فلسفهٔ اسلامی و چالشی با عنوان فلسفهٔ هنر اسلامی

حسن بلخاری قهی*

تـاریخ دریـــافت مقاله: ۱۳۹۰/۰۱/۱۷
تـاریخ پذیـرش مقاله: ۱۳۹۱/۰۲/۲۷

چکیده

نسبت فلسفه اسلامی با هنر از جمله مهم‌ترین، بنیادی‌ترین و، در بُعدی، غامض‌ترین مسائل جاری حوزهٔ مطالعاتی فلسفهٔ هنر در ایران است. روند رو به رشد مطالعات نظری هنر در بیست سال گذشته، موضوعات بسیار گسترده و جدیدی در عرصهٔ مبانی تئوریک هنر آفرید. غالب این موضوعات محصول آشنایی بخشی از متفکران ایرانی با مباحث گسترده نظری هنر در غرب بود که از ترجمه این متون حاصل می‌شد.

نظام آموزشی مطالعات عالی کشور نمی‌توانست نسبت به این معنا بی‌تفاوت بماند. در عین حال، افزونی رشته‌های هنری در نظام دانشگاهی که اغلب عملی و کاربردی بود، در کنار رشد مباحث نقد در مطالعات آکادمیک دانشگاهی و نشریات، ضرورت تأسیس رشته‌هایی که مبانی نظری هنر را در کنار رشته‌های عملی تحلیل کند، ایجاب می‌نمود. تأسیس رشته‌هایی چون پژوهش هنر و فلسفهٔ هنر در حوزهٔ تحصیلات تکمیلی دانشگاه‌ها و نشر روزافزون کتب فلسفی هنر توسط نهادهایی چون فرهنگستان هنر، محصول وقوف بر این نیاز و تلاش در جهت رفع آن بود. برگزاری نخستین دوره‌ها در این حوزه آرام آرام سؤالات بسیار مهمی در برابر دیدگان مسئولان و مجریان نهاد: آیا می‌توان در تعلیم این مباحث، صرفاً، مبانی فلسفی هنر در غرب، از گرگیاس (در رساله «درباره هلن») تا نظرات جرج دیکی را در ارائه آخرین نظریه بنیادی در تبیین ماهیت هنر (Institutional Theory) تدریس و تعلیم نمود؟ در حوزه‌های علوم فنی چنین سؤالی به سادگی در تیررس دید طراحان قرار نمی‌گرفت، اما در قلمرو فلسفهٔ اسلامی در ایران، که از جمله مهم‌ترین و بالنده‌ترین حوزه‌های فلسفی جهان اسلام است، رویکرد فلسفه اسلامی به هنر، بنیادی‌ترین سؤال ناگزیری بود که دیر یا زود در معرض دید طراحان قرار می‌گرفت. همزمان، مدون‌ترین تئوری‌هایی که ظرف صد سال گذشته از سوی سنت‌گرایان در مورد هنر اسلامی ذکر شده بود مورد نقد جدی برخی استادان دانشگاه هاروارد واقع شد (من‌جمله «گل‌رو نجیب‌اوغلو» و جدیدتر از او «اولیور لیمن» در کتاب *Aesthetics Islamic*). در این صورت، ضرورت رجوع به منابع حکمی و فلسفی جهان اسلام در استخراج نظریه‌های هنری و کشف موضع فلسفه اسلامی در مورد هنر به شدت احساس می‌شد. این مقاله قصد دارد به این سؤال و سؤالاتی از جنس آن پاسخ گوید: موضع فلسفهٔ اسلامی نسبت به هنر چیست؟ آیا در طول تاریخ فلسفه اسلامی، موضوعی تحت عنوان هنر (هنر به‌ماهو هنر، نه موسیقی به عنوان جزئی از فلسفه وسطی) موضوع مورد تأمل فلسفه اسلامی بوده است؟ اگر نه، چرا؟ و اگر بوده در این صورت نتایج و دریافت‌ها چیست؟

کلید واژه‌ها: فلسفهٔ اسلامی، فلسفهٔ هنر، چالش‌ها، صناعت، هنر

* عضو هیئت علمی دانشگاه تهران Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

مقدمه

نقش مهم و تأثیرگذار فلسفهٔ اسلامی در تاریخ فلسفه بر هیچ محقق منصفی پوشیده نیست. این فلسفه که از نظر تاریخی میراث‌بر فلسفهٔ یونان و از نظر مبانی، ریشه در روشن‌نگری، آزاداندیشی و قوه نقادی اسلامی داشت به تنقیح و تکمیل فلسفه یونانی دست زد و به روایتی دویست مسئله فلسفی را به مباحث فلسفه افزود (نصر، ۱۳۸۳: ۷۴) و، در عین حال، با انتقال اعظم این معارف به اروپا عامل مهم ظهور عصر نوزایی یا رنسانس گردید. ظهور فلاسفه بزرگی که در نبوغ و قدرت اندیشه بی‌نظیر یا کم‌نظیر بودند تأثیر بلندی بر تاریخ فلسفه گذاشت و جامعیت مفهوم آن را عمق و وسعت بخشید.

عواملی سبب گردید وجه اعظم توجه و تأمل فلسفه اسلامی مصروف بنیادی‌ترین مسائل فلسفه گردد، من‌جمله اوج‌گیری مسائل کلامی، ظهور مشارب عرفانی، تحقیقات و تألیفات بنیادی در عرصهٔ علوم فقهی، به‌ویژه، علم اصول و نیز ردیه‌ها و فلسفه‌ستیزی‌های مفسرانی چون فخر رازی و حکمایی چون امام محمد غزالی.

این رویکرد که چندان مجالی برای پرداختن فلسفهٔ اسلامی به دیگر مباحث، من‌جمله هنر، باقی نمی‌گذاشت و آنچه را که امروز فلسفه‌های مضاف نامیده می‌شود چنان به حاشیه مباحث فلسفی راند که هیچ گاه تألیف مستقلی در ساحت چیستی و ماهیت هنر آفریده نشد.

ذیل کلام به ذکر و شرح ادله‌ای خواهیم پرداخت که مهجوری و حاشیه‌نشینی هنر و زیبایی را در فلسفهٔ اسلامی به وجود آورده و در عصر اوج‌گیری مباحث مستقل فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی، فقدان آن را در این فلسفه موجب شده است.

۱. جایگاه مفقود هنر در تقسیمات فلسفی

اولین و مهم‌ترین نکته اینکه ارسطو در تبویب و تدوین حکمت و تقسیم آن به نظری و عملی جایگاهی برای هنر در نظر نگرفت. این تقسیم، که بر اساس موضوع و نیز کارکرد علوم صورت گرفته بود، تنها موسیقی را به دلیل نسبت وسیع و وثیق آن با عدد از اجزای فلسفه وسطی قرار داده و باقی هنرها را، شاید بدین دلیل که نوعی مهارت در عمل محسوب می‌شدند و بیش از آنکه نیازمند معرفت باشند نیازمند مهارت و کاردانی بودند، نادیده گرفت. از جمله دلایل این معنا کاربرد کلمهٔ «تخنه» برای هنرها بود. تخنه، در مفهوم یونانی خویش، پیش از آنکه عنوانی برای هنر و اقسام دیگر هنرها باشد بر مهارت استادکارانی دلالت می‌کرد که قادر بودند بر اثر تمرین، ممارست، و تبعیت از قواعد مسلمی چون تقسیم طلایی، آثار برجسته‌ای خلق نمایند.

هر دو این معانی با نهضت ترجمه وارد اندیشهٔ اسلامی شد؛ فارابی در *احصاءالعلوم* تقسیم‌بندی ارسطو را دگرگون نمود،[۱] اما او نیز با آنکه علم‌الحیل را از جمله علوم تعلیمی (ریاضی) شمرده و آن را علم شناختن راه‌های تدبیری‌ای دانست که انسان بتواند تمام مفاهیمی را که وجود آنها در ریاضیات با برهان ثابت شده بر اجسام خارجی منطبق ساخته و به ایجاد و وضع آنها در اجسام خارجی فعلیت بخشد (فارابی،۱۳۸۱: ۸۹) و حتی با ذکر انواع حیل، من‌جمله حیل هندسی، بخشی را معماری و بخشی دیگر را علم حیلی دانست که در ساختن ظرف‌های عجیب[۲] و تهیه ابزار برای صنایع بسیار استفاده می‌شود (همان: ۹۱)؛ اما بحث مستقلی تحت عنوان هنر یا زیبایی‌شناسی ارائه ننمود. ابن‌سینا نیز در شفا تقسیم علوم ارسطویی را پذیرفت، اما در *منطق‌المشرقین* (فصل فی ذکر العلوم) تقسیم دیگری ارائه کرد که شاید بتوان در این تقسیم‌بندی جدید، مبنایی در توجه او به هنر به عنوان یک معرفت، و نه صرفاً مهارت، استنباط کرد. ابن‌سینا در *منطق‌المشرقین* علوم را به دو دسته تقسیم می‌کند: «یکی دانش‌هایی که احکام آنها برای همیشه ثابت نیست، بلکه در زمان‌های معینی درست است و بعد ارزش خود را از دست می‌دهد و دیگر علومی که همه اجزا زمان را فرامی‌گیرد و برای همیشه باقی است.» (ابن سینا، ۱۴۰۵: ۵). وی علوم جاری در همه زمان‌ها را حکمت نامیده و شرحی از اقسام آن ارائه می‌دهد که به نوعی همان تقسیم ارسطویی است، اما در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

مورد علوم دسته اول هیچ اشاره‌ای ندارد.[۳] شاید اشاره ابن‌سینا به علوم دسته اول دانش‌های مربوط به صناعات عملی یا هنر باشد که در تقسیم‌بندی رایج آن روزگار از اقسام علوم محسوب نمی‌شد، اما از دیدگاه ابن‌سینا بنا به ابتنای این گونه صناعات بر برخی قواعد و قوانین، دانش شمرده می‌شد.[۴] گرچه، البته، وی بر این معنا هیچ تصریحی ندارد و در همان مقدمهٔ *منطق‌المشرقین* ترجیح می‌دهد به اقسام علوم نظری چون ریاضیات و منطق و الهیات و علوم عملی چون سیاست و تدبیر منزل بپردازد؛ علومی که غایت آنها تزکیهٔ نفس است از طریق شناخت (علوم نظری) و دیگر، عمل به این شناخت است (علوم عملی): غایتِ علمِ اول شناخت حق و غایت علم دوم معرفت به خیر است. و البته، این در حالی است که وی در موسیقی چنان استاد بود که به تعبیر عبدالقادر مراغی ـ موسیقی‌شناس بزرگ اسلامی قرن هفتم ـ چون به «جوامع علم الموسیقی» شفا رسید گفت: «اینک علم، کو مرد؟» (المراغی، ۱۳۷۲: ۲۰۲) که کنایه از تسلط بی‌چون و چرای او بر موسیقی و، البته، ناتوانی‌اش در اجرای آن بود. تسلط او بر موسیقی، البته، از آن رو بود که موسیقی را به مثابه فلسفه می‌خواند و نه یک هنر.

بنابراین، همچنان موسیقی به عنوان یک متن فلسفی نوعی «فلسفه» محسوب می‌شد، اما با ظهور صفی‌الدین ارموی و کتاب بسیار تأثیرگذارش، *الادوار*، خط سیری در موسیقی اسلامی به عنوان یک علم تخصصی شکل گرفت که با عبدالقادر مراغی و قطب‌الدین شیرازی به اوج خود رسید.

این معنا در همان قرون اولیهٔ شکل‌گیری اسلامی همراه با ظهور بزرگانی چون ابوالوفا بوزجانی در معماری نیز به وقوع پیوسته و هندسه نیز به عنوان زیربنای معماری راه خود را آهسته آهسته از فلسفه جدا نمود. عنوان یکی از مهم‌ترین کتب او که کاملاً کاربردی است، *المنازل فی مایحتاج العمال و الصناع الی الهندسه*، این معنا را کاملاً نشان می‌دهد. چنان که گفتیم این جدایی نزدیک به چهار قرن بعد، یعنی پس از قطب‌الدین شیرازی که آخرین نمونه از مفهوم جامع فیلسوف به معنای سنتی خویش است، شامل موسیقی نیز شد. قطب‌الدین خود بزرگی از بزرگان موسیقی ایرانی است و در عین حال طبیبی بزرگ و نیز منجمی حاذق و مؤلفی که در *درةالتاج* را به عنوان نمونهٔ شفای فارسی به رشته تحریر درآورده، اما پس از او کدامین فیلسوف اسلامی است که چون او و اسلافش در کنار فلسفه، عالم به طب، موسیقی، نجوم، هیئت، ریاضیات و... نیز باشد؟

از سوی دیگر، مفهوم «تخنه» که اینک در زبان فلسفه اسلامی (عربی) معادلی چون صناعت (و فن) یافته بود رویکردی کاملاً کارکردی داشت. گرچه برای همه علوم به کار می‌رفت، کاربرد آن در عرصهٔ فنون و حِرف بالاصاله و کاملاً شناخته شده بود. این صناعات با رواج روحیهٔ جوانمردی و نسبت وسیع و وثیق آن با صنوف، حِرف و پیشه‌ها، فتوت‌نامه‌هایی آفرید که نه به عنوان نمودگار فلسفه و بنیاد نظری این صناعات که چون منشوری اخلاقی و اعتقادی از اتصال تام و تمام این صانعان ـ و به تعبیر امروزی هنرمندان ـ با بنیادهای نظری (و نه الزاماً فلسفی به معنای خاص آن) پرده برمی‌داشت.

بنابراین، در تاریخ فلسفه اسلامی هنر هیچ گاه به عنوان امری مستقل در معرض نظر فلاسفه اسلامی و تقسیم آنها از علوم و معارف قرار نگرفت. و شاید از همین رو حتی بسیاری مباحث فلسفهٔ یونانی پیرامون مبانی معرفتی برخی هنرها همچون نمایش (و مباحث مهمی چون کاتارسیس) کاملاً حذف گردید.

مختصر اینکه فلسفهٔ اسلامی:

الف. میان نظر و عمل تمایز قائل بود.

ب. و همچون تقسیمات حاکم بر فلسفه یونانی به تقسیمی نهان میان عملی که به تدوین و تبیین تئوریک نیاز داشت (همچون سیاست) و اعمالی که استادی در آنها مستلزم مهارت و تبعیت از برخی کَنون‌ها (همچون قاعده تقسیم طلایی) بود، دست زد. اعمال دسته دوم غالباً از دیدگاه فلاسفه نیازی به تبیین تئوریک نداشتند.

ج. و البته، در فلسفه غرب نیز تا ظهور کسانی چون

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

کانت و بومگارتن هنر و زیبایی به عنوان امری قابل تحقیق و مطالعه چنان که بتوان آن را مستقلاً مورد تحقیق و بررسی قرار داد مورد توجه قرار نداشت (گرچه مباحث بسیار تأمل‌برانگیزی را که ـ امروزه جزو مبادی ذاتی و لاینفک فلسفهٔ هنر است ـ مطرح ساخت). البته، هنوز کانت و بومگارتن فلسفه اسلامی ظهور ننموده‌اند.

۲. تحول مفهومی هنر

دومین مسئله در شرح و بسط مهجوری فلسفهٔ هنر در تمدن اسلامی تبیین متمایز بودن مفهوم هنر در دورهٔ شکل‌گیری فلسفهٔ اسلامی با برداشت و استنباطی است که امروزه از هنر وجود دارد. در فرهنگ و فلسفه اسلامی، اصطلاحات صناعت و فن که واژه‌های دربرگیرنده مفهوم هنرند و از نظر مفهومی معادل با آن[۵] ترجمه تخنه (Techne) یونانی‌اند که شامل تمامی صناعاتی است که به نحوی با مهارت و قابلیت‌های بالقوه و بالفعل انسانی مرتبط‌اند. از همین رو، در حالی که منطق، فلسفه، ریاضیات و موسیقی صناعت محسوب می‌شوند در عین حال آهنگری و پیکره‌سازی نیز صناعت‌اند و مبنای این شمول نیز طبیعت است. زیرا در قاموس یونانی اشیا یا طبیعی‌اند و یا صناعی. هر شیءای که ایجادش منوط به صنعت و ارادهٔ انسان باشد و محصول نظر و عمل او، صناعی است و هر چه را که انسان در آن دخل و تصرفی ندارد و خارج از اراده اوست، طبیعی. فارابی نیز در *احصاءالعلوم* همین تقسیم را ذکر می‌کند. (فارابی، ۱۳۸۱: ۹۳)

در آن روزگار، شمول و بسط مفهوم صناعت گستره‌ای از فنون، حِرَف و مهارت‌ها را پیش رو می‌نهاد که امروزه نه به همه آن حِرف که تنها به جزئی از آنها، هنر اطلاق می‌شود؛ و این به معنای قبض و بسط معنوی صناعت و هنر در جهان دیروز و امروز است. فلذا، چنانچه براساس قراین درون‌متنی و یا شواهد تاریخی، مرز میان «صناعت» و «هنر» روشن نگردد، بحث بیشتر حول محور صناعت خواهد بود و صناعت گرچه ظهور مهارت‌های انسانی در قالب ابزار، اشکال و پیکره‌ها است، اما چنان که گفتیم امروزه تمامی مصادیق آن، هنر محسوب نشده و لاجرم در حوزه فلسفه هنر قرار نمی‌گیرد.

افلاطون، ارسطو و فلاسفهٔ نوافلاطونی و اسکندرانی، که به نوعی منبع برخی مبانی نظری در فلسفه اسلامی محسوب می‌شوند، مرز میان مفهوم عام صناعت (در آن روزگار) و معنای خاص هنر (در این روزگار) را با ذکر مصادیق آن روشن می‌دارند. به عنوان مثال، مصادیقی چون موسیقی، نقاشی، پیکره‌سازی و معماری که گاه توسط این فلاسفه مورد بحث و تأمل قرار می‌گیرند با نگره امروزی هنر محسوب می‌شوند، از این‌رو درک امروز و دیروز از آنها مشترک است.

ورود متون یونانی به متن اندیشهٔ اسلامی همان فراخی و وسعت معنای تخنه را به همراه داشت و این معنا در نخستین نظر به متون فلسفی جهان اسلام از ابواسحاق کندی تا صدرالمتألهین شیرازی قابل اثبات است.

به نظر می‌رسد فلاسفهٔ مسلمان به دلیل فضای حاکم بر اندیشهٔ اسلامی نیازی به تفکیک معنوی هنر از صناعت نمی‌دیدند، فلذا اصطلاح مبسوط‌المعنی صناعت را برای همه صناعات و هنرها به کار می‌بردند. در این میان، اخوان‌الصفا نخستین اندیشمندانی بودند که به اختصار به تمیز و تمایز میان هنر و صناعت دست زدند.[۶] حال، اگر صاحبان *الرسائل* را به عنوان مرجعی قابل اعتماد و استناد در تبیین و بازتابی فرهنگ قرن‌های سوم و چهارم هجری قمری (به عنوان نخستین دورهٔ شکل‌گیری فلسفهٔ اسلامی) به حساب آوریم، شرح و رویکرد آنان به مفهوم صناعت و هنر و نیز وجه تمایزی که میان این دو می‌نهند ما را در ادراک و تحلیل منطقی مفهوم و کارکرد هنر و صناعت در آن روزگار کمک خواهد کرد.

فلذا، در تبیین دقیق جایگاه هنر در فلسفه اسلامی، تعیین و تعیّن واژه‌هایی که محمول معنای هنرند ضرورت دارد. یقیناً عدم تبیین این معنا مناقشه‌انگیز خواهد بود.

۳. تمایزات صناعت و هنر به معنی الاخص

میان انبوه فنون و حِرَفی که صناعت نامیده می‌شود، مصادیقی چون موسیقی، معماری، خوشنویسی و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

صورت‌نگاری با رویکرد امروز نیز هنر نامیده می‌شود. اخوان‌الصفا، که در این تحقیق آنان را نخستین نظریه‌پردازان حکمت هنر در قاموس فلسفهٔ ایرانی ـ اسلامی می‌دانیم، در تبیین هنرهای فوق‌الذکر با رویکردی زیبایی‌شناختی به آنها نگریسته و سعی نموده‌اند حتی‌المقدور تفاوت این هنرها را با صناعاتی چون آهنگری، نجاری و درودگری بازگویند. این تمایز معتبر است، زیرا در هنرهایی چون موسیقی، معماری، خوشنویسی و صورت‌نگاری در عین حالی که کاربرد و کارکرد، به عنوان اصلی‌ترین معیار هنرهای سنتی، حضوری برجسته دارد (و البته بنا به نوع هنر به کارکرد معنوی یا مادی تقسیم می‌شود) بُعد زیبایی‌شناختی نیز حضوری عیان دارد. این معنا به گونه برجسته‌ای در این رأی اخوان ظهور دارد: موسیقی و نقاشی بنا به ذات خویش هنرند، لکن موسیقی به دلایلی شریف‌تر است؛ یکی به دلیل خود موسیقی و دوم به دلیل تأثیراتی که بر جان‌ها می‌گذارد. همچنین، تفاوت مهم موسیقی با دیگر هنرها این است که ماده موضوعه صناعات دیگر اجسام طبیعی است، اما ماده موضوعه موسیقی، جواهر روحانی یا نفوس مستمعین است. اخوان در این بخش، صناعت نگارگران (مصورین) را محاکات مصنوعات طبیعی، بشری یا نفسانی دانسته و غایت آن را تصرف در دیدگان با ایجاد حیرت در ناظرین، جلوه‌گر کردن زیبایی و رونق مناظر تصویرشده می‌دانند. (اخوان‌الصفا، ۱۴۲۶: ج۱، ص ۲۴۴)

از این چهار هنر (موسیقی، معماری، صورت‌نگاری و خوشنویسی) تکلیف موسیقی و معماری روشن است. حضور هندسه به عنوان بنیاد ساختاری و فرمی معماری و موسیقی به عنوان دو جزء از اجزای فلسفه وسطی، تألیفات مهمی در جهان فلسفه اسلامی پدید آورد. از نُه رساله کندی دربارهٔ موسیقی گرفته تا *موسیقی‌الکبیر* فارابی و امتداد آن تا در *ذرةالتاج* قطب‌الدین شیرازی.

آثار و مباحث مهم فلاسفه و متفکران مسلمان دربارهٔ هندسه و عدد نیز که در آثار بزرگانی چون ابوالوفا بوزجانی و اثر مهم او *فی ما یحتاج العمال و الصناع الی الهندسه* جلوه نمود، عامل رونق تألیفات فلسفی فلاسفه مسلمان درباره معماری و موسیقی گردید. اما، در مورد رشته‌های هنری دیگر، فلسفه اسلامی هیچ موضعی نگرفت و صرفاً در مواردی در جهت بیان و تبیین مبانی و مفاهیم خود به شاهدمثال‌هایی از هنرهایی چون صورت‌نگاری و خوشنویسی اکتفا نمود بدون آنکه قصد و نیتی در تبیین فلسفی آن داشته باشد. به عنوان مثال، ابن‌سینا در رسالهٔ *حی‌بن یقظان* در تبیین قوهٔ خیال اشارتی به صورت‌نگاری دارد: «و گویی که نگارگران [مترجم محترم از نگارگری، که واژه‌ای امروزی است، در ترجمهٔ خویش استفاده کرده ورنه اصل آن مصوّران است] که صورت‌های آمیخته گوناگون بنگارند چنین کنند که نخست اندر قوت خیالی آن صورت‌ها به حاصل آرند، سپس بنگارند.» (ابن‌سینا، ۱۴۰۵: ۶۵). از دیدگاه ابن‌سینا، تقسیمات فارابی نیز از آوازها و الحان پسندیده و ناپسند (فارابی، ۱۳۸۲: ۵۳) همان آرای موسیقیایی افلاطون، ارسطو و فلوطین با کارکرد و قصدی اخلاقی است.

بنابراین، خارج از دو رشته هنری موسیقی و معماری که خود از اجزای فلسفه‌اند، فلسفهٔ اسلامی هیچ گونه موضع تأیید یا تکذیبی نسبت به هنرها نداشت. شاید بدین دلیل که این هنرها با عنوان صناعات به کارهای عملی و مهارت‌های صنفی تعلق داشته و در فلسفه نیازی به تبیین نظری آنها احساس نمی‌شده، به‌ویژه، همچنان که ذکر شد ارسطو به عنوان معلم اول در تبویب علوم فلسفی، هنرها را در ذیل هیچ کدام از تقسیمات نظری و عملی فلسفه طرح نکرده بود و چنانچه می‌دانیم فلسفه اسلامی حتی تا به امروز نیز به این تقسیم ارسطویی وفادار است. همچنین عواملی چون:

ـ ابهام و ایهام مفهوم هنر در تمدن اسلامی؛

ـ برجسته بودن احکام فقهی در حرمت و حلیت هنر؛

ـ گستردگی مفهوم اسلام در سرزمین‌های مختلف اسلامی؛

ـ آزادفکری دین اسلام در پذیرش مفاهیم و مبانی موافق با فرهنگ اسلامی در سرزمین‌های مفتوحه؛

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

ـ توانمندی هنری تمدن‌هایی که اسلام آنها را به تصرف خود درآورده بود؛

ـ حضور انواع هنرهای مبتذل و عوامانه در جزیرةالعرب که موضع‌گیری شدید دین جدید را به دنبال داشت و نیز مواجهه با هنرهایی که در تمدن‌های دیگر شکل نازل یا شرک‌گونه‌ای از آنها تصویر می‌شد؛

ـ اختلاف نظر وسیع فکری و اعتقادی حاکمان اسلامی در جغرافیاهای مختلف؛

ـ اختلاف نظر وسیع فقها و عرفا درباره شقوق هنری و نقش جدی و مهمی که هر دو گروه در شکل‌گیری هنر و تفکر اسلامی داشتند؛

ـ تأثیر نگاه ضد هنری افلاطون که در فلسفه اسلامی مرجعی بزرگ پنداشته می‌شد؛[۷]

ـ اختلاف نظر دربارهٔ توحیدی یا شرک‌آمیز بودن فرهنگ و فلسفهٔ یونانی، آن چنان که از سوی برخی متفکران اسلامی افلاطون و ارسطو حکمای الهی تصور می‌شدند و از سوی دیگر سنایی می‌سرود:

مسلمانان مسلمانان، مسلمانی مسلمانی
از این آیین بی‌دینان، پشیمانی پشیمانی
شراب حکمت شرعی خورید اندر حریم دین
که محروم‌اند از این عشرت هوس‌گویان یونانی
برون کن طوق عقلانی به سوی ذوق ایمان شو
چه باشد حکمت یونان به پیش ذوق ایمانی[۸]

و خاقانی پی می‌گرفت:

مرکب دین که زاده عرب است
داغ یونانش بر کفل منهید
قفل اسطورهٔ ارسطو را
بر درِ احسن الملل ننهید
نقش فرسودهٔ فلاطون را
بر طراز بهین حلل ننهید[۹]

عوامل مهم ایجاد و آفرینش موقعیتی خاص برای هنر در تمدن اسلامی هستند؛ موقعیتی که ناگزیر هنر را در حاشیه مباحث فلسفی جهان اسلام قرار داده و هرگز به دغدغه‌ای فلسفی در متن آن تبدیل نکرد.

۴. بنیان‌های مکشوفه هنر در متون غیر فلسفی اسلامی

الف. قوهٔ خیال و عالم مثال

تاریخ اندیشه اسلامی مباحث محققانه و ارزشمندی پیرامون عناصر بنیادی هنر در عرصه فرم (و نه محتوا) دارد. رنگ، نور، تخیل، قوه خیال و عالم مثال (که به عنوان منشأ ظهور آثار هنری در تمدن اسلامی مشهور است) ازجمله این عناصرند.

ابواسحاق کندی متأثر از آرای ارسطو در رسائل خویش تبیینی از قوهٔ خیال ارائه نمود. این تبیین، مفهومی افزون‌تر از آنچه ارسطو در کتاب *النفس بحث* نموده بود، نداشت. لکن فارابی با رویکردی بدیع، که البته کلامی بود و در جهت شرح بسط قدرت نبوی، طیران قوه خیال را تا عالم فوق‌القمر بالا بُرد. خیال در این عرصه قادر به محاکات از مبدأ اول و موجودات سماوی بود. ابن‌سینا نیز با تمایز میان تخیل و خیال دامنه این بحث را وسیع‌تر نمود و هر دو این فیلسوفان که آراء و نظراتشان شکل‌دهندهٔ مبانی فلسفی در میان فلاسفه و حکمای مسلمان بود خیال و تخیل را به عنوان قوه‌ای از قوای نفس مورد تأمل قرار داده بودند. غزالی نیز که برای بیان اندیشه‌هایش ناگریز از استفاده از قالب فلسفی بود خیال و تخیل را با همان رویکرد فلاسفه پیش از خود مورد بحث قرار داد. اما، شیخ اشراق باب جدیدی گشود. محوریت بحث نور و مصدریت نورالانوار در فلسفه او نظامی طولی از مراتب عالم تدوین نمود. در این مراتب، عالم مثال جایگاهی واسط میان عالم ماده و روح یافت و بنا بدین مرتبت که هم متأثر از انوار روحانی عالی‌تر از خود بود و هم مؤثر بر مراتب دانی خویش، فاصله میان تخیل هنری و صور روحانی را کاهش داده و در این ساحت جدید، نسبت میان آثار هنری و صور روحانی تا حدودی شفاف‌تر گردید. سخن شیخ اشراق در این معنا بسی روشنگر است: «شواغل حسی تقلیل می‌یابد. نفس ناطقه در خلسه‌ای فرورفته به جانب قدس متوجه و مجذوب می‌گردد. در این هنگام است که

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

لوح صاف و شفاف ضمیر آدمی به نقش غیبی منقش می‌گردد. نقش غیبی گاهی به سرعت پنهان گشته و گاهی بر حالت ذکر آدمی پرتو می‌افکند. در برخی موارد نقش غیبی به عالم خیال رسیده و از آنجا به علت تسلط خیال در لوح حس مشترک به نیکوترین صورت و در غایت حُسن و زیبایی ترسیم می‌پذیرد. آنچه از باطن غیب آدمی به حس مشترک وی می‌رسد گاهی در قالب یک صورت زیبا قابل مشاهده بوده و گاهی بر سبیل کتابتِ سطری است که به رشته نگارش درمی‌آید. یکی از وجوه دیگر این جریان باطنی این است که سروش غیبی، صدا و صوتی را بر گوش انسان می‌رساند که به هیچ وجه قابل تردید نمی‌باشد. اعم از اینکه انسان در خواب باشد یا بیداری، آنچه برای وی پس از این حالت باقی می‌ماند یا رؤیای صادقه به شمار می‌آید یا وحی آشکار.» (شیخ اشراق، ۱۳۸۰: ج ۱، ۱۰۳ـ۱۰۴)؛ امری که توسط ابن‌عربی و پیروانش نیز به‌جدّ مورد تأمل قرار گرفت. شیخ اکبر خود در حضرت چهارم از حضرات خمس، عالم مثال یا عالم خیال (خیال منفصل) را مورد بحث قرار داد و صدرالدین قونوی بزرگ‌ترین شارح آراء او نیز در *شرح فصوص* (فک اسحاقی) عالم مثال مطلق را امر و حقیقت بین عالم ارواح و عالم حس دانست.[۱۰] شیخ اکبر در بابی تحت عنوان «در معرفت بقاء نفس» در *فتوحات* مکیه، از برزخ میان ماده و معنا سخن گفت و آن را «خیال» نامید: «برزخ حاجز، معقول بین متجاورین است و در آن هر یک از متجاورین می‌باشد نظیر فاصل بین ظل و شمس، چنین حقیقتی غیر از خیال، موجود دیگری نمی‌باشد.» (آشتیانی، ۱۳۷۰: ۴۹۵). و شارح اندیشه‌های او (قیصری) در مقدمه خود بر فصوص، عالم مثال را برزخی حائل میان دو عالم روحانی و جسمانی دانست. وی در باب ششم مقدمهٔ خود تحت عنوان «فیما یتعلق بالعالم المثالی» گفت: «ان العالم المثالی هو عالم روحانی من جوهر نورانی شبیه بالجوهر الجسمانی فی کونه محسوسا مقداریا و بالجوهر المجرد العقلی فی کونه نورانیا و لیس بجسم مرکب مادی و لا جوهر مجرد عقلی، لانه برزخ و حد فاصل بینهما و کل ما هو برزخ بین الشیئین لابد ان یکون غیرهما.» (همان: ۴۸۳)

هانری کربن و ویلیام چیتیک تصویری دقیق و عالمانه از مفهوم خیال (متصل و منفصل) در مکتب ابن‌عربی ارائه کرده‌اند.[۱۱] اهمیت و جایگاه بنیادی این بحث در نسل نوی از متفکران اروپایی تأثیرات شگرفی به بار آورد. به عنوان مثال، ژیلبر دوران فرانسوی پس از قرائت کتاب هانری کربن تمامی محصولات غربی پیرامون خیال و تخیل را مطالعاتی ابتدایی و ماقبل تاریخی خواند: «با سپری شدن دوران تاریک و دردناک جنگ جهانی دوم هیچ گونه توهّم فلسفی نمی‌توانست در ذهن من، به عنوان یک نواستاد جوان در رشته فلسفه و افسر سابق جنبش مقاومت پایدار مانده باشد. همه نظام‌های زشت فلسفی برادرکشی غرب در حال شکست خوردن بودند... در سال ۱۹۶۲ بود که در پایان یکی از اجلاس‌های "آلبوم‌های بین‌المللی سمبولیسم" به گونه‌ای واقعاً غیر منتظره و تصادفی، اما بسیار تعیین‌کننده، به لطف عده‌ای از دوستانم و به‌ویژه خانم مؤلف کتابی به نام *پیام‌آور* با هانری کربن و آثارش آشنا شدم. مطالعهٔ کتاب او به نام *تخیل خلاق در تصوف ابن‌عربی* که اولین چاپ آن چند سال پیش، در سال ۱۹۵۸، منتشر شده بود در من اثر صاعقه‌ای را داشت که با یک کشف حقیقی همراه بود. ناگهان دریافتم من که بیش از ده سال به مطالعه و بررسی نظریه‌های مربوط به حوزه تخیل در مغرب زمین پرداخته‌ام، اینک با شرمساری شیداگونه‌ای باید اعتراف کنم که شیخ اکبری پیر، در قرن دوازدهم صاحب نظریه‌ای کامل در مورد تصویر و تخیل خلاق بوده و به تفصیل آن را در سی و چهار مجلد منعکس کرده است. ناگهان دریافتم که در برابر نظریه خیال منعکس در فتوحات مکیه همه پیشرفت‌های روانکاوی عصر ما در حد مطالعاتی ابتدایی و ماقبل تاریخی می‌نماید. دریافتم که در برابر شیخ اکبر اندلسی همه آثار فروید‌ها، آدلرها، یونگ‌ها ـ و البته آثار خود من ـ مانند الفاظ الکن بچه‌گانه‌ای بیش نبوده است. راه نجات‌بخش دمشق، که فیلسوف و عارف اندلسی مرا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

به آن هدایت می‌کرد، هجرتی به سوی مشرق انوار بود. حیرت من از این بود که دریافتم فقر فکری زمان ما در برابر غنای یک عصر طلایی که اوج پیشرفت آن در قرن دوازدهم است مانند افکاری ابتدایی و مربوط به دوران ماقبل تاریخ جلوه می‌کند. این ملاحظه با شناختی که دیرتر کربن از فیلسوفان قدیم قرون دوازدهم و شانزدهم از قبیل سهروردی و حیدر آملی به ما می‌داد باز هم تأیید می‌شد.» (دوران، ۱۳۸۸: ۱۳۲)

بحث خیال بعدها در میان دیگر فلاسفهٔ مسلمان، تداوم یافت و به صدرای شیرازی رسید تا در *شواهد و اسفار*، تصویر جامعی از خیال ارائه دهد.

البته، در این میان مفاهیمی چون «واهب‌الصور»، که در فلسفه فارابی از جمله صفات عقل فعال بود، می‌توانست به عنوان منبع و مرجع صور خیالی هنر مورد لحاظ قرار گیرد و یا همان ایدهٔ اقلیم هشتم شیخ اشراق به‌ویژه که شیخ در حکمة*الاشراق* این معنا و نیز قدرت انسان در بازآفرینی صور را مورد تأکید قرار داده بود: «و خداوندان تجرید و کاملان در حکمت عملیه و علمیه را مقام خاصی بود که در آن مقام خود توانند که به هر صورت که خواهند مثل معلقه را بیافرینند، پایدار به خود و این مقام «کن» بود و هر آن کس که این مقام را رؤیت کند به وجود جهان دیگر به جز جهان برزخ جسمانی تعین حاصل کند. به آن جهانی که در او مثل معلقه و ملائکه مدبره است [که عالم انوار] است ملائکه که مدبر [این مثل‌اند] و برای مثل طلسماتی جسمانی [در این عالم اجسام] برگیرد.» (شیخ اشراق، ۱۳۸۴: ۳۷۱)؛ و نیز: «... نیل بدین انوار، غایات متوسطان در سیر و سلوک بود و گاه بود که این انوار آنان را برگیرد و حمل کند و از این جهت، روی آب و هوا روند و گاه بود که آنان را با همراهی کالبدهای آنان به سوی آسمان برد تا به بعضی از بزرگان جهان بالا بپیوندند و این امور همه از احکام و خصوصیات اقلیم هشتم بود آن اقلیمی که جابلقا و جابرصا در آن بود.» (همان: ۳۸۲)

اما به نظر نمی‌رسد پس از شیخ اشراق، حکیم یا فیلسوفی با چنین دریافتی در پی تبیین مبانی و تدوین مکتب هنر اسلامی برآمده باشد.

در فلسفه غرب، پوئسیس یا قوه ابداع، و به‌ویژه پس از رنسانس خلاقیت، عامل بسیار مهم تبیین و ادراک مبانی نظری هنر گردید، اما در فلسفه اسلامی چنین مباحثی با رویکرد معرفت‌شناسانه هنری مورد تأمل و مداقه قرار نگرفت و اگر گرفت به استخدام کلام و فلسفه درآمد تا کارکردی تئولوژیکی یابند و نه فلسفهٔ هنری.

ب. رنگ و شهود عرفانی آن

رنگ از دیگر بنیادهای اصلی هنر است. در تمدن اسلامی فلسفه بدین بحث اعتنایی نداشت، شاید از این رو که به عنوان امری عرضی در تیررس مباحث ذاتی قرار نمی‌گرفت. فلذا، کمتر فیلسوفی را می‌توان یافت که آن را به صورت جدی مورد بحث قرار داده باشد. اما، از منظر عرفا و حکما رنگ در تبیین و تنویر عوالم روحانی به خدمت گرفته شد. نجم‌الدین کبری، نجم رازی، علاءالدوله سمنانی، شیخ حیدر آملی، و به‌ویژه فتوت‌نامه‌ها، تصویری دلپذیر از عوالم عرفانی با استفاده از نمادهای رنگی ارائه دادند. حضور رنگ و جایگاه آن چنان در بینش عرفانی فرارفت که از دیدگاه نجم‌الدین کبری عامل تمییز منازل گردید: «از دیدگاه عارفی چون نجم‌الدین، که طریقت خود را "طریق‌الکیمیا" می‌داند، هدف استخراج لطیفه نورانی از این عناصر ظلمانی است. شاهد مثال وی درهم‌آمیختگی کدورت‌های جسمانی و ظلمانی با لطافت‌های روحانی خواب‌های مثالی انسان است. مثلاً اگر آدمی در خواب ببیند در دریایی صاف و شفاف قرار دارد که در آن خورشیدهایی نورانی یا انوار و آتش‌هایی وجود دارند این خود نمادی از کسب معرفت است. در همین خواب‌ها هر رنگی نمایانگر باطنی یک معناست. مثلاً، رنگ سبز نماد حیات قلب است، رنگ آتش نماد قدرت و همّت است، کبود، نشان حیات نفس است و زرد نماد ضعف و فتوری، بنابراین، سالک ابتدا به مشاهده صورت‌ها و خیالاتی می‌پردازد که ریشه در جهان حسی دارند، اما در مقام دوم به رؤیت ذواتی می‌نشیند که به وسیله رنگ‌ها بر او آشکار می‌شوند: «و اعلم ان المشاهده فی الاول تکون بالصور و الخیال، ثم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

بالذوات اذا ظهرت الالوان.» (نجم‌الدین کبری، ۱۹۵۷: ۱۹). بدین ترتیب، مشاهده حسی به رؤیتی فراحسی در پرتو نورهای رنگی یا رنگ‌های نوری تبدیل می‌شود و این همان کیمیاگری حقیقی است که در اصل بازگرداندن ماده به فطرت ازلی‌اش به مثابه «طلایی مخفی» است (بلخاری، ۱۳۸۸ الف: ۳۶۷). لطیف‌ترین کلام نجم‌الدین کبری در تلائم رنگ و نور چنین است: «از این پس راستی‌های مینوی با رنگ‌ها بدو نمایانده خواهد شد زیرا اکنون میان رنگ‌ها و بینش درونی او همنوایی پدید آمده است.» (نجم‌الدین کبری، ۱۹۵۷: ۲۰)

بنابراین، تاریخ اندیشه اسلامی مباحث بس ارزشمندی در مفاهیمی چون خیال، تخیل، عالم مثال، رنگ و نور دارد. اما، این مباحث هرگز در یک نظام معرفت‌شناختی و با جهت تبیین مبانی هنر به کار گرفته نشده و فلسفه هنری تحت عنوان فلسفهٔ هنر اسلامی به وجود نیاورد.

در این میان آنچه سبب ظهور، قوام و دوام آثار هنری در تمدن اسلامی گردید،

ـ مباحث تئوریک و البته کاربردی اخوان‌الصفا در رسائل؛

ـ آثار بزرگانی چون ابوالوفاء بوزجانی در معماری و هندسه؛

ـ فارابی، ارموی، عبدالقادر، قطب‌الدین شیرازی در موسیقی؛

و مهم‌تر فتوت‌نامه‌های صنوف مختلف بود. این عوامل گرچه نقش بسیار تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری هنر و معماری اسلامی داشتند و البته ابزاری بسیار مناسب و مکفی برای تدوین مکتب اسلامی هنر بودند، لکن به دلیل حاکمیت نگره‌ای کاملاً کاربردی و کارکردی از یک سو و ورود به حاشیه مباحث نظری از دیگر سو، همراه با شیوع آن در میان صنوف و اهل حِرف، که بیشتر اهل عمل بودند تا نظر، اندیشه اسلامی را از مکتب نظری دربارهٔ هنر و معماری محروم ساخت.

بر این معنا این نکته بنیادین را بیفزاییم که تحقیق و تبیین عناصری هنری چون رنگ و نور و خیال نیز با نیت و جهتی هنری صورت نمی‌گرفت بلکه هر کدام در بخشی از کلام، حکمت، عرفان و فلسفهٔ اسلامی، نقش حکمی، فلسفی یا عرفانی داشتند. گرچه به اعتقاد نگارنده به صورت غیر مستقیم در پرورش بنیان‌های نظری هنر در تمدن اسلامی نقش داشتند.

ج. تمثیل و بیان نمادین رمزی

علاوه بر آنچه ذکر شد تاریخ اندیشهٔ اسلامی، مبانی بسیار مهمی درباره تمثیل و تأویل دارد. اخوان‌الصفا برای اولین‌بار در تبیین معنا از قصه استفاده کرده و حتی نمادهای مطرح در آن قصه را تأویل نمودند. ورود قصه به متن فلسفه به‌زودی جایگاه وسیعی یافت و پس از آن کمتر بزرگی می‌توان یافت که برای بیان ایده‌های خویش از قصه بهره نبرد. *سلامان و ابسال* و *حی‌بن یقظان* ابن‌سینا، قصص نمادین شیخ اشراق و حکما و فلاسفه پس از او تصویر روشنی از این معنایند.

تمثیل و بیان رمزی، که کارکرد عظیم تحویل معانی معقول به معانی محسوس را با ابتنای به خیال و تخیل در تمدن اسلامی یافته بودند حتی فلسفه را درنوردیدند و با تبدیل معقولات به محسوسات بدان زبانی شاعرانه بخشیدند، اما این جوهر هنری و ادبی نیز چون ابزاری در دست فلسفه به خدمت گرفته شد تا همچون ابزار و اسباب دیگر به کار فلسفه آید لکن فلسفه را در تبیین و تنویر نظری آن (از این رو که ابزار است) تکلیفی نباشد. قدرت خیال، عالم مثال، تشبیه و تمثیل با مهم‌ترین کارکرد خود، یعنی همان ترجمهٔ حقیقت معقول به مفهومی محسوس، در شکوفایی ادبی و ظهور بزرگ‌ترین شعرا و ادبا چون مولانا، حافظ، سعدی، نظامی و جامی تأثیر به‌سزایی گذاشتند، آن چنان که شاید بتوان تغییر جهت ملموس و قابل عیان سیر اندیشه در تمدن اسلامی از عقلانیت نظری صرف (در قرن‌های سوم و چهارم) به شهود خیالی و عقل اشراقی را ناشی از همین معنا دانست.

بنابراین، اگر مهم‌ترین بینان‌های نظری هنر را در منشأ عالم مثال و صور روحانی عوالم فراتر، در فرم،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

رنگ، نور، نماد، رمز و تمثیل و در ظهور تخیل و خلاقیت خیال بدانیم تاریخ اندیشه اسلامی سرچشمه‌هایی غنی دارد، لکن حضور پراکنده این مبانی از یک سو و نگره تماماً کارکردی و عملی بدانها از دیگر سو در کنار توجه فلاسفه مسلمان به مسائلی بنیادی‌تر در عرصه فلسفه، ظهور مکتب هنر در تمدن اسلامی را ناممکن ساخت.

۵. نقد امروز

دو قرن اخیر با افزونی مطالعات شرق‌شناسانه و درخشش خیره‌کنندهٔ آثار هنری اسلامی برای اروپاییانی که به لطف رنسانس پی‌جویی و کاوش‌های نظری را سرلوحه تحقیقات خود قرار داده بودند هنر اسلامی در مرکز توجهات قرار گرفت. تأثیرات جدی آثار هنری و معماری اسلامی در اروپا و تأثیرپذیری هنرمندان بزرگی چون ماتیس از این هنرها، نمونه‌ای از این معناست. این توجه که با مطالعات، پژوهش‌ها و نگارش کتاب‌هایی همراه بود تعریفی از هنر و معماری اسلامی را مبنای کار خویش قرار داده بود.

علاوه بر مورخانی که نگرهٔ تاریخی را در تبیین هنر و معماری اسلامی برگزیدند حکمای موسوم به سنت‌گرایان رویکرد تأویلی را در تبیین مفاهیم باطنی هنر و معماری اسلامی، به‌ویژه در نیم قرن گذشته، انتخاب نمودند. بخشی از این سنت‌گرایان که طراح برپایی جشنوارهٔ بزرگ هنر اسلامی در سال ۱۹۷۶م در لندن بودند به نقش برجستهٔ هنر در تمدن اسلامی پی برده و در این بستر، آثار مهمی در تأویل و شرح آن به رشته تحریر درآوردند. هدف و نیت این سنت‌گرایان شرح و تبیین بنیادهای معنوی در پس این آثار بود. بنابراین، آنچه از دیدگاه سنت‌گرایان هویت و ماهیت این آثار را شکل داده و بنیاد آنها محسوب می‌شد عرفان و حکمت اسلامی بود. نقش هنر و معماری تجلی زیباشناسانه حقائق اسلامی در قالب نقوش و فرم‌ها بود. به عنوان مثال، دکتر سیدحسین نصر قاعدهٔ هشت‌وجهی گنبد را نماد کرسی الهی و قاعدهٔ چهار وجهی آن (مربع) را نماد جهان جسمانی و مقرنس را «نزول مأوای آسمانی به سوی زمین و تبلور جوهری آسمانی یا اثیر در قالب‌های زمینی» می‌دانست و شکل خارجی گنبد را کنایه از جمال و مناره را نماد جلال الهی. (نصر، ۱۳۷۵: ۵۲)

این آراء که البته شوق وسیعی میان محققان در تبیین رازهای سر به مُهر هنر اسلامی برانگیخت مورد نقد جدی نیز واقع گردید و کسانی چون گامبریچ، گرابار، نجیب‌اوغلو و... را به واکنشی تند واداشت. بزرگ‌ترین نقد این منتقدان فقدان روش ضابطه‌مند علمی، تعمیم‌های ناروا و استفاده از روش‌های تأویلی غیر قابل اثبات با حوادث و وقایع تاریخی بود.

این عامل نیز خود از جمله عواملی گردید که در کنار عوامل مذکور در بندهای فوق‌الذکر، نقیصه فلسفهٔ هنر اسلامی در دوران معاصر را تشدید نمود. تأثیر این عوامل و ظهور این چالش در طراحی دروس فلسفهٔ هنر نظام آموز عالی کشور خود را نشان می‌دهد. نگاهی به عناوین درسی رشتهٔ فلسفه هنر در مقاطع کارشناسی ارشد و دکترا بیانگر آن است که طراحان و واضعان چنین رشته‌ای در سه ساحت مجزا به ارائه این مبحث پرداخته‌اند بدون آنکه ارتباطی بین آنها باشد.

دروسی چون عرفان نظری و حکمت اسلامی، به نظر می‌رسد با این نیت در این دروس گنجانده شده‌اند که بیانگر فرضیه‌ای پنهان در اثبات نقش عرفان در هنر و معماری اسلامی باشند. حلقه‌های اتصال چندان مشخص نیست.

دروسی چون فلسفهٔ هنر افلاطون، فلوطین و کانت، فلسفهٔ هنر را در اندیشه مضبوط غربی مورد بحث قرار می‌دهند و در نگاه اول باز مشخص نیست چگونه می‌توان بی‌غرضی مطرح در تعریف زیبایی کانت را با جهت‌دار بودن زیبایی در تمدن اسلامی مرتبط ساخت (گرچه در میان این اسامی فلوطین یک استثناست و در برخی مباحث نظری هنر بسیار مؤثر بر کسانی چون ملاصدرا).

البته، عنوان رشته دانشگاهی فلسفهٔ هنر در ایران فلسفه هنر اسلامی نیست و بنابراین ضرورتی بر تبیین

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

نسبت فوق وجود ندارد، لکن بعید است طراحان این دوره‌ها صرفاً در پی ترویج آرای آن سوی آب باشند. علاوه بر آن، شمول مفهوم هنر در عنوان درسی فلسفه هنر، هنری با عنوان «هنر ایرانی ـ اسلامی» را نیز پیش روی ما می‌نهد و تعارض مذکور در همین موضع رخ می‌دهد.

به طور خلاصه چالش‌های پیش روی فلسفه هنر اسلامی عبارت‌اند از:

الف. تاریخی فاقد نظریه در تبیین ماهیت هنر اسلامی؛

ب. کارکرد بنیان‌های نظری هنر نه در عرصه هنر و معماری اسلامی بل در خدمت مباحث کلامی و فلسفی صرف؛

ج. مناقشه در وجود و ماهیت هنر اسلامی توسط برخی متفکران و منتقدان هنر اسلامی که اغلب غربی‌اند.

د. رد آراء سنت‌گرایان در تبیین نظری هنر و معماری اسلامی و برخی اشکالات روشی و تعمیم‌های غیر قابل اثبات در این آرا، علیرغم تلاش سخت‌کوشانه و مورد احترام سنت‌گرایان.

بنابراین، بالصراحه اعتراف می‌کنیم فاقد دانشی با عنوان فلسفهٔ هنر اسلامی یا فلسفهٔ هنر در ساحت تمدن اسلامی هستیم اما مدعی نیز هستیم که مواد لازم برای تدوین چنین فلسفه‌ای در تاریخ فلسفهٔ اسلامی وجود دارد.[۱۲] قرائت دوباره تاریخ فلسفهٔ اسلامی اینک با رویکردی هنری و با سؤالاتی مشخص، رازگشای مباحث مهمی در یافت و کشف بنیادهای نظری هنر در تمدن اسلامی است. ضروری است فلسفه اسلامی این مسئله را از جمله اهداف اصلی خود برشمرد.

راه‌حل معضل مطرح در این مقاله گشودن بابی تحت عنوان تدوین مکتب هنر اسلامی و کشف منابع و نظریه‌های آن توسط سازمان‌های رسمی در کشور است. فرهنگستان هنر و مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران مناسب‌ترین گزینه‌های تدوین این معنا در فلسفه اسلامی‌اند.

امید آنکه این نخستین گام‌ها در تدوین روشمند مکتب هنر اسلامی گامی مؤثر و مفید فایده باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. فارابی در *احصاءالعلوم*، علوم را به پنج بخش علم زبان، علم منطق، علوم تعلیمی، علوم طبیعی (و الهی) و علوم مدنی تقسیم می‌کند:
ـ علم زبان شاملِ علم شناخت دلالت الفاظ و شناخت قوانین الفاظ است.
ـ علم تعالیم شامل علم عدد (علم عدد نظری و علم عدد عملی)، علم هندسه (هندسه عملی و هندسه نظری)، علم مناظر، علم نجوم، علم موسیقی، علم اثقال، و علم‌الحیل است (علم حیل خود شامل علم حیل عددی، علم حیل هندسی ـ شامل علم معماری یا مهندسی ساختمان ـ علم تعیین مساحت اجسام، علم ساخت آلات نجومی، موسیقی و انواع صناعات عملی، علم حیل مناظریه یا ساخت ابزار درک صحیح اشیا و آینه‌ها و علم ساخت ظروف عجیب است).
ـ علوم طبیعی شاملِ سماع طبیعی، بررسی اجسام بسیط، کون و فساد، بررسی مبادی اعراض و انفعالات عناصر، بررسی عناص مرکب، بررسی اجسام معدنی، بررسی نبات و بررسی حیوان و نفس است.
ـ علوم الهی شامل سه بخش است: بخش اول اختصاص به موجودات و چیزهای عارض بر آنها دارد. بخش دوم بررسی مبادی علوم جزئی چون منطق و هندسه و حساب است و بخش سوم شامل الهیات یا بحث در مورد واحد و حق.
ـ آخرین تقسیم‌بندی فارابی به علم مدنی، علم فقه و علم کلام اختصاص دارد. انواع حکومت، سیاست و علوم مربوط به آن در علم مدنی، اقسام علم فقه (عقائد و افعال) در علم فقه و تقسیم علم کلام به بررسی آراء شریعت و نیز افعال آن اختصاص به علم کلام دارد.

۲. صاحب *مفاتیح‌العلوم* (نگاشته‌شده به سال ۳۷۰ق) این صنایع را «صنعة الاوانی العجیبة» می‌خواند. (رک: ترجمهٔ *مفاتیح العلوم*، اثر ابو عبدالله محمد بن احمد بن یوسف خوارزمی، ترجمهٔ حسین خدیوجم، چ۳، ص ۲۳۷، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۸۳.

۳. «إن العلوم کثیرة و الشهوات لها مختلفة ولکنها تنقسم أول ما تنقسم قسمین علوم لایصلح أن تجری أحکامها الدهر کله بل فی طائفة من الزمان ثم تسقط بعدها أو تکون مغفولا عن الحاجة إلیها بأعیانها برهة من الدهر ثم یدل علیها من بعد. و علوم متساویة النسب إلی جمیع أجزاء الدهر و هذه العلوم أولی العلوم بأن تسمی حکمة.»

۴. کما اینکه در *احصاءالعلوم* فارابی و *مفاتیح‌العلوم* خوارزمی و *رسائل* اخوان‌الصفا ساخت صنایع عجیب و ظریف از اقسام علوم و دانش‌ها محسوب می‌شد.

۵. این اشتراک معنوی در بیتی از اشعار حافظ حضوری عیان دارد:
عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف
چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود

۶. اخوان‌الصفا در رسالهٔ هشتم *الرسائل* تحت عنوان «فی صنایع العلمیه و غرض منها»، با تحلیلی جامع از صناعات به بحثی درباره اشرفیت برخی صناعات نسبت به برخی دیگر پرداخته و معیارهای اشرفیت صناعات را چنین برمی‌شمرند: هیولای صناعات، مصنوعات آنها، منفعت عامه صناعات، ضروری بودن صناعات و گاهی نفس وجودی آنها همچون نقاشی و موسیقی: «و اما التی شرفها من الصناعة

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]

نفسها فهی مثل صناعهٔ المشعبذین و المصورین و الموسیقیین و امثالهم». تأکید اخوان بر شرافت فی‌نفسه موسیقی و نقاشی، همان تمایز ظریف هنر و صناعت نزد آنان است و البته بیانگر یکی از نظریات جدی عرصه هنر که هنر را به واسطه هنر بودن ارجمند می‌داند و نه عوامل و شرایطی دیگر. چنان که ذکر کردیم، همچون حکمای یونانی، اخوان نیز هنر را محاکات دانسته و در این میان موسیقی و نقاشی هر دو چیزی جز محاکات صور طبیعی، نفسانی یا بشری نیستند. رجوع کنید به: *هندسه خیال و زیبایی (پژوهشی در آرای اخوان‌الصفا درباره حکمت هنر و زیبایی)*، حسن بلخاری، نشر فرهنگستان هنر، ۱۳۸۸.

۷. افلاطون هنر را تقلید تقلید می‌دانست. در مراتب معرفت آن را در مرتبه آیکازیا (مرحله چهارم از مراتب معرفت) قرار می‌داد، موجد لذت‌های مضر و عاملی برای رفتارهای شرارت‌آمیز می‌دانست و در نسبت با حقیقت نیز هنر را ممثل عالمی می‌دانست که هیچ معیاری برای سنجش تمثیلات آن با حقیقت نداریم. این دیدگاه‌ها در نگرهٔ ضد هنری برخی فقها و متفکران اسلامی قطعاً مؤثر بود.

۸. دیوان اشعار سنایی، بخش قصاید، قصیدهٔ «دریغا کو مسلمانی... »، اقبال، ۱۳۸۴.

۹. دیوان اشعار خاقانی، بخش قصاید، قصیدهٔ «در حکمت و اندرز...»، زوار، ۱۳۷۸.

۱۰. رجوع شود بـه: *مبانـی عرفانـی هنر و معماری اسلامـی*، حسن بلخاری، چ ۲، تهران، نشر سورهٔ مهر، ۱۳۸۸.

۱۱. رجوع شود به: *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*، هانری کربن، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران، نشر جامی، ۱۳۸۴؛ و عوالم خیال (ابن‌عربی و مسئله اختلاف ادیان)، ویلیام چیتیک، ترجمه قاسم کاکایی، تهران، نشر هرمس، ۱۳۸۴.

۱۲. به عنوان مثال عبدالحمید صبره، استاد دانشگاه هاروارد، معتقد است مبسوط‌ترین تعریف زیبایی در جهان اسلام از آن ابن‌هیثم در کتاب المناظر است. تاریخ فلسفه اسلامی با رویکرد زیبایی‌شناسانه چه مقدار از تحقیقات خود را صرف تبیین و یافت معنای زیبایی (الحسن) در المناظر کرده است؟

کتابنامه

آشتیانی، سید جلال الدین. (۱۳۷۰)، *شرح مقدمه قیصری بر فصوص الحکم*، چ ۳ ،تهران: انتشارات امیر کبیر.

ابن‌سینا. (۱۴۰۵ق)، *منطق‌المشرقین*، قم: مکتب آیةالله المرعشی.

اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا (رسائل). (۱۴۲۶ق)، بیروت، لبنان: منشورات الاعلمی للمطبوعات.

بلخاری، حسن. (۱۳۸۸ الف)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، چ ۲، تهران: نشر سوره مهر.

ـــــــــــ . (۱۳۸۸ ب)، *هندسهٔ خیال و زیبایی (پژوهشی در آرای اخوان‌الصفا درباره حکمت هنر و زیبایی)*، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

ـــــــــــ . (۱۳۸۷)، *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر*، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

چیتیک، ویلیام. (۱۳۸۴)، *عوالم خیال (ابن‌عربی و مسئله اختلاف ادیان)*، ترجمهٔ قاسم کاکایی، تهران: نشر هرمس.

خاقانی. (۱۳۸۷)، *شرح دیوان خاقانی*، بـه کوشش محمّدرضا برزگرخالقی، تهران: انتشارات زوار.

خوارزمی، ابوعبدالله محمد بن احمد بن یوسف. (۱۳۸۳)، *مفاتیح‌العلوم*، ترجمهٔ حسین خدیوجم، چ ۳، تهران: نشر شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

دوران، ژیلبر. (۱۳۸۸)، *فتح دوباره عالم خیال (در مجموعه مقالات دومین هم اندیشی تخیل هنری)*، تهران : نشر فرهنگستان هنر

سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجدود بن آدم. (۱۳۵۴)، *دیوان شعر سنایی غزنوی*، با تصحیح مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شیخ اشراق. (۱۳۸۰)، *مجموعهٔ مصنفات*، تصحیح و مقدمه هانری کربن، ج ۱، چ ۳، تهران: چاپ پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ـــــــــــ . (۱۳۸۴)، حکمةالاشراق، ترجمه و شرح سید جعفر سجادی، چ ۸، تهران: نشر دانشگاه تهران.

فارابی. (۱۳۸۱)، *احصاءالعلوم*، ترجمهٔ حسین خدیوجم، چ ۳، تهران: نشر شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ . (۱۳۸۲)، *فصول منتزعه*، ترجمهٔ حسن ملکشاهی، تهران: نشر سروش.

کربن، هانری. (۱۳۸۴)، *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: نشر جامی.

المراغی، عبدالقادر بن غیبی الحافظ. (۱۳۷۲)، *جامع‌الالحان*، به اهتمام تقی بینش، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

نصر، سیدحسین. (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، دفتر مطالعات دینی هنر.

ـــــــــــ . (۱۳۸۳)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، ترجمهٔ جمعی از استادان فلسفه، تهران: نشر حکمت.

نجم‌الدین کبری. (۱۹۵۷)، *فوائح الجمال و فواتح الجلال*، تصحیح و تصدیر فریتز مایر، آلمان: چاپ فرانتز شتاینر ویسپادن.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-09-15]