیادی بکار می‌گیرد که وقتی در اسلام می‌گوئیم لا اله الا الله، در عین آنکه تمایز سطوح مختلف واقعیت با یکدیگر محفوظ است (کثرات) در عین حال، هرچیز زیر قبه بیکران احدیت اعلی جای می‌گیرد یعنی به مجرد تشخیص امر فی نفسه متناهی، دیگر نمی‌توان آنرا به مثابه واقعیتی در کنار

نامتناهی، تلقی کرد و به همین علت پدیده فانی و محدود در نامتناهی، مندمج می‌شود اما هرگاه استعداد و مکانت رفیع امر متعالی و نامتناهی را به اشتباه برپدیده فانی ببخشیم، گرفتار توهم عظیمی شده‌ایم و هنرمند مسلمان در هنر تصویری تجلی بارز و سرایت پذیر این اشتباه را مشاهده میکند و قاعده «حکمت» تلاشی است برای جلوگیری از سرایت‌پذیری این اشتباه بزرگ.^(۸۱)

بورکهارت این قاعده را در مورد معماری و اسلیمی‌ها و نقوش تجریدی اسلامی، بعنوان نمونه شاهد، بکار می‌گیرد: مثلاً، معماری باید تعادل ایستمندی و حالت کمال اجسام ساکن را که در شکل منظم بلور مجال تجلی می‌یابد ظاهر سازد سپس بورکهارت بدلیل اهمیت موضوع، مثال خود را در مورد معماری و نقوش اسلیمی به صورت ذیل تشریح می‌کند:

«می‌دانیم که بعضی بر معماری اسلامی خرده گرفته‌اند که کارکردهای ایستایی و سکون را به طرز برجسته نمایان نمی‌سازد. برخلاف معماری عهد رنسانس که نقاط فرود بار ساختمان و خطوط کشاکش در آن را با اعطای نوعی وجدان اندامی به عناصر ساختمانی قوت می‌بخشد. و اما این امر در چشم‌انداز اسلام، به تحقیق خلط دو نظام واقعیت با هم و نیز دال بر عدم صداقت و اخلاص عقلی تلقی می‌شود: در واقع اگر ستونهای کشیده و قلمی می‌توانند بار طاقی قوسی را تحمل کنند، دیگر چه فایده دارد که تصنعاً حالت کشاکش‌آمیزی به آنها نسبت کنیم که جزء طبیعت جمادات هم نیست. از سوی دیگر، معماری اسلامی طالب غلبه بر سنگ، از طریق اسناد حرکتی صعودی به آن، آن چنان که هنر گوتیک می‌کند، نیست. تعادل ایستمند، مقتضی سکون است، اما ماده خام از طریق قلمزنیهای اسلیمی و کنده کاری به شکل مقرنس و حجره‌های کندو که با هزار بر یا

سطح تراش خورده، نور می‌گیرند و سنگ و اندود گچ یا گچبری تزیینی را به در و گوهر مبدل می‌سازند، به نوعی، سبک شده و شفافیت یافته است. مثلاً طاقگان حیاطی در قصر الحمراء یا طاقگان بعضی مسجد در مغرب، در سکونی کامل آرمیده‌اند؛ و در عین حال چنین می‌نماید که از ارتعاشات نور، تنیده شده‌اند؛ بسان نوری بلورین‌اند. و حتی می‌توان گفت که جوهر باطنیشان سنگ نیست، بلکه نورالهی، عقل خلاقه است که به طرز اسرارآمیزی در هر چیز متکون است.

این امر ثابت می‌کند که «عینیت» یا «شیئیت» هنر اسلامی (یا به عبارتی دیگر، فقدان خیزش و جهشی ذهنی و «سری» mystique، هیچ ارتباطی با عقل‌گرایی ندارد. وانگهی مگر مذهب اصالت عقل، چیزی جز حصر هوش به یک مقیاس: مقیاس آدمی است؟ و هنر عهد رنسانس با تفسیر «انداموار» و ذهناً آدم‌سان معماری، دقیقاً بیانگر همین معنی است. از عقل‌گرایی تا شور و هوای فردگرایی و سپس بینش مکانیستی از جهان (یا جهان‌نگری مکانیستی) گامی بیش فاصله نیست اما در هنر اسلامی که جوهر منطقی و عقلانیش همواره غیر شخصی و کیفی است و همچنان نیز می‌ماند، از این همه هیچ نشانی نیست. فی الواقع در چشم‌انداز اسلام، عقل بیش از هرچیز، وسیله قبول حقایق وحی شد، که نه غیر عقلانی‌اند و نه منحصرأ عقلانی، از جانب انسان است. شرف و نبالت عقل و به دنبال آن شرف و نبالت هنر در همین است: پس قول به اینکه هنر از عقل یا ز علم می‌تراود، آن چنان که استادان هنر اسلامی گواهی می‌دهند، ابدأ بدین معنی نیست که هنر عقلانی است و باید رشته اتصال آن را با کشف و شهود روحانی، قطع کرد؛ برعکس، زیرا در اینجا عقل، الهام را از کار نمی‌اندازد، بلکه درهای وجود خود را بر زیبایی‌ای غیر فردی می‌گشاید.»^(۸۲)

بدین ترتیب بورکهارت حکمت را یک روش تأویلی برای فهم هنر اسلامی میدانند و محتوی این روش تفسیر و تأویل اشکال زیباشناختی به بنیادهای نظری و عرفانی آنست.

سید حسین نصر، در روند تعریف هنر اسلامی به تعریف حکمت میرسد او بین طبیعت بعنوان محصول الهی و هنر اسلامی بعنوان محصول انسان تناظری قایل است که ناشی از سرشت طبیعت و هنر اسلامیست، این سرشت، «ذکر الهیست» طبیعت یک محمل ذکر خداوندگاری و هنر اسلامی نیز محمل ذکر احد است. و در روند این تعریف، تنها دانشی را که یارای شناخت هنر اسلامی است حکمت می‌داند، چراکه حکمت، واجد الهام فرا فردیست که نهایتاً به «او» باز می‌گردد:

«اگر طبیعت یک محمل یاد خدا یا ذکر است، از آن روست که خالق آن صانع الهی بوده‌است چنانکه یکی از اسماء خدا، صانع است، صانع به معنای سازنده یا صنعتگر است، و اگر هنر اسلامی، می‌تواند محمل ذکر «احد» قرارگیرد، به این دلیل است که اگر چه خالق آن انسان است اما از نوعی الهام فرافردی و حکمت ناشی می‌شود که به «او» باز می‌گردد.»^(۸۳)

آنگاه سرشت روحانی و استعلایی حکمت را در ارتباط با هنر اسلامی تعریف می‌کند: «هنر اسلامی مبنی بر معرفتی است که خود سرشت معنوی و روحانی دارد. معرفتی که استادان سنتی هنر اسلامی، آن را حکمت نام نهاده‌اند، حکمت یعنی معرفتی با سرشتی روحانی.»^(۸۴)

او در تعریف حکمت سعی می‌کند تبیین خرد و معنویت را خاتمه بخشد در عین حال معتقد است که حکمت بر علمی باطنی استوار است که بر ظواهر اشیاء نظر ندارد:

«در اسلام، روحانیت و خردمندی، از هم جدایی ناپذیرند و وجوه مختلف یک حقیقت به حساب می‌آیند، حکمتی که هنر

اسلامی بر آن استوار است چیزی جز جنبه خردمندانه خود روحانیت اسلامی نیست به قول توماس آکویناس، «هنر بدون حکمت هیچ نیست» این گفته آکویناس به عیان‌ترین وجهی در هنر اسلامی، نمودار است این هنر، بر علمی باطنی مبتنی است بلکه ناظر به حقیقت درونی آنهاست و هنر اسلامی به برکت این علم و به واسطه برخورداری از برکت محمدی (ص) حقایق اشیاء را که در خزاین غیب قرار دارد، در ساحت هستی جسمانی متجلی می‌سازد.»^(۸۵)

دکتر غلامرضا اعوانی، نیز حکمت را در ارتباط با هنر بررسی نموده و برای آن سرشتی الهی قائل است و در روند نقدی بر نظر افلاطون در جمهوریت مبنی بر راندن هنرمندان از مدینه فاضله و نقد نظر ارسطو که هنر و حکمت را متباین می‌داند می‌گوید از دیدگاه دینی برخلاف متفکران مذکور، هنر و حکمت مابین یکدیگر نیستند، بلکه هنر و عرفان و حکمت دارای اصلی واحد هستند، و حتی حکمت، یعنی فلسفه به معنای حقیقی و الهی آن. آنگاه ضمن اشاره به تفاوت‌های حکمت و فلسفه و هنر چنین اظهار نظر می‌کند که: هنرمند به معنای سنتی کلمه می‌تواند عارف و حکیم باشد لهذا سعی میکند حقایقی را که دیده‌است، عینیت ببخشد و در خارج متحقق کند چنانکه شأن یک هنرمند عینیت بخشیدن به طرق گوناگون است. گاهی با زبان کلمه و شعر مثل سعدی و حافظ و مولوی گاهی بصورت معماری که در اینجا وسیله زبان خشت و گل است. اعوانی معتقد است، اصلاً بعضی از نمونه‌های هنری ما یا بیان حکمت است مثل معماری مساجد و یا بیان مستقیم عرفان است و حتی این عینیت بخشیدن حکمت ممکن است بوسیله موسیقی باشد چراکه موسیقی^(۸۶) حقیقی می‌تواند همان حقایق حکمت را بصورت صوت بیان کند و حتی می‌تواند حقایق

حکمی بصورت خطاطی یا مظاهر دیگر هنری بیان شود.^(۸۷) در هر صورت در پایان مبحث فهم «حکمت هنر اسلامی» با تعاریفی که متفکران از مقوله مزبور نموده‌اند، همان سخن اول اثبات می‌شود که حکمت هنر اسلامی، افضل العلوم برای افضل المعلوم است، بهترین دانش (با سرشتی عقلی - شهودی و معنوی و الهی) برای شناخت بهترین معلوم، هنر اسلامی (با سرشتی الهی و قدسی) می‌باشد.

نتیجه‌گیری:

آنچه افزون بر این گفتار و بعنوان دریافتی جدید، از حکمت هنر اسلامی می‌توان به صحنه اندیشه عرضه کرد ابتدا یک نتیجه‌گیری و سپس ارائه تعاریف جدید است. در مجموع متفکران، غیر از بنیادهای دینی فلسفی و عرفانی که بطور قطع سرشت قدسی و متعالی بی‌چون و چرای هنر اسلامی و حکمت هنر اسلامی را عرضه می‌نماید، و همه نسبت به آن متفق‌القولند غیر از این ریشه و مقصد، اکثر متفکران با چهار ره‌یافت به هنر اسلامی می‌نگرند.

۱. ره‌یافت غیر شخصی بودن هنر اسلامی، که در این زمینه گنون^(۸۸) و بورکهارت^(۸۹) و سایر متفکران از آن سخن رانده و هرگونه انگیزه و الهام فردی و شخصی را از هنر اسلامی زدوده‌اند و در عین حال مخاطب را نیز به رغم خود از گزند عواطف فردی و خصوصی هنر، مصون داشته‌اند در دیدگاه این متفکران، هرگونه انگیزه عاطفی یا شخصی مانع توجه مستقیم به خداوند است.

ره‌یافت دوم متکی به ره‌یافت اول و با الهام از ریشه و مقصد قدسی هنر اسلامیست متفکران معتقدند موضوع هنر اسلامی، تنها ساحت، قدسی و ملکوت است و به همین جهت موضوعهای دیگر و مضامین ملموس زندگی حتی روندی از مسایل ملموس تا وصول به سوی عوالم

پی‌نوشتها:

1. Wisdom
۲. تیتوس (ابراهیم) بوركهارت: هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری (تهران: سروش، ۱۳۶۹)، ص ۱۲
3. Hermeneutics
4. Wilhelm Dilthey
5. Mircea Eliade the Encyclopedia of Religion. Volume 6 (Newyork, Macmillan Publishing, 1987), PP. 279-282.
6. Alienation
۷. نورمن کیسلر: فلسفه دین، ترجمه حمیدرضا ایت‌اللهی، جلد اول، تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۷۵، ص ۴۲ - ۳۹
8. Transcendental
۹. مرتضی مطهری: اهتراز روح مباحثی در زمینه زیبایی‌شناسی و هنر (تهران: حوزه دینی، ۱۳۶۹)، ص ۹۳
۱۰. علی شریعتی: مجموعه آثار - هنر، آثار جلد ۲۳ (تهران دفتر تدوین و تنظیم آثار، بی تا)، ص ۱۰۲.
11. Paradoxical
۱۲. قرآن مجید می‌فرماید: انسان را درنکوترین حالت آفریدیم و نیز می‌فرماید از روح خویش، در او دمیدم و نیز می‌فرماید او را از لجن و گل متعفن آفریدیم که در هر حال سرشت پیچیده انسان را تبیین می‌نماید.
۱۳. واژه سیطره کمیت را از متفکر فرانسوی، «رنه (عبدالواحد یحیی) گنون» وام گرفته‌ام.
۱۴. زنه (عبدالواحد یحیی) گنون: سیطره کمیت، ترجمه علی محمد کاردان، چاپ دوم (تهران: مرکز نشر دانشگاهی ۱۳۶۵)، ص ۷
15. Harold Osborn: Twentieth Century Art. U S. Newyork. Oxford University Press. 1981 P. 244.
16. Michel Foucault
۱۷. قرآن کریم سوره روم، آیه ۷.
۱۸. افلاطون مجموعه آثار، ص ۸۹۲.
۱۹. دنیای افسون‌زدایی شده معاصر از اصطلاحات ماکس وبر جامعه‌شناس فرانسوی است
۲۰. اریک برنر: میشل فوکو، ترجمه بابک احمدی (تهران: کهکشان، ۱۳۷۳)، ص ۱۷.
21. Discourse
۲۱. گفتمان، سخن، پرسابقه است و یک رفتار فکری، بیانی است که با کلیه اسناد و شواهد پیرامون یک شی یا موضوع یا اندیشه، بصورت‌گزینشی مواجهه می‌شود. و آن اسناد و شواهد را، بنا بر نیت خاصی، سامان می‌دهد.
۲۲. گفتمان را لیوتار در کتاب بسوی پست مدرن تحت

دارند، اما مسایل و مضامین عینی و تاریخی این معانی را متأثر کرده، زمانمندی به آن افزوده شده حالت فیگوراتیو و ملموس یافته‌اند.

۳. ره‌یافت سوم، تأثرات و حضور فردیت هنرمند و امکان حضور عاطفی مخاطب اثر است، که شرایط جدید و معاصر آنرا طلب می‌کند مقصود از شرایط جدید بویژه در صورت آرمانی و غیر فردی آنست اگرچه جنبه‌های فردی و عاطفی نیز مد نظر می‌باشد.

۴. ره‌یافت دیگر، انتخاب قلمرو وسیع برای بیان موضوع هنریست، این قلمرو وسیع نه تنها ساحت پرستش و تقدیس و حضور و خضوع محض بلکه حتی مضامین پیرامون خیر و شر را در عرصه‌ای وسیع از پیش از دنیا و پس از آن مورد توجه قرار می‌دهد. تا بتواند مسایل رایج جامعه شناختی و روان‌شناختی مبتلا به انسان را بر ملا نماید.

توجه به ره‌یافتهای فوق الهام بخشان هنرمند و مخاطبین را با تمامی ابعاد انسانی خود مورد نظر قرار می‌دهد، اما با این دیدگاه که منشأ و مقصد، امر متعالی و قدسی است. البته با چنین نگرشی و با گسترش مفهوم حکمت و هنر اسلامی به ساحتی چنین، مقام کبرایی هنر قدسی دامن به خاک می‌آید اما در نهایت از آن فاصله می‌گیرد و با تکاپوی قوسی صعودی به ملکوت می‌پیوندد. و به بیان دیگر امر متعالی در هر لحظه این هنر وجود دارد بی‌اینکه در همه مراحل دست‌نیافتنی باشد.

هر چند در هر حال بیان تجریدی رمزی و نمادگرایانه والاترین شکل ارائه محتوی قدسی است اما صورت منحصر بفرد آن نیست.

قدسی، نمی‌تواند مضمون هنر اسلامی قدسی قرار گیرد در حقیقت ارتباط بدون واسطه انسان و خدا مضمون هنر اسلامی قدسی است نه هیچ‌گونه روابط و مناسبات دیگر حتی اگر در مجموع به سوی افقهای عالی جهت‌گیری داشته باشند.

ره‌یافت سوم: در ارتباط با مفهوم زمان است، از دیدگاه این متفکران هنر اسلامی قدسی، فرازمانی اما سایر هنرها متعلق به زمان با تمام ویژگی‌های فانی آن می‌باشد از این روی هنر اسلامی قدسی، در ذات خود به نحوی است که نمی‌تواند زمان‌بندی را تحمل نماید.

ره‌یافت چهارم، بیان زیباشناختی هنر قدسی براساس رمز و نماد پردازش تجریدی است که البته اگرچه رمز و نماد مورد توافق همه متفکران بوده است اما پرداخت تجریدی یا فیگوراتیو از دیدگاه متفکران مذکور مورد مناقشه بوده است.

در مطالعات حکمت هنر اسلامی که اینک براساس تجربیات نوین هنری ارائه می‌شود ره‌یافتهای زیر بطور تجربی و نظری پیگیری خواهد شد.

۱. ره‌یافت تأویلی^(۹۰) بر هنر اسلامی در این شیوه صور زیبا شناختی اسلامی به نحوی تحلیل و تفسیر و تأویل می‌شود که افق معنا از شکل تا مفاهیم متعالی اسلامی، از تجریدی‌ترین تا تجربی‌ترین حالت، گسترش بیابد چرا نتوان حتی از نوع سامان یافتن اسلیمی‌ها و ختایی‌ها و نقوش رمزی، تأویلی جامعه‌شناختی یا معرفتی براساس اعتقادات اسلامی را ارائه داد و از افق قدس تا زمین و در عین حال از عالم محسوس به ملکوت راه یافت؟

۲. ره‌یافت بعدی ظهور مرحله جدیدی در هنر اسلامیست که با بیان زیباشناختی نوینی روبروست، بدون این که از ساحت قدسی آن کاسته شود و آن حضور شکل غیر تجریدی در هنر اسلامیست، در این بیان همچنان رمز و نماد و معنا و قدس حضور

عنوان درباره سیمای گفتمان از دیدگاه خود شرح داده است رجوع شود.

23. Jean. Francois Lyotard – Toward the post modern (U.S. Humanities press, 1993) pp. 12-26.

24. محمدحسین طباطبایی: تفسیر المیزان، جلد ۲ (بنیاد علمی علامه طباطبایی با همکاری نشر رجاء، بی تا)، ص ۵۵۳.

25. دهخدا: لغت نامه، جلد ۶ (تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۴)، ص ۸۰۴۷.

و نیز رجوع شود به: سید جعفر سجادی: فرهنگ و علوم فلسفی و کلامی (تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۵)، ص ۲۷ – ۲۹۶.

26. فردریک کاپلستون: تاریخ فلسفه یونان و روم، ترجمه سید جلال الدین مجتبیوی، جلد یکم (تهران: سروش، ۱۳۶۸)، ص ۱۷۲.

27. همان، ص ۱۲۹.

28. همان، ص ۱۳۳-۱۳۴.

29. همان، ص ۲۹۵.

30. همان، ص ۳۳۲-۳۳۳.

31. راهنمای انسانیت (کلمات قصار حضرت رسول اکرم (ص)، گردآورنده: تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۴)، ص ۲۰۷.

32. قرآن مجید، سوره آل عمران، آیه ۱۶۴.

33. بوعلی سینا: وسایل. تهران، نشر بیدار، ص ۳۰.

34. بوعلی سینا: الهیات شفا، ص ۸۵.

35. سید جعفر سجادی: پیشین. ص ۲۹۶.

36. سید جعفر سجادی: همان. ص ۲۹۹.

37. محی الدین عربی: البلغة فی الحکمة (استانبول: ۱۹۶۹)، ص ۴.

38. ملاصدرا: شرح هدایت، ص ۳.

39. ملاصدرا: اسفار، ج ۱، ص ۲۰.

40. ملاهادی سبزواری: شرح منظومه (تهران: انتشارات مصطفوی)، ص ۷.

41. Esotric

42. Transcebdetbal

43. Jean Francois Lyotard

44. unrepresentable

45. Charles Jenks, The post Modern Reader (London Academy Editions 1992) P. 146.

46. Gianni Vattimo

47. Artistic Product

48. Mass Media

49. Gianni Vattimo The End of Modernity (U.K. Blackwell Publishers 1994) P. 58

50. Ibid. P. 63

51. Aperiore

52. یوستوس هارتناک: نظریه معرفت در فلسفه کانت، ترجمه غلامعلی حداد عادل (تهران: فکر روز، ۱۳۷۶)، ص ۱۰.

53 - Rudolf Otto

54 - Wholly other

55. Rudolf otto: the Idea of the Holy. (London, Oxford University Press, 1977. 3ED), p. 50

56. نورمن ال کیسلر: فلسفه دین، ترجمه حمیدرضا آیت اللهی، جلد اول (تهران: حکمت، ۱۳۷۵)، ص ۶۶.

57. Rudolf Otto. Ibid. P. 22

58. Otto Opcit. p. 45

59. نورمن کیسلر: همان، نقل از آ. ای. تیلور، ص ۲۹.

60. همان. ص ۳۰.

61. افلاطون: مجموعه آثار.

62. فلوطین: مجموعه آثار، ترجمه محمدحسن لطفی، (تهران: خوارزمی، ۱۳۶۶)، ص ۱۵۵.

63. Heiropfany, Sacred

64. Primitive Art

65. آرنولد هاورز: تاریخ هنر، ترجمه امین مؤید، جلد اول (تهران: چاپخش، ۱۳۵۷)، ص ۲.

و همچنین: میرچا الیاده در تاریخ ادیان، فصل اول، ساختار و ریخت شناسی قدرت، پیچیدگی‌های امر قدسی و امر متعال را بیان داشته است.

ر.ک. میرچا الیاده: تاریخ ادیان، ترجمه جلال ستاری (تهران: سروش، ۱۳۷۲)، ص ۵۱-۳۳.

66. Figurative

67. Mircea Eliade

68. Mircea Eliade, the Sacred and profabe (U.S. Harcourt, Harvest B., 1959). p. 12

69. سید حسین نصر در مقاله هنر قدسی در فرهنگ ایران بحث مبسوطی پیرامون هنر دینی و امر قدسی انجام داده است.

ر.ک. جاودانگی هنر، ترجمه آوینی (تهران: انتشارات برگ، ۱۳۷۰)، ص ۳۸.

70. بل شرایدر: سبک استعلایی در سینما، ترجمه محمد گذرآبادی (تهران: فارابی، ۱۳۷۵)، ص ۷.

71. Deformation

72. تیتوس بورکهارت: هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری (تهران: سروش، ۱۳۶۹)، ص ۱۰-۷.

73. Frithof Schuan

74. Frithof perspectives spritualschuan. of Faits

این مقاله توسط جلال ستاری ترجمه شده و در مجله دستها و نقش‌ها به شماره ۴ زمستان

۱۳۷۵ به چاپ رسیده است.

75. Coomaraswamy

76. Ananda Coomaraswamy, Tradiotional Art and Symbdism (U.S, Princeton University Press 1977), P. 433-434

77. Ananda Coomaraswamy - christian and Oriental Philosopy of Art (London - Luzac, 1943), p. 53

78. Ibid. P. 52

79. دکتر علی شریعتی: هنر، مجموعه آثار جلد ۲۳ (تهران: دفتر تدوین و تنظیم آثار، بی تا)، ص ۱۰۲.

80. بورکهارت، پیشین. ص ۱۲.

81. همان. ص ۱۳۲.

82. همان. ص ۱۳۳.

83. دکتر سید حسین نصر: هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان (تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۵)، ص ۱۸.

84. همان. ص ۱۴.

85. همان. ص ۱۵.

86. در اینجا اعوانی اشاره می‌کند که مقصود از موسیقی حقیقی آنست که مبتنی بر اصول و حقایق الهیست، برعکس غنا که فاقد اصول و مبانی درست بلکه مبتنی بر صرف نفسانیت است.

87. دکتر رضا اعوانی: حکمت و هنر معنوی (تهران: انتشارات گروس، ۱۳۷۵)، ص ۳۶۱-۳۵۹.

88. کنون در کتاب سیطره کمیت به تفصیل تضاد فردیت با نگرش سنتی دینی را مطرح کرده است.

89. بورکهارت در همه آثار خود بویژه، هنر مقدس و مقاله نقش هنرهای زیبا در نظام آموزش اسلامی و سایر آثار فردیت و انگیزه‌های شخصی را در هنر اسلامی، به نقد کشیده است.

90. Hermeneutics