

روش شناسی هنر اسلامی

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۲/۲۵

تاریخ تأیید: ۹۴/۱۰/۰۱

سید رضی موسوی *

چکیده

نیاز به روش شناسی در عرصه علوم اسلامی - از جمله هنر اسلامی - امری ناگزیر است که داوری و قضاوت درباره چستی هنر اسلامی و پرسش های نظری درباره آن را ممکن می کند. اندیشمندان در این عرصه به روش های گوناگونی توجه کرده و هر یک بر اساس روشی خاص به این مقوله نگریسته اند؛ به طوری که استفاده از روش های فراوان، نتایج متفاوتی را به همراه داشته و بعضی تعارض ها و اختلافات در داوری چستی هنر اسلامی مبتنی بر این مسئله مهم بوده است. از جمله این روش ها در عرصه هنر اسلامی که اندیشمندان، از آن بهره برده اند دو روش پدیدارشناسی و تاریخی نگری است. پدیدارشناسی روش شناختی تحت تأثیر فلسفه هوسرل از راهکارهای مهم در شناخت هنر اسلامی است که در دهه های اخیر مورد استفاده هنرشناسان و دین پژوهان خاورشناس قرار گرفته است. این روش در کنار تاریخی نگری، به ترتیب بهره مند از دو جریان فلسفی، پدیدارشناسی هوسرل و فلسفه تاریخ هگل هستند. هر یک از این روش ها، به زوایا و جنبه های خاصی از چستی هنر اسلامی اشاره دارند و از نقاط ضعف و قوت نسبت به یکدیگر برخوردارند. در این مقاله افزون بر بررسی امکان شناخت هنر اسلامی از این دو منظر، به کاربرد، اهمیت و برتری شیوه پدیدارشناسی بر تاریخی نگری پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی، تاریخی نگری، هنر اسلامی، هرمنوتیک، تحویل گرایی.

* دانشیار گروه فلسفه هنر دانشگاه ادیان و مذاهب قم.

مقدمه

برای بررسی هنر اسلامی در تمدن و فرهنگ اسلامی، قابلیت استفاده از رهیافت‌ها و روش‌های گوناگون تحقیق و پژوهش همچون تحلیلی، تاریخی، پدیدارشناسی، هرمنوتیک و مانند آنها وجود دارد و بر اساس هر یک از شیوه‌ها می‌توان هنر اسلامی را تفسیر کرد (فرامرز قراملکی، ۱۳۸۰، ص ۱۶۲). در این میان بعضی از روش‌ها در بررسی هنر اسلامی، مورد توجه بیشتر بوده و آثار هنر اسلامی بر اساس آنها تفسیر و بررسی شده است؛ اما به برخی روش‌ها، اهتمام کمتری بوده است. هرچند نگاه به یک مسئله بر اساس چند روش، زوایای پنهان مسئله را آشکارتر می‌کند و معرفت کامل‌تری را به همراه خواهد آورد؛ اما چه بسا نتایج متفاوتی را به همراه آورد؛ برای نمونه شیوه‌ای به فهم و تفسیر عرفانی از هنر اسلامی و شیوه‌ای به تفسیر غیرعرفانی از هنر اسلامی بینجامد. در واقع دو رویکرد مهم فراتاریخی و تاریخی وجود دارد و برخی روش‌های مطرح‌شده در راستای تحلیل فراتاریخی و بعضی دیگر در راستای تحلیل تاریخی هستند. هرچند بعضی از روش‌های استفاده‌شده در هنر اسلامی، مورد تصریح پژوهشگران عرصه هنر اسلامی نبوده و آنان به روش خود اشاره نکرده‌اند؛ اما روش خاص آنان، قابل استنباط است؛ برای نمونه با وجود اینکه پاره‌ای از مورخان هنر در بررسی هنر اسلامی، روشی تاریخی‌نگرانه داشته‌اند؛ اما به آن تصریح نکرده‌اند. از سوی دیگر بعضی از روش‌ها همچون پدیدارشناسی روش‌شناختی یا هرمنوتیک مورد توجه اندیشمندان است؛ اما از این روش‌ها در بررسی و فهم آثار هنر اسلامی به صورت منسجم، آثاری مکتوب پدید نیامده و تنها به اهمیت کاربرد این روش‌ها در هنر اسلامی تأکید شده است و شاید مهم‌ترین عامل در اختلاف نظر درباره هنر اسلامی، مبتنی بر همین عنصر روش‌شناسی یا به بیان دیگر، کاربرد روش‌های متفاوت باشد. از این رو بازسازی روش‌شناسی شناخت هنر اسلامی و نقد و بررسی هر یک از آنها و میزان اهمیت و ارزششان در بررسی هنر اسلامی، بسیار بااهمیت است.

روش پدیدارشناسی

اصطلاح پدیدارشناسی از قرن هجدهم در میان فیلسوفانی همچون ایمانوئل کانت و هانریش لمبرت (Johan Heinrich Lambert) و در معنایی متفاوت نزد فردریش هگل به کار گرفته شده بود؛ اما این اصطلاح نیز در قرن بیستم، تداعی کننده روش فلسفی *ادموند هوسرل*، بنیانگذار پدیدارشناسی کلاسیک است. لمبرت پدیدارشناسی را در قرن هجدهم، نوعی نظریه در باب توهم می دانست که منظور از پدیدارها در آن، اشاره به ویژگی های موهوم تجربه بشری است. هگل از این اصطلاح، روشی برای درک امری واقعی و شناخت ماهیت فی نفسه ذهن از طریق پدیدارها و هوسرل آن را روش مطالعه توصیفی و بدون پیش فرض درباره پدیدارها معنا کرده اند (دایرةالمعارف زیبایی شناسی، ۱۳۸۳، ص ۱۵۸). هوسرل دیدگاه پدیدارشناسی را به معنای نوعی روان شناسی توصیفی (Descriptive Psychology) در برابر دیدگاه طبیعی به کار برد که دو ویژگی در آن به چشم می خورد: نخست اینکه نوعی روش است و دوم اینکه بر آگاهی تکیه دارد (Crowell, 2006, p.23). مارتین هایدگر فلسفه وجودی خود را بر اساس پدیدارشناسی هوسرل بنا نهاد و افرادی همچون پل ریکور و هانس گنورگ گادامر نیز پدیدارشناسی هرمنوتیک را بر اساس آن تبیین کردند؛* به طوری که در همه این اندیشمندان - با وجود اختلافات فلسفی - کاربرد روش پدیدارشناسی به صورت مشترک به کار گرفته شد (لیوتار، ۱۳۸۴، ص ۱۲).

ویلهلم دیلتای از کسانی بود که در برابر افرادی همچون استوارت میل که می کوشید برای علوم انسانی مدلی همسان با مدل علوم طبیعی و پوزیتیویستی بیابد، این پرسش را مطرح کرد که آیا روش حاکم بر علوم انسانی، همانند روش علوم تجربی است یا اینکه

* پس از هوسرل، افزون بر افرادی مانند مایکل دوفران، رومن اینگاردن و موریتس گیگر که از پدیدارشناسان کلاسیک بودند و از مبانی و اصول پدیدارشناسی هوسرل پیروی کردند، همچنین در میان پدیدارشناسان غیر کلاسیک نیز سه رویکرد اگزیستانسیالیستی، هرمنوتیک و پست مدرن پدید آمد که در همه آنها این شیوه به نوعی به کار گرفته شد. ماکس شلر از پدیدارشناسی در بررسی ماهیت عواطف و شهود، رومن اینگاردن در هنر و زیباشناسی، کارل یاسپرس در روان شناسی، سارتر در مفهوم آزادی و مسئولیت و مریلوپوتنی در بحث ادراک نیز از این شیوه کمک گرفتند (Crowell, 2006: p.p.2 - 3).

از استقلال معرفت‌شناختی برخوردار است. دیلتای با وجود تلاشش برای تفکیک روش علوم‌انسانی از علوم طبیعی، از الگو و شیوه حاکم بر علوم تجربی در علوم انسانی تأثیر پذیرفت (Gadamer, 1989, pp.6 - 9)؛ اما هوسرل نیز به دنبال دیلتای، در پاسخ به این پرسش و تحلیل روش معرفت‌شناختی علوم انسانی با علوم طبیعی، پدیدارشناسی را مطرح کرد. وی بر این باور بود که در شناخت یک پدیده انسانی باید به درون پدیده و به شناخت ماهیت آن دست یافت و نمی‌توان همچون یک پدیده تجربی و فیزیکی، با روش تحصیلی به تبیین آن پرداخت. وی با عبارت «به سوی خود چیزها» به دنبال شناخت یک موضوع رها از هر نوع تعین و امر اضافه و به دنبال ایجاد تمایز میان علوم ماهوی (Eidetic Sciences) و علوم تجربی بود و روش دومی را پوزیتیویستی و تجربی و روش اولی را شهود ماهوی (Eidetic Intuition) و امری فراتر از جنبه علی و تجربی می‌دانست که آگاهی سوژه، موجب قوام و تحقق عینیت شیء می‌شود.

از دیدگاه فلسفی، دو نگاه و باور به عالم وجود دارد که از آن به دیدگاه طبیعی و دیدگاه پدیدارشناسی تعبیر می‌کنند. دیدگاه طبیعی، روشی بود که پوزیتیویسم علمی در سال‌های آغازین سده بیستم آن را در پیش گرفته بود. بنا بر این دیدگاه، عالم و جهان هستی، وجودی مستقل و ابژکتیو دارد که جدا از فاعل شناسا تحقق یافته و تنها از طریق تجربه تحصیلی / پوزیتیویستی می‌توان به آن دست یافت و سوژه و ابژه، دو امر مستقل از یکدیگرند که وجود یکی به دیگری وابسته نیست. درواقع جهان خارج، ظرفی است که انسان و اشیا و موجودات دیگر در آن قرار گرفته است و بود و نبود انسان هیچ تأثیری، در وجود این عالم طبیعی ندارد؛ اما از دیدگاه پدیدارشناسی، جهان، چیزی است که برای سوژه ظهور یافته و پدیدار شده است و وجود آن، مستقل و جدا از فاعل شناسا، مورد توجه نیست؛ به طوری که با نبود من (ذهن / سوژه) عالم خارج (عین / ابژه) نیز معنا نمی‌یابد و ظهور نخواهد داشت. درواقع با توجه و التفات (Intentionality) من به عالم خارج، آن برای من پدیدار می‌شود و ظهور می‌یابد و عالم خارج ابژه‌ای نیست که در برابر سوژه، به صورت مستقل قرار گرفته باشد (Crowell, 2006, pp.69 - 72). در این شیوه به چیزی جز نفس ماهیت موضوع مورد بحث همچون هنر - آن‌گونه که بر آگاهی ما پدیدار می‌شوند - توجه نمی‌گردد و حتی از دیگران خواسته می‌شود در یک هم‌مدلی،

آنان نیز به جای بحث از بررسی‌های تاریخی، به تجربه مستقیم پدیده اقدام کنند و آن را در آگاهی خود، آن‌گونه که بر آنان ظهور می‌یابد، شناسایی و توصیف کنند. در شناخت موضوعی همچون هنر، از این روش در برابر تحویل‌گرایی استفاده می‌شود و موضوع به عوامل بیرون از آگاهی همچون شرایط اجتماعی، تاریخی، سیاسی، اقتصادی یا روان‌شناسی تحویل برده نمی‌شود؛ بلکه در پدیدارشناسی هنر به توصیف و بیان ماهیت آثار هنری - آنچنان‌که بر ما آشکار می‌شود و متعلق آگاهی و التفات ما قرار گرفته - توجه می‌شود و پژوهشگر با تجربه شیء خارجی در آگاهی خود و به تعلیق بردن (Epoche) هرگونه حکمی دربارهٔ عالم واقع - مستقل از آگاهی - خود را همراه با شبکه‌ای از آگاهی‌های افراد دیگر می‌بیند و به تشارک اذهان (Intersubjectivity) و همدلی (Empathy) با دیگران در شناخت می‌رسد (خاتمی، ۱۳۸۷، ص ۵۵ - ۵۸ / ریخته‌گران، ۱۳۸۲، ص ۹۸ - ۱۰۸) و به جای شناخت عالم عینی و واقعیت، به آنچه از واقعیت بر او آشکار شده و متعلق شناسایی قرار گرفته است، یعنی پدیده/ پدیدار آگاهی می‌یابد و آن را ادراک می‌کند.

این روش به توصیف پدیدارها به همان نحو که خود را به وسیلهٔ خودشان نشان می‌دهند، می‌پردازد. هر چیزی که خود را به هر نحوی که باشد، ظاهر سازد، پدیدار نامیده می‌شود. مراد این است که به پدیدارها اجازه داده شود، خودشان را پاک و بی‌آلایش آشکار سازند... از نظریاتی که نسبت به خود اشیا بیگانه هستند، باید چشم‌پوشی کرد... روش پدیدارشناسی عبارت از تلاشی برای دریافت واقعیت‌ها، در روشنایی خاص و غیر قابل تأویل خود آنهاست (کوروز، ۱۳۷۸، ص ۲۵ - ۲۶).

به تدریج مفهوم پدیدارشناسی - به معنای آگاهی بی‌واسطه - نزد اندیشمندان به عنوان روش‌شناسی مطرح شد و هر یک مراد خویش را از این روش بیان کردند و پدیدارشناسی روش‌شناختی با الهام از شیوهٔ پدیدارشناسی فلسفی، به یکی از مهم‌ترین رهیافت‌های اثرگذار در قرن بیستم در تمامی حوزه‌های علوم انسانی و معرفت‌بشری، از جمله دین، نقد ادبی،* هنر و زیباشناسی تبدیل شد. در حوزهٔ اسلام‌شناسی، هانری

* از پیشگامان این شیوه در شناخت ادیان می‌توان به ماکس شلر، فان‌درلیو، نینیان اسمارت، میرچا الیاده و رودلف آتو اشاره کرد.

* در عرصهٔ ادبیات و نقد ادبی نیز ژرژ پوله، گاستون باشلار، ژان روسه از افرادی هستند که از این شیوه بهره برده‌اند.

کربن، توشی هیکو ایزوتسو و آن ماری شیمل و در زمینه هنر اسلامی، جیمز دیک (James Dickie)، اسماعیل فاروقی، هانری استیرلن و هانری کربن از کسانی هستند که از این شیوه در شناخت عرصه‌های علوم انسانی و انواع متفاوت هنر اسلامی استفاده کردند.

روش تاریخی نگری

تاریخی نگری یا اصالت تاریخ، شیوه‌ای در شناخت جهان خارج و پدیده‌هاست که از سوی برخی فیلسوفان تاریخ مطرح شده است. این شیوه مبتنی بر رهایی انسان از درک جهان بر اساس حقایق بی‌زمان و مطلق است و بر این قرائت و فهم از جهان تکیه دارد که همه پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به صورت تاریخی، تعین یافته و به عصر خود و مجموعه عناصر اجتماعی و فرهنگی زمان خویش وابسته است. هنرمند همیشه در اوضاع تاریخی ویژه‌ای محصور و محدود است و هیچ‌گاه نمی‌تواند از حد و مرزهای دوران خویش گام فراتر نهد (هاوزر، ۱۳۸۲، ص ۱۴۹). از دیدگاه تاریخی‌نگران - به سبب تکامل و تحول تدریجی انسان - هیچ‌گونه اصول ثابت و پایدار فراتاریخی وجود ندارد و همه پدیده‌ها مبتنی بر علت‌های برآمده از اوضاع اجتماعی - تاریخی هستند. هر اثر و رفتاری محصول دوران، وضعیت اجتماعی و جامعه خاص است و هویت انسان در آن شکل می‌گیرد. در واقع هر فرد و هر اثری، ساخته و پرداخته تاریخ خودش است. فیلسوفان ایدئالیست آلمان همچون هردر یا هگل در نگاه تاریخی‌نگری بسیار مؤثر بودند. هگل از روح زمان یا روح ملی سخن گفت و معتقد بود هر اندیشه‌ای - هر چقدر هم عمیق و ژرف باشد - نمی‌تواند از چارچوب و دیوارهای عصر و زمان تحقق خود فراتر رود (Hegel, 2001, pp.95 - 96). عقل مطلق در دوره‌های متفاوت تاریخی ظهور می‌یابد و تاریخ، خاستگاه آن است. بنا بر شیوه تاریخی‌نگری کوشش می‌شود پدیده از حیث زمان و مکان خاص و به عنوان رخدادی در برهه‌ای از تاریخ خطی، تحلیل شود. در این شیوه، تلقی محقق این است که یک پدیده همچون اثر هنری و حتی علاقه‌ها و سلیقه‌های هنرمند یا صور خیال او تحت تأثیر زمینه‌های خاص دوران یا عناصر و عوامل پیشین خود پدید آمده است؛ به گونه‌ای که بستر تاریخی، تعیین‌کننده

هویت اثر هنری است. نگاهی به کتاب‌های تاریخ هنر که در توصیف آثار هنری بیش از هر چیز به بیان شرح حال‌ها، شرح دوران و وضعیت آفرینش اثر هنری و شاخص‌های دیگر دوره تاریخی پرداخته‌اند، بیانگر این است که این آثار بیشتر بر اساس تاریخی‌نگری نگارش شده‌اند.

در میان تاریخ‌نگاران هنر اسلامی، افرادی همچون *آندره گدار*، *الگ گرابار*، *تری آلن* و بعضی از دیگر تاریخ‌نویسان هنر اسلامی، نگاهی تاریخی‌نگرانه به هنر اسلامی دارند و عوامل، ریشه‌ها و بسترهای تحقق هنر اسلامی را به طور تاریخی نگریسته و به دنبال این هستند که رد پای اسلوب، فرم و قالب‌های هنر اسلامی را در تمدن‌های دیگر پیگیری کنند. آنان هیچ‌گاه تلاش نکردند با نگاهی همدلانه و از منظر درونی به کانونی‌ترین و اصلی‌ترین مؤلفه‌های تمدن اسلامی توجه کنند؛ آن مؤلفه‌هایی که موجب شد هیچ‌گاه هنرمند مسلمان در هنگام نقاشی، به برهنه‌نگاری نپردازد یا آن‌گاه که موسیقی می‌نوازد، به سمت موسیقی مبتذل نرود؛ به طوری که با مغفول ماندن از آن، تصویر کوشک و باغ در نگارگری اسلامی، از دیدگاه تاریخ‌نگاران هنر، الهام‌گرفته از فردوس و جنت نعیم نیست؛ بلکه همان باغ زمینی است و یا ترسیم موضوعات نگارگری اسلامی، تصویری از سوژه‌های لهوی، بزمی و زمینی است؛ نه برگرفته از مفاهیم متعالی و استعلایی عارفانه که شاعران عارف، آن را با زبان تغزلی بیان کرده‌اند. از دیدگاه تاریخی می‌توان گفت هنر اسلامی از عناصر بیزانسی، ایرانی و رومی تأثیر پذیرفته است؛ اما بر این اساس مؤلفه‌ها و پایه‌های دینی‌ای که موجب شده این عناصر متفاوت و متباین به شکل‌گیری فرم و الگوی خاص و ترکیبی جدید از هنر بینجامد، مورد توجه قرار نمی‌گیرد.

سنجش دو روش تاریخی‌نگری و پدیدارشناسی

با آنکه امکان بهره‌گیری از روش‌های متفاوت در بررسی هنر اسلامی وجود دارد، اما این روش‌ها گاه تفسیرهای متفاوتی از هنر اسلامی را ارائه می‌دهند؛ مثلاً پدیدارشناسی روش‌شناختی، روشی فراتاریخی به هنر است و مورد استفاده برخی مفسران عرفانی از

هنر اسلامی است که از هنر اسلامی، تحلیلی عرفانی و حکمی ارائه می‌دهند* و روش دیگر، تاریخی‌نگری یا اصالت تاریخ به هنر اسلامی است که مورد استفاده گروهی از تاریخ‌نگاران هنر قرار گرفته است. آنان هنر را امری تاریخی می‌پندارند که با بررسی زمان وقوع و عوامل پیش و پس از آن تحلیل می‌شود و از هنر اسلامی، تحلیلی دنیوی غیرعرفانی ارائه می‌دهند.**

در شیوه پدیدارشناسی - بر خلاف شیوه تاریخی‌نگری - بیش از آنکه به عوامل تحقق تاریخی و شرایط ایجاد یک پدیده نگریسته شود، نگاهی توصیفی و پدیداری به آن می‌شود و ماهیت پدیده، عناصر و مؤلفه‌های آن جدا از بستر تاریخش - آنچنان‌که در ساحت آگاهی ما به دست می‌آید - بازخوانی می‌شود؛ به‌طوری‌که در این شیوه پژوهش، به بررسی ماهیت یک پدیده به صورت فرازمانی و فرامکانی و در تاریخی انفسی پرداخته می‌شود و بیان و تفسیر سازوکار و ساختار پدیده، بیش از ریشه‌های تاریخی و صدق و کذب آن در تاریخ خطی اهمیت می‌یابد. در واقع هرگونه داوری و حکم درباره وجود غیرپدیداری اشیا، به صورت نفی و اثبات، به حالت تعلیق گذارده می‌شود؛ یعنی در برابر آن دیدگاه طبیعی و بوزیتیویستی که حقیقت اشیا را در جهان خارج و مستقل از آگاهی فرد، در مستندات تاریخی می‌جوید.

در روش تاریخی‌نگری اگر یک اثر هنری را از رشته تاریخی و از ارتباط آن با دیگر عناصر تاریخی جدا کنیم، قابل شناخت نیست؛ زیرا انگیزه‌ها و دغدغه‌هایی که موجب آفرینش آثار هنری شده است، در موقعیت و شرایط دیگر طرح‌شدنی نیستند و موضوعیت ندارند و حتماً اثر هنری را باید در روند تاریخی و به صورت تحصیلی بررسی کرد و نیازمند شناخت روند تاریخی، اقتصادی، زیست‌محیطی و عوامل پیرامونی آن هستیم؛ اما در روش پدیدارشناسی در کنار موضوعاتی محدود و دارای شرایط

* افرادی همچون هانری کربن، هانری استیرلن، بورکهارت، سید حسین نصر و دیگر سنت‌گرایان به این شیوه وفادارند.
** اندیشمندانی همچون گاستون باشلار، ژرژ پوله، ژان روسه و ژان پیر ریشارد، از جمله کسانی بودند که در نقد ادبی، رویکردی انتقادی به شیوه تحصیلی داشتند و کاستی‌های این شیوه را بیان کردند، گاستون باشلار مؤسس نقد تخیلی از شیوه پدیدارشناسی استفاده نمود و یا ژرژ پوله بنیانگذار نقد مضمونی، با استفاده از این شیوه، کتاب نقد آگاهی را نوشت (ضیمران، ۱۳۸۰، ص ۸۷/خطاط، ۱۳۸۷، ص ۱۰۱ - ۱۰۵).

انقضا، مفاهیم و حقایق وجود دارند که متعالی تر از بسترهای زمانی و مکانی هستند؛ به طوری که اثر هنری گاه دارای محتوا و عمقی فراتر از زمان و مکان خاص است و از موقعیت خاص، جغرافیا و شرایط اقلیمی فراتر می‌رود و مفهومی استعلایی و متعالی می‌یابد که می‌توان آن را حقیقتی جاویدان، ابدی و ازلی دانست که بر همه اعصار صدق می‌کند. در پدیدارشناسی، زمان درنور دیده می‌شود و به حقیقت بنیادین یک پدیده نظر می‌شود که از این منظر، حقایق متعالی در لایه‌های درونی ادیان اشتراک یافته، گوهر یکسانی می‌یابند و اندیشه‌های حکیمان و فیلسوفان به صورت فراتاریخی با یکدیگر تطبیق پذیر خواهد بود؛ حال آنکه این امر در تاریخی‌نگری که هر رخدادی به محدودیت‌های جبری وابسته است، امکان‌پذیر نیست. در واقع پدیدارشناسان معتقدند در شناخت یک اثر هنری باید از عرصه‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی، فراتر رفت و آن را در رویارویی حضوری و بی‌واسطه درون با همدلی تجربه کرد و به باطن و عمق شکل‌گیری آن اثر رسید؛ اما تاریخی‌نگران بر این باورند که باید اثر هنری را بر اساس محدودیت‌ها، الزامات و وابستگی به دوران خاص، بررسی کرد.

۹۳

پیش

روژنشناسی هنر اسلامی

در واقع اگر فیلسوفی را به زمان خود متعلق بدانیم، او را مقهور و تابع زمان کرده‌ایم؛ حال آنکه فیلسوف همواره در عرصه حقیقت‌یابی به بیان حقایق بی‌زمان و جهان‌وطن می‌پردازد (کربن، ۱۳۶۹، ص ۲۹). از این دیدگاه، تاریخ در درون فیلسوف است؛ نه اینکه فیلسوف در تاریخ باشد و از این منظر می‌توان حقایق و حکمت جاویدان ادیان یا فیلسوفان را - بر خلاف شیوه تاریخی‌نگری که در آن شرایط اجتماع، تاریخ، جغرافیا و محیط به جدایی و گسست میان ادیان، اندیشه‌ها و افراد فرا می‌خواند - با یکدیگر سنجید؛ از این رو می‌توان گفت نگرش آن دسته از پژوهشگران هنر اسلامی و اسلام‌شناسانی که به شیوه پدیدارشناسی گرایش داشته‌اند، تحت تأثیر پدیدارشناسی کلاسیک و نگرش هوسرلی بوده است؛ زیرا نقطه آغازین روش پدیدارشناسی کلاسیک، بررسی و تحلیل یک اندیشه یا یک اثر هنری به صورت فراتاریخی و بدون توجه به مقوله زمان است و در این شیوه، پدیدارهای دینی یا هنری مجرد از بستر فرهنگی و اجتماعی و جدا از تاریخ و زمان، توصیف و بررسی می‌شود و با ظهور یک پدیده در آگاهی سوژه می‌توان عناصر و مؤلفه‌های اصلی آن را به دقت مورد شناخت خویش قرار داد (خاتمی، ۱۳۸۷، ص ۶۵).

تفاوت دو دیدگاه تاریخی‌نگری و تاریخی

شایان ذکر است که روش پدیدارشناسی در برابر روش تاریخی‌نگری قرار دارد؛ نه در برابر روش تاریخی. دو روش تاریخی‌نگری و تاریخی با یکدیگر تفاوت دارند و نفسی روش تاریخی‌نگری لزوماً به معنای بی‌توجهی به رویکرد تاریخی نیست. چه بسا ممکن است کسانی با تاریخی‌نگری مخالف باشند؛ اما مباحث تاریخی را نیز مورد لحاظ قرار دهند. اندیشمندانی که از روش پدیدارشناسی استفاده کرده و به نقد روش تاریخی‌نگری پرداخته‌اند، بر این باورند که می‌توان در بررسی یک موضوع، هم از روش پدیدارشناسی - در برابر روش تاریخی‌نگری - استفاده کرد و هم از منظر تاریخی به آن نگریست.* در واقع نقد روش تاریخی‌نگری، به معنای نادیده گرفتن مطالعات تاریخی نیست؛ بلکه منظور از آن، مخالفت با هرگونه تحویل‌گرایی تاریخی یا اصالت تاریخ است؛ بدین معنا که موضوع و مسئله‌ای همچون هنر را نباید به یک امر صرفاً برآمده از تاریخ، سیاست، اجتماع، اقتصاد یا روان‌شناسی دوران خاص تحویل برد و کاهش داد. از دیدگاه آنان، انسان‌ها نه تنها در تبیین درست یک پدیده، نیازمند ارزیابی تاریخی هستند و نمی‌توانند از شناخت و درک ژرفای تاریخ چشم‌پوشی کنند؛ بلکه جامعه‌ای را که از شناخت و درک ژرفای تاریخ خود غافل باشد، جامعه‌ای فاقد خاطره دانسته‌اند؛** از این رو بعضی از منتقدان به روش تاریخی‌نگری، بررسی تاریخی را به عنوان نیمی از کاوش در کنار نیمی دیگر از آن، که همان عناصر درونی و غیرزمانمند است، قرار می‌دهند و نسبت به تاریخ و نتایج حاصل از آن بی‌اعتنا نیستند؛ برای نمونه

* هانری کربن با وجود بهره‌گیری از روش پدیدارشناسی، استفاده از تاریخ را مجاز می‌داند و روش تاریخی را متناقض با پدیدارشناسی نمی‌داند. وی معتقد است می‌توان در بررسی یک موضوع، هم از روش پدیدارشناسی و هم از روش تاریخی بهره گرفت و در واقع پدیدارشناسی را متضاد با روش تاریخی‌نگری می‌داند؛ نه متضاد با روش تاریخی. اندیشمندانی همچون هوسرل یا دیگر پدیدارشناسان کلاسیک، هیچ‌گاه به تاریخ توجه نداشته‌اند و بحث خود را به بررسی شناخت ماهوی و نفس ماهیت پدیده در آگاهی فرد، محدود کرده و بحث از وجود پدیده یا بحث‌های تاریخی را خارج از قلمرو این روش می‌دانستند.

** هانری کربن درباره روش تاریخی می‌گوید: «به یقین، منظور این نیست که از مطالعات تاریخی چشم‌پوشی کنیم. بشریتی که از شناخت و درک ژرفای تاریخ خود چشم‌پوشی کند، بشریتی فاقد خاطره خواهد بود؛ این بشریت در وضعیت انسانی خواهد بود که حافظه خود را از دست داده است» (هانری کربن، ۱۳۶۹، ص ۲۸ - ۲۹).

کارل پوپر در نقد تفکر هگل و مارکس، با بیان دو واژه تاریخی‌نگری (Historicism) و تاریخی (Historism) به تمایز آن دو اصطلاح توجه دارد و از تفسیر هگلی از تاریخ که مورد مخالفت وی بوده، از واژه «تاریخی‌نگری» - نه واژه تاریخی - یاد کرده است (پوپر، ۱۳۶۶، ج ۳، ص ۷۳۱ - ۷۳۲ / استنفورد، ۱۳۸۴، ص ۴۰۴).

پدیدارشناسان کلاسیک در بهره‌گیری از روش پدیدارشناسی، هرگونه بحث تاریخی را وا می‌نهند و نفیاً و اثباتاً درباره آنها داوری و قضاوت نمی‌کنند؛ اما در پدیدارشناسی هرمنوتیک - بر خلاف پدیدارشناسی کلاسیک هوسرل - پدیدارشناسی از محدودیت آگاهی و معرفت درونی خارج شده و تلقی هرمنوتیکی از تاریخ مورد توجه قرار می‌گیرد. بنا به نظر هایدگر، هر فهمی متضمن فهم قبلی است و هیچ آغازی را نمی‌توان برای فهم انسان یافت؛ از این رو درک تاریخی - بر خلاف تاریخی‌نگری که تاریخ را شرط حتمی تحقق اثر می‌داند - شرط فهم و تفسیر اثر است و با آن می‌توان به باور درستی از خود، جهان خویش و امور مرتبط به آن دست یافت (هایدگر، ۱۳۸۱، ص ۱۸۱ - ۱۸۵). سخن گفتن درباره شناخت و فهم یک پدیده، جدا از واقعیت تاریخی آن امکان‌پذیر نیست و در واقع با آشنایی با تاریخ هر فهمی از گذشته است که ما در تأویل متن، به زمان حال از آن قرار می‌گیریم. در تأویل، کوشش بر آن است که فاصله میان متن و موقعیت کنونی از میان برداشته شود و آگاهی تاریخی نیز در این امر کمک می‌کند: «ساختار تاریخی‌مندی در فهم، متضمن اهمیت عاملی است که مدت‌ها در علم هرمنوتیک تاریخی و ادبی از آن غفلت شده و آن عامل، عبارت است از اطلاق، یعنی کار تأویل در مرتبط کردن معنای متن با زمان حال» (پالمر، ۱۳۸۴، ص ۲۰۶) و فاصله میان متن و واقعیت کنونی آن یا افق اثر با افق کنونی از بین می‌رود و می‌فهمیم که متن بر حسب لحظه کنونی ما چه معنایی می‌دهد. در تحلیل گادامر، هر متن و اثری به کسی متعلق است که دارای حیثیت تاریخی است و مفسر باید برای رسیدن به فهم متن یا اثر، آن عالمی را که اثر در آن به ظهور رسیده است، دوباره بر پا کند؛ از این رو مفسر با طرح پرسش و بر اساس پیش‌فرض‌ها و انتظارات خود و آمیختن افق خود با افق آفریننده متن یا اثر، آن را به زمان حال و فهم خود نزدیک می‌کند و آن پدیده تاریخی برای او ظهور می‌یابد (همان، ص ۲۰۷ - ۲۰۸).

البته به نظر می‌رسد همان‌گونه که پدیدارشناسان در انتقاد به روش تاریخی‌نگری معتقدند آنان موضوع را تنها در عرصه‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی می‌سنجند، اما آن را در رویارویی حضوری و بی‌واسطه درون خود تجربه نمی‌کنند، همچنین شاید از انتقادات بر روش پدیدارشناسی، این باشد که این روش، فراتر از تجربه مستقیم، بی‌واسطه و مبتنی بر آگاهی موضوع، به هیچ‌یک از مباحث تاریخی و تحصیلی و بررسی صدق و کذب در این عرصه‌ها توجهی نمی‌کند و هیچ‌گاه به این پرسش‌ها در عرصه پدیدارشناسی پاسخ داده نشده و همواره بحث از آنها در پراکنش‌ها گذارده می‌شود.

تحلیل پدیدارشناسانه از هنر اسلامی

از دیدگاه پدیدارشناسی به ماهیت هنر اسلامی، هر چیزی درباره وجود خارجیش، از جمله ریشه‌های تاریخی، عوامل، شرایط و بسترهای تحقق آن در حالت تعلیق قرار می‌گیرد و به جای بررسی واقعیت عینی و خارجی آن، به تحلیل و ارزیابی عناصر خود پدیده بسنده می‌کنیم که با تعلق گرفتن آگاهی ما به آن و طی فرایند ماهیت‌بخشی برای ما آشکار می‌شود و مجموعه‌ای از عناصر فراتاریخی است؛ به طوری که در شناخت پدیده، واکاوی و شناخت عناصر درونی و مکشوف آن پدیده برای ما امری ضروری و ممکن است و بررسی پوزیتیویستی از عینیت و هستی خارجی هنر اسلامی، از جمله بررسی عوامل تاریخی در تحقق آن، بیرون از قلمرو آگاهی ما قرار می‌گیرد؛ زیرا بررسی تحصیلی و پوزیتیویستی از عینیت خارجی، نوعی توجه به هستی آن پدیده است که به آن تعلیق حکم شده است و همان‌گونه که اشاره شد، تعلیق پدیدارشناسانه نیز برای حذف هرگونه پیش‌فرض در پدیدارشناسی هنر، امری ضروری است؛ از این رو بحث از ریشه‌های تاریخی و تأثیرگذاری هنر دیگر تمدن‌ها همچون بیزانسی، رومی و ساسانی بر تکوین هنر اسلامی یا بحث از نسبت میان هنر پیش از اسلام و پس از اسلام و دیگر پرسش‌های مطرح در مسئله‌های اصلی رساله، از دیدگاه پدیدارشناسی، مورد اهتمام اولیه قرار نمی‌گیرند و در بررسی ماهیت هنر اسلامی دخالت ندارند؛ زیرا در پدیدارشناسی هنر، آنچه اصیل و اساسی است، بررسی محتوا و ساختار تجربه هنری و

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

در شناخت هنر اسلامی از منظر پدیدارشناسی می‌توان به سطوح عمیق‌تر و مفاهیم محوری و بنیادین در آثار هنری که ماهیتش فراتر از اقلیم، محیط و زمان خاص است، دست یافت؛ عناصری که نسبت میان دین و هنر را در فرهنگ اسلامی بیان می‌دارد (شیمل، ۱۳۷۶، ص ۳۶). پژوهشگران در تفسیر فراتاریخی از هنر اسلامی معتقدند هنر اسلامی مبتنی بر حقایق عرفانی و الوهی، فرازمان و فرامکان یا ازلی و ابدی است؛ به طوری که این اندیشه‌ها در همهٔ عرصه‌های تمدن و فرهنگ و در همهٔ دوران‌ها قابلیت صدق دارد. از دیدگاه آنان، اسلام دارای مؤلفه‌هایی است که فراتر از روح دوران و جدا از ارکان تاریخی دوره‌های عباسی، ایلخانی، صفوی یا عصر مدرن، موجب شکل‌گیری روحیهٔ خاص در هنرمند شده است؛ به طوری که این عناصر فکری را نباید وابسته و محدود به شرایط تاریخی، حکومت یا انگیزه‌های حاکمان دانست.

با روش پدیدارشناسی، پژوهشگر آثار هنر اسلامی می‌کوشد با همدلی بررسی کند که آیا هنر اسلامی، بازنمایانه و طبیعت‌گرایانه است یا هنری انتزاعی، تغییر شکل یافته، معنادار و نمادین که برگرفته از آرمان‌ها و ایدئال‌های اندیشهٔ اسلامی است و به

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

1. Christian Norberg Schulz; **Meaning of western Architecture**; Praeger, New York, 1975/
2. Christian Norberg Schulz; **The Concept of Dwelling on the Way to Figurative Architecture**; Rizzoli International Publications, New York, 1984.

طبیعت‌گرایی یا تقلید از واقعیت‌گرایی نداشتند است. در شیوه پدیدارشناسی روش‌شناختی، نقطه آغازین بررسی و تحلیل اثر هنری، فراتاریخی و بدون توجه به مقوله زمان است و پدیدارهای هنری، مجرد از بستر فرهنگی، اجتماعی و تاریخی، توصیف و بررسی می‌شود و تفاوت در هنر تمدن‌ها را باید در هسته درونی آنها جست؛ عواملی که به صورت شبکه‌ای و یکپارچه وجود دارد و پدیدارشناس به فهم درونی آنها دست می‌یابد.

همچنین در میان تاریخ‌نگاران هنر، برخی نیز به عناصر فرازمان و فرامکان در هنر اسلامی اذعان دارند و بر این باورند که هنرمندان مسلمان به اندیشه‌های جاویدان و مفاهیم ازلی که فراسوی زمان و برآمده از اندیشه اسلامی است، توجه داشته‌اند؛ برای نمونه آرتور پوپ معتقد است هنرمند مسلمان در آفرینش اثر هنری به دنبال شیوه‌ای رها از قید زمان و مکان و رها از زوال‌پذیری بود: «ذوق ایشان [مسلمانان] بیشتر در نمایش اشکال، طالب آن شیوه بود که از قید زمان و مکان آزاد باشد و طعم فنا ندهد؛ بلکه به سوی خلود و بقا میل کند» (پوپ، ۱۳۸۰، ص ۴). یا جیمز دیکی در تفسیر گنبد، باغ و نقوش تزئینی، به وجود عناصر نمادین و تمثیلی در آنها باور دارد و گنبد را نماد فلک، باغ را تمثیلی از فردوس و نقوش عربانه را تمثیلی از درختان بهشتی می‌داند (Dickie, 1978, p.34). این پژوهشگران، هنر اسلامی را متفاوت از قالب‌های مدرن، مبتنی بر فرهنگ سنتی شرق و متأثر از ماهیتی روحانی و فراتاریخی می‌دانند که متمایز از هنر پس از رنسانس است (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ص ۱۰۴).

از دیدگاه پدیدارشناسی، پژوهشگر می‌خواهد آثار هنر اسلامی را به صورت پدیدارشناسی - با التفات و توجه به آنها - آن‌گونه که بر آگاهی ما آشکار می‌شوند و ظهور می‌یابند، بررسی کند. از این منظر، بر خلاف روش تاریخی‌نگری گامبریچ که می‌گوید من سیصد اثر هنر اسلامی را بررسی کردم و در آنها هیچ عنصر خاص که به اسلام متعلق باشد، ندیدم، هنر اسلامی هیچ‌گاه هنر بازنمایانه نبوده؛ بلکه هنری انتزاعی، تغییر یافته، معنادار، نمادین و برگرفته از آرمان‌ها و ایدئال‌های اندیشه اسلامی است که - دست‌کم در دوره‌های میانه - هیچ‌گاه نخواستند به سمت رئالیسم و تقلید از واقعیت حرکت کنند.

روشن‌پدیدارشناسی هرمنوتیک به هنر اسلامی

اصطلاح هرمنوتیک* نزد فلاسفه در معانی‌ای همچون رمزگشایی، تأویل و آشکار کردن معنای متن در تمام جوانب ممکن آن، فراسوی شرایط تاریخی، روش کشف معنا و دلالت معنایی، کشف معنای باطنی و لایه‌های درونی متن در پشت معنای ظاهری و مانند آن تعریف شده است. هرمنوتیک در قدیمی‌ترین تعریفش به مجموعه قواعد و اصولی گفته می‌شد که برای فهم کتاب مقدس و تفسیر آن به کار می‌رفت و نزد هایدگر به معنای کوشش در فهمیدن متن و نزدیک شدن به جهان و عالمی است که متن در آن تحقق یافته است؛ فهمی که مبتنی بر پدیدارشناسی از نحوه وجود آدمی است (هایدگر، ۱۳۸۶، ص ۲۷۸ - ۲۷۹) و نزد گادامر به معنای روشی است که با هم افقی میان تأویل‌گر و متن و در هم آمیختن انتظارات و سلیقه‌های ما با دیدگاه‌های موجود در متن یا مکالمه میان گذشته و اکنون صورت می‌پذیرد و با بهره جستن از تأویل، به بحث از حقیقت در حدی گسترده - بدون تعیین حقیقت نهایی - می‌پردازد. هر یک از اندیشمندان بزرگ همچون شلایر مآخر، دیلتای، هایدگر، گادامر و پل ریکور از هرمنوتیک، تعریف خاصی ارائه دادند و این مفهوم در فلسفه آنان جایگاه ویژه‌ای یافت. در مطالعات زبان، برای تفسیر گزاره یا اثر هنری از دو شیوه سمانتیک (semantic) و هرمنوتیک نیز استفاده می‌شود. در شیوه سمانتیک یا معناشناسی، به تفسیر و بیان دلالت لفظی، واژگانی و ساختار دستوری و نحوی یک گزاره یا اثر هنری پرداخته می‌شود؛ اما در شیوه هرمنوتیک، با توجه چیزی فراتر از مفهوم ظاهری آن، کوشیده می‌شود مدلول و حقیقت الفاظ و جنبه‌های مستور و پنهان آنها کشف و تفسیر شود؛ از این رو در فهم هرمنوتیک از یک اثر به مؤلفه‌هایی همچون نشانه (علامت یا پیام)،

* واژه هرمنوتیک (Hermeneutics) از ریشه یونانی فعل هرمنوین (Hermeneuein) و اسم هرمنیا (Hermeneia) به معنای تأویل کردن، نظریه‌ای درباره فهم متون است. این واژه با لفظ هرمس (Hermes) هم‌ریشه است. هرمس خدای اساطیری یونان و رساننده پیام‌های خدایان، در ادبیات یونانی به منزله فردی است که با آشنایی به زبان خدایان، موظف بود پیغام آنان را پس از فهمیدن و تفسیر زبانشان برای خود، به گونه‌ای توضیح دهد که به سطح فهم بشری آورده شود و دیگران آن را بفهمند (پالمر، ۱۳۸۴، ص ۱۹ - ۲۱/ ریخته‌گران، ۱۳۷۸، ص ۲۵۱).

مفسر و مخاطب توجه شده و برای فهم دقیق آن، به جهانی که فرد در آن می‌زیبد و آن را پدید آورده است، نزدیک می‌شویم و از این منظر، فهم یک اثر در علوم انسانی نیازمند تفسیر است و نمی‌توان در آن همچون علوم طبیعی، به سوی تبیین (Explication) رفت.

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

قائلین به هرمنوتیک، گاه در صدند معنای اصلی و مرکزی متن یا اثر هنری را کشف کنند و معنا را در متن، قطعی می‌دانند؛ اما بعضی از وفاداران به این روش، در صدد تأویل متن و توضیح روند فهم هستند و معنا را به خواننده متن وابسته می‌دانند. همچنین برخی از آنان معتقدند در یک متن باید به نیت و قصد مؤلف دست یافت و هدف از تفسیر هرمنوتیک، این است که نیت مؤلف آشکارتر شود؛ اما بعضی دیگر به مرگ مؤلف قائل‌اند و معتقدند باید به معنای باطنی متن دست یافت؛ چه مؤلف و آفریننده اثر، آن معنا را در نظر داشته باشد یا نه. مهم آن است که از یک متن، چه مفاهیم و معانی‌ای - هرچند جدید - به ذهن تأویل‌گر و مفسر آید. از این منظر، معنای متن وابسته به خوانش و فهم انسان‌هاست و معنایی نهایی در متن وجود ندارد؛ بلکه معنای بسیاری هست که هر بار به نحو تازه‌ای درک می‌شود و این خواننده است که معنای متن را تعیین می‌کند و وجه محتمل‌تری از آن را بیان می‌دارد. در واقع همیشه معنا سیال و جاری باقی می‌ماند و با فهم‌های متفاوت، ابداع و کشف می‌شود. از این منظر، متن همیشه از مؤلف مهم‌تر است؛ بر خلاف دیدگاه نخست که رسیدن به مقصود و نیت مؤلف و پرده‌برداری از آن اهمیت می‌یابد.

اندیشمندان هرمنوتیک همچون هایدگر و گادامر، پدیدارشناسی هوسرلی را در

عرصه شناخت جهان فرد، بازخوانی کردند «هایدگر از مصمم بودن هوسرل به باز پس بردن همه پدیدارها به آگاهی انسان، یعنی فاعلیت ذهن استعلایی، ناخشنود بود» (پالمر، ۱۳۸۴، ص ۱۳۸). هایدگر معتقد بود هر انسان «جهانی» دارد که بنیاد و اساس فهم اوست و منظورش از آن، بر خلاف محیط اطراف و جهان عینی، عالمی بود که به شخص تعلق دارد، او را در میان گرفته و محیط بر اوست و فرد، خود را مستغرق در آن می بیند و حتی از طریق آن می نگرند؛ عالمی بسیار نزدیک که حتی به چشم نمی آید، همواره حاضر و ناپیداست و از هر تلاشی برای درک آن به عنوان متعلق شناسایی می گریزد (همان، ص ۱۴۶ - ۱۴۷). وی اموری همچون ادبیات، شعر و آثار هنری را خاستگاهی برای ظهور جهانی که فرد در آن به سر می برد و همچنین زمینه های مناسبی برای شناخت آن جهان و به دست آوردن تجربه ای مستقیم، همدلانه و بی واسطه از آفریننده اثر هنری می دانست. در هر اثری، جهانی متجلی می شود و حقیقتی به ظهور می رسد. از سویی اثر هنری به هنرمند هستی می بخشد و از سوی دیگر، هنرمند به اثر هنری هستی می بخشد. بنابراین از منظر پدیدارشناسی هرمنوتیک، اثر هنری، عرصه ای است که از سویی امکان ظهور و تجلی عالم و جهان فرد در آن متصور است و از سوی دیگر فهم ما از جهان هنرمند، گسترش می یابد و افق جدیدی پیش روی ما باز می شود و عالمی که در اثر هنری ظهور می یابد، با عالم و جهان ما گره می خورد. از دیدگاه هایدگر، حقیقت یک چیز، آنی نیست که به ادراک حسی در می آید و از این منظر نمی توان به حقیقت آن نزدیک شد؛ بلکه باید کوشید به عالم درون و افق دید هنرمند نزدیک شد (هایدگر، ۱۳۷۹، ص ۱۲).

هانری کربن از اندیشمندانی است که در تحلیل هنر اسلامی، با بهره گیری از روش هرمنوتیک به تفسیر آثار اسلامی پرداخت و معتقد بود به دلیل قدسی بودن کتاب مقدس و مرکزیت آن در ادیان، برای احیای الهیات و کشف حقیقت از رخ آنها، نیازمند فهم هرمنوتیک هستیم؛ حقیقتی که متعالی تر از آن است تا با فهم جنبه تاریخی، به چنگ آید و تنها هرمنوتیک را برای کشف معنای نهفته و باطنی متون دینی، در پس گزاره های ظاهری لازم می دید:

هرمنوتیک فلسفی، اساساً کلیدی است که معنای نهفته و پنهان (از لحاظ ریشه شناسی،

همان مفهوم باطنی) را در پس گزاره‌های ظاهری کشف می‌کند. در واقع من فقط کاربرد این هرمنوتیک را به حوزه بکر و وسیع عرفان اسلامی شیعه - و سپس عرفان مسیحی و عرفان یهود که هم‌مرز آن هستند - گسترش داده‌ام (کربن، ۱۳۸۳، ص ۲۳ - ۲۴).

وی از نخستین کسانی است که با نگاهی هرمنوتیک به اسلام و به‌ویژه شیعه نگریت و هایدگر و سهروردی را در این راستا مؤثر می‌دانست (ر.ک: کربن، ۱۳۷۷، ص ۱ - ۱۳ / ۱۳۸۳، همو، ص ۱۹ - ۲۷). او میان روش هرمنوتیک که از آن به کشف‌المحجوب تعبیر می‌کرد و روش تأویل به معنای بازگرداندن سخن به اصل خود و دریافت مقصود اصلی آن، همانندی قائل بود و پاره‌ای از سخنان حکمی پیشوایان شیعه را که دارای مضامین عمیق بود در آثار خود ذکر می‌کرد* و تأویل معانی عمیق آن احادیث از سوی مفسران شیعه را تأییدی بر نزدیکی مفهوم تأویل در فرهنگ اسلامی با مبحث هرمنوتیک می‌دانست. وی همچنین در فهم معماری اسلامی و آثار هنر اسلامی، از این روش بهره می‌گرفت و آن را رمز فهم و کشف عناصر قدسی و معنوی در آنها می‌دانست.

تأویل متون دینی که نخستین خاستگاه بحث هرمنوتیک در تمدن غرب قلمداد می‌شود، نزد مفسران قرآن، فیلسوفان و عارفان اسلامی دیرینگی بسیاری دارد و در متونی همچون تفسیرهای قرآن - به‌ویژه تفسیرهای عرفانی - کاربرد داشته یا افرادی همچون شمس‌الدین محمد لاهیجی در شرح گلشن راز شیخ محمود شبستری، صدر‌المآلهین در تفسیر اصول کافی، ابن‌عربی در فصوص‌الحکم، فتوحات مکیه و در شرح بر دیوان خود، ترجمان‌الاشواق و بسیاری دیگر از اندیشوران اسلامی به تأویل متون و کشف معانی در آنها پرداخته و سخنان را به همان حقیقت نهایی که از آن برخاسته، باز می‌گرداندند. حتی برخی عارفان، گاه فراتر از معنای قطعی متن و نیت مؤلف، به تأویل و تفسیر آیات و روایات گرایش داشته‌اند.*

* از جمله روایات مورد توجه کربن آن را ذکر می‌کند، سخن امام صادق علیه السلام است که می‌فرماید: إن کتاب الله علی اربعة اشياء، العبارة و الاشارة و اللطائف و الحقائق، فالعبارة للعوام و الاشارة للخواص و اللطائف للاولياء و الحقائق للانبياء».

* نمونه‌هایی از تأویلات عرفانی مولوی، ابن‌عربی، عبدالرزاق کاشانی و عارفان دیگر از آیات و روایات که فراتر از معنای ظاهری آنها بوده، در آثار این بزرگان به وفور دیده می‌شود (نقد ادبی، سیروس شمیسا، ص ۳۳۸ - ۳۴۳).

کربن در تطبیق میان اهل فتوت و شوالیه‌ها معتقد است این تفاهم و همدلی وجود دارد و سازندگان معماری آیینی همچون مسجد اصفهان را با سازندگان معماری کلیسای دوره سده‌های میانه از جوانمردان و اهل فتوت و برخوردار از «عالم هنری» و «همدلی» می‌داند (کربن، ۱۳۷۷، ص ۱۰). وی معادل فارسی واژه «فتی» را کلمه «جوان» و معادل لاتینی آن را «Jovenis / جوانیس» می‌داند و از جوانمردی یا فتوت که در دنیای مجازی به معنای «سالک» یا زائر معنوی است (کسی که حقیقت باطنی انسان را درک کرده) در زبان فرانسه به «شوالیه / Chevalier» تعبیر می‌کند (کربن، ۱۳۶۳، ص ۴). از این رو بر اساس تحلیل «عالم هنری» و «همدلی» می‌توان میان آثار هنری هنرمندان متفاوت در هنر ادیان، عناصر و جنبه‌های مشترک فراوانی را یافت و با یکدیگر تطبیق داد (نصر، ۱۳۸۵، ص ۲۷۸). گروهی از پژوهشگران، همچون سنت‌گرایان یا مفسران عرفانی در عرصه هنر اسلامی، بر این باورند که باید هنر اسلامی را مانند هر پدیده دیگری با همدلی و هم‌زبانی، کاوش و بررسی کرد و به جای استفاده از شیوه تاریخی‌نگری در بررسی علل و تحقیق تجربی، باید از دیدگاهی فراتاریخی یا پدیدارشناسانه، به بررسی قواعد و مبانی آن و درک ماهیتش پرداخت. از منظر پدیدارشناسی، برای فهم بهتر یک پدیده باید همچون یک معتقد و وفادار نگریم و کوشید تا نگاه خود را همسو با کسانی کرد که به آن باور دارند. از این منظر نیز داوری و قضاوت درباره اندیشه‌ها و افکار، تعلیق می‌شود و به جای آن کوشش شود به شناخت مؤلفه‌های درونی و مبانی آن پدیده پرداخته شود. بنابراین در این شیوه، با همدلی، به فهم و معرفت آن پدیده نزدیک می‌شویم و حتی المقدور آن را آنچنان‌که بر ما آشکار می‌شود، خواهیم شناخت.

پژوهشگران در تفسیر فراتاریخی از هنر اسلامی معتقدند اسلام، دارای مؤلفه‌هایی اعتقادی و فکری است که این اصول فراتر از روح دوران و جدا از دوره عباسی، ایلخانی، صفوی یا عصر مدرن، موجب شکل‌گیری روحیه خاص و آفرینش اثر هنری در هنرمند شده است؛ به طوری که این عناصر فکری را نباید وابسته و محدود به شرایط

تاریخی، حکومت و یا انگیزه‌های حاکمان دانست؛ به تعبیر هانری کرین، تاریخ در درون اعتقادات اسلامی است؛ نه اینکه اعتقادات اسلامی در تاریخ باشد.*

جهان هنرمند از جهت هرمنوتیک، از آن حیث برای ما شناختنی خواهد بود که با هم‌زبانی در جهان او حضور و شرکت داشته باشیم؛ برای نمونه به منظور شناخت میدان نقش جهان اصفهان یا هر اثر دیگر از هنر اسلامی باید به عالم و جهانی که معمار و طراح به آن تعلق داشته، دست یافت؛ زیرا اثر با عالم و جهانی که سازنده به آن متعلق است، سازگاری دارد و بیانی از جهان درونی اوست (داوری، ۱۳۸۷، ص ۳۷۰)؛ به‌طوری‌که تفاوت معماری نقش جهان اصفهان به عنوان نماد معماری دوران صفوی با کاخ گلستان به عنوان نماد معماری عصر قاجار یا دیگر آثار معماری مدرن، از نظر تفاوت زمانیشان نیست؛ بلکه از حیث تفاوت جهان و تجربه زندگی هنرمندانی است که آنها را بنا کرده‌اند و این آثار، تجلی هستی و جهان آنان قلمداد می‌شود. در واقع آثار هنری همچون معماری، نقاشی، موسیقی، هنرهای تزئینی و مانند آن به دست هنرمند به‌گونه‌ای ساخته می‌شود که متناسب با وجود و جهان او باشد و علاقه‌ها و سلیقه‌های او در اثر هنرش ظهور خواهد یافت؛ برای نمونه جهان هر انسان که در آن می‌زید، شامل مکان** و سکونتگاه نیز می‌شود و معماری، دارای عناصری بامعناست که روح مکان دانسته می‌شود و جهان انسان را متحقق می‌کند.*** از این دیدگاه، معماری با نیازهای انسانی، ارتباط وجودی دارد و معمار افزون بر ساختن مکانی برای سکونت جسمانی و سرپناه، به آرامش روحی،

* از جمله انتقادات هانری کرین به روش تاریخی‌نگری، این است که وی معتقد است شیوه پوزیتیویستی و تحصیلی به جهت محدود کردن معرفت و شناخت به ادراکات حسی و به تأویل بردن مفاهیم حاصل از قوه فاعله به مسلمات تجربی، هیچ جایگاهی را برای معرفت و آگاهی‌ای که حد میانه آن دو است، قائل نشده است؛ آنچه از آن به خیال فعال تعبیر می‌کند و معتقد است عالم مثال یا عالم خیال، عالمی مجرد است که نه به جهان تجربه و تحقیق متعلق است تا با ادراک حسی به آن دست یافته شود و نه جهانی انتزاعی است تا مورد ادراک عقل قرار گیرد؛ از این رو پوزیتیویست‌ها عالم خیال را به امری خیالی، اسطوره‌ای و امری موهوم و واهی تقلیل داده و وجود عالم مثال را نفی کرده‌اند؛ اما از دیدگاه کرین، عالم خیال، مکانی میانی میان ادراکات حواس و میان مقولات عقل قرار می‌گیرد و آن را عالمی حقیقی میان عالم محسوس و عالم مجرد و انتزاعی می‌داند (ر.ک: کرین، ۱۳۷۴، ص ۱۶-۱۷).

** مکان، یک پدیده کلی و کیفی است که نمی‌توان آن را به هیچ‌یک از ویژگی‌های آن- مثلاً ارتباطات فضایی- بدون ازدست‌دادن طبیعت واقعی آن کاهش داد ... مکان بیش از هر چیز، یک ساختار است؛ شبکه‌ای از ارتباطات که بیانگر جنبه‌های خاص آگاهی و تجربه انسانی است (پرتوی، ۱۳۸۷، ص ۷۳-۷۴).

*** گویی به سبب همین تفاوت در جهان انسان‌هاست که/بن‌خلدون می‌گوید: «بادیه‌نشینان نمی‌توانند در شهرهای پرجمعیت سکونت گزینند» (بن‌خلدون، ۱۳۷۵، ج ۲، ص ۵).

تجسم‌بخشی به معانی و تعامل با اندیشه‌ها و احساسات دیگران نظر دارد و آن اثر، بیانی از موجودیت جهان کوچک اوست (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۷، ص ۹).

با توجه به اینکه هرمنوتیک روش فهم و تفسیر است و افزون بر فهم متون گفتاری و نوشتاری، در فهم آثار هنری نیز قابل استفاده است؛ از این رو در کاربرد روش هرمنوتیک از هنر اسلامی، کوشش می‌شود تا به جنبه مستور و پنهان در آن آثار دست یازیده شود و مفاهیم و معانی آن آثار برای ما پدیدار شود. با شناخت زبان، نمادها و علائم به کاررفته در آثار هنرمندان مسلمان یا فهم حقیقت وجود آنها، تلاش بر آن است تا به جهان هنرمندان مسلمان و حقیقت وجودشان نزدیک شویم؛ برای نمونه پاره‌ای از مفسران با تفسیر هرمنوتیک از هنر اسلامی، به تفسیر عرفانی از آن گرایش داشته‌اند. آنان معتقد بودند با تحلیل زبان و ساختار آثار هنر اسلامی و هم‌افقی با هنرمندان مسلمان، این امر کشف‌شدنی است. بنا بر نظرشان، آثار هنر اسلامی برآمده از جهانی خاص است که تبلور آموزه‌های دینی است؛ جهانی که هنری خاص در آن شکل می‌گیرد و علاقه‌ها، سلیقه‌ها و انگاره‌های ذهنی خاصی در آن وجود دارد؛ برای نمونه با تحلیل نمادهای اسلامی در آثار هنری مسلمانان فهمیده می‌شود که توحید، عوالم فرامادی و ملکوتی، محوریت کعبه، مفاهیم حکمی و معنوی از مهم‌ترین عناصر موجود در هنر اسلامی است و موجب تمایز هنر اسلامی از هنر دیگر سرزمین‌ها شده است. از دیدگاه آنان، آثار هنر اسلامی، هر نوع تأویل و تفسیری را بر نمی‌تابد و تنها بر عناصری استوار است که برآمده از جهان خاص مسلمانان است. مفهوم توحید، او را از بت‌پرستی و مجسمه‌سازی دور کرد و اعتقاد به ملکوت و بیان معنای عمیق، او را به سمت هنرهای انتزاعی کشاند یا محوریت آیات قرآن، او را به سمت هنر خطاطی سوق داد. از دیدگاه این دسته از اندیشمندان، نتیجه کاربرد روش هرمنوتیک در هنر اسلامی و تحلیل زبان آن، بیانگر شکل‌گیری هنری حکمی و معنوی در فرهنگ اسلامی است؛* به طوری که با نزدیک شدن به جهان هنرمند

۱۰۵

تجسم

روش‌شناسی هنر اسلامی

* البته در برابر این نگاه از هنر اسلامی، ممکن است بعضی از پژوهشگران هنر اسلامی – با استفاده از روش هرمنوتیک – به تفسیر و تأویل متفاوتی از هنر اسلامی گرایش یابند. لزوماً این‌گونه نیست که این روش، نتیجه خاصی را در بررسی آثار هنری به ارمغان بیاورد. نتایج به دست آمده در هر تحلیل – جدای از نوع آن – به جهت کاربرد هرمنوتیک است که روشی در کشف حقیقت قلمداد می‌شود.

مسلمان در گذشته، استنباط می‌شود که او از آلودگی‌های موجود در هنر مدرن به‌دور است و هرزگی‌ها و پرده‌داری‌هایی که در دوره جدید، به‌وفور دیده می‌شود، در آثار او دیده نمی‌شود و هنر در دستان او، امری برای به تصویر کشیدن زیبایی‌ها و خوبی‌هاست و تلقی هنر برای لذت یا سرگرمی به پندار او راه ندارد.

بعضی از اندیشمندان معتقدند رویکرد هرمنوتیک به متون و آثار هنری - از جمله هنر اسلامی - به جهت نبود ابزارهای دقیق و روش‌های نظام‌مند، کاری دشوار و سخت است. در استفاده از روش هرمنوتیک برای تأویل اثر هنری، دشواری‌های فراوانی به چشم می‌خورد؛ از جمله وجود معانی آشکار و نهان، گفته‌ها و ناگفته‌ها، سختی شناخت زمینه اصلی، حدود متن، افق فکری، پیش‌فهم‌های پدیدآورنده و رویکردهای متفاوت در کاربرد این روش که همه این عوامل، دست به دست هم می‌دهند تا فهم هرمنوتیک با مشکل روبه‌رو شود (احمدی، ۱۳۸۳، ص ۶۱ - ۶۳ / فرامرز قراملکی، ۱۳۸۵، ص ۲۴۰). همچنین کاربرد هر یک از نگرش‌ها بر فهم اثر هنری، تأثیر متفاوتی خواهد گذارد؛ برای نمونه اندیشمندی برای اثر هنری، معنایی اصیل و نهایی قائل است و فیلسوفی دیگر - بر حسب خوانش مخاطبان - معانی فراوانی برای آن قائل است یا گاه هدف از روش هرمنوتیک، فهم مقصود و نیت آفریننده اثر است و گاه فهم مضامین موجود در اثر هنری - قطع نظر از نیت مؤلف - مورد توجه قرار می‌گیرد. بدیهی است قائل شدن به هر یک از این نگرش‌ها، تفسیر و نتیجه متفاوتی را رقم خواهد زد؛ از جمله دشواری‌های موجود در تفسیر هرمنوتیک از هنر اسلامی، ابهام در افق دین هنرمند و اشراف نداشتن به گفته‌ها و اعتقادات تاریخی هنرمند است که مفسر را در نزدیک شدن به جهان هنرمند مسلمان، دچار مشکل می‌کند؛ مثلاً تنوع نگرش دانشمندان علوم اسلامی از جمله فقها، عرفا، فیلسوفان و متکلمان به هنر، وجود دوره‌های متفاوت در تمدن اسلامی و آشکار نبودن و توافق جمعی نداشتن عالمان دینی در حرمت و حلیت بعضی از هنرها، گرایش‌های متنوع به هنر از جانب توده مردم، اشراف، شاهزادگان یا عارفان، نگرش متفاوت حاکمان در دوره‌های گوناگون به هنر، تفاوت میان متون اسلامی و دوران اسلامی و مواردی از این دست، همه از عواملی است که فهم و تفسیر آثار اسلامی و نزدیک شدن به جهان هنرمند را دشوار می‌کند.

نتایج حاصل از پدیدارشناسی هنر اسلامی

بنا بر نتایج برآمده از کاربرد رویکرد و روش پدیدارشناسی در هنر اسلامی می‌توان گفت هنر اسلامی، هنری خاص و ویژه تمدن اسلامی و برآمده از اندیشه اسلامی است که در فرم و محتوا، متمایز از هنر سرزمین‌ها و ادیان دیگر است و تأثیرپذیری هنر اسلامی در فرم و اسلوب از هنر دیگر تمدن‌ها، در ویژه بودن و متفاوت بودن هنر اسلامی از هنر دیگر فرهنگ‌ها هیچ خدشه‌ای وارد نکرده است؛ زیرا بسیاری از فرم‌ها و اسلوب‌های هنری در فرهنگ اسلامی، متحول شده و به شکل دیگری بروز یافته است و همان‌گونه که در فرهنگ اسلامی به عرفان، فلسفه، تاریخ، آداب و سنت، روابط و مناسبات خاص اجتماعی و انسانی باور داریم، هنر نیز چنین است و تعامل و الگوبرداری هنر یک سرزمین از هنر دیگر تمدن‌ها، بدین معنا نیست که نتوان هنر را به آن تمدن نیز منتسب کرد. در واقع با ظهور اسلام و شکل‌گیری مبانی فکری و اعتقادی در فرهنگ اسلامی، هنر نیز مانند دیگر حوزه‌های فرهنگ، آب و رنگ مبانی اعتقادی و فکری اسلام را به خود گرفت و هویتی متمایز و متفاوت یافت. آنچه که باعث اطلاق مفهوم «اسلامی» بر «هنر» می‌شود، تأثیرپذیری از مؤلفه‌های فکری و اعتقادی اسلام است؛ به طوری که اصطلاح «هنر اسلامی» هنری خاص و متمایز از هنر بودایی، مسیحی یا انواع دیگر هنر را تداعی می‌کند.

همان‌طور که می‌توان نمونه‌هایی از آثار هنر اسلامی را مثال زد که در فرم و قالب، تحت تأثیر هنر پیش از اسلام‌اند و فرم آثار هنری دوران اسلامی در پاره‌ای موارد، تفاوتی با آثار هنری تمدن بیزانسی، ساسانی، رومی و یونانی نداشته است. همچنین می‌توان مواردی از آثار هنری دوران اسلامی را نمونه آورد که این آثار، تحت تأثیر مبانی عرفانی و اعتقادی مسلمانان، آب و رنگ متفاوتی به خود گرفته و خود را از هنر پیش از اسلام جدا کرده است؛ به طوری که می‌توان گفت هنر اسلامی به سبب پیروی از محتوا و مضامین برخاسته از مبانی اسلامی، به رویکرد خاصی از هنر گرایش یافته است.

تاریخ‌نگاران هنر، نمونه‌هایی از آثار هنری دوره اسلامی را در ایران و سرزمین‌های اسلامی دیگر مثال می‌زنند که همان اسلوب و ویژگی را دارند که در هنر پیش از اسلام، وجود داشته است (گدار، ۱۳۷۷، ص ۴۶۸). وجود این نمونه‌ها در عرصه تأثیرپذیری

هنر و معماری اسلامی از هنر و معماری پیش از اسلام عصر ساسانی، رومی و بیزانسی، گویای این است که هنر در تمدن اسلامی، در فرم و اسلوب، تحت تأثیر هنر پیش از اسلام بوده است؛ اما در کنار این سخن تاریخ‌نگاران هنر می‌توان موارد بسیاری از آثار هنری و معماری را در دوران اسلامی مثال زد که در سوژه، موضوع و مضامین، از مبانی عرفانی و اعتقادی اسلام تأثیر پذیرفته است و مطالعه بسیاری از آثار هنرهای سنتی، از جمله مینیاتور، معماری و هنرهای تزئینی در دوره اسلامی، بیانگر تأثیرپذیری این دسته از آثار، از مبانی اسلامی و تحقق اسلوب و فرمی خاص و تغییر یافته در آنهاست.

بی‌گمان تعامل میان فرهنگ‌ها و تمدن‌ها جای هیچ‌گونه شبهه‌ای را نمی‌گذارد که تمدن اسلامی پس از تأسیس فرهنگ اسلامی، در عرصه‌هایی همچون هنر و معماری، پاره‌ای از عناصر، الگوها و فرم‌ها را از دیگر تمدن‌ها اقتباس کرده و تحت تأثیر فرهنگ‌های پیش از خود بوده است؛ حال چه سرزمین‌هایی که مسلمان شدند و پس از اسلام، مؤلفه‌های بومی و پیش از اسلام خود را حفظ کردند و در ساخت بناهای مذهبی همچون مسجد، از آن مؤلفه‌ها بهره گرفتند و چه سرزمین‌هایی که پس از اسلام نیز فرم و الگو را از تمدن‌های بزرگ همجوار خود همچون روم، یونان، بیزانس و ساسانی اقتباس کردند. به نظر می‌رسد این امر، پذیرفته و تردیدناپذیر است؛ اما نکته درخور درنگ، این است که تمدن اسلامی، پس از ظهور اسلام، به تفکر، جهان‌شناسی و هستی‌شناسی خاصی رسید و آموزه‌های اسلامی بر اندیشه، رفتار و احساسات و ذوق او تأثیری خاص و ویژه گذاشت؛ به طوری که به شکل‌گیری هنر و ذوقیات زیبایی‌شناختی خاصی در تمدن اسلامی، انجامید. مسلمانان بر این اساس بعضی از هنرها و تکنیک و فرم مطرح در آن هنرها را از دیگر تمدن‌ها (بومی یا غیر بومی) اقتباس کردند؛ اما بعضی از هنرها را به سبب اندیشه‌های خود به کنار نهادند و به آن پرداختند یا حتی از آنها باز داشتند. این گزینش یا توجه به برخی هنرها، بی‌گمان متأثر از مبانی خاص فکری و ذوقی بوده که آموزه‌های اسلامی در وفاداری به آنها تأثیر چشم‌گیری داشته و صرفاً یک اتفاق یا انتخاب کورکورانه نبوده است.

به نظر می‌رسد تلاش بعضی از تاریخ‌نگاران هنر غربی در اینکه می‌کوشند هنر اسلامی را متأثر از الگو، فرم و تکنیک دیگر تمدن‌ها به ویژه روم، یونان و بیزانس معرفی

کنند، تا حدی افزون بر ریشه‌های واقع‌گرایانه آن، در سنت شرق‌ستیزی و اسلام‌ستیزی آنان ریشه داشته باشد؛ به طوری که به تعبیر رابرت هیلن‌براند، تاریخ‌دان بزرگ معماری اسلامی، غربیان می‌کوشند هنر اسلامی را غیربومی جلوه دهند تا به نوعی به تحقیر سنت اسلامی دست یازیده باشند و دشمنی میان اسلام و مسیحیت که به‌ویژه جنگ‌های صلیبی به آن دامن زد و حس برتری‌جویی غربیان در برابر شرقیان، در اغراق در این موضوع بی‌تأثیر نبوده است. تمایل غربی‌ها به اینکه معماری اسلامی را غیربومی و خارجی بدانند، می‌تواند به بی‌علاقگی کامل به فرهنگ اسلامی مربوط باشد؛ به طوری که این میل نسبت به غیربومی‌سازی معماری موجب می‌شود تا حد بسیار زیادی، معماری اسلامی به نادرستی درک شود و به جای آنکه بازتابی از واقعیت‌های اسلامی باشد، بیانی از تمایلات برتری‌جویانه غربیان باشد (هیلن‌براند، ۱۳۸۶، ص ۴۶ - ۴۹).

با وجود آنکه بسیاری از تاریخ‌نگاران هنر، بخش چشمگیری از هنر دوران پیش از اسلام و پس از اسلام را تزئینی و صرفاً دارای جنبه آرایه‌ای می‌دانند، بر این باورند که بسیاری از نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در هنر تذهیب، نگارگری، خطاطی، فرش‌بافی و مانند آن، انتزاعی و غیرتصویری است؛ برای نمونه باغ، موضوع اصلی بسیاری از طرح‌ها در قالی‌های ایرانی، از جمله فرش معروف به فرش اردبیل (قالی طرح ترنج در قرن دهم هجری)، فرش انهالت و فرش‌های معروف به اصفهانی، از اشکال انتزاعی تشکیل شده است (پوپ، ۱۳۸۰، ص ۲۰۹).

پژوهشگران عرصه هنر اسلامی، چه تاریخ‌نویسان هنر و چه مفسران عرفانی از هنر اسلامی، بر این باورند که در تاریخ تمدن اسلامی، هیچ‌گاه هنرمندان اسلامی به سمت هنر طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی) و توصیف واقعیت - آنچه‌ان‌که هست - گام برنداشته‌اند؛ بلکه به سبب اهمیتی که هنرمند مسلمان به عالم فراماده و مراتب طولی آن می‌داده و عالم طبیعت را طفیل و فرع عوالم برتر می‌دانسته است، از این رو به سوی هنر انتزاعی، غیرطبیعت‌گرایانه، نمادین و معنادار گرایش داشته است. البته شاید بتوان افزون بر مبانی عرفانی مقبول از جانب مفسران عرفانی از هنر اسلامی درباره حضرات خمه و عوالم طولی عالم، توصیه‌های دینی از جانب آموزه‌های قرآنی و نبوی به همراه محدودیت‌های دینی درباره مجسمه‌سازی و نگارگری موجودات ذی‌الروح را در ایجاد

این گرایش هنری افزود. پاره‌ای از تاریخ‌نگاران هنر، بر این باورند که نهادینه شدن این اندیشه در ذهن مسلمانان، به قدری بود که حتی تأکید نکردن پیامبر ﷺ بر مخالفت با طبیعت‌گرایی نیز نمی‌توانسته تغییری در رویکرد هنری هنرمندان داشته باشد و شاید به سبب پیشینه و تأکید ادیان ابراهیمی در پرهیز از بت‌پرستی و شمایل‌سازی نیز موجب شد مسلمانان، این گرایش را در آفرینش اثر هنری حفظ کنند.

نگاهی به بسیاری از آثار نگارگری، خطاطی، تذهیب و ... بیانگر این است که هنرمند مسلمان در بسیاری از این موارد، افزون بر اینکه به زیبایی و آرایش اثر هنری خود توجه داشته، می‌خواسته مفاهیم و معانی ژرف دینی و معنوی را با نقوش و خطوط به مخاطبان خود بفهماند و کاربرد نمادها و نشانه‌ها بیانگر این است که عناصر هنری، مفاهیم درونی دیگری را در خود جای داده است. کاربرد بسیاری از طرح‌ها در قالی‌ها، کاربرد طاووس، شمشه، شیر، خورشید، نقش‌های اسلیمی، سیمرغ و مانند آنها در نگارگری، کاشی‌کاری، گچ‌بری، کتیبه‌نویسی، تذهیب و مانند آن، بیانگر جنبه نمادین و معنادار این مفاهیم است که کاربردشان در آثار هنری، برای امری مهم‌تر از تزئین و زیبایی حسی، مورد توجه هنرمندان بوده است.

نتیجه‌گیری

از دیدگاه تاریخی‌نگری، ماهیت و گوهر هنر اسلامی بیان نمی‌شود؛ اما بر اساس روش پدیدارشناسانه - به جای آنکه به توجیه و تبیین رویدادهای تاریخی بسنده شود و پیدایش یک اندیشه با رویدادهای تاریخی گره زده شود - به مؤلفه‌های فکری و اعتقادی دین که موجب تحقق یافتن هنر اسلامی شده، توجه می‌شود و پژوهشگر به بیان و توصیف آموزه‌های مذهب و تأثیر آن بر فرهنگ اسلامی از جمله هنر می‌پردازد. به همین دلیل، پدیدارشناسان این پرسش را پیش روی خود مطرح می‌کنند که در آموزه‌های اسلامی، چه مؤلفه‌ها و عناصری وجود دارد که گونه خاصی از اثر هنری را بر می‌تابد و آیا صرفاً تفاوت اقلیم، محیط و زمان موجب شده میان هنر اسلامی و هنر مدرن، تفاوت وجود داشته باشد یا اینکه تفاوت و تضاد میان هنر سرزمین‌ها یا ادیان، در اعتقادات و افکار

ریشه دارد. بی‌گمان در شیوه تاریخی‌نگری هیچ‌گاه به امری فراتر از اقلیم، محیط، زمان و مکان توجه نمی‌شود و همه اختلافات هنر اسلامی و مدرن به اختلافات تاریخی و محیطی یا به تعبیر هگل، جبر و حتمیت تاریخی (Historical Determinism) تقلیل می‌یابد؛ اما شیوه پدیدارشناسی در هنر به امری فراتر از این امور توجه می‌کند و ریشه تفاوت در هنر تمدن‌ها و ادیان را در افکار و اندیشه‌های اعتقادی می‌جوید.

منابع و مأخذ

۱. اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابار؛ هنر و معماری اسلامی؛ ترجمه یعقوب آژند؛ تهران: انتشارات سمت، ۱۳۷۸.
۲. استنفورد، مایکل؛ درآمدی بر تاریخ پژوهی؛ ترجمه مسعود صادقی؛ تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۴.
۳. پوپ، آرتور؛ شاهکارهای هنر ایران؛ ترجمه پرویز ناتل خانلری؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۰.
۴. خاتمی، محمود؛ پدیدارشناسی هنر؛ تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.
۵. خطاط، نسرین؛ «نقد مضمونی و چشم‌انداز کنونی آن از ژان ریشارد تا میشل فوکو»؛ مجله پژوهشنامه فرهنگستان هنر، ش ۸، ۱۳۸۷، ص ۱۰۵-۱۰۱.
۶. ریخته‌گران، محمدرضا؛ پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته؛ تهران: نشر ساقی، ۱۳۸۲.
۷. شیمیل، آن‌ماری؛ تبیین آیات خداوند: نگاهی پدیدارشناسانه به اسلام؛ ترجمه عبدالرحیم گواهی؛ تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۶.
۸. ضیمران، محمد؛ اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۰.
۹. عکاشه، ثروت؛ نگارگری اسلامی؛ ترجمه غلامرضا تهامی؛ تهران: نشر سوره مهر، ۱۳۸۰.
۱۰. ژان فرانسوا؛ پدیده‌شناسی؛ ترجمه عبدالکریم رشیدیان؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۴.
۱۱. کوروز، موریس؛ فلسفه هایدگر؛ ترجمه محمود نوالی؛ تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۷۸.
۱۲. کرین، هانری؛ فلسفه ایرانی و فلسفه تطبیقی؛ ترجمه جواد طباطبایی؛ تهران: انتشارات طوس، ۱۳۶۹.
۱۳. _____؛ مقدمه بر کتاب اصفهان تصویر بهشت؛ تألیف هانری استیرلن، ترجمه جمشید ارجمند؛ تهران: فرزانه روز، ۱۳۷۷.
۱۴. _____؛ آیین جوانمردی؛ ترجمه احسان نراقی؛ تهران: نشر نو، ۱۳۶۳.
۱۵. _____؛ ارض ملکوت، ترجمه سید ضیاء‌الدین دهشیری؛ چ ۳، تهران: نشر طهوری، ۱۳۷۴.
۱۶. _____؛ از هایدگر تا سهروردی؛ ترجمه حامد فولادوند؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۳.
۱۷. گدار، آندره؛ هنر ایران؛ ترجمه بهروز حبیبی؛ چ ۳، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۷.
۱۸. نجیب اوغلو، گل‌رو؛ هندسه و تزئین در معماری اسلامی؛ ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی؛ تهران: نشر روزنه، ۱۳۷۹.

۱۹. نصر، سید حسین؛ «دین در ایران عهد صفویه»؛ **اصفهان در مطالعات ایرانی**، گردآوری رناتا هولود؛ تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.
۲۰. هاووزر، آرنولد؛ **فلسفه تاریخ هنر**؛ ترجمه محمد تقی فرامرز؛ چ ۳، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۲.
۲۱. هایدگر، مارتین؛ **سرآغاز کار هنری**؛ ترجمه ضیاء شهابی؛ تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۷۹.
۲۲. هیلن براند، رابرت؛ **معماری اسلامی**؛ ترجمه ایرج اعتصام؛ چ ۳، تهران: شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، ۱۳۸۶.
۲۳. فرامرز قراملکی، احد؛ **اصول و فنون پژوهش در گستره دین پژوهی**؛ قم: مرکز مدیریت حوزه علمیه، ۱۳۸۳.

24. Crowell, Steven; **Husserlian Phenomenology**; From: A Companion to Phenomenology and Existentialism, Edited by Hubert L. Dreyfus, United State, BlackWell Publishing Ltd, 2006.

25. Gadamer, Hans Georg; **Truth and Method**; Translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, London, Sheed&ward, 1989.

26. Dickie, James; **From Architecture of the Islamic World**; Edited by Michell, George, London, Thames & Hudson, 1978.

27. Hegel, Georg. W. F; **Philosophy of History**; Translated by J. Sibree, Canada, Batoche Books, 2001.

