نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

خیال و خلاقیت در هنرهای صناعی از دیدگاه سهروردی با تأکید بر سفال‌های دوره ایوبیان

زهرا محمدی‌خواه [۱]، سید صادق زمانی [۲*]، سید رحمت‌الله موسوی مقدم [۳]

[۱] گروه آموزشی فلسفه هنر، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران، z.mohqmdi.kh@iausdj.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) گروه آموزشی فلسفه هنر، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران، zamani@iausdj.ac.ir
[۳] گروه معارف اسلامی، دانشکده پزشکی، دانشگاه علوم پزشکی، ایلام، ایران، prof.m۱۳٤٤@gmail.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۲
دوره ۲۰
صفحه ۷۲۷ الی ۷۴۵

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۱۵
تاریخ داوری: ۱۴۰۱/۱۰/۲۵
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱

کلمات کلیدی
خیال،
خلاقیت،
سهروردی،
هنرهای صناعی.

ارجاع به این مقاله
محمدی خواه، زهرا، زمانی، سید صادق، & موسوی مقدم، سید رحمت الله. (۱۴۰۲). خیال و خلاقیت در هنرهای صناعی از دیدگاه سهروردی با تأکید بر سفال‌های دوره ایوبیان. مطالعات هنر اسلامی، ۲۰(۵۲)، ۷۲۷-۷۴۵.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۳.۳۶۸۴۱۵.۲۰۹۰

چکیده

سهروردی نظیر سایر حکمای اسلامی به‌طور مستقیم در رابطه با هنر، رأی صادر نکرده اما یک‌سری از مبادی مابعدالطبیعه‌ای را ارائه داده است که براساس آن هنرمند یا هنرشناس اشراقی، می‌تواند مبانی هنر اشراقی را تبیین کند. به‌عبارتی، براساس مبانی فلسفهٔ اشراق، می‌توان هنر سنتی را احیا و آن را برای امروز و آینده ترسیم کرد. روش پژوهش حاضر به‌صورت کیفی نشان داده‌شده و یافته‌های آن به روش تحلیلی و جمع‌آوری مطالب به‌صورت کتابخانه‌ای است. این پژوهش با هدف مطالعه و بررسی خیال و خلاقیت در هنرهای صناعی از دیدگاه سهروردی یا تأکید بر سفال‌های دورهٔ ایوبیان انجام پذیرفته است. خیال در دنیا از عقل قوی‌تر است، به دلیل اینکه اگرچه عاقل در اندیشه به کمال رسیده ولی از سیطرهٔ خیال و آنچه درک می‌کند، آزاد نخواهد بود. پس در کمال انسانی خیال بالاترین قدرت خواهد بود. عالم خیال از کلیدهای فهم دستگاه جمال‌شناسی حکمت و عرفان اسلامی است. خرد باستانی و حکمت اسلامی همواره در تعاملی هم‌سو و تنگاتنگ با هنر بوده است. به همین جهت، هنرمند ایرانی به‌نوعی عارف و اندیشمند نیز به‌شمار می‌رفته و هنرش در راستای تفکر عرفانی و دینی بوده است. خلاقیت از دیدگاه عرفای اسلامی از آن جهت که میان حکمت و هنر سنتی از دیرباز تاکنون پیوندی ناگسستنی وجود داشته، حائز اهمیت است؛ همچنین این بحث می‌تواند مبنای نظریه‌ای برای سنجش و داوری هنر اسلامی از منظر فرآیند تحقق آن قرار گیرد. دورهٔ حکومت ایوبیان دورهٔ مهمی در تولید آثار سفالی فاخر در قرون ششم و هفتم بوده است که در این آثار خیال و خلاقیت را به‌وضوح می‌توان دید.

اهداف پژوهش:

۱. مطالعه و بررسی خیال و خلاقیت در هنرهای صناعی از دیدگاه سهروردی.
۲. مطالعه به‌کارگیری عنصر خلاقیت در سفال‌های دوره ایوبیان.

سؤالات پژوهش:

۱. خیال و خلاقیت در هنرهای صناعی از دیدگاه سهروردی به چه صورت عنوان می‌شود؟
۲. خلاقیت در سفال‌های دوره ایوبیان چگونه بروز می‌کند؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

پرداختن به نظریهٔ خیال علاوه‌بر آنکه زاویه‌ای از اندیشهٔ سهروردی را تبیین می‌کند، به فهم عمیق‌تری از سایر مسائل نظام فلسفی وی نیز می‌انجامد. درک آموزه‌های شیخ اشراق، با تأمل در مبانی این نظریه میسر است. سهروردی برخلاف رویهٔ کلی ایجاز و اختصار که بر آن تأکید نموده و درحالی‌که استفاده از ضوابط کلی کم تعداد را به‌جای بحث‌های متعدد و فروعات فراوان توصیه می‌کند، با بسط و تفصیل نظریات رقیب در مسئله ابصار، یک‌به‌یک آن‌ها را بررسی و ابطال می‌کند و سپس به ارائه نظریه خویش می‌پردازد. اهتمام وی به‌قاعده ابصار به سبب نقشی است که این قاعده در مسئله ادراک به نحو کلی و مسئله خیال به شکل خاص در حکمت اشراقی ایفا می‌کند. تاریخ اندیشه و هنر بیانگر آن است که قوهٔ خیال و تخیل انسان، مهم‌ترین و اصلی‌ترین ابزار آفرینش‌های ادبی و هنری و بالطبع در زمینهٔ هنرهای صناعی بوده است؛ اهمیت این عامل در آفرینش‌های ادبی به‌گونه‌ای است که «نمی‌توان نظریه‌پردازی را یافت که در بررسی ادب و هنر، خود را از تحقیق در کُنه ماهیت خیال و تأثیرات آن در خلاقیت و آفرینندگی شاعران و هنرمندان بی‌نیاز بداند. خیال، جنس قریب ادب و هنر است و لاجرم تا توسن سرکش و خلاق آن در فراخنای دشت صور به جولان درنیاید و هنرمند و شاعر بر مرکب تخیل، از حد عالم واقع فراتر نرود، آفرینش ادبی یا خلاقیت هنری در هنرهای صناعی صورت نمی‌گیرد» (بلخاری، ۱۳۸۷: ۹).

هنرمند متفکر ایرانی در پی‌شناخت و دریافت جهانی ماورای جهان مادی اطراف خویش، آفرینش هنری را همانند وسیله و ابزاری پرثمر در خدمت کشف و شهود و جست‌وجوی خود می‌گیرد. خلاقیت و آفرینش هنری از ابتدا نزد هنرمندان ایرانی، در محدوده تلاشی فردی و تفکری مجرد و شخصی دنبال‌نشده، بلکه مبتنی بر نیازی جمعی در گستره بینش همگانی بوده است. خرد باستانی و حکمت اسلامی همواره در تعاملی هم‌سو و تنگاتنگ با هنر بوده است. به همین جهت هنرمند ایرانی به‌نوعی عارف و اندیشمند نیز به‌شمار می‌رفته و هنرش در راستای تفکر عرفانی و دینی بوده است. خلاقیت و خیال از مفاهیم رایج در مباحث هنری است و اغلب خلاقیت با نوآوری یکی انگاشته می‌شود. از طرف دیگر، باور غالب این است که هنر سنتی، با موضوعات تکراری و کهنه، فاقد خودجوشی و بدیع‌بودن است؛ اما برخلاف نگاه مدرن که خلاقیت و حتی حقیقی بودن را با نوبودن یکی فرض کرده و هنر سنتی را فاقد آن می‌داند، نویسندگان و متفکرانی چون سهروردی نه‌تنها هنر سنتی را هنری خلاق می‌دانند بلکه تنها این‌گونه آفرینش‌ها را شایسته اطلاق مفهوم خلاقیت می‌دانند. پرداختن به مسئله خلاقیت هنری در هنرهای سنتی و بحث حول محور ثمرات نظریه‌های خیال در مفهوم‌سازی خلاقیت هنری، ازآن‌جهت می‌تواند حائز اهمیت باشد که ممکن است بتواند ملاکی برای سنجش خلاقیت هنری در آثار صناعی به‌دست آورد. در سفال‌های دورهٔ ایوبیان این خیال و خلاقیت به‌وضوح قابل‌مشاهده است.

عوض‌پور و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله خود در فصلنامه شناخت با عنوان «خلاقیت هنری در حکمت اشراق» که اسطوره کاوی ژیلبر دوران را روش و آثار سهروردی را پیکره خود برگزید؛ از اسطوره کاوی در رساله‌های رمزی سهروردی

بدین نتیجه رسید که منشأ خلاقیت حقیقت است، هنرمند در مراتب ادراکی چندان فراز می‌گیرد که به ادراک عقلی و فهم حقیقت امور نائل می‌شود. چه به‌زعم سهروردی جمال و کمال اصلاً یکی است و خلاقیت که ماحصل کمال است اگر آن‌گونه که باید به فعلیت رسد ثمرهٔ آن ذاتاً زیبا خواهد بود. مشرقی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «هنر اسلامی و حکمت اشراقی» می‌گوید ادراک پیام اشراقی جز با نفس منور به انوار الهی ممکن نیست. حکمت اشراقی از هنر حقیقی جدا نیست؛ ازاین‌رو، هنر می‌تواند تحقق این حکمت را میسر و آن را متجلی سازد. ازآنجاکه هنر و حکمت هر دو از یک منشأ و مبدأ الهی ملهم هستند و هر دو از زبانی رمزی برخوردارند، لذا اثر هنری نتیجه طی طریق هنرمند در عالم معنا و مشاهده حقایق است و هنر برای هنرمند اسباب طریقت و عروج. شفیعی و همکاران (۱۳۹۰) در مقاله خود با نام «تخیل هنری در حکمت اشراق سهروردی در شرح و تبیین عالم مثال»، کارکرد خیال و تخیل که فارابی آن را به‌عنوان عاملی برای تبیین و توجیه وحی و نبوت به‌کار گرفته و ابن‌سینا در کتاب الشفا آن را کاملاً تحلیل کرده بود، در حکمت اشراقی گسترده‌تر شد و به‌عنوان قوه‌ای از قوای باطنی نفس، مظهر و آیینه انعکاس صور خیالیه قلمرو برزخی خیال گردید. در این مقاله پس از ارائه شرحی از قوهٔ خیال و کارکرد آن به‌عنوان ساحت معرفت‌شناختی خیال (خیال متصل) و بررسی وجه هستی‌شناختی خیال که در حکمت اسلامی به عالم خیال یا حضرت مثال (خیال منفصل) مشهور است، به نقش این دو خیال در پایه‌ریزی نخستین و مهم‌ترین آراء حکمی در ساحت هنر، ادب و معماری اسلامی به‌خصوص مسجد پرداخته می‌شود.

اعظم‌زاده و همکاران (۱۳۹۴) در پژوهش خود با عنوان «بازتاب دیدگاه سهروردی در جمال‌شناسی نگاره‌های عصر صفوی (مطالعه موردی: سه نسخه شاهنامه شاه‌طهماسبی، فال‌نامه و حبیب‌السیر)» با هدف شناخت تفکر عرفانی سهروردی درباره مفهوم زیبایی و هنر و بررسی تأثیرگذاری این تفکر در هنر نگارگری ایرانی_اسلامی، با رویکرد جمال‌شناسی در نگاره‌های سه نسخه مصور در عهد صفویه (شاهنامه شاه‌طهماسبی، فال‌نامه و حبیب‌السیر) نیز در پی بررسی چگونگی بازنمایی تفکر عرفانی سهروردی در تعدادی از نگاره‌ها پرداخته است. حاصل تحقیق نشان داده است که زیبایی مطلق، منتسب به نورالانوار (خداوند) بوده و جهان همانند آینه‌ای، بازتاب زیبایی خداوند است و چنین تصویر بازتاب یافته‌ای، خود را به‌واسطهٔ شهود اشراقی و خیال هنرمند در نگاره‌ها به نمایش درآورده است.

۱. خیال از منظر سهروردی

خیال که به‌عنوان عامل اصلی آفرینش هنری و بنیاد آثار هنری و ادبی، تلاش انسان را بر پهنهٔ بی‌کرانهٔ هستی منعکس می‌کند و موجد تحولاتی عمیق در روح مخاطبان خود می‌شود، در قلمرو حرکت اسلامی، از سوی گروهی ازجمله فارابی و سپس ابن‌سینا (خلف بزرگ فارابی) به‌عنوان قوه‌ای از قوای باطنه نفس انسانی مطرح شد و با طرح کارکردهای معرفت‌شناختی آن یعنی حفظ صور بعد از غیبت محسوسات و محاکات از واقع، از آن برای کارکرد کلامی به‌ویژه در قلمرو مباحثی چون چیستی و تبیین نبوت و وحی بهره گرفته شد. بر بنیاد این رویکرد، پیامبر با دارا بودن چنین قوه عالی و نیرومندی، نه‌تنها قادر به دریافت پیام وحی از سبب اول است بلکه می‌تواند نفوس انسانی و امور مادی را

به‌طورکلی تحت‌تأثیر درآورد و یک نظام اجتماعی-سیاسی ارائه کند. حکمای مسلمان درواقع با گسترش پذیرش اولیه نظریه ارسطو، صور خیالی را از حد خواب‌ها فراتر بردند و آن را ظهور معقول در قوهٔ خیال در عالم نفوس فلکی دانستند و زمینه را برای نظریه‌پردازی بی‌نظیر حکیم بزرگی چون شیخ اشراق فراهم کردند.

شیخ اشراق سخن از عالم خیال را تحت عنوان عالم صور معلقه و عالم مُثُل معلقه، وجهه همت خود قرار داده و خود را در این مسیر وارث حکمای ایران باستان و فرزانگان یونان می‌داند. عالم خیال عالمی است که نخستین‌بار به‌وسیلهٔ شیخ اشراق به فلسفه اسلامی راه یافت. این عالم به عقیده سهروردی بین عالم محسوسات و عالم انوار قرار دارد و علت ایجاد آن برخی عقول عرضیه انوار قاهره هستند. سهروردی هم از شهود و هم از استدلال در بیان حقیقت و اثبات عالم خیال استفاده کرده است، او در اثبات این عالم علاوه‌بر استناد به مکاشفه و شهود و تجربیات عرفانی عده‌ای در مشاهده موجودات عالم خیال، از استدلال‌های عقلی مبتنی بر قاعده امکان اشرف استفاده کرده است. شیخ اشراق پس از معرفی این عالم تأکید می‌کند که مُثُل معلقه غیر از مُثُل نوریه افلاطونی است. مُثُل معلقه، برگرفته از مُثُل نوریه است و عالمی میان عالم برزخ و انوار است ولی مُثُل افلاطونی همان عالم انوار عقلی است که انوار قاهره در آن مطرح می‌شود. همه مُثُل افلاطونی از جنس نور هستند درحالی‌که برخی از مُثُل معلقه مستنیر و برخی دیگر ظالمانی هستند. شیخ اشراق عالم خیال را پس از هفت‌اقلیم جهان محسوس، اقلیم هشتم می‌نامد که ورای محسوسات است. او از این سرزمین به عالم اشباح مجرده، پس کوه قاف، شهرستان جان و ناکجاآباد تعبیر می‌کند. کربن، این عالم را سرزمین شهرهای زمردین و زمین آسمانی می‌نامد (پلنگی و محمدنژاد،۱۳۹۷: ۴۱-۴۰).

سهروردی این عالم را موطن صور معلقه همه موجودات جهان محسوس از افلاک و عناصر و مرکبات تا حرکت‌ها، به نحو اشرف و الطف و همچنین موطن موجوداتی چون اجنه و شیاطین و صور خیالی که در بیداری تصور می‌شوند یا در خواب‌دیده می‌شوند، می‌داند. هرچند سهروردی درباره علم نفس به ذات با دقت بسیار و به‌تفصیل سخن گفته اما عبارات او در علم به غیر، اندک است. او در ضمن رویارویی که در آن از زبان ارسطو، مسئله شناخت را شرح می‌دهد، قاعده مهمی را بیان می‌کند با این جمله که «إرجع الی نفسک» علم نفس به هر امری منوط به علم به نفس به ذات خود است و این حضور اشراقی نفس برای خود است که در علم به غیر، اضافه اشراقی نفس به هر معلومی است که در این حضور نفس برای خود، بر نفس آشکار و معلوم گشته است. خیال نیز همچون ابصار توسط اشراق نفس، بر قوه خیال رخ می‌دهد که به‌واسطهٔ این اشراق بر قوه مدرِکه، مشاهده متعلق ادراک رخ می‌دهد. به این صورت که نفس با اشراق بر قوه خیال خود که مناسب برای ارتباط با عالم خیال است، صور خیالی را مشاهده می‌کند. سهروردی فرآیند ادراک خیالی را مانند هر ادراک دیگری به علم حضوری نفس به خود بازمی‌گرداند و به این صورت که ذات نفس همیشه نزد خودش حاضر است و بدن و قوای مدرکه نیز نزد او حاضر هستند؛ چراکه این قوا، ظل و سایه نفس هستند. نفس در ادراک خیالی، صورت خیالی معلقه موجود در عالم خیال را به جهت حضورش برای خودش درک می‌کند نه اینکه تمثیلی از آن در نفس شکل گیرد. سهروردی ادراک جزئیات را به استحضار صورت آن‌ها در قوای جزئی حاضر برای نفس می‌داند. او این صور خیالی حاضرشده در قوه خیال را مستقل از نفس و موجود در عالم خیال می‌داند و صور

خیالی را ناشی از نفس یا منطبع در قوای مغزی نمی‌داند. او این صور را متعلق به دیاری مستقل از نفس انسان می‌داند که نفس در هنگام تخیل، به درک این صور معلقه دست می‌یابد. شیخ اشراق معتقد است که این صور درواقع عبارت از کالبدها و ابدان معلق در عالم صور معلقه هستند که محل ندارند. تخیل انسان، مظهر این صور خیالی عینی خارجی است. سهروردی نحوه ادراک خیالی را مانند ابصار، اشراق نفس بر قوه متخیله می‌داند تا به علم حضوری اشراقی، صور معلقه خارج از خودش که موجود در عالم خیال هستند را ادراک کند و قوه خیال را آیینه نفس در اتصال و مواجهه با عالم خیال می‌داند به این صورت که نفس، این صورت معلقه را در آیینه قوه خیال به‌واسطه اشراق بر آن قوه، مشاهده می‌کند. انسان، خودآگاهی را از طریق صورت یا مثال به دست نیاورده است چراکه ذاتش نزد او حاضر است و ادراک ذات حضوری و بی‌واسطه رخ می‌دهد. پس معرفت غیر و ادراک خیالی نیز که همان حضور نفس برای خویش و اشراق نفس بر قوۀ متخیله است؛ بدون نیاز به وساطت صورت، انجام می‌پذیرد. ادراک حضوری، به معنای حضور نور نزد نور است و در ارتباط و اتصال دو امر نورانی، مرزی وجود ندارد؛ یعنی میان نور و نور، چیزی حجاب نیست. نفس، نور است و در اتصال آن با شئ نورانی چه ذاتاً نورانی باشد یا به‌واسطه اشراق نور، مستنیر شده باشد، حضور صورت گرفته و نیازی به وساطت امری دیگر مانند صورت ادراکی نیست. درنتیجه، برای درک اشیاء، نفس باید یک فعالیت حضوری انجام دهد. سهروردی ادراک خیالی را در ارتباط مستقیم نور اسپهبد نفس با صور معلقه عالم خیال، تبیین می‌کند و بر عدم وساطت صور ذهنی خیالی در ادراک خیالی تأکید می‌کند. شاید بتوان این تأکید سهروردی بر حذف واسطه‌گری صور ادراکی در مسئله خیال را علاوه‌بر ایجاد هماهنگی در نظریه معرفت، به دلیل مخالفت تمام‌عیار با نظریه انطباع صور دانست. درواقع او در رد مسئله انطباع و ارتسام صور، به نفی وساطت صورت ادراکی در ادراک روی آورده است (همان: ۴۶-۴۰).

هانری کربن بیان عالم خیال توسط سهروردی را بسیار مهم و موجب حل بسیاری از مشکلات فکری انسان می‌داند. او در مورد اهمیت و شکوه عالم در فلسفه سهروردی بیان می‌کند: «مسئله عالم خیال، یکی از قله‌های فلسفه سهروردی است...که نویسنده مقاله در لاتین به عالم امر مثالی ترجمه کرده تا با امر خیالی که غیرواقعی است؛ اشتباه نشود. سهروردی با طرح عالم خیال از دیدگاه وجودی، نظریه حقیقی معرفت شهودی را ابداع کرد. به‌این‌ترتیب، وجود عالم خیال را حفظ می‌کند که بدون آن وحی پیامبران و رؤیاهای عرفا و حوادث معاد به دلیل اینکه جای خود را از دست داده‌اند، معنایی نخواهند داشت. این نظریه معرفت شهودی، رسالت پیامبر و فیلسوف را از همدیگر جدایی‌ناپذیر می‌سازد. این یکی از مسائل اساسی است که از مدت‌ها پیش در فلسفه‌های رسمی غربی ازمیان‌رفته اما در نزد اشراقیان تداوم پیداکرده است». کربن جای عالم خیال را به‌عنوان منبع ادارک خیالی در فلسفه غرب خالی می‌بیند؛ فلسفه‌ای که در آن جای خالی میان ادراکات حسی و مقولات فاهمه و تعقل وجود دارد. از دید کربن آن چیزی که می‌بایست در این میان جا بگیرد و فضای خالی را پر کند، یعنی خیال خلاق به شاعران واگذارشده است. اینکه این خیال خلاق در بشر نقش معنایی و معرفتی خاصی داشته باشد، یعنی در حکم راهی باشد جهت دست‌یابی به منطقه‌ای از وجود با واقعیت وجود که بدون این، راه به روی ما بسته خواهند ماند؛ امری است که یک فلسفه علمی، عقلایی و استدلالی

نمی‌توانست موضوع کار خود قرار دهد. ازنظر این نوع فلسفه، مسلم بود که از خیال چیزی جز خیال، یعنی نا واقعی، اسطوره‌ای، شگفت، پنداری و مانند این‌ها برنمی‌خیزد. این جهان که میانه دو نوع وجود است بی‌آنکه به هیچ‌کدام از آن‌ها تعلق داشته باشد، این جهان که درآمیختن هم‌زمان دو جهان را میسر می‌سازد (دو جهانی که یکی از آن‌ها، یعنی روح، جسمانیت پیدا می‌کند و دیگری، یعنی ماده، روحمند می‌شود) همان است که هر دو وجه وجود را در پیوندی متقارن به هم جوش می‌دهد. این توضیحات کربن نشانگر این امر است که در جهان‌شناسی براساس اعتقاد به وجود عالم خیال باید بتوان جایگاهی مناسب برای خلاقیت‌های شاعرانه و برتر از آن عارفانه تبیین کرد. از سوی دیگر سهروردی به اهل مشاء خرده می‌گیرد که نمی‌توان برای متخیله فعالیت قائل شد و قوۀ متخیله را قادر بر تجزیه و ترکیب و محاکات دانست بدون اینکه آن را توانا بر ادراک صور خیالی بدانیم. چرا اگر قوۀ خیال قادر بر ادراک نباشد و به صور خیالی دست نیابد، متخیله روی کدام صورت‌ها فعالیت انجام دهد؟ با اینکه خیال اشراقی در ادراک خیالی عبارت از آن است که نفس بدون هیچ واسطه حتی بدون وساطت صور ادراکی، مُثُل معلقه را شهود نماید، برحسب ظاهر، مفهوم خلاقیت و ابداع و تصرف و محاکات در مشاهده مُثُل معلقه اخذ نشده است. البته باید بیان داشت که گاهی در آثار سهروردی نمونه‌های کارکرد قوۀ خیال از جنبۀ تخیل دیده می‌شود مانند این مورد که سهروردی در پرتونامه بیان می‌کند که علاوه‌بر تفصیل و ترکیب، به فعالیت محاکات قوۀ خیال هم توجه داشته باشد و متخیله را قوه‌ای می‌داند که آرام نمی‌گیرد و پیوسته در حرکت است؛ چه در خواب و چه در بیداری. متخیله هم احوال مزاج را محاکات می‌نماید هم اخبار عقل را.

با این وجود، مُثُل و اصوات عجیبی در عالم خیال اشاره کرده است که خیال قادر به محاکات آن‌ها نیست. این تعبیر او در مورد خاصی خیال را قادر به محاکات نمی‌داند می‌تواند دلیل بر این طلب باشد که خیال از نظر سهروردی شأنیت محاکات را دارد؛ زیرا اگر محاکات در شأن خیال نباشد، نفی حکایت‌گری از خیال نیز بی‌معنی خواهد بود. از سوی دیگر، به‌عنوان مثال در رسالۀ آواز پر جبرئیل، عقول ده‌گانه با رمز ده پیر، خوب سیما محاکات شده است. عقول ده‌گانه، مفارق و انوار قاهره به‌شمار می‌آیند و فاقد شکل و تصویرند، اما ذهن هنرمند و خلاق سهروردی، برای آن‌ها تصاویری ابداع می‌کند تا بتواند آن‌ها را محاکات نماید. درواقع، این خلاقیت نفس در محاکات در تمام رساله‌های رمزی شیخ اشراق دیده می‌شود و رساله‌های رمزی او، مصداق محاکات از معقولات هستند؛ بنابراین درواقع وقتی‌که محاکات از عالم انوار با تمثیل میسر است، به طریق اولی محاکات از عالم خیال نیز ممکن است و در این صورت کسی که خود را از این فعالیت خلاقانه در بیان سخنان رمزگونه خود استفاده می‌کند به‌سختی می‌توان پذیرفت که منکر این فعالیت هنرمندانه خیال باشد. ارتباط ادراکی خیالی با ادراک عقلی و ادراک حسی را در بحث تبیین وحی و الهامات غیبی و رؤیا و رؤیاهای صادقانه به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. امور غیبی در وحی که امور معقول هستند به ادراک خیالی درآمده و به دلیل احاطه و تسلط خیال بر حس مشترک، در حس مشترک به‌صورت صور محسوس ظهور می‌یابند. خیال ادراکات خود را به‌صورت محسوس به حس مشترک می‌سپارد تا به این طریق آن‌ها را به زبان

محسوس بیان کند که این امر تأویل یا تعبیر نامیده می‌شود. سهروردی وظیفهٔ تعبیر و تفسیر امور غیبی را که نفس در مشاهده برازخ علویه به‌دست آورده، برعهدهٔ متخیله می‌داند.

خیال انسان با عالم خیال دارای نوعی تعامل است؛ هم صور خیالی را به علم حضوری اشراقی درک می‌کند و هم از طریق ایجاد صور معلقه بر آن تأثیر می‌گذارد. مهم‌ترین کارکرد خیال هم در فلسفه سهروردی و هم نزد عرفا همین کارکرد دوم یعنی خالقیت خیال است. به‌نظر می‌رسد که همان صور ذهنی که بیان شد در تفسیر امور غیبی توسط قوهٔ خیال در حس مشترک پدید آمده و تبیین‌کنندهٔ امور ملکوتی از وحی و رؤیا تا هنر هستند، ابزار تخیل انسان برای ایجاد صوری باشند که او در عالم خیال منفصل ایجاد خواهد کرد. به این معنا که این صور ذهنی در مقام کشف از واقع (علم و ادراک) نیستند، چراکه از نظر سهروردی ادراک در رابطهٔ مستقیم و حضور بی‌واسطه مدرَک برای مدرِک رخ می‌دهد و صور ذهنی در ادراک مدخلیتی ندارند بلکه این صور در مقام ایجاد و خالقیت به‌کار انسان می‌آیند (همان: ۵۱).

شیخ اشراق این نوع خالقیت نفس را تنها منحصر در عالم خیال ندانسته و سالکان متوسط را مادام که اشراقات علوی بر نفسشان دوام یابد، توانا بر خلق امور جرمانی در عالم محسوسات می‌داند که شبحی از نور خلاقیت حق‌تعالی در آن نفوس جای گرفته است. همچنین به دلیل اینکه جایگاه متألهین و مقدسین برتر از فرشتگان است برخی از آن‌ها می‌توانند طبقاتی از فرشتگان را ایجاد کنند. سهروردی، انسان‌های کامل و متوسط را قادر بر تصرف در عالم خیال و خلق صور معلقه می‌داند و آن‌ها را مرتبه‌ای که در تجرد از عالم محسوسات به‌دست آورده‌اند، اخوان تجرید می‌نامد. هانری کربن خیال اشراقی را خیال فعال و خیال خیال‌آفرین نام نهاده است. از نظر او، خیال فعال، قدرتی است قادر به وجودبخشیدن و زنده‌کردن و ازآنجاکه می‌تواند موجوداتی را در عالم میانه، یعنی عالم خیال، خلق کند آن را خیال خلاق می‌نامد. تمام این تعاریف و توصیفات را می‌توان ناظر به همان جنبهٔ تصرف نفوس در عالم خیال به‌صورت خلق صور معلقه در آن دانست. باید دانست که شیخ اشراق هیچ‌یک از این خالقیت‌ها را به قوه خیال نسبت نداده، زیرا خیال از نظر سهروردی جنبهٔ جرمانی و بعد اعدادی در بدن است و نمی‌تواند خلق و ایجاد را به آن نسبت داد. درواقع این نور اسپهبد است که مُثُل معلقه را خلق می‌کند و عالم طبیعت، مطیع او می‌شود (همان: ۵۲).

شیخ اشراق با اتکا به نظام فلسفی خویش، از ساحت معرفت‌شناختی خیال، پلی به حوزهٔ هستی‌شناسی آن زد و مفهوم عالم رابع (السبزواری،۱۳۷۲: ۱۹۰) و فردوس شمالی را که در زبان شرع، سوق‌الجنه (بهایی لاهیجی،۱۳۵۱: ۱۳۳) یا عالم ذر (ر.ک مکارم شیرازی،۷:۱۳۵۶/۲۱-۱۳) نامیده می‌شود، وارد مباحث حکمی کرد و بدین‌صورت راهی گشود تا پاسخی مناسب برای این سؤال اکثر اندیشمندان بیابد که آیا هستی منحصر در همین موجودات محسوس است (که با آن‌ها مواجهیم و در قالب اشیای طبیعی پدیدار می‌شوند) یا عوالمی دیگر ورای این عالم محسوس وجود دارد. وی خیال را به‌عنوان مرتبتی از مراتب عالم در قوس نزول یعنی دنیایی حقیقی، بیرونی و برخوردار از ویژگی‌های خاص خویش و به‌عنوان یکی از ثمرات تفکر فلسفی خود از راه‌های مختلف به اثبات رساند؛ چنانچه هانری کربن بیان

می‌کند، سهروردی نخستین کسی بود که وجودشناسی عالم خیال را تأسیس کرد و ضمن اذعان به وجود آن، تلاش کرد با طرح ادله‌ای، وجود آن را اثبات کند. همه حکمای اسلام نیز به این بحث بازگشته و آن را بسط داده‌اند (ر.ک کربن،۱۳۷۳: ۳۰۰)؛ به‌گونه‌ای که زمینهٔ گسترش و بسط هرچه بیشتر نظریهٔ خیال در مباحث حکمای اسلامی بعدی ازجمله در حضرات خمس ابن‌عربی و مسئله معاد جسمانی در آرای ملاصدرا (با قبول اصل مسئله عالم متوسط صور معلقه و اثبات تجرد خیال) فراهم شد) (صدرالدین شیرازی،۱۳۶۶: ۲۹۰). این در حالی است که عدم اعتقاد به ساحت هستی‌شناسی خیال و وجود چنین عالمی در اندیشهٔ غربی، مسائل لاینحلی همچون علم‌زدگی و تفکر تحصلی صرف و پوزیتیویسم بی‌روح را به‌وجود آورده است.

۳. تخیل هنری و خلق زیبایی و هنر

خلاقیت هنری که عامل اصلی آفرینش هنری است و نیز زیبایی که در درک آن، تخیل و تعقل انسانی نقش اساسی دارد، منوط به کارکرد قوهٔ خیال انسانی است؛ قوه‌ای که روزنه‌ای برای تلقی انسان از جهان پیرامون و حفظ صور در برخورد با جهان محسوب می‌شود. لذا «خیال بال هنرمند است. ممکن است مثل کبوترهای سفید در آسمان آبی پرواز کند و ممکن است مثل خفاش سیاه از سقف غار تاریک تن آویزان شود. خیال در فضای نفسانی و شیطانی به هر ناکجاآباد پرکشیده و به هرکجا که خاطرخواه اوست سر می‌زند. در این هنگام خیال در اختیار انسان نیست بلکه اختیار به‌عنوان قوهٔ نازله وجود انسان که نفس شیطانی است، عمل می‌کند» (مطهری (الهامی)، ۱۳۸۵: ۱۵۵).

عالم مثال در دو وجههٔ هستی‌شناسی و معرفت‌شناختی حائز اهمیت است. از حیث آنتولوژیک مرتبه‌ای از عالم و بلکه تمام عالم است و به همان اندازه و حتی بیشتر عینی و واقعی است که عالم محسوس و معقول، ازاین‌رو، واژه خیال نباید ما را به این اندیشه متمایل است سازد که این عالم، جهانی واهی و غیرواقعی است. در این استعمال «خیالی» در مقابل «واقعی» قرار نمی‌گیرد بلکه هم‌ردیف آن است. عالم مثال که عالم برزخ نیز نامیده می‌شود حد واسط عالم محسوس و معقول است؛ عاری از ماده است ولی نه از خصوصیات و عوارض آن موطنی است که در آن ارواح تجسّد و اجساد تروح می‌یابند؛ کم‌تر از عالم حس، مادی است و کم‌تر از عالم معقول، مجرد. این عالم، مبنایی برای تصدیق رؤیاها و گزارش‌های شهودی و تأویل و تعبیر منامات است. خیال قوای ادراکی خاص این عالم است. کُربن در واقعی‌بودن عالم خیال چنین می‌گوید:

«باز هم تأکید می‌کنم عالمی که این حکمای اشراقی در آن به مکاشفه و تحقیق می‌پرداختند کاملاً واقعی است. واقعیت این عالم، ابطال‌ناپذیر و منسجم‌تر از عالم تجربی است که واقعیت آن به‌واسطهٔ حواس ادراک می‌شود. شاهدان این عالم، ضمن بازگشت کاملاً آگاه‌اند که در «جای دیگر» بوده‌اند. آن‌ها را نمی‌توان شیزوفرنیک پنداشت؛ عالم خیال در پس کنش ادراک حسی، پنهان است و باید آن را در ورای قطعیت عینی و ظاهری ادراک حسی جست‌وجو کرد؛ بنابراین، بدون تردید، نمی‌توانیم این عالم را به نعت «خیالی» به معنای متداول کلمه، یعنی غیرواقعی و نامتقرر وصف کنیم (مجموعه مقالات هانری کربن،۲۶۸).

بحث از این عالم، در میان متفکران اسلامی، از جایگاه ممتازی برخوردار است. فلاسفه و عرفای اسلامی در آثار خویش، صفحه‌ها و فصل‌های متعددی را به این عنوان اختصاص داده‌اند. برخلاف تفکر اسلامی، در تفکر غربی از این بحث، غفلت شده است. در اندیشه‌های آنان از این عالم واسطه خبری نیست و ادراک خیالی، نه ادراک واقعی و حقیقت‌نما بلکه مجموعه‌ای از اوهام خیالات است که تحقیق در کیفیت و نحوهٔ حصول کارکرد آن‌ها به حوزهٔ ادبیات و روان‌شناسی مربوط می‌شود. کُربن در بیان، رمز بی‌توجهی و غفلت اندیشهٔ غربی از عالم خیال، این‌گونه می‌نویسد:

«هرگاه خیال، منحرف‌شده و ضایع گردد و نتواند وظیفهٔ درک و تولید تمثیل‌هایی را که به معرفت باطنی منتهی می‌شود، به انجام رساند، می‌توان چنین انگاشت که عالم مثال (ملکوت) ناپدید شده است. این زوال و انحطاط در غرب هنگامی آغاز شد که آیین ابن‌رشد، کیهان‌شناسی سینوی را همراه با سلسله‌مراتب فرشتگان واسطهٔ مرکب از نفوس یا نفوس ملکی مردود شمرد» (همان:۲۶۶). بدین‌ترتیب، سخن از «خیال»، مقوله‌ای نیست که سهروردی را مبدع آن در فلسفهٔ اسلامی بدانیم که در آثار ماسلف او –ابن‌سینا و فارابی- صحبت از آن مطرح‌شده و این دو فیلسوف بزرگ از آن بهره‌ها می‌برند.

فارابی که دغدغهٔ دین دارد، در مسئلهٔ نبوت در بیان کیفیت وحی و ارتباط نبی با عالم غیب از مسئلهٔ خیال بهره می‌گیرد و ابن‌سینا نیز بخش مهمی از مباحثش را به آن اختصاص می‌دهد. فارابی اگرچه با تفصیل نظریهٔ ارسطو در مورد رؤیا، کار خود را در مورد خیال آغاز کرد، ولی در ادامهٔ ظهور صور خیالی را محدود به قلمرو رؤیا ندانست، بلکه مشاهدهٔ صورت‌های خیالی را در عالم یقظه و بیداری نیز امکان‌پذیر دانست.

سهمی که سهروردی از این تحفه به خود اختصاص می‌دهد از باب طرح بحث خیال در فلسفهٔ اسلامی نیست بلکه ازاین‌روست که وی که خویش را وارث حکمت خالدهٔ ایران باستان حکمایی چون هرمس، افلاطون، فیثاغورث و... می‌داند به طرح عالم خیال به‌عنوان مبنایی جهان‌شناسی همت می‌گمارد. در فلسفهٔ او خیال، تنها قوه‌ای از قوای باطنی نیست بلکه سخن از خیال با بحث از طبقات عالم پیوند می‌خورد و از این، رهگذر خیال واسطه‌ای خواهد بود که از دریچهٔ آن می‌توان از عالم مثالی را به نظاره نشست. پس از او، عرفان ابن‌عربی و حکمت صدرایی، این متاع بی‌بدیع را ارج نهادند و در بسط و گسترش و تحکیم و تقویت آن کوشیدند. ابن‌عربی که از عرفای بی‌نظیر جهان اسلام است به اهمیت ویژه این عرصهٔ شگفت واقف گردیده و در تنقیح و تبیین این مباحث، فراوان قلم‌فرسایی کرده و از هر دو حیث وجود شناختی و معرفت‌شناختی، این عالم را نقد و بررسی کرده است. او در دو کتاب نفیس خود - فتوحات و فصوص- به‌کرات و مناسبت‌های مختلف سررشتهٔ سخن خود را به عالم مثال و ادراک خیالی می‌سپارد و در حل بسیاری از معضلات عرفانی از آن استمداد می‌گیرد. تأمل و کنکاش در سخنان ابن‌عربی نشان می‌دهد که نزد او «خیال» کاربردها و معانی مختلفی دارد. گاهی عالم خیال واسطهٔ حس و عالم عقل است و همان عالمی است که در حالت خواب و رؤیا شخص نائم با آن مرتبط می‌شود. گاهی در کلمات ابن‌عربی خیال، به هر آنچه جز خداوند باشد اطلاق می‌شود. در همین خصوص، عبارات صریح بسیاری وجود دارد مبنی بر اینکه خیال مطلق همان «عماء» است.

توضیح این‌که در حدیثی از پیامبر، از بودن خداوند پیش از خلقت سؤال می‌شود حضرت در جواب از واژه «عماء» استفاده می‌کنند.

عماء در لسان اهل عرفان، گاه درمورد مقام احدیت به‌کار می‌رود و گاه در مقام احدیت. عماء به معنی ابر رقیقی است که میان شخص ناظر و قرص خورشید حائل شده، مانع دیدن خورشید می‌شود یا ابری که حائل بین آسمان و زمین و مانع تابش نور بر زمین است یا ابری که واسطهٔ نزول برکات است. سهروردی برخلاف مشاء، خیال را خزینهٔ حس مشترک نمی‌داند: «او می‌گوید مشاء بر این عقیده‌اند که خیال، خزینهٔ حس مشترک است و این صور خیالی در خیال منطبع‌اند، ولی خودش را از مخالفان این نظر معرفی کرده است و دلیل خویش را وجود حالات نسیان و فراموشی می‌داند. بدین‌ترتیب که اگر صور خیالی در خیال حفظ می‌شدند همیشه برای نفس حاضر بودند و نفس، قادر به ادراک آن‌ها بود درحالی‌که چنین نیست. در نظر او فرایند نیسان دال بر عدم حضور صور خیالی در قوهٔ خیال است» (سرمدی، ۱۳۸۸: ۶۰-۶۶)

۳. خلاقیت هنری در حکمت اشراق

امروزه نظرورزی ضروری‌ترین وجهِ مباحث هنر محسوب می‌شود، چه درک آثار هنری، به‌اندازهٔ خلق این آثار مهم و در رقم‌خوردن سرنوشت آن‌ها مؤثر است. هنر در فرهنگ غرب در وجه نظری خود از همان سابقه‌ای بهره می‌برد که در وجه عملی‌اش، اما این وجه از هنر در فرهنگ ما سابقه‌ای درخور ندارد. پس پژوهش در رویکردهای نظری هنر هم ذاتاً ضروری است، هم اینکه جامعه ما بیش از جوامع غربی بدان نیازمند است. در این میان به دلایل متعددی هنر ما از اواخر صفویه، رو به افول نهاده است که قسمی از این دلایل با هنر مناسبت درونی دارند و قسمی بیرونی و عدم خلاقیت مهم‌ترین دلایل درونی است. پس بر ماست که پیش از هر چیزی در تبیین تعریفی نو از خلاقیت بکوشیم. این مهم را می‌توان در پیکره‌های متفاوت پی گرفت، اما باید توجه داشت فرهنگ ما تاکنون دو پارادایم تجربه کرده: اسطوره و دین؛ و سهروردی در پی تطبیق فلسفهٔ اسلامی (فلسفه پارادایم دین) با فلسفهٔ ایرانی (فلسفهٔ پارادایم اسطوره) بوده است و با تحقیق در آثار او می‌توان دغدغهٔ مدنظر را به‌طور توأمان در این هر دو پیش برد؛ آثاری که زیرایستای آن‌ها به مفهوم ایرانی کلمه بر اسطوره استوار است و به مفهوم اسلامی کلمه بر خیالِ خلاق. از سویی برای انجام این مهم، به نظام فکری نیاز است که روش تجویزی آن نیز چنین باشد.

۳.۱. هنرهای صناعی

هنرهای صناعی و هنر سنتی اسلامی-ایرانی آن‌گونه که در تعابیر بنیادین سنت‌گرایان نیز ازنظر گذشت، همواره در پی تجلی اسم الله و ابراز احدیت و واحدیت است: «در هنر اسلامی زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و هنرمند فقط باید به این بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وقف کلی‌ترین بینش اسلامی فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهات، ۱۳۶۹: ۱۳۴). به‌عبارتی‌دیگر، صنع و هنر تنها از آن خداوند است و بشر تنها صوت جهان را بر وفقِ طبیعت-و زیباییِ عینی-آن، متجلی می‌کند. موسیقی سنتی ایران نیز از این توحید

و تنزیه بهره‌مند است؛ خواجه نصیر طوسی می‌گوید «و مقصود ما از این رساله نه آن است که علم غنا و الحان آموزیم، لیکن مقصود آن است که بداند در هر علم و صنعتی جداگانه دلیلی هست بر هستی واجب‌الوجود» (طوسی،۱۳۷۱: مجمل‌الحکمه، ۵۱).

آنچه با عنایت به تعاریف سنت‌گرایان و عرفا و حکما در نگاه نخست، قابل‌ادراک است، همانا تطبیق مبانی هنرهای صناعی با بنیادهای هنر سنتی است؛ چراکه این هنر همواره مردم زاد و دارای شأن کاربردی (منحصراً کاربردی مذهبی-عقیدتی-آیینی) و به‌دوراز همه شعائر استتیکِ کانتیِ مدرن و در شمولیت و انضمام محض با هستی و ساحت معنوی هر تفکر قومی است (مسعودیه، ۱۳۶۵: ۳۲). از منظر اشراقی باید گفت «هنرهای صناعی از این حیث با حالات نفس هماهنگ است که نخست، نفس را تمهید می‌کند که از حال موجود به حال و احوال دیگر متقطن شود و در این مرحله حالت ناپایداری به نفس دست می‌دهد و سپس، در پی این حالت ناپایداری و بی‌ثباتی که در نفس ایجاد می‌کند، در او حالت فراشدن و تعالی از وضع موجود می‌انگیرد و سرانجام، حالت طمأنینه نفس را ایجاد می‌کند که در این مرتبهٔ بالاتر پایدار است» (خاتمی،۱۳۹۳: ۲۴۲-۲۴۱). سهروردی همواره در رسالات مختلف خود به قطع علاقه از دنیا و توسل به ریاضات و امحاء نفس و امیال شهوانی جسم توصیه نموده و انسان را مسافر غریبی می‌داند که باید به اصل خود و عوالم بالا رجعت نماید (امین رضوی،۱۳۷۷: ۶۹-۶۱).

سهروردی در سراسر آثار خود از اصطلاحات و مفاهیمی استفاده کرده است تا مسائل ویژه‌ای را در معرفت‌شناسی، طبیعت و مابعدالطبیعه معین سازد، یعنی حوزه‌هایی در تفکر که او آن‌ها را بازسازی یا به شکل جدید از نو صورت‌بندی کرد. مفاهیمی چون سیر از کثرت به وحدت، سلسله‌مراتب، غایت‌گرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس و نمادگرایی (گودرزی و شریف،۱۳۹۷: ۱۲۷) که در ادامه به‌اختصار توضیح داده می‌شوند:

۳.۲. سیر از کثرت به وحدت

سهروردی با اصالت نور و بساطت آن به دیدگاه تازه‌ای از تمایز موجودات دست‌یافت و به تشکیک در نور قائل شد. منظور او این است که در جهان هستی نورهای گوناگون و متعددی وجود دارد و کثرت نور جهان را فراگرفته؛ ولی این انوار در نور بودن با یکدیگر اشتراک دارند؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان اختلاف انوار را در اصل ذات آن‌ها دانست (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۲۷). سهروردی با قائل‌شدن به‌شدت، ضعف، نقص و کمال، پیوستگی میان همه موجودات جهان هستی را حفظ می‌کند و نشان می‌دهد که در عین کثرت و اختلافی که وجود دارد، گوهر بنیان جهان هستی گوهر واحدی است، همه انوار و ظلمات به نوری واحد غنی و ضروری‌الوجود ختم می‌شوند که همان «نورالانوار» است (سهروردی، ۱۳۶۱، به نقل از گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۲۷). برای سهروردی زیبایی عبارت از کمال، غلبه و آشکارگی حاصل از کمال است و لذت مساوی با حصول کمال و ادراک آن است. وی معتقد است «در سرشت نورِ ناقض همواره نسبت به نور عالی، عشقی نهفته است و در ذات نور عالی نسبت به نور سافل قهری خفته است و ازآنجاکه ظهور

نورالانوار زائد بر ذاتش نیست، لذا لذت و عشق او به ذات خویش امری زائد بر ذات آن نخواهد بود [...] پس انتظام کل جهانِ وجود مبتنی بر قهر و محبت است» (سهروردی، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۳۶).

هنر سنتی اسلامی-ایرانی، هنر وحدت در کثرت است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۲). تکرار الگوها و انگاره‌های تزئین هنر اسلامی-ایرانی، همانند طرح‌های اسلیمی پیچیده و تجریدی، نشانگر این اصل‌اند که مرکز این طرح‌ها (انگاره‌ها) هیچ‌جا نیست و همه‌جا هست (بورکهارت،۱۳۷۰: ۲۱-۲۰) مبنای تحقق وحدت در کثرت-اصل بنیادین هنر سنتی اسلامی است. در هنرهای صناعی می‌توان گفت: هر یک از هنرها بر مبنای یک هسته مرکزی آفریده می‌شود (فرهت،۱۳۸۶: ۴۲). در هنرهای صناعی نظیر کاشی‌کاری، خوشنویسی و... به‌وضوح سیر از کثرت به وحدت را به گونه‌های مختلف نظیر خوشنویسی اسماء الهی در مسجد شیخ لطف‌الله، امام اصفهان و... که نشانهٔ کثرت و رسیدن به اصل و نام الله که همان وحدت است را می‌بینیم.

۳.۳. سلسله‌مراتب

جهان سلسله‌مراتبی سهروردی و افاضهٔ انوار در قوس نزولی، مظهریت صور در هر مرتبه برای تحقق افاضات مرتبهٔ بالاتر، ایجاب می‌کند در زیبایی در عالم جسم (برازخ) واجد عینیت و مظهری برای زیبایی برای برین باشد. چنان‌که در رسالهٔ «فی حقیقه العشق»، یوسف مظهری جسمانی است که حسن او در او تجلی یافته است: «آوازه‌ای در ولایت ما افتاد که در عالم خاکی یکی را پدید آورده‌اند پس بوالعجب، هم آسمانی است و هم زمینی، هم جسمانی است و هم روحانی و آن طرف را به او داده‌اند و از ولایت ما نیز گوشه‌ای نامزد او کرده‌اند [...] حسن به یک منزل به شهرستان آدم رسید، جایی دلگشا یافت، آنجا مقام ساخت» (سهروردی، ۱۳۸۹ به نقل از رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۶).

«بر همین سیاق امور زیبای جسمانی و زمینی مظهری از امری روحانی و آسمانی‌اند که در عینیت خود صورت زیبایی برین را متجلی می‌سازند؛ که به زبان فلسفی امروز باید گفت زیبایی برای سهروردی امری ابژکتیو است. از سوی دیگر، باتوجه‌به تبیین سلسله‌مراتبی نور و شدت و ضعف وجودی آن، می‌توان امر زیبا را در فلسفهٔ سهروردی امری تشکیکی تلقی کرد» (رحیمیان و ذهبی،۱۳۹۷: ۱۷۷). اصل سلسله‌مراتبی در بطن اصل کثرت در وحدت جای می‌گیرد و روند رشد مرتبتی در فلسفهٔ سهروردی قابل تأمل است و بدان تأکید بسیاری گردیده است (گودرزی و شریف، ۱۳۹۷: ۱۳۰).

همهٔ فلسفه سهروردی پیرامون «نور» است و نیز حل تمام مشکلات و مسائل فلسفی بالأخره به نور بازمی‌گردد. مبدأ همه موجودات در جهان خارج، نورالانوار است و نظام سلسله‌مراتبی موجودات درواقع همه سلسله‌مراتب نورهاست (محمد، ۱۳۷۲: ۱۰۲). نور، جوهر زیبایی است و سهروردی به‌وفور از شدت و ضعف آن سخن گفته است؛ «و شدت و ضعف نور مربوط به اختلاط با اجزای ظلمت نیست زیرا که ظلمت امری عدمی است و اجزایی ندارد» (سهروردی، ۱۳۸۸ به نقل از رحیمیان و ذهبی، ۱۳۹۷: ۱۷۷). همچنین در مبحث نسبت میان نور عالی و نور سافل، مراتب نور و پیوند این مراتب بیان‌شده است. هر نوری که از حیث مرتبت از انوار قاهره دورتر باشد به همین میزان از کمال فاصله

دارد. انوار مجردهٔ مدبره در مرتبهٔ پایین‌تر از انوار قاهره که منزه از علایق ظلمانی است قرار دارد و نور اخس نوری است که به ظلمات نزدیک‌تر است؛ بنابراین هرچه به ظلمات نزدیک‌تر باشد از کمالات نوریه دورتر خواهد بود (همان).

نور مؤثرترین بخش از هنرهای صناعی است، نه‌تنها به‌عنوان یا مؤلفه فیزیکی بلکه به‌عنوان نمادی از خرد الهی و همین‌طور وجود نور حضوری روحانی است که در سنگینی ماده ظهور می‌کند و آن را به فرمی تازه که ارزش سکونت روح انسان را دارد تبدیل می‌کند، روحی که جوهرهاش ریشه در دنیای نور که جز دنیای روحانی نیست، دارد (اردلان، بختیار، ۱۷:۱۳۹۱).

۳.۴. غایت‌گرایی

برای سهروردی اساس کمال، توجه تام به «نورالانوار» و انقطاع به‌سوی اوست و همه خلق‌ها آنگاه دارای ارزش هستند که انسان را در راه قرب الهی یاری رسانند. یک عارف براثر سیر و سلوک و مجاهده، از مرز حدود قیود شخصی می‌گذرد و به حقیقت مطلق و نامحدود دست می‌یابد و با آن متحد گشته، سرانجام در آن فانی می‌گردد. فنای فی الله به معنی از خود رهایی و بیرون‌آمدن از تمامی تعلق‌ها و وابستگی‌های مادی و بشری و بقا به صفات سرمدی است (سهروردی، ۱۳۷۵: ۲۷۱/۲). او نقش دیگری نیز برای هنر با تأکید بر موسیقی قائل است و آن یادآوری الحانی است که نفس در عالم خود با گوش جان می‌شنیده و همین امر باعث میل او به آن عوالم شده و جان آدمی که در قفس تن اسیر است از شدت شوقی که به پرواز به آن عالم دارد که «غایت» آن است و تن را نیز با خود به پرواز درآورده و بدین ترتیب رقص و سماع درمی‌گیرد (همان، ۲۶۴). در هنرهای صناعی و هنر اسلامی به‌کرات در رشته‌های مختلف این غایت‌گرایی و تلاش برای رسیدن به اصل را می‌بینیم.

۳.۵. کمال‌خواهی

در نظر سهروردی انسان بالفطره کمال‌خواه است و کمال‌خواهی واقعیتی است که جزو بافت وجودی اوست. میل به کمال چیزی نیست که در سایهٔ تربیت و در شرایطی خاص بر انسان عارض گردد، بلکه حقیقتی است که سلب آن از انسان ازآن‌جهت که انسان است، غیرمعقول است (امین رضوی، ۱۳۷۷: ۱۱۲). برای سهروردی زیبایی عبارت است از کمال، غلبه و آشکارگی حاصل از کمال است و لذت مساوی با حصول کمال و ادراک آن است. وی معتقد است: «در سرشت انسان نور ناقص همواره نسبت به نور عالی، عشقی نهفته است و در ذات نور عالی نسبت به نور سافل قهری خفته است و ازآنجاکه ظهور نورالانوار زائد بر ذاتش نیست، لذا لذت و عشق او به ذات خویش امری زائد بر ذات آن نخواهد بود. پس انتظام کل جهانِ وجود مبتنی بر قهر و محبت است» (سهروردی، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۳۶). بنابه بینش، نوری که عالم وجود را برپا و روشن می‌دارد در باطنِ آگاهی انسانِ کامل نهفته است و عالم وجودی او را نیز روشن و برپا می‌کند و این اندیشه و بینش در همه مراتب کمالی انسان خواه جمالی و خواه جلالی ظهور دارد و در هنر و عرفان ایرانی با درخشش بازتاب یافته است و در شعر، نگارگری و موسیقی سنتی به‌روشنی به چشم می‌خورد (نک.

خاتمی، ۱۳۹۳: ۱۵۹). آنجاکه در نگارگری ایرانی همه‌چیز واضح است آنجا که در نقاشی ایرانی همه‌چیز در اوج کمال و راستی است. در خوشنویسی و تذهیب نیز این کمال‌خواهی و نوری را که این عالم وجود برپا کرده است می‌بینیم.

۳.۶. خودآگاهی و معرفت نفس

نور به‌عنوان موضوع فلسفهٔ اشراق، رمز و نمادی است از «آگاهی» و «خودآگاهی» و مدار فلسفهٔ اشراق «علم» است. علم به هر امری منوط به علم به نفس خویش است و «علم حضوری اشراق» است که در علم به غیر، اضافهٔ اشراقی به هر مفهومی است که در این حضور بر نفس معلوم گشته است. معرفت اشراقی یک شناخت معنوی و متعلق به جان آدمی است و ادراک پیام اشراقی یا آگاهی اشراقی جز با نفس اشراق شده به انوار میسر نیست (کمالی، ۱۳۹۲: ۴۱ و ۴۲). «در معرفت‌شناسی اشراقی، علم و خودآگاهی ذاتی نفس، نه حاصل از انتزاع است و نه صورت عین خارجی. این علم از سنخ علم به‌کلیات منطقی نیز نیست. سهروردی در تقابل با علم حصولی مشائی که علم به‌کلی انتزاعی است، این نوع علم را علم حصوریِ اتصالیِ شهودی می‌نامد؛ بنابراین، معرفت‌شناسی اشراقی همان‌گونه که در ادراکات حسی (ابصار) و خیالی به شهود و اشراق نفس منتهی می‌شود، ادراک عقلی اشراقی نیز با حضور و ظهور اشراقی برای نفس حاصل می‌گردد» (همان، ۴۳).

به عقیدهٔ سهروردی نور مجرد دارای خودآگاهی محض است و دیگر موجودات باتوجه‌به نورانیتشان دارای خودآگاهی- اند. پس ماهیت انسان و خودآگاهی او را فقط در فاعل شناسان می‌توان بازیافت، بنابراین از معرفت نفس است که نخست ماهیت انسان و درنهایت، ماهیت همه اشیاء را می‌توان یافت (سهروردی، ۱۳۷۵: ۲۰/۲). شیخ اشراق نورانیت را معادل معرفت می‌دانست که هر کس باتوجه‌به نفس خود از آن نفس خودآگاه است. در سطح نظری او «من» را سرچشمه معرفت‌شناسی اشراقی می‌دانست و در سطح عمل، «من» منبع تمام امیال والا و الهی است که در پس پرده پندار و خودآگاهی استوار بوده و خودآگاهی نیز کانون هرگونه معرفت به‌شمار می‌رود (همان، ۲۵۴).

۳.۷. نمادگرایی

سهروردی از زبان نمادین و رمزی برای بیان داستان‌های حکیمانه و عرفانی استفاده فراوان نموده است. در این زمینهٔ تنوع آثار فارسی‌زبان او -که هیچ‌گونه شرحی از آموزه‌های اشراقی به‌طور صریح دیده نمی‌شود- نشان‌دهندهٔ اهمیت زبان‌فارسی و داستان‌های رمزی آن برای انتقال مفاهیم حکمی و عرفانی است (نصر و دیگران، ۱۳۸۹ به نقل از گودرزی و شریف،۱۳۹۷: ۱۳۹). به‌طور مثال، در نگارگری ایرانی «در رمزپردازی رنگ‌ها، سپیدی نماد قرب به عالم معنا و تعلق به عالم انوار است و در طیف رنگ‌ها هر چه این رنگ به تیرگی گراید از سپیدی به زردی و نارنجی و از نارنجی و سرخی و سبزی و... تا سیاهی، این نشانه بُعد و فاصله از آن عوالم است. این نماد رنگ در داستان‌های دیگر نیز به چشم می‌خورد. رنگ موی زال سفید است و نشان تعلق او به ماوراء است» (کمالی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۸۱) و یا در مورد اعداد به‌طور مثال هفت‌دستگاه موسیقی ایرانی؛ «هفت‌گانه‌ای مطرح می‌شود که نمونه‌ای از هفت‌گانه‌های ایرانی (نظیر هفت شهر عشق عطار، هفت‌پیکر بهرام گور، هفت‌خان رستم) است» (همان).

۴. خیال و خلاقیت در سفال‌های دورهٔ ایوبیان

سلسله ایوبیان حکومتی بود که از سال ۱۱۷۴ تا ۱۲۶۰ میلادی به مدت تقریباً ۹۰ سال بر مناطقی از مصر، شام، جزیره و اراضی مقدس حکمرانی می‌کرد. بنیان‌گذار این سلسله، صلاح‌الدین ایوبی بود که توانست پس از برانداختن خلافت فاطمی در مصر و در ادامه با فتح دمشق، پایتخت زنگیان، حکومت ایوبیان تأسیس کرده و کنترل منطقه را در دست بگیرد.

در میان شهرهای سوریه، در دورهٔ ایوبی شهر رقه کهن‌ترین مرکز تولید سفال در سوریه محسوب می‌شد. شباهت برخی از آثار به‌دست‌آمده از رقه، با آثار ایران دوره سلجوقی نشان از واردات این آثار به رقه است. شباهت در فرم ظروف بسیار مشهود است، چنانچه در یک مورد که در گالری فریر حفظ می‌شود حتی سوراخ روی دسته که در تنگه‌ای سلجوقی جهت تسهیل در خروج مایعات تعبیه می‌شده است نیز کپی‌برداری شده است (Bloom, ۱۹۷۵: ۵۱) . به‌هرحال این شباهت به‌اندازه‌ای است که برخی محققین اعتقاد دارند بعضی از سفال‌های آن سرزمین مستقیماً در ایران مدل‌برداری شده است (رایس، ۱۳۸۶. ۱۴۴).

در میان آرایه‌های تزئینی، نقوش گیاهی، انسانی، حیوانی، هندسی در سفالگری دوره ایوبیان مشهود است و خیال و خلاقیت را می‌توان در این آثار دید در سفال‌های چهارپایه و میز رقه این خلاقیت نمودار است. یکی از نمونه‌های بسیار بدیع در تصاویر منقوش بر ظروف لعاب‌دار رقه نقش حیوان-گیاه است. ایدهٔ آفرینش چنین موجودی تصویری مشترک از دو قدرت بزرگ طبیعی و جاندار را ارائه می‌دهد که زندگی بشر را تحت‌تأثیر قرارداده بودند. هردوی این موجودات به‌عنوان منبع مهم و اصلی تغذیه بوده و زندگی و حیات انسانی وابسته به این‌دو بوده است. از طرفی، هردوی این موجودات طبیعی، اسرارآمیز و ناشناخته در اعتقادات، مراسم و آیین‌های سنتی و جادویی به‌طور بارز حضور پیداکردند. موجود خلق‌شده با چنین ترکیبی، تجمع دو قوا و قدرت طبیعی بود که می‌توانست برخی از مفاهیم و نمادها را با خود حمل کند. این موجود می‌توانسته هم حامی باشد هم تهدید. ترکیب حیوان-گیاه یکی از کاربردی‌ترین موجودات تخیلی را معرفی می‌نماید که از اتصال و آمیختن یک یا چندین عضو حیوانی با فرم‌های گیاهی طبیعی یا تجریدی به‌وجود آمده است. این نقش بر روی آثار گران‌بهایی از فلزکاری سیمین با اندود طلا و پارچه‌های نفیس ابریشمین ساسانی به اقصی نقاط راه یافت (طاهری، ۱۳۹۲: ۴۴).

نتیجه‌گیری

اهمیت قوهٔ مخیله این است که تجلی‌گاه صفت خداوندی است. خلق صور در ذهن، توانایی عالم خیال است. ولی خلق عالم، وجود عینی به ماهیات اعطا می‌کند. خلاقیت هنری نیز منشأ گرفته از قوهٔ خیال هنرمند است. شهود و کشف عوامل تجلی صور خیالی بر نفس هنرمند هستند. هنر با قوه خیال از عالم مثال، صورتی محسوس بیان می‌دارد. موفقیت هنرمند در آفرینش زیبایی وابستگی زیادی به قدرت و طهارت او دارد. هر چیزی را که درک می‌کنیم به طریقی از قوهٔ خیال ما می‌گذرد و رسوباتی از آن در خیال باقی می‌ماند. در ادراک خیالی نه ادراک از طریق حواس

صورت می‌گیرد نه مواجه با مُدرَک (امر بیرونی) لازم است این مفاهیم زیبایی‌شناختی و خلاقیت و خیال حکمت اشراق در هنرهای صناعی ایران در قالب سیر از کثرت به وحدت، سلسله‌مراتب، غایت‌گرایی، نمادگرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس نمود پیدا می‌کند. شیخ شهاب‌الدین سهروردی در حکمت اشراق به‌عنوان نمایندهٔ حکمت ایرانی-اسلامی، با احیای حکمت ایرانی و واردکردن مبحث شهود، علاوه‌بر استدلال به حکمت اسلامی، مفاهیم مشخصی همچون سیر از کثرت به وحدت، سلسله‌مراتب، غایت‌گرایی، کمال‌خواهی، خودآگاهی و معرفت نفس ارائه می‌دهد مفاهیم حکمت اشراق به‌عنوان محتوا در هنرهای صناعی نمود یافته‌اند. هنرهای صناعی در جایگاه صورت، مظهر مفاهیم حکمت اشراق است. این ارتباط دوسویه بیانگر این است که مفاهیم دقیق و مشخص در پس صور هنری وجود دارد که این مفاهیم، دلیل بر چرایی شکل‌گیری ساختار و مصادیق در حوزه هنرهای صناعی هستند؛ به‌عبارتی، زبان گویای این مفاهیم می‌گردند و بیننده و شنونده را به‌طور ضمنی با مفاهیم مشخص و اصیل روبه‌رو می‌کنند. پس می‌توان گفت این حوزه هنری قابلیت تطبیق دقیق براساس مفاهیم حکمت اشراق سهروردی از منظر روش، ابزار و مصادیق را داراست؛ به‌طوری‌که ابزار در هنرهای صناعی نظیر نگارگری، تذهیب و خوشنویسی؛ نور، رنگ و عناصر مختلف هندسی مورد استفاده در آثار هستند و هر دو هنر مفاهیم زیباشناختی مطرح‌شده را در مضمون و محتوا دارا هستند. این خیال و خلاقیت در آثار سفالی دوره ایوبیان در آرایه‌ها و فن و کاربری اشیاء دیده می‌شود.

فهرست منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۷الف). موسیقی در فلسفه و عرفان یک مقدمه کوتاه. چاپ دوم، تهران: انتشارات مرکز.

آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۷ب). اطلاعات عمومی موسیقی. چاپ ششم، تهران: نشر نی.

افلاطون. (۱۳۵۶). دورهٔ آثار افلاطون. ترجمهٔ محمدحسن لطفی، جلد ۳، تهران، انتشارات خوارزمی.

امین رضوی، مهدی. (۱۳۷۷). سهروردی و مکتب اشراق. ترجمه: مجدالدین کیوانی، تهران: انتشارات مرکز.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۰). ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی در جاودانگی و هنر (مجموعه مقالات). ترجمه: محمد آوینی، تهران: انتشارات برگ.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). هنر مقدس. ترجمه: جلال ستاری، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). هنر اسلامی زبان و بیان. ترجمه: مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رایس، تالبوت دیوید. (۱۳۸۶.) هنر اسلامی. ترجمه: ماه ملک بهار. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

رشیدی، صادق. (۱۳۹۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی موسیقی. چاپ اول، تهران: نشر علمی.

رحیمی، صادق. (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی موسیقی تعزیه. چاپ اول، تهران: نشر جهاد دانشگاهی.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۰). نظری به موسیقی ایرانی. چاپ ششم، تهران: رهروان پویش.

خالقی، روح‌الله. (۱۳۶۰). نظری به موسیقی. تهران: نشر صفی علیشاه.

خاتمی، محمود. (۱۳۹۳). پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی. چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۷۵). مجموعه مصنفات. مجلدهای ۱ تا ۳، چاپ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۵۵). حکمه الاشراق. به اهتمام هانری کربن، جلد ۲، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سراج، حسام‌الدین. (۱۳۹۰). از گذر گِل تا دل. تهران: انتشارات نیستان.

سرایی، پویا. (۱۳۸۸). واخوان: بازخوانش امر قدسی. دومین گردهمایی گنجینه‌های ازدست‌رفته هنر ایران، تهران: فرهنگستان هنر.

شیرازی، قطب‌الدین. (۱۳۸۴). شرح حکمه الاشراق، به کوشش عبدالله نورانی و مهدی محقق. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

شهرنازدار، محسن. (۱۳۸۴). گفتگو با حسین علیزاده درباره موسیقی ایران. تهران: نشر نی.

طوسی، خواجه نصیر محمد. (۱۳۷۱). مجمل الحکمه، سه رساله فارسی در موسیقی. به اهتمام: تقی بینش، تهران: انتشارات مرکز.

فخرالدینی، فرهاد. (۱۳۹۲). تجزیه تحلیل و شرح ردیف موسیقی ایران. چاپ اول، تهران: انتشارات معین.

فرهت، هرمز. (۱۳۸۶). دستگاه در موسیقی ایرانی. چاپ سوم، تهران: پارت.

فیاضی لاهیجی، ملاعبدالرزاق. (۱۳۷۲). گوهر مراد. چاپ اول، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

علیزاده، حسین و همکاران. (۱۳۸۸). مبانی نظری موسیقی ایرانی. چاپ سوم، تهران: انتشارات ماهور.

کمالی‌زاده، طاهره. (۱۳۹۲). مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب‌الدین سهروردی. چاپ دوم، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

کیانی، مجید. (۱۳۷۰). بررسی سه شیوه هنر تک‌نوازی در موسیقی ایران، تهران: ایران صدا.

کیانی، مجید. (۱۳۶۸). هفت‌دستگاه موسیقی ایران. چاپ سوم، تهران: انتشارات سوره مهر.

مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۶۵). مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی. تهران: انتشارات سروش.

مشکاتیان، پرویز. (۱۳۹۷). کتاب چکاد پرویز مشکاتیان. به اهتمام علیرضا جواهری، چاپ چهارم، تهران: انتشارات چکاد هنر.

مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۷۴). تفسیر نمونه. چاپ سی و دو، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

معین، محمد. (۱۳۸۲). فرهنگ فارسی. چاپ بیستم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). واژه‌نامه هنر شاعری. تهران: انتشارات مهناز.

مقالات

اخوت، امیر. (۱۳۸۲). «موسیقی ایرانی و هنرهای تزئینی». نشر هنرهای زیبا، شماره ۱۶، ۱۱۱-۱۰۱.

اسعدی، هومان. (۱۳۸۸). «بازنگری ریشه تاریخی مفهوم دستگاه». نشریه ماهور، شماره ۲۲، ۶۲-۳۳.

اسعدی، هومان. (۱۳۸۲). «بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چند مُدی»، نشریه ماهور، شماره ۲۲، ۵۷-۴۳.

اهل سرمدی، نفیسه. (۱۳۸۸). «از قوهٔ خیال تا حضرت مثال (جایگاه مُثُل معلقه در فلسفهٔ سهروردی)». فصلنامهٔ فلسفه و کلام اسلامی آینهٔ معرفت دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۱۸، ۳۲-۱۲.

بی‌نام. (۱۳۸۵). «پنجاه سال با پرویز مشکاتیان»، مجله تخصصی موسیقی قرن ۲۱، شماره ۱۳، ۳۱-۱۲.

پلنگی، منیره؛ محمدنژاد، زینب. (۱۳۹۷). «ادراک خیالی به‌مثابه ارتباطی دوسویه میان نفس و عالم خیال از نظر سهروردی». جاویدان خرد، شماره ۲۴، ۲۱.

رزمگیر، میثم؛ انتظام، سیدمحمد. (۱۳۹۲). «قوهٔ خیال و ادراک خیالی از دیدگاه ابن‌سینا و سهروردی». معرفت فلسفی، سال ۱۱ شماره ۲، ۳۲.

رحیمیان، شیرمرد؛ ذهبی، محمد. (۱۳۹۷). «ظهور زیبایی و هیات هنری در پرتو انوار اشراقی فلسفه سهروردی». نشریه شناخت، شماره ۷۸، ۱۸۶-۱۶۷.

زاده محمدی، علی. (۱۳۸۴). «مقولهٔ حال در موسیقی ایرانی (۲)، مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی موسیقی ایران». نامه هنر موسیقی، شماره ۶۰، ۱۲-۱۱.

شفیعی، فاطمه؛ بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۰). «تخیل هنری در حکمت اشراقی سهروردی». مجله علمی-پژوهشی متافیزیک، شماره ۹ و ۱۰، ۲۳.

طاهری، علیرضا. (۱۳۹۲). «نقوش حیوان گیاه در هنر ساسانی و تأثیر آن بر هنر اسلامی و هنر رومی‌وار فرانسه». نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۱۸، ۱۹-۱.

عوض‌پور، بهروز؛ نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۹). «خلاقیت هنری در حکمت اشراق سهروردی». دو فصلنامه فلسفی شناخت؛ شماره ۸۲/۱.

مفتونی، نادیا. (۱۳۹۲). «مبانی و لوازم نظریهٔ خیال سهروردی». مجله فلسفه و کلام اسلامی، شماره ۱ ، ۹-۱.

کاظمی، علی. (۱۳۹۱). «آرایه به‌مثابه عنصری ساختاری در موسیقی دستگاهی ایران». نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۲،۱۴-۵.

گودرزی، فاطمه؛ شریف، حمیدرضا. (۱۳۹۷). «نگاهی تحلیلی-تطبیقی به معماری و موسیقی ایرانی بر مبنای مفاهیم حکمت سهروردی». نشریه تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، شماره ۳۰، ۱۴-۱۲۳.

محمدی، مجید. (۱۳۷۲). «سهروردی و فلسفه نبوت». نشریه کیهان اندیشه، شماره ۵۲، ۱۰۸-۱۰۰.

مهدوی‌نژاد، محمدجواد. (۱۳۸۳). «دستور زبان موسیقی پیشرو: نسبت میان موسیقی معنوی، فرهنگ ایرانی و عرفان اسلامی»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۱۷، ۹۶-۸۷.

منابع لاتین

Bloom, Jonathan M. (۱۹۷۵). "Raqqa ceramics" of the freer gallery of art. Washington d.c: Master of Arts.