دوفصلنامه الهیات هنر | علمی-پژوهشی
سال دوازدهم، شماره بیست و ششم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ | ص ۲۶۲-۲۴۱

تبیین مصادیق و اهمیت علم حصولی در حوزه تولید، آموزش و پژوهش هنر

صدیقه نایفی[۱]

چکیده

بررسی رابطه میان علم و هنر قدمتی به اندازه تاریخ فلسفه هنر دارد و از دو سویه قابل ملاحظه است؛ در سویه اول، امکان دریافت علم و دانش از هنر مورد توجه است و در سویه دیگر، کارایی روش‌ها و ابزارهای علمی در مطالعات هنری مورد بحث قرار می‌گیرد. در این میان، گرچه بررسی رابطه میان هنر و علم حضوری و حصولی از سوی فلاسفه و متفکران غربی مورد توجه نبوده‌است (چرا که ایشان یا عمدتاً به این تقسیم‌بندی قائل نیستند و یا نسبت به آن بی‌تفاوت بوده‌اند) اما از سوی برخی نویسندگان معاصر ایرانی حوزه‌های فلسفه یا هنر طرح و با استفاده از نقل‌قول‌هایی از فلاسفه غربی درباره "رابطه هنر و شهود" به انحصار حوزه هنر به علم حضوری و اظهاراتی مبنی بر اینکه «در هنر هیچ‌گونه علم حصولی وجود ندارد» منجر شده‌است. تحقیق حاضر با گردآوری داده‌ها به شیوه اسنادی و روشی توصیفی-تحلیلی به بررسی این دیدگاه و اشاره به برخی معضلات تحویل کامل حوزه هنر به علم حضوری (در زمینه‌هایی چون تولید، تحقیق، آموزش و ارزش‌گذاری اثر هنری) پرداخته، ضمن درنظرداشتن اهمیت و جایگاه علم حضوری در زمینه معرفت بشری و نیز تولید هنری، به نقش و اهمیت علم حصولی در حوزه هنر و تحقیقات هنری اشاره می‌کند، شقی میانه را که به اهمیت هر دو بعد

---

۱. عضو هیئت علمی گروه هنر دانشگاه حضرت معصومه (س)، Seddighe.nayefi@gmail.com

(حضـوری و حصولـی) در حـوزه هنـر آگاه اسـت، پیـش‌رو می‌گـذارد.

واژگان کلیدی: رابطه علم و هنر، تحقیق هنری، علم حصولی، علم حضوری.

مقدمه

رابطه میان علم و هنر از دو جهت قابل توجه و بررسی است. سویه نخست، به امکان دستیابی علم و معرفت از طریق اثر هنری معطوف است؛ و سویه دیگر، چگونگی ارتباط هنر و دانش را در حوزه دریافت و یا ادراک اثر هنری و ارتباط آن با ابزارهای علمی و دانش منطقی بررسی می‌کند. سویه اول و پرسش از این‌که آیا اثر هنری به ما دانشی عرضه می‌کند یا خیر، به قدمت خود فلسفه هنر است؛ آن‌جا که افلاطون دانش[1] را از پندار محض[2] متمایز می‌کند و آن را عبارت از دریافت و مشاهده صور ابدی اعلام و چنین چیزی را به وضوح برای هنرها که تقلیدات تقلیدات‌اند انکار می‌کند و در عوض ارسطو، در فن شعر از توانایی‌های شعر در ارائه معرفتی جهانی به مخاطبانش سخن می‌گوید (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۹۱، ۶). همانگونه که گات (۲۰۰۵) عنوان می‌کند، پرداختن به این پرسش کلاسیک در دوران مدرن نیز ادامه یافته، بخش مهمی از بحث‌های معاصر در حوزه زیباشناسی و فلسفه هنر را به خود اختصاص‌داده‌است. برخی کتب چون هنر و دانش اثر یانگ (۲۰۰۱) با تفصیل بیشتری به این موضوع پرداخته‌اند و اغلب کتب فلسفه هنر و زیباشناسی، همچون گراهام (۲۰۰۲)، ژیلسون (۱۳۸۶) و یا آیلین جان (۱۳۸۹) فصل یا مقاله‌ای با عنوان هنر و دانش به بررسی این ارتباط اختصاص داده‌اند. اما در سویه دوم و (به طور غیرمستقیم مرتبط با تحقیق حاضر) که بیشتر نیز در حوزه روش‌شناسی قابل بررسی است، محور اصلی بحث بر سر آن است که اثر هنری را چگونه و با چه ابزاری باید درک و تفسیر نمود؟ و میزان کارایی و ارتباط سایر ابزارهای علمی موجود در تحقیقات هنری چگونه است؟ در رابطه با سویه اخیر، رویکردی در ایران در میان برخی نویسندگان حوزه هنر وجود دارد که این مسئله را در ارتباط با علم حضوری و حصولی مورد بررسی قرار می‌دهد. در این رابطه می‌توان به آثاری از مددپور (۱۳۸۳) اشاره کرد. رویکرد یادشده حوزه تولید هنری را منحصر به علم حضوری می‌پندارد و نزد برخی نویسندگان، (عمدتاً با استفاده و ارائه نقل قول‌هایی از برخی فلاسفه غربی) به این ادعا می‌انجامد که «در هنر هیچ علم حصولی وجود ندارد» و در ادامه نیز استفاده از ابزارهای علم حصولی چون منطق را در

---

1. episteme
2. doxa

تحقیقات هنری بیهوده اعلام می‌کند. پژوهش پیش رو، پس از معرفی مختصر علم حضوری و حصولی، به تبیین و نقد رویکردی که نگاه انحصاری به هنر در حوزه علم حضوری دارد (چه در مبحث تولید و آموزش هنری و چه در تفسیر و تحقیق آن) پرداخته، ضمن توجه به اهمیت علم حضوری در حوزه معرفت بشری و تولید هنری، به اهمیت و نقش علم حصولی و در پی آن ابزار منطق در حوزه هنر و تحقیقات هنری اشاره خواهدکرد و شقی میانه را که به اهمیت هر دو بعد (حضوری و حصولی) آگاه است پیش‌رو خواهدگزارد.

روش پژوهش

تحقیق پیش رو به لحاظ روش، پژوهشی توصیفی-تحلیلی با رویکردی کیفی است. براین‌اساس، به منظور اثبات فرضیه اصلی تحقیق مبنی بر وجود مصادیقی از علم حصولی در فرایندهای تولید، آموزش و پژوهش هنری، ادبیات و مباحث نظری (شامل تقسیم‌بندی علم نزد فلاسفه مسلمان، نسبت علم حضوری و حصولی نزد ایشان با مفاهیمی نظیر "شهود" و "علم بی‌واسطه" نزد فلاسفه غربی) مورد تحلیل قرار خواهد گرفت و با ارائه برخی مصادیق علم حصولی در گستره هنر (شامل تولید، آموزش و تحقیق هنری) اهمیت توجه به این حوزه از دانش در مباحث هنری تبیین خواهد شد. شایان ذکر است، گردآوری داده‌ها در این تحقیق، به روش اسنادی و با استفاده از متون معتبر در موضوع تخصصی تحقیق (ارتباط دانش و هنر) صورت پذیرفته‌است.

تقسیم‌بندی علم به حضوری و حصولی و ارتباط آن با منطق

طبق آراء فلاسفه و متفکران اسلامی، علم در نخستین تقسیم‌بندی معرفت، به دو گونه علم حضوری و علم حصولی منقسم است. تقریباً آثار همه حکمای اسلامی دربردارنده این تقسیم و تبیین اقسام، احکام و ویژگی‌های آن‌هاست. در تعریف علم حضوری می‌توان‌گفت:

«علم حضوری، گونه‌ای از علم است که همه نسبت‌هایش را در چارچوب خویش داراست، به‌طوری که تمام ساختار آن مفهوم می‌تواند بدون اعمال هرگونه ارجاع عینی که به نسبتی

خارجی نیازمند است، صادق باشد؛ یعنی در این علم، نسبت معرفت داشتن یک نسبت خود-شیء است بدون دخالت امر خارجی. در بازنمود این مفهوم، آن‌چه که مجبوریم شیء عینی بنامیم، در جایگاه وجودی خویش به هیچ وجه متفاوت از شیء نیست؛ در واقع این‌گونه شیء که آن را به مثابه امری ذاتی نسبت به مفهوم علم به ما هو به‌عنوان امری نهفته در ذهن، فاعل شناسایی دانستیم، در علم حضوری با شیء عینی کاملاً اتحاد دارد [...] به‌عبارت دیگر، در علم حضوری، موضوع عینی و موضوع ذهنی، عین هم و یکی هستند. بر این‌اساس، علم حضوری بر معنایی بسیط از عینیت مبتنی‌است که بدون واسطه در ذهن فاعل شناسایی حضور دارد و بدین‌سان منطقاً به طور ضمنی در مفهوم خود علم به کار رفته‌است» (حائری یزدی، ۱۳۹۱، ۸۸-۸۷).

علم حضوری دارای ویژگی‌ها و احکامی است که برخی از مهم‌ترین آن‌ها بدین قرار است: در علم حضوری، یافت بلاواسطه و دور از هرگونه التباس و اشتباه و خلط با امور دیگر است. به بیان دیگر، هر شخص زنده‌ای خودآگاه، علم را با حضور و ذات خود درمی‌یابد و در این یافت هیچ نیازی به شیء یا امر دیگری نیست. علم حضوری، از صورت علمی و ذهنی بی‌نیاز است و در آن علم، عالم و معلوم در حقیقت یک وجود یگانگی دارد؛ از خطا و عدم مطابقت با واقع مصون است و از ابزار و آلات ادراک نیز بی‌نیاز می‌باشد. این علم عیناً قابل انتقال به غیر نیست، بدون مصداق تحقق نمی‌یابد، عمل مفهوم‌گیری در آن راه ندارد؛ و در نهایت این‌که مشمول قواعد منطق نیست (خسروپناه و پناهی آزاد، ۱۳۸۹، ۱۰۷-۱۰۸).

چنان‌چه اشاره شد گونه دیگری از علم که ضرورتاً وجود دارد و حل مسائل شناخت‌شناسی بدون آن ممکن نیست، علم حصولی است.[۱] علم حصولی، علمی است که هم از موضوع ذهنی و هم از یک موضوع مستقل عینی بهره‌مند است و دربردارنده ارتباط مطابق یکی از آن‌ها با دیگری می‌باشد (حائری یزدی، ۱۳۸۹، ۸۸). متعلق علم حصولی، صورتی ذهنی است که از شیء خارجی نزد ذهن پدید می‌آید و با تحقق آن علم-شیء مذکور حاصل می‌گردد. این صورت گاه برگرفته از اعراض شیء است؛ مانند صورتی که در پی ادراک حسی رنگ اشیاء پدید می‌آید و گاه برگرفته از کنه و ذات شیء است؛ مانند صورتی که از ماهیت شیء در ذهن حاصل

۱. نک: سید محمدحسین طباطبائی، ۱۳۷۰، مجموعه رسائل، ص.۲۶۷.

می‌گردد. ویژگی‌ها و احکام علم حصولی نیز از مقایسه آن با علم حضوری به دست می‌آیند. مساوقت با کلیت، مقسم تصور و تصدیق بودن، محکوم شدن بر مطابقت و عدم مطابقت با واقع، بستر موضوع اصول و قواعد منطق بودن، عدم تشکیک‌پذیری قابلیت انتقال به غیر و شکل یافتن از سه رکن عالم، معلوم بالذات و معلوم بالعرض، از ویژگی‌های علم حصولی هستند (خسروپناه و پناهی آزاد، ۱۳۸۹، ۱۲۴-۱۲۳).

نقد انحصار حوزه هنر به علم حضوری

چنان‌چه اشاره شد، یکی از ویژگی‌های علم حضوری آن است که این علم، موضوع قواعد منطق نیست؛ در رویکردی که حوزه هنر را منحصر به علم حضوری می‌داند، به بهانه همین ویژگی و با انحصار و محدودکردن حوزه تولید، ادراک و تفسیر هنری به علم حضوری، استفاده از علم حصولی و ابزارهایی چون منطق در آموزش و تحقیقات هنری بیهوده پنداشته می‌شود و هر گونه انضباط و تعیّن از آن زدوده می‌شود.[۱] در واقع، در رویکردی که هنر را تنها با علم حضوری مرتبط می‌داند ادعا می‌شود که در هنر هیچ‌گونه علم حصولی وجود ندارد و در ادامه منطق نیز به تولید، فهم و ادراک آن راهی ندارد. این رویکرد به‌طور خلاصه به‌صورت زیر قابل ارائه است:

«چون با اثر هنری مواجه می‌شویم در می‌یابیم که در آن اثر معنایی وجود دارد که بی‌واسطه نزد ما حضور می‌یابد و یا به بیان دیگر ما در حضور آن معنا می‌رویم و در نتیجه آن، تأثری -اعم از آنکه مطبوع یا نامطبوع باشد- در ما پدید می‌آید، گویی آن اثر هنری مستقیماً چیزی را بیان می‌کند. بنابراین، در مواجهه با آثار هنری نحوه‌ای علم برای ما حاصل می‌شود. اکنون

---

۱. برخی پژوهشگران در نقد این رویکرد چنین نوشته‌اند: «هنرمند از دو قسمت علم حضوری و علم حصولی بهره‌مند است در قسمت اول آن احتیاج به فضیلت و حکمت و فرزانگی دارد ولی در قسمت دوم احتیاج به آموزش و مهارت دارد. برخی علم حضوری را در هنر بنیان قرار داده‌اند و به یک معنا قسمت دوم را نفی کرده‌اند، یعنی اینکه هنر منضبط به هیچ انضباط و متعیّن به هیچ تعینی نیست از این‌جاست که بی‌تعینی در هنر حاکم می‌شود و هرگونه که روحیه و طبع یا غریزه هنری هنرمند مقتضی شد بایستی بدون محدودیت به آن بپردازد، هرچند مبتذل‌ترین نمادها و غیراخلاقی‌ترین نشانه‌های بشر را برای نشانه بخشی به نظام معنایی خود انتخاب کند که ممکن است دل هر انسانی را بیازارد» (فیاض، ۱۳۹۰، ۳-۲).

اگر به نوع علمی که در یک اثر هنری وجود دارد توجه کنیم، درمی‌یابیم که در مواجهه با یک اثر هنری - اعمّ از آن‌که آن اثر مثل شعر به کلام معلوم باشد یا نباشد- علمی که حاصل می‌شود، مستقیم و بی‌واسطه است. مثلاً در مواجهه با یک تابلوی نقاشی یا یک اثر معماری، علمی که حاصل می‌شود، مستقیم و بی‌واسطه است و به وساطت صورتی نیست، بلکه ما خود را بی‌واسطه و مستقیم با آن اثر روبه‌رو می‌بینیم و به بیان دیگر، معنایی که در آن اثر وجود دارد مستقیماً در ما حضور می‌یابد [...] دراین‌جا این قول از شوپنهاور، در مورد موسیقی گرچه مبالغه‌آمیز است، بی‌مناسبت نیست، او می‌گوید تجلی حقیقت در آثار هنری بی‌واسطه است. در نظر او هنر تجلی بی‌واسطه حقیقت است و گرچه از طریق آن علم و دانش -مقصود علم و شناسایی حصولی است- حاصل نمی‌شود، اما چون به ترنّم درآید ما را از قیدها و بندها آزاد می‌کند» (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ۸۹-۸۸).

این رویکرد که تحقیق مبتنی بر روش‌های منطقی را به دلیل تقلیل اثر هنری به شیء و نگاه تاریخی زیستی به آن تحقیر و محکوم می‌کند، مدعی است «هنگامی که به مطالعه یک اثر هنری می‌پردازیم، در مقام نیل به بی‌واسطه‌گی نسبت به امر هنری هستیم. اساساً هنگامی‌که با یک اثر هنری ارتباط پیدا می‌کنیم، این ارتباط مقتضی تأثری است از سوی اثر که در ما رسوخ می‌کند و ما خود را در حضور معنایی که در اثر هنری وجود دارد، می‌یابیم. به این معنی به نحوی علم حضوری نسبت به معنایی که در اثر هنری تقرّر یافته‌است، نایل می‌آییم [...] نوع معرفت هنری، معرفت حضوری است. کسی که در مواجهه با اثر هنری است، دریافت‌هایش نیز از نوع معرفت حضوری است؛ زیرا معنایی در پس صورت نزد او حاضر می‌شود» (مددپور، ۱۳۸۳، ۲۸۰-۲۵۸) برخی در این رویکرد، تا آن‌جا پیش می‌روند که مدعی می‌شوند: «در هنر هیچ علم حصولی وجود ندارد [...] به بیان ادموند هوسرل، [به‌همین دلیل و] از آن‌جا که هنرمند هنرش را از روی اصول نمی‌آفریند هیچ‌گاه نمی‌تواند خود توضیحی درست درباره آن بدهد زیرا در توضیح و تبیین، امر حصولی مداخله می‌کند درصورتی‌که مرتبه ایجاد اثر هنری حضور است» (ریخته‌گران، ۱۳۸۹، ۸۹-۸۸).

لازم به ذکر است، عمده این رویکردها نه در تطبیق مستقیم آراء فلاسفه اسلامی از تقسیم‌بندی علم به حضوری و حصولی با هنر، بلکه از طریق تطبیق آثار برخی از فلاسفه

غربی و ارائه نقل قول‌هایی ازآن‌ها و ترجمه کلمه شهود[1] و معرفت بی‌واسطه در آراء ایشان به علم حضوری صورت‌گرفته‌است. در واقع، آن‌جا که ایشان از رابطه اثر هنری و شهود یا معرفت بی‌واسطه صحبت کرده‌اند برخی معادل علم حضوری را برای این کلمات در نظرگرفته‌اند.[2]

باید توجه داشت، استفاده فلاسفه غرب از این واژه در بررسی‌های ایشان در باب هنر، عمدتاً با بی‌اطلاعی یا بی‌تفاوتی نسبت به تقسیم‌بندی فلاسفه مسلمان از علم به حضوری و حصولی صورت گرفته است. در واقع، اصلاً مشخص نیست ترجمه آن‌چه ایشان با شهود مرتبط دانسته‌اند به علم حضوری، مورد تأیید خود آن‌ها و یا در هماهنگی کامل با نظام فلسفی‌ای که ارائه کرده‌اند باشد. در این رابطه برخی متفکران معتقدند «واژه معرفت حضوری در فلسفه اسلامی با معرفت شهودی در فلسفه ارسطو و برگسون و دیگر حکیمان مغرب زمین، تفاوت اساسی دارد. معرفت شهودی در برابر معرفت استدلالی است؛ یعنی معرفتی که از طریق فرایند استنباط به‌دست نمی‌آید، ولی صدق و اعتبار عینی خود را از راه کاربرد بی‌واسطه در مورد موضوعات بیرونی به‌دست می‌آورد. بنابراین معرفت شهودی بسیاری از حکیمان غربی، مصداق علم حصولی است و در برابر معرفت استدلالی قرار دارد» (خسروپناه، ۱۳۸۲، ۱۰۰). نه تنها شهود، بلکه آن‌چه برخی فلاسفه غربی معرفت بی‌واسطه می‌خوانند نیز کاملاً بر آراء متفکران اسلامی در باب علم حضوری منطبق نیست. برای مثال در تحقیقی تطبیقی بر آراء فرگه، مشخص گردیده که آن‌چه او معرفت بی‌واسطه می‌نامد با علم حضوری نزد فلاسفه مسلمان یکسان نیست، بلکه صرفاً دارای موارد اشتراک و افتراق با آن می‌باشد (نک. فیروزجائی، ۱۳۸۲، ۴۸-۵۱).

به‌طور کلی، کلمات و عباراتی چون شهود و علم بی‌واسطه نه در آراء فلاسفه یاد شده، بلکه در آثار سایر متفکران غربی از دکارت، اسپینوزا، کانت، لاک، هیوم و ... تا هوسرل بازیافتنی است و در این میان برخی چون کروچه و هایدگر از ارتباط آن با حوزه هنر نیز سخن گفته‌اند. با این حال، بنابر تحقیقات تطبیقی انجام شده در این زمینه، رابطه شهود و علم بی‌واسطه

---

1. cognition

۲. از دیگر نویسندگانی که در برخی موارد، آراء او در رابطه با شهود و هنر به علم حضوری ترجمه شده است، می‌توان به کروچه اشاره کرد (نک: باسین، ۱۳۸۴، ۹۶).

نـزد فلاسـفه غربـی بـا علـم حضـوری رابطـه تسـاوی نیسـت کـه بتـوان بـا اسـتفاده از نقل‌قول‌هـای ایشـان انحصـار هنـر بـه علـم حضـوری را ثابـت نمـود. در واقـع، «شـهود [نـزد ایشـان] هـم شـامل علـم حضـوری می‌شـود و هـم علـم حصولـی بدیهـی؛ اعـم از بدیهـی تصـوری یـا تصدیقـی. زیـرا هـم در علـم حضـوری واسـطه نیسـت و هـم در علـم بدیهـی، لکـن نـوع وسـاطت در آن‌هـا متفـاوت اسـت. در علـم حضـوری بیـن عالـم و معلـوم، مفهـوم و صـورت ذهنـی واسـطه نیسـت و در علـم بدیهـی، معـرف - در تصـورات - و اسـتدلال - در قضایـا و تصدیقـات - واسـطه نیسـت و ایـن علـم را شـهود نامیده‌انـد [...] بدیـن ترتیـب، روشـن اسـت کـه نسـبت بیـن «علـم حضـوری» و «علـم بی‌واسـطه»، عـام و خـاص مطلـق اسـت، چـرا کـه هـر علـم حضـوری، علـم بی‌واسـطه اسـت ولـی عکـس آن صـادق نیسـت» (عارفـی، ۱۳۸۲، ۳۰).

وانگهـی، حتـی چنان‌چـه ایـن تطبیـق و ترجمـه از کلمـه شـهود و ارتبـاط آن بـا هنـر نـزد برخـی فلاسـفه غربـی بـه علـم حضـوری صحیـح بـود، (و طبـق آن‌چـه از آراء آن‌هـا اسـتنباط کرده‌انـد، هنـر هیـچ ارتباطـی بـا حـوزه علـم حصولـی نداشـته و فقـط در حـوزه حضـوری تولیـد و فهـم گـردد) آراء ایشـان از سـوی سـایر فلاسـفه غـرب متوجـه انتقاداتـی جـدی اسـت و شایسـته بـود کـه بـه ایـن انتقادات نیـز اشـاره و پاسخ‌داده‌شـود. به‌عنـوان مثـال «نظریـات کروچـه، چـه دربـاره زبـان و چـه دربـاره هنـر از بسـیاری جهـات قابـل انتقـاد و دارای ابهامـات اسـت؛ مسـائلی چـون جـزء جـزء کـردن شـهود نـزد او و هـم‌ارزی غیردیالکتیکـی شـکل و محتـوی و بیـان و شـهود از سـوی بسـیاری از نویسـندگان غربـی مـورد نقـد واقـع شـده اسـت. بـرای نمونـه، کروچـه در سـال ۱۹۰۸ در مقالـه‌ای بـا نـام «شـهود محـض و خصلـت غنایـی مفهـوم هنـر» مسـئله «شـهود غنایـی در هنـر» را مطـرح می‌کنـد و آن را از سـایر شـهودات متمایـز می‌سـازد و در پاسـخ بـه ایـن سـؤال کـه تفـاوت در چـه چیـزی می‌باشـد تنهـا پاسـخ‌هایی کلـی می‌دهـد» (باسـین، ۱۳۸۴، ۹۵-۱۰۷).

در نهایـت، بـه نظـر می‌رسـد چنان‌چـه قراراسـت ارتبـاط هنـر بـا علـم حضـوری و حصولـی سـنجیده شـود و بـرای مثـال بـا انحصـار حـوزه هنـر بـه علـم حضـوری، نتیجـه گرفتـه شـود کـه هنـر و منطـق هیـچ ارتباطـی بـا یکدیگـر ندارنـد، بایـد ایـن اسـتنباط از آراء خـود فلاسـفه اسـلامی صـورت می‌گرفـت، نـه از ترجمـه کلمـه شـهود یـا معرفـت بی‌واسـطه در آثـار فلاسـفه غربـی و مسـاوی پنداشـتن آن بـا علـم حضـوری، زیـرا چنان‌چـه اشـاره شـد ایشـان اصـلاً بـه ایـن تقسـیم‌بندی قائـل یـا پایبنـد نیسـتند. قطـع ارتبـاط هنـر و منطـق و انحصـار آن بـه علـم حضـوری در حالتـی صـورت می‌گیـرد کـه اتفاقاًبخـش

عمده‌ای از آراء فلاسفه مسلمان در باب هنر از کتب منطقی ایشان و ازبخش‌هایی چون صناعات خمس (برای مثال صنعت شعر) و مواد قیاس قابل اخذ است نه از تقسیم‌بندی ایشان از علوم به حضوری و حصولی. ضمن اینکه، مواردی چون عدم توانایی هنرمند در ارائه توضیح درباره اثرش و یا دریافت و ادراک حضوری فردی از اثری هنری دلیلی قانع‌کننده بر عدم ارتباط هنر و علم حصولی و ناکارآمدی منطق در تحقیقات هنری نخواهد بود؛ پژوهش حاضر در ادامه به تفصیل بیشتر این مسائل و برخی مصادیق ارتباط علم حصولی و هنر را تبیین خواهد نمود.

منطق و علم حصولی در هنر و تحقیقات هنری

پیش از همه، در ارتباط میان علم حصولی و تولید، ادراک و تحقیق هنری باید توجه‌داشت، بر خلاف رویکردی که هنر را صرفاً در حوزه علم حضوری قابل بررسی می‌داند و جایگاه علم حصولی را دراین‌باره نادیده می‌انگارد، نظر به سویه حصولی در تولید و تحقیق هنری، به معنای حذف جایگاه علم حضوری و یا ملاحظه‌ای علم محورانه و صرفاً عقل‌گرایانه نیست؛ همانگونه که توجه به نقش و اهمیت علم حضوری در آراء فلاسفه اسلامی به معنای حذف و یا انکار توانایی‌های علم حصولی در پیشبرد تمدن اسلامی نبوده‌است. در واقع چنان‌چه پیش از این اشاره گردید، هیچ یک از این دو، به تنهایی قادر به حل مشکل شناخت‌شناسی نخواهند بود.

در حوزه هنر نیز- علی رغم تفاوت‌های موجود میان آن با سایر حوزه‌ها- نیاز به روش‌مندی و توجه به ابزارهای کلاسیک خطاسنجی تفکر انسان، به ویژه در زمینه تحقیقات هنری نیازی مبرم و غیر قابل انکار است و حتی چنان‌چه هنرپژوهی در حوزه علم حضوری به ادراکی از اثر هنری دست یابد، به محض سعی در بیان و انتقال آن به سایرین در حوزه علم حصولی قرار خواهدگرفت و لذا ادعای بیهودگی استفاده از منطق در پژوهش‌های هنری بی‌مورد و غیرقابل قبول خواهدبود. به عقیده متفکران اسلامی، «درباره حضور نمی‌توان سخن گفت و اگر درباره آن سخن بگوییم حصولی می‌شود. در واقع حضور به بیان نمی‌آید مگر به حصول» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۹۴). به بیان دیگر، بحث در حضوری بودن ادراک و یا ایجاد اثر هنری، نه‌تنها نمی‌تواند منافاتی با استفاده از علم حصولی و منطق در بررسی آثار هنری و تحقیقات در مورد آن‌ها داشته باشد، بلکه به‌کارگیری منطق در این حوزه در بسیاری موارد امری ضروری است.

زیرا، حتی اگر فردی با استفاده از شهود و یا معرفت حضوری به دریافتی از اثر هنری نایل‌آید، به محض بیان این دریافت (به ویژه در قالب پژوهشی هنری) وارد حوزه معرفت حصولی شده، ملزم به رعایت اصول منطق خواهد بود. نکته حائز اهمیت آن‌جاست که هرگونه اظهار نظر در رابطه با اثر هنری پذیرفتنی نیست و همه تفاسیر ارائه شده در مورد آن نیز به یک میزان معتبر نیستند. بارنت دراین‌باره می‌نویسد:

پژوهش هنر علم نیست، اما ابراز احساساتی نابه‌جا که به زحمت ارتباطی با آثار هنری داشته باشد هم نیست. نویسنده این حوزه باید مطالبی را عنوان کند که خود اثر بتواند بر آن‌ها صحه بگذارد و خواننده مقاله بتواند پس از نگاهی دوباره به اثر، صحت و صدق آن‌ها را در خود اثر بیابد [...] او سعی خواهد کرد، با ذکر جزئیات و ارائه شرحی مدلل که مشتمل است بر شواهدی برای اثبات تز، ما را نسبت به قبول آن متقاعد سازد. او ملزم به رعایت انسجام، یکپارچگی و حتی توالی منطقی در ارائه طرح خود است. این بدان معناست که او صرفاً برداشت، احساسات و یا حتی نظرات بدون پشتوانه خود را به‌طور اتفاقی و نامرتب ثبت نمی‌کند. برعکس، او خواننده منطقی شکاک را نیز در نظر می‌آورد؛ بنابراین تلاش او این است که با ارائه استدلال درباره موضوع، ما را نسبت به تأیید گفته‌هایش متقاعد کند، یعنی به شواهدی استناد کند که در نهایت بتواند ما را به اذعان این مطلب وادار کند که «بله دقیقاً منظورتان را می‌فهمم، آن‌چه گفتید معقول است». اما در عوض تفسیری که منطقی پایین‌تر و ضعیف‌تر برای متقاعد کردن خواننده در پذیرش معانی فرضی داشته باشد، خواننده را وادار می‌سازد تا بر نکاتی از متن و اجزایی از کل انگشته بگذارد و بگوید «بله درست است، اما توضیحات متن این نکته را از قلم انداخته و به حساب نیاورده‌است» یا «بخشی از این توضیحات در تناقض است با...» (بارنت، ۱۳۹۱، ۳۱-۵۱).

براین‌اساس، گرچه رویکردی که هنر را در حوزه علم حضوری قابل بررسی می‌داند، بحث بر سر صدق و کذب گزاره‌های ادبی و هنری را- که خود دارای مشاجرات و معضلات فراوان است- به‌دلیل متصف نشدن علم حضوری به قواعد منطقی و صدق و کذب ناممکن می‌پندارد، اما بحث بر سر صدق و کذب گزاره‌های هنرپژوه و محقق این حوزه به این راحتی قابل چشم‌پوشی نیست. محقق هنر، ملزم به رعایت بسیاری از قواعد منطق است؛ و البته بسیاری از خوانندگان تفسیر بهتر را با همین ملاک و معیار برمی‌گزینند. خواننده و مخاطب تحقیق

هنـری، بی‌شـک صـدق و کـذب را در رابطـه بـا گزاره‌هـای هنرپـژوه مـد نظـر خواهدداشـت و تطابـق گفته‌هـای هنرپـژوه را بـا امـر واقـع و خـود اثـر هنـری -حتّـی به‌صـورت ناخـودآگاه- خواهـد سـنجید و بـر تفسـیرهای فاقـد اسـتدلال قـوی و یـا مغایـر و در تناقـض بـا اثـر هنـری خـرده خواهدگرفـت.

در واقـع، تأویـلات و تفاسـیر ارائه‌شـده همگـی بـه یـک میـزان معتبـر نیسـتند و مـورد سـنجش و آزمـون (هـای مرتبـط بـا علـم حصولـی) قرارمی‌گیرنـد. «برخـی تأویل‌هـا را می‌تـوان از ایـن نظـر مـردود دانسـت کـه وقتـی بـه خـود متـن ادبـی یـا جزئیـات تابلـو نقاشـی یـا قطعـه موسـیقی مراجعـه می‌کنیـم، دلایـل کافـی بـرای تأییـد آن‌هـا نمی‌یابیـم [...] می‌تـوان گفـت: بهتریـن آزمـون هـر تأویـل این‌اسـت کـه آیـا ممکـن اسـت متـن از زاویـه آن قرائـت شـود؟ زیـرا بـرای آن‌کـه متنـی بـر وفـق تأویلـی خـاص قرائـت شـود بایـد بتوانیـم کل اثـر را در پرتـو آن تأویـل بنگریـم [...] بـه وجـه مشـابه، تأویـل یـک نقاشـی یـا یـک قطعـه موسـیقی، بـا اشـاره بـه ویژگی‌هـای اثـر توجیـه می‌شـود و هرچـه ویژگی‌هـای اثـر بـرای تأییـد تأویـل عرضـه شـده بیشـتر باشـد، آن تأویـل تـوان بیشـتری خواهـد داشـت. عـلاوه بـر توجـه بـه اینکـه چـه میـزان از شـواهد برگرفتـه از متـن بـر تأویـل صحـه می‌نهنـد، همچنیـن بایـد بنگریـم کـه آیـا نکاتـی در متـن در جهـت نفـی آن تأویـل وجـود دارد یـا نـه؟» (شـپرد، ۱۳۹۰، ۱۶۲-۱۵۳) بـه بیـان دیگـر، حتـی اگـر ادراک و دریافـت منتقـد و هنرپـژوه از اثـر هنـری در حـوزه علـم حضـوری رخ داده‌باشـد، هـم خـود هنرپـژوه در هنـگام بیـان تفسـیر، موظـف بـه رعایـت قوانیـن منطـق اسـت و هـم مخاطـب، تفسـیر او را بـا قواعـد حاکـم بـر علـم حصولـی خواهدسـنجید. ایـن فراینـد تـا حـدی شـبیه بـه مکاشـفات عرفانـی اسـت کـه گرچـه در حـوزه علـم حضـوری رخ می‌دهنـد، امـا ممکـن اسـت بـا تفاسـیری غلـط همـراه باشـند و سـنجش ایـن تفاسـیر از سـوی اهـل فـن بـرای مثـال بـا بررسـی مطابقـت آن‌هـا بـا نـصّ صریـح، آیـات، روایـات و... و در حـوزه علـم حصولـی صـورت می‌پذیـرد.

به‌عـلاوه، گرچـه برخـی نویسـندگان در رویکـرد یادشـده، تحقیقـات تاریخـی مبتنـی بـر روش منطقـی را بـه دلیـل بررسـی ارتبـاط اثـر هنـری بـا تاریـخ فیزیکـی و زمـان زیسـتی مـردود می‌پنـدارد، لیکـن بایـد توجـه داشـت، هـر دوره‌ای دارای اندیشـه‌ها و وقایعـی اسـت کـه ممکـن اسـت هنرمنـد و آثـارش، خواسـته یـا ناخواسـته از آن‌هـا تأثیـر پذیرفته‌باشـند، و لـذا مطالعـه اثـر هنـری بـا روش منطقـی و توجـه بـه تاریـخ شـکل‌گیری آن نـه تنهـا مـردود نیسـت بلکـه سـودمند بـوده و حتّـی دارای ضـرورت می‌باشـد.

لازم بـه ذکـر اسـت، منظـور از روش تاریخـی[1]، روشـی در مقابـل پدیدارشناسـی و یـا بـه اصطـلاح رویکـرد تاریخی‌نگـر[2] یـا اصالـت تاریـخ نیسـت. از دیـدگاه رویکـرد تاریخی‌نگـر یـا اصالـت تاریـخ، بـه جهـت تکامـل و تحـول تدریجـی انسـان، هیچ‌گونـه اصـول ثابـت و پایـدار فراتاریخـی وجـود نـدارد و همـه پدیده‌هـا مبتنـی بـر علت‌هـای برآمـده از شـرایط اجتماعـی- تاریخـی هسـتند. هـر اثـر و رفتـاری دسـتاورد دوران، شـرایط اجتماعـی و جامعـه خـاص اسـت کـه هویـت انسـان در آن شـکل می‌گیـرد و در واقـع هـر فـرد و هـر اثـری سـاخته و پرداختـه تاریـخ خـود اسـت. براسـاس ایـن رویکـرد، هنرمنـد همیشـه در شـرایط تاریخـی ویـژه‌ای محصـور و محدوداسـت و هیـچ‌گاه نمی‌توانـد از حـد و مرزهـای دوران خویـش پافراترگـذارد. در شـیولأ تاریخی‌نگـر کـه مبتنـی بـر عقیـده فلاسـفه‌ای چـون هـگل اسـت هـر اندیشـه‌ای هرقـدر کـه عمیـق و ژرف باشـد، نمی‌توانـد از چهارچـوب و دیوارهـای عصـر زمـان خـود فراتـر رود؛ و در آن کوشش‌می‌شـود تـا پدیـده از حیـث زمـان و مـکان خـاص و به‌عنـوان رخـدادی در برهـه‌ای از تاریـخ خطـی تحلیل‌گـردد و لـذا، تلقـی محقـق آن اسـت کـه یـک پدیـده همچـون اثـر هنـری و حتـی علایـق و سـلیقه‌های هنرمنـد و یـا صـور خیـال او تحـت تأثیـر زمینه‌هـای خـاص دوران و یـا عناصـر و عوامـل پیشـین خـود به‌وجودآمده‌اسـت، به‌گونـه‌ای کـه بسـتر تاریخـی تعییـن کننـده هویـت اثـر هنـری اسـت. امـا در مقابـل در روش تاریخـی، مباحـث تاریخـی در کنـار توجـه بـه سـایر تحلیل‌هـا مـورد اسـتفاده قـرار می‌گیـرد. حتّـی برخـی منتقـدان روش تاریخی‌نگـر (و علاقه‌منـد بـه روش پدیدارشناسـی) بررسـی تاریخـی را بـه عنـوان نیمـی از کاوش در کنـار نیمـی دیگـر از آن کـه همـان عناصـر درونـی و غیـر زمان‌منـد اسـت، قرارمی‌دهنـد و نسـبت بـه تاریـخ و نتایـج برآمـده از آن بی‌اعتنـا نیسـتند (کربـن، ۱۳۶۹، ۲۸-۲۹؛ موسـوی، ۱۳۹۰، ۷۳-۷۴).

از دیگـر مسـائل مهـم کـه به‌کارگیـری ابـزار منطـق در آن غیرقابـل اجتنـاب خواهـد بـود، مسـئله تجزیـه و تحلیـل فرمـی اثـر هنـری اسـت. پیـش از هـر چیـز بایـد توجـه داشـت کـه صـرف نکوهـش روش منطقـی بـه دلیـل بررسـی و تقلیـل اثـر هنـری به‌عنـوان یـک شـیء و چیزانـگاری آن نمی‌تـوان از این‌بخـش از تجزیـه و تحلیـل و توجـه بـه بعـد مـادی اثـر سـرباز زد؛ شـیوه‌های منطقـی تحلیـل را زیرپاگـذارد و بـه حـذف منطـق از بحث‌هـای هنـری و یـا قطـع ارتبـاط هنـر و علـم حصولـی حکـم داد.

---

1. Historism
2. Historicism

به‌هرحال، بعد مادی اثر هنری یکی از جنبه‌های غیرقابل انکار آن است و تجزیه و تحلیل فرمی نیز نقشی مهم و اساسی در بررسی اثر هنری و بازیابی برخی حقایق نهفته در آن ایفا می‌کند. ضمن اینکه‌بخش عمده‌ای از پیچیدگی‌های اثر هنری به دلیل نسبت آن با انسان و پیچیدگی‌های خود اوست. امروزه و در قرون پیش از این، علی‌رغم اهمیت فراوان جنبه‌های معنوی انسان، هرگز به فروگذاشتن جنبه‌های مادی انسان و علوم مرتبط با آن حکم نشده‌است. براین‌اساس، علی‌رغم همه پیچیدگی‌های آثار هنری (تجسمی)، «بدون شک، آن‌ها اشیاء محسوب می‌شوند. بخش اعظم تاریخ هنر، تاریخ اشیاء است و دربرگیرنده کلیه تعامل‌هایی است که منتهی به خلق شدن آن اشیاء شده‌اند، یا بر اثر خلق آن‌ها موجودیت یافته‌اند. شواهدی که پشتوانه استنتاجات تاریخ هنر است، اغلب در خود اشیاء هنری دیده می‌شود؛ در شواهد مربوط به نحوه ساخته شدن آن‌ها، مانند شرایط زمانی و مکانی خلق آن‌ها» (جنسن، ۱۳۹۳، ۱۲).

البته منظور از توجه به جنبه صوری اثر و تجزیه و تحلیل‌های فرمی هرگز به معنای کافی پنداشتن این رویکرد در بررسی آثار هنری نیست. تجزیه و تحلیل فرمی به معنای تجزیه و تحلیل اثر هنری، متشکل از عناصری همانند خط، شکل، رنگ، بافت، حجم و ترکیب‌بندی است. در تجزیه و تحلیل فرمی چنین فرض‌می‌شود که اثر هنری، عبارت است از یک شیء ساخته شده دارای معنای ثابت که می‌توان با مطالعه بر روابط بین عناصر تشکیل‌دهنده اثر معنا را مشخص کرد، به این معنا که اثر هنری شئی است مستقل که دارای ویژگی‌های خاصی است و با فکر و اندیشه درست این ویژگی‌ها را می‌توان بررسی کرد و معنای آن را نمایان ساخت. امروزه توجه صرف به جنبه فرمی اثر و چنین فرضیه‌هایی در حوزه پژوهش و بررسی اثر هنری کم‌رنگ شده و توجه به اثر هنری به عنوان چیزی که فی نفسه ارزشمند است یا به‌عنوان شیئی که لذت‌بخش و القا کننده معنایی ژرف و مطلق باشد، اینک جای خود را به این اندیشه داده‌است که اثر هنری شیئی است که ساختار قدرت یک جامعه را برملا می‌سازد. می‌توان تصدیق کرد که شکل‌گیری آثار هنری تا حدودی در اثر انگیزه‌های اجتماعی و سیاسی و تا حدودی نیز بر اساس شخصیت هنرمند صورت می‌گیرد؛ اما این تنها به این معناست که از دیدگاه‌های مختلف می‌توان به بررسی آثار هنری پرداخت؛ و به منزله بی‌اعتبارکردن این دیدگاه نیست که شکل‌گیری حداقل بخشی از آثار هنری، آگاهانه انجام گرفته‌است و شکل‌ها

و سازه‌هایی که هنرمندان به‌وجود آورده‌اند، به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه معنایی را می‌رسانند که محقق این حوزه ملزم به بررسی آن‌ها است (بارنت، ۱۳۹۱، ۱۶۲-۱۵۶).

به هر روی، چه در بررسی مطلقاً فرمی و چه در رویکردهای جدید، توجه به اثر هنری به عنوان شیء، تجزیه و تحلیل و توجه به رویدادهای تاریخیِ همزمان و یا مؤثر در شکل‌گیری آن، یکی از جنبه‌های مهم در تحقیق هنری است که به ادراک بهتر اثر کمک کرده، در حوزه علم حصولی قرار دارد و مستقیماً نیز با منطق در ارتباط است. به‌علاوه، بسیاری از شیوه‌های نقد هنری چون نقد فنّی و علمی که «به بررسی اثر هنری از دیدگاه و منطق علوم و دانش‌های دیگر می‌پردازد» (آیت‌اللهی، ۱۳۹۳، ۴۹و۷۴)، نقد تطبیقی یا نگارش قیاسی که به روشن شدن معانی نهفته در اثر یاری می‌رسانند، نه‌تنها در ارتباط مستقیم با مباحث منطق است بلکه برخی مبتنی و برگرفته از شیوه‌های استدلال موجود در بحث‌های منطقی است. همچنین امروزه، اهمیت بحث‌های تطبیقی در حوزه هنر و وفور مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های مرتبط با آن در مقام یکی از گونه‌های مطالعاتی پژوهش در این حوزه بر کسی پوشیده نیست (نک: صباغیان و زاویه، ۱۳۹۲، ۵)؛ بحث‌هایی که همگی در حوزه علم حصولی شکل می‌گیرند و روشنگر بسیاری از معانی نهفته در آثار هنری هستند. به‌جزاین، هرچند هنر دقیقاً با علوم، منطبق نیست اما بسیاری از علوم و دانش‌ها چون دانش تناسبات، هندسه مبنایی و... گاه در روند تولید اثر مورد استفاده و در مراحل بعدی در فهم آن یاری‌رسان هستند.

از دیگر معضلات تحویل کامل حوزه هنر، ادراک و فهم آن به علم حضوری، مسائل مرتبط با آموزش آن است. چنان‌چه پیش از این دربخش ویژگی‌های علم حضوری ذکر گردید، علم حضوری غیرقابل انتقال، یادگیری و آموزش می‌باشد، حال‌آن‌که بسیاری از مباحث اساسی هنر چون تعادل، تناسب، هماهنگی، انسجام، حسن نظم، حسن تألیف، کمال و... که نه تنها در آراء متفکران غربی بلکه در آراء فلاسفه مسلمان در رابطه با هنر و زیبایی بر آن‌ها تأکید شده‌است (نک: هاشم‌نژاد، ۱۳۹۲، ۵۴-۳۶)، قابل یادگیری هستند و سالیان متمادی است که از طریق آموزش به هنرجویان انتقال داده می‌شوند. در این رابطه، حتی اگر هنرمندی قصد انتقال تجارب شخصی خود که در حوزه علم حضوری به کسب آن‌ها نایل شده‌است را نیز داشته‌باشد، باز هم در حوزه علم حصولی به انتقال تجارب خود می‌پردازد. زیرا چنان‌چه پیش از این اشاره شد، علم حضوری عیناً قابل انتقال به غیر نیست و هنگام انتقال مشابه آن و نه

خود آن در حوزه علم حصولی به دیگری منتقل می‌شود. به‌جز این، تغییر کیفیت آثار برخی هنرمندان در بازه زمانی پیش و پس از آموزش غیرقابل انکار است. چنان‌چه خلق و درک هنر را تنها محدود به حوزه علم حضوری بدانیم، چگونه می‌توان این تغییرات و یا دیگر مسائل مرتبط با حوزه آموزش هنر را توجیه کرد؟ در واقع، اگر هنر تنها الهامی دفعی، محدود به حوزه علم حضوری و کاملاً غیرقابل انتقال به غیر بود باز هم این هزینه را متقبل می‌شدیم تا به افراد به اصطلاح اهل فن پولی بابت تدریس دروس هنری پرداخت کنیم؟ به‌علاوه، ما عمدتاً درباره مباحثی که افراد با علم حضوری دریافته‌اند با آن‌ها بحث نمی‌کنیم اما این مسئله در مورد هنر و بحث‌های مرتبط با آن صادق نیست «هنگامی‌که یک اثر هنری ما را به شدت منقلب می‌کند، با بحث و استدلال سعی در انتقال درک خود از اثر هنری به دیگران داریم و هرچه استدلال قوی‌تری داشته باشیم احتمال این‌که دیگران تفسیر ما را بپذیرند بیشتر است، حتی گاهی نیز دیگران با استدلالی قوی توانسته‌اند نظر ما را نسبت به یک اثر هنری تغییر دهند» (دراین باره نک. بارنت، ۱۳۹۱، ۳۳۷).

مسئله دیگر به مباحث مرتبط با ارزش‌گذاری‌های اثر هنری باز می‌گردد. برخی از این بحث‌ها در ارتباط هنر با دین، اخلاق، ارزش‌های ایدئولوژیک، واقعیت و اجتماع هستند. شاید قدیمی‌ترین آراء دراین‌باره به افلاطون و زیبایی‌شناسی او بازگردد. او با اطلاع از قدرت تأثیرگذاری هنر، گونه خاصی از هنرها را جایز و دسته‌ای دیگر را به دلیل عدم رعایت شرایط مورد نظرش مردود می‌خواند و هنرمند آن‌ها را از آرمان‌شهر اخراج می‌کند. این رویکرد، در سال‌های اخیر نیز در میان سایر متفکران غربی مستقل و یا وابسته به سایر نحله‌ها چون اگزیستانسیالیسم، سوسیالیسم و... نیز قابل مشاهده است. برای مثال، تولستوی تنها گونه‌ای خاص از آثار هنری مرتبط با هنر دینی (مسیحی) را «خوب» و قابل قبول می‌شمارد و یا پلخانف در نظریه بازتاب، ارزش هنر را در این می‌داند که جریان‌های اجتماعی را ثبت و منعکس کند (سارل، ۱۳۹۰، ۴۱-۳۸؛ سیم، ۱۳۸۹، ۲۷-۲۳). گرچه امروزه مبحث کاربردهای هنر و نگاه ابزاری و ایدئولوژیک به آن، بیشتر مورد توجه کشورهای پیشرفته است و نزد آن‌ها دارای جایگاهی ویژه می‌باشد تا آن‌جا که هنر و خلاقیت یکی از مهم‌ترین ابزارهای نظام‌های تعلیم و تربیت آن‌هاست (زرهانی، ۱۳۸۴، ۱۰) اما، ارزش‌گذاری ایدئولوژیک و یا نگاه ابزاری به هنر نگاهی جدید و یا منحصر به آراء فلاسفه‌غربی نیست. فلاسفه اسلامی این مطلب را در نظر داشته و اتفاقاً در

کتب منطقی به آن اشاره شده‌است. برای مثال، خواجه نصیرالدین طوسی در اساس‌الاقتباس، مهم‌ترین اثر منطقی به زبان فارسی، با بیانی گویا به قدرت تأثیر گذاری شعر و فایده آن با در دست گیری تخیل عوام اشاره می‌نماید: «و فایده آن حدوث انفعالات نفسانی بود از بسط و قبض و تعجب و حیرت و خجلت و فتور و نشاط و غیر آن که تابع تخیلات باشد، تا بحسب آن نفس بتعظیم و تصغیر و تهویل و تسهیل امور حکم کند و در اغراض مدنی مذکور یعنی مشاورات و مشاجرات و منافرات نافع باشد و بر اقتناء فضائل و منع از رذائل و دیگر حرکات نفسانی باعث گردد» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۷۶، ۵۸۹). و یا مظفر، از منطق‌دانان متأخر، برخی فلاسفه و حکما را به دلیل بی‌اهمیت پنداشتن مبحث صناعات خمس نکوهش کرده -مگر آنان‌که منطق را صرفاً مقدمه‌ای بر فلسفه پنداشته‌اند- و در سودمندی صنعت شعر می‌نویسد: «این صنعت در زندگی اجتماعی انسان بسیار سودمند است. زیرا توسط آن می‌توان مردم را به هنگام نیاز برای به‌دست آوردن بسیاری از منافع و مصالح در اموری که مربوط به انفعالات و احساسات مردم است، به حرکت درآورد؛ خواه از مسائل عام باشد، مانند امور دینی، سیاسی و اجتماعی؛ و یا از مسائل خاص و شخصی باشد [...] قوام شعر به تخیل است؛ و روشن است که تخیل مهم‌ترین اسباب مؤثر در نفوس می‌باشد؛ چه اساس تخیل تصویرگری و تشابه و تمثیل معنای مراد و مقصود است. و تصویر کردن یک حقیقت به گونه‌ای در دل می‌نشیند که هرگز حکایت ساده و بدون تصویر چنان نخواهد بود [...] هر چه تصویر دقیق و گویا باشد، تأثیر آن در نفس افزون خواهد بود. و به‌همین دلیل است که سینما از مؤثرترین امور در انسان‌هاست» (مظفر، ۱۳۹۲، ج۲، ۲۸۱-۲۸۰). ضمن اینکه خود هنرمندان نیز بر این امر واقف بوده و «از دیرباز هنرمندان خلاق کوشیده‌اند تا نوعی جهان‌نگری شخصی را، صرف نظر از ابهام یا غرابت آن به مخاطبان خود انتقال دهند و از این جهت آثارشان منشأ تأثیراتی ژرف نیز بوده‌است» (سیم، ۱۳۸۹، ۳۲). براین اساس و با پذیرش قدرت اثرگذاری هنر، تلاش و تعهد برخی هنرمندان در انتقال مفاهیم و نگاه ارزشی و ابزاری تعداد کثیری از متفکران و حکما به هنر، چه تلاش هنرمند و تعهد او در قبال جامعه و ارزش‌هایی چون اخلاق و چه در مراحل بعد، سعی هنرپژوه و منتقد در فهم مفاهیم مورد نظر هنرمند، جملگی مستلزم حفظ ارتباط هنر و علم حصولی خواهد بود.

نتیجه‌گیری

بررسی ارتباط میان علم و هنر از دیرباز مورد توجه متفکران غربی بوده است، اما این بررسی نزد فلاسفه غرب ناظر به تقسیم علم به حضوری و حصولی -که از ابداعات فلاسفه مسلمان و از مباحث مهم در معرفت‌شناسی اسلامی است- نمی‌باشد. با این همه، این تقسیم‌بندی از سوی برخی نویسندگان حوزه هنر به‌ویژه با استفاده از نقل‌قول‌هایی از فلاسفه غربی و معادل‌سازی و ترجمه آنچه ایشان شهود و معرفت بی‌واسطه می‌خوانند به علم حضوری مطرح شده‌است. براساس این رویکرد، هنر منحصر به حوزه علم حضوری پنداشته‌شده و سعی در بکارگیری ابزارهایی چون منطق نیز در فهم، ادراک و تحقیقات هنری بی‌فایده‌شمرده‌شده‌است. این مسئله درحالی است که ترجمه واژه شهود (Cognition) نزد فلاسفه و نویسندگان غربی به علم حضوری بدون انجام تحقیقات تطبیقی گسترده، ساده‌انگاری به نظر می‌رسد، زیرا متفکران غربی یا از تقسیم‌بندی علم نزد فلاسفه مسلمان به حضوری و حصولی بی‌اطلاع و یا نسبت به آن بی‌تفاوت بوده‌اند؛ و آنگونه که از نتایج برخی تحقیقات تطبیقی این حوزه آشکار شده، مواردی چون شهود و علم و معرفت بی‌واسطه نزد فلاسفه غربی دارای نسبت تساوی با علم حضوری نزد فلاسفه مسلمان نیست.

انحصار حوزه هنر به علم حضوری و در ادامه مردود دانستن استفاده از منطق در تحقیقات هنری در حالی اتفاق می‌افتد که بسیاری از مسائل هنری در ارتباط با علم حصولی هستند و هنرپژوه نیز چون سایرین ملزم به رعایت قواعد منطق می‌باشد. باید توجه داشت، که حتی اگر پژوهشگری در تحقیق هنری با ادراک و دریافت حضوری به معرفتی از اثر هنری نائل گردد، هنگامی که سعی در بیان و انتقال آن می‌کند، بلافاصله در حوزه علم حصولی قرار خواهد گرفت و ملزم به رعایت قوانین منطق است. ضمن‌اینکه، تأثیرات اجتماعی، فرهنگی، دینی و به‌طور کلی زیست هنرمند در اثر هنری او غیرقابل انکار است؛ بر این اساس بسیاری از شیوه‌های منطقی بررسی اثر هنری چون پژوهش‌های تاریخی (و نه تاریخی نگری) و مطالعات جامعه‌شناختی در بررسی آثار هنری سودمند و حتی ضروری هستند و صرف شیء انگاری اثر هنری در این روش‌ها، قابل حذف نمی‌باشند. به‌علاوه، نه‌تنها محقق در تجزیه و تحلیل‌های فرمی و بسیاری از شیوه‌های نقد چون نقد قیاسی، تطبیقی و فنّی ملزم به رعایت قوانین منطق است، بلکه برخی از این شیوه‌ها، خود مبتنی بر روش‌های استدلال منطقی هستند.

از دیگرسو، چنانچه هنر و ادراک آن تنها در حوزه علم حضوری قرار داشت، این‌همه بحث و نقدهای فراوان بر سر آثار هنری و تلاش برای آموزش مبانی هنرها و مباحثی چون وحدت، انسجام، حسن تألیف، تعادل، ریتم و... که نه‌تنها نزد متفکران غربی بلکه نزد فلاسفه مسلمان نیز در رابطه با هنر و زیبایی پذیرفته‌شده‌است، بیهوده به نظرمی‌رسید. بجز مبانی هنرها، حتی اگر هنرمندی قصد آموزش تجارب شخصی خود که آن‌ها را در حوزه علم حضوری کسب کرده‌است به دیگری داشته‌باشد، باز نیز در هنگام انتقال، در حوزه علم حصولی قرار خواهدگرفت. از سویی دیگر، تأثیرگذاری هنر به‌ویژه بر تخیل عوام همواره مورد توجه حکما و فلاسفه از افلاطون تاکنون بوده و حتی در کتب منطقی چون اساس‌الاقتباس خواجه نصیرالدین طوسی نیز به آن اذعان شده‌است و مباحثی مرتبط با ارزش‌گذاری‌های ایدئولوژیک، اخلاقی، اجتماعی و تعهد هنرمند را پیش رو نهاده، که نشان‌می‌دهد بسیاری از هنرمندان در تلاش برای انتقال مفاهیم موردنظر خود حداقل بخشی از هنر خویش را در حوزه علم حصولی تولید نموده‌اند. در نهایت، به نظر می‌رسد چنان‌چه قراراست ارتباط هنر با علم حضوری و حصولی سنجیده شود و برای مثال با انحصار حوزه هنر به علم حضوری، نتیجه گرفته شود که هنر و منطق هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند، باید این استنباط از آراء خود فلاسفه اسلامی صورت می‌گرفت، نه از ترجمه کلمه‌ی شهود یا معرفت بی‌واسطه در آثار فلاسفه غربی و مساوی پنداشتن آن با علم حضوری، زیرا چنان‌چه اشاره شد ایشان اصلاً به این تقسیم‌بندی قائل یا پایبند نیستند. قطع ارتباط هنر و منطق و انحصار آن به علم حضوری در حالتی صورت می‌گیرد که اتفاقاً‌بخش عمده‌ای از آراء فلاسفه مسلمان در باب هنر از کتب منطقی ایشان و ازبخش‌هایی چون صناعات خمس (برای مثال صنعت شعر) و مواد قیاس قابل اخذ است نه از تقسیم‌بندی ایشان از علوم به حضوری و حصولی. همه این موارد نشان می‌دهد که حوزه هنر (تولید، آموزش، تحقیق هنری) نیز چون سایر حوزه‌ها به حفظ ارتباط خود با هر دو سویه علم حضوری و حصولی نیازمند است و نقش و اهمیت هیچ‌یک دلیلی بر ناچیزپنداشتن نقش دیگری نخواهد بود.

کتاب‌نامه

۱. آیت‌اللهی، حبیب‌الله. شیوه‌های مختلف نقد هنری. تهران: سوره مهر، چاپ سوم، ۱۳۹۳.

۲. ابن‌سینا. الاشارات والاتنبیهات. ترجمه و شرح حسن ملکشاهی. تهران: سروش، ج۲، ۱۳۶۷.

۳. ابراهیمی دینانی، غلامحسین. «استدلال ظهور شهود است». سخنان در کلاس ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام. بازیابی‌شده در تاریخ (۱۳۹۴/۸/۱۵) از: www.ebrahimi-dinani.com، ۱۳۹۴.

۴. بارنت، سیلوان. راهنمای تحقیق و نگارش در هنر. ترجمه بتی آواکیان. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۹۱.

۵. باسین، یوگنی. فلسفه سمانتیک هنر. ترجمه بهمن اصلاح‌پذیر. تهران: آزادمهر، ۱۳۸۴.

۶. بیردزلی، مونرو سی. و هاسپرس، جان. تاریخ و مسائل زیباشناسی. ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس، ۱۳۹۱.

۷. جان، آیلین. «هنر و دانش». دانشنامه زیبایی‌شناسی. ویراسته بریس گات و دومینیک مک آیور لوپس. ترجمه گروه مترجمان. تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۸۹.

۸. جاوید صباغیان، مقداد و احمدی زاویه، سیدسعید. «درآمدی بر مطالعات تطبیقی هنر در مقام یکی از گونه‌های مطالعاتی حوزه پژوهش هنر». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۱۲، صص ۲۷-۵، ۱۳۹۲.

۹. جنسن، چارلز. تجزیه و تحلیل آثار هنرهای تجسمی. ترجمه بتی آواکیان. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، چاپ هشتم، ۱۳۹۳.

۱۰. حائری یزدی، مهدی. اصول معرفت‌شناسی در فلسفه اسلامی: علم حضوری. ترجمه سید محسن میری. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۹۱.

۱۱. حافظنیا، محمدرضا. مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، چاپ بیست و یکم، ۱۳۹۴.

۱۲. خسروپناه، عبدالحسین. «چیستی علم حضوری و کارکردهای معرفت‌شناختی آن». ذهن، شماره ۱۵ و ۱۶، صص ۱۳۷-۹۷، ۱۳۸۲.

۱۳. ـــــ هستی‌شناسی معرفت. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۹.

۱۴. خندان، علی‌اصغر. منطق کاربردی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)؛ با همکاری مؤسسه طه، چاپ هشتم، ۱۳۹۲.

۱۵. ریخته‌گران، محمدرضا. تأملی در مبانی نظری هنر. تهران: نشر ساقی، چاپ سوم، ۱۳۸۹.

۱۶. زرهانی، سید حسین. پل نامرئی از هنر به سیاست: آموزش مفاهیم دینی، سیاسی و اخلاقی دین یهود از طریق هنر. تهران: سوره مهر.

۱۷. ژیلسون، اتین. درآمدی بر هنرهای زیبا: جستارهایی درباره هنر و فلسفه. ترجمه بیتا شمسینی. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.

۱۸. سارل، تام. جامعه، هنر، اخلاق. ترجمه مسعود قاسمیان. تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۹۰.

۱۹. سیم، استوارت. مارکسیسم و زیبایی‌شناسی. ترجمه مشیت علایی. تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، ۱۳۸۹.

۲۰. طوسی، نصیرالدین محمدبن‌الحسن. اساس‌الاقتباس. تصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۶.

۲۱. عارفی، عباس. «معرفت و گونه‌های شهود». ذهن، شماره ۱۵ و ۱۶، صص ۳۲-۱۵، ۱۳۸۲.

۲۲. عصار، سید محمدکاظم. دروس منطق و فلسفه. تصحیح و تعلیق احمد عابدی. قم: بوستان کتاب، ۱۳۸۳.

۲۳. فیاض، ابراهیم. «حکمت هنر». پگاه حوزه، شماره ۳۱۴، صص ۳-۲، ۱۳۹۰.

۲۴. فیروزجائی، یارعلی. «معرفت بی‌واسطه از دیدگاه فرگه». ذهن، شماره ۱۵ و ۱۶، صص ۵۲-۳۳، ۱۳۸۲.

۲۵. کربن، هانری. فلسفه ایرانی و فلسفه تطبیقی. ترجمه جواد طباطبایی. تهران: توس، ۱۳۶۹.

۲۶. مددپور، محمد. «نظری به منطق هرمنوتیکی هیدگر و زندآگاهی حکمت انسی». بیناب، شماره ۵ و ۶، صص ۲۸۰-۲۵۸، ۱۳۸۳.

۲۷. ـــــ روش تحقیق در هنر دینی. تهران: سوره مهر، ۱۳۸۵.

۲۸. مظفر، محمدرضا. منطق. ترجمه و اضافات علی شیروانی، پاورقی غلامرضا فیاضی و محسن غرویان. قم: دارالعلم، ج۲، چاپ بیست‌ودوم، ۱۳۹۲.

۲۹. موسوی، سیدرضی. درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی. قم: انتشارات دانشگاه ادیان، ۱۳۹۰.

۳۰. هاشم‌نژاد، حسین. زیبایی‌شناسی در آثار ابن‌سینا، شیخ اشراق و صدرالمتألهین. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۹۲.

31. Graham, Gordon. (2002), Philosophy of the Arts, New York : Routledge.

32. Gaut, Berys. (2005), Art and Knowledge, The Oxford Handbook of Aesthetics, edited by Jerrold Levinson : Oxford University Press.

33. Young, James O. (2001), Art and Knowledge, New York : Routledge.