از جمال‌شناسی تا زیبایی‌شناسی*

رویا غیاثی**

چکیده:

این مقاله در پی روشن نمودن تفاوت‌های جمال‌شناسی دینی با زیباشناسی مدرن و ارائه راهکارهایی است که هنر را در جایگاه واقعی خود قرار دهد.

عالم پیش از مدرن هستی را با دیدگاه مثالی و خیالی می‌نگریست. در آن عالم که انسان‌ها غرق در معنویات بودند به جای کلمهٔ زیبایی بیشتر از حسن و جمال بهره می‌بردند. عناصر این جمال اعم از سمعی یا بصری و ایستا یا پویا، تنها برانگیزندهٔ احساس نبود. بلکه آنها بیش از هر چیز حقیقی بوده و سرور و ابتهاج حاصل نیز، از حقیقتشان نشأت می‌گرفت.

در آن دوران دین، هنر، حقیقت و زیبایی در آغوش هم بوده و هیچ تفاوتی بین امر مقدس و غیرمقدس وجود نداشت. هنر از امر هنری سرچشمه نمی‌گرفت. هنرمند فرد خاصی نبود و لذت بردن از آثار هنری بر اصول زیباشناسی استوار نبود. هنر انکشاف و بیرون آوردن وجود از پرده حجاب بود و به همین دلیل به قلمرو پوئیسیس (poiesis) تعلق داشت. در آن دوران هنر یکی از طرق تجلی ساحت الهی بود و کاری را که هنرمند و فن‌ورز انجام می‌داد و باعث ظهور بطون می‌شد نیز زیبا بود.

با ورود واژهٔ زیبایی‌شناسی (Aesthetics) در فرهنگ هنر جهانی توسط بومگارتن آلمانی و کشاندن آن به ورطهٔ حسیّات و هدف قرار گرفتنِ تحقیق در حالات احساسی انسان نسبت به موجود زیبا ازآن‌جهت‌که متعلق احساس انسان می‌شود، انقطاع زیبایی و هنر با حقیقت و معرفت به منصهٔ ظهور رسید.

واژه‌های کلیدی:

حُسن، جمال، عشق، حقیقت، هنر، زیبایی، هنرمند، مدرنیسم، سوبژکتیویته، زیبایی‌شناسی.

---

* این مقاله چکیده گزارش درس «معماری و فرهنگ اسلامی» به راهنمایی آقای دکتر مهدی حجت و با بهره‌گیری از درس «زیبایی‌شناسی» آقای دکتر شهرام پازوکی می‌باشد که توسط نگارنده در نیمسال اول سال تحصیلی ۸۱-۱۳۸۰ تهیه شد.

** عضو هیئت علمی دانشکده فنی شریعتی و دانشجوی دکتری معماری دانشگاه تهران.

مقدمه

جمال‌شناسی رویکردی خاص در هنر بود، که در ذیل دین محقّق می‌شد. این حقیقتی است متمایز از آنکه هنر امروز امر مذهبی را به عنوان موضوع کار خود برگزیند. هنر امروز، به طور یقین هنری نیست که در پی شناخت جمال و حسن الهی باشد. «این حکم حتی در آنجا که هنر امروز به موضوعات دینی توجه کند نیز صادق است.»(۱)

مفاهیم مطروحه در هنر منبعث از جمال‌شناسی قالب و صوری متنزل و رمزی را برای خود برمی‌گزید که در ظرف هنری امروز نمی‌گنجد. زیرا آنان چندان در بند «زمانه» نبودند و به آفرینش سبکی مقطعی و گذرا اکتفا نمی‌کردند. سبک و قالبی که به دلیل همین ویژگی دیری دوام نمی‌یافت و منسوخ می‌شد. آنان در پی خلق هنری «بی‌زمان» و «سرمدی» بودند که با ابدیت پیوند داشته و به موجب همین پیوستگی، ارزش و اعتباری جاودانه یافته‌است.

در آن زمان هنرمندان به تدوین تعریفی در زمینهٔ هنر و شرط لازم آن یعنی زیبایی یا جمال نپرداخته‌اند که به کار سایرین آید. آنان چون ماهی در اقیانوس، محتاج تفسر آب نبودند و در جهانی می‌زیستند که آثار، رفتار، منش و کراماتشان به منزلهٔ تعریف جمال و زیبایی نزد آنان بوده‌است. جمال‌شناسی دیروز نتیجهٔ تقرب انسان به حقیقت مطلق و مظهر نمایش «آنجا» در «اینجا» و زیبایی‌شناسی امروز ماحصل تاریخی روی گردانی بشر از معرفت حقیقی و فروافتادن در بهشت زمینی وجود خویش می‌باشد.

هنر برگرفته از جمال‌شناسی با عقل محوری خودبنیانِ ابزارسازِ جهانِ مدرن پایان می‌پذیرد و حال آنکه هنر امروز درست از همین‌جا آغاز می‌گردد.

جمال‌شناسی

معادل لفظ عربی حُسن در فارسی، نیکویی می‌باشد. در آثار سهروردی و غزالی و دیگر عرفا نیز نیکویی دقیقاً در ترجمهٔ حسن بکار رفته‌است. جمال نیز بر همان معنا می‌باشد.

ملاحت از جهان بی‌مثالی
در آمد همچو رند لاابالی
به شهرستان نیکویی علم زد
همه ترتیب عالم را بهم زد

«محمود شبستری»

البته در موارد استعمال حُسن و جمال فرقی گذاشته‌اند. مثلاً الله را جمیل خوانده‌اند ولی در مقابل اسماء الهی و عشق از حُسن بهره جسته‌اند. در همین ارتباط بعضی گفته‌اند حُسن حقیقت زیبایی مطلق و جمال ظهور آن است. یعنی جمال حُسنی است که ظاهر و بارز شده و در اعیان موجودات تجلی پیدا کرده‌است. به عبارت دیگر جمال کمال ظهور است و در مقام خفی نمی‌گنجد.

پریروی تاب مستوری ندارد
چودربندی ز روزن سر برآورد

«حافظ»

انصاری جمال را بر سه قسم می‌داند:

الف) جمال جزیی یا جمال صورت اجسام زیبا که عالم «حسن صورت» نامیده می‌شود. و مُدرِک: آن حس است.

ب) جمال مجرد که برهنه ساختن ذات از عوارض توسط عقل است و به عالم «صورت حسن» خوانده می‌شود و مورد محبت نفس واقع می‌شود.

ج) جمال مطلق حق تعالی که جمال قدسی است، و از شدت پیدایی، از خلق پنهان است و دیدن او بی‌واسطه، ممکن نیست که خود واسطه‌ها، به ذات در نسبت به حق، عدم محضند.(۲)

بنابراین این همهٔ زیبایی‌هایی که در عالم مشاهده می‌کنیم، آیات و نشانه‌هایی از خالق، صانع و پدیدآورندهٔ آنها می‌باشد و هر کس به فراخور بینایی چشم معرفتش توان درک آن را پیدا خواهد کرد. در حقیقت این جمال تابشی است از حُسن روی خداوند و هر عکس همچون آینه به نسبتی که در شفافیت بخشیدن و زنگارزدایی وجود و قُرب موفق بوده باشد قابلیت دریافت و بازتابش آن پرتو را خواهد یافت.

یا رب تو شناسی که به گاه و بی‌گاه
جز در رخ خوب تو نکردم نگاه
خوبان جهان آینهٔ حس تواند
در آینه دیدیم رخ حضرت شاه

اوحدالدین کرمانی

بنابراین ادراک حُسن و جمال مراتبی داشته و میزان بهره‌مندی از آن به شدت عشق و نیاز ما بستگی دارد. حتی در مرحلهٔ ازلیت نیز آنچه سبب ظهور و پیدایش عالم گردیده، حب ذات به ذات بوده‌است. این عشق خود مسبوق به مشاهدهٔ کمالاتی ذاتی و حسن و جمال خداوندی بوده‌است. حدیث مشهور نبوی است که حضرت داود علیه‌السلام از خداوند پرسید: یا رب لم خلقت الخق؟ خداوند فرمود:

«کنت کنزاً مخفیاً فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف»

بدین معنی که: من گنج پنهانی بودم خواستم شناخته شوم. پس عالم وجود را خلق کردم.

بنابراین کمالات ذاتی و حسن الهی که حب و عشق خداوند به ذات خویش را باعث گردید علت پیدایش عالم بوده‌است.

گنج مخفی بود، ز پری چاک کرد
خاک را روشنتر از افلاک کرد
«مولوی»

در حقیقت این روایت حدیث عشق و زیبایی است. براساس این حدیث، بنیاد آفرینش جهان بر جمال، زیبایی و عشق به آن، نهاد شده‌است.

فلوطین(۳) نیز معتقد است که در مقام احدیت هیچیک از موجوات ظاهر نشده‌بود. احد به لحاظ اینکه می‌خواست خودش را نشان دهد، ظاهر شد. درست مثل آبی که به جوش می‌آید. از فوران و سرریز احد «عقل کل» حادث شد. عقل کل مقر ایده‌های افلاطونی است. عقل کل در اثر نگاه به احد و نظارهٔ او فیضان کرده و «نفس کل» را پدید آورد. که جان جهان است و نفوس انسانی هم در اینجا مقام دارند. از این نفس کلی هم طبیعت جاری می‌شود. در این فرایند نفوس جزئیه انسان‌ها، همان‌طور که سیر نزولی پیدا کرده‌اند در این جهان باید در قوس صعودی به سمت بالا سوق پیدا کنند.

مقر زیبایی مطلق از نظر فلوطین در «عقل کل» و جایی است که پیدایش وجود از آن صورت گرفته‌است. چون وجود زیباست پیدایی وجود نیز با پیدایی زیبایی مقارن است. نفس نیز چون از فیضان «عقل کل» حادث شده این زیبایی‌ها را دیده در اثر برخورد با زیبایی‌های محسوس آن زیبایی‌های معقول را به خاطر می‌آورد.(۴)

شهاب‌الدین سهروردی شیخ اشراق نیز دربارهٔ حقیقت حُسن و جمال و عشق و چگونگی پیدایش آنها بیان شیوایی دارد. وی حُسن و عشق را دو «برادر خوانده» نامیده‌است.(۵)

وی نیز نظرات خود دربارهٔ حقیقت حُسن و عشق و چگونگی پدید آمدن آنها را چنین بیان می‌کنند:

« بدان که اول چیزی که حق سبحانه و تعالی بیافرید گوهری بود تابناک، او را «عقل» نام کرد که «اول ما خلق الله تعالی العقل». و این گوهر را سه صفت بخشید: یکی شناخت حق و یکی شناخت خود و یکی شناخت آن که نبود پس ببود. از آن صفت که به شناخت حق تعالی تعلق داشت حسن پدید آمد که آن را «نیکویی» خوانند، و از آن صفت که به شناخت خود تعلق داشت عشق پدید آمد که آن را «مهر» خوانند و از آن صفت که [به شناخت آن که] نبود پس ببود تعلق داشت، حُزن پدید آمد که آن را «اندوه» خوانند.»(۶)

بنابر نظر **شیخ اشراق** ابتدا شناخت عقل به حق تعالی حاصل گردید و سپس شناخت او به خودش میسر شد. در حقیقت عقل با شناختی که نسبت به حق تعالی پیدا می‌کند عقل می‌گردد. یعنی قدرت شناخت و ادراک پیدا می‌کند و از این طریق توانایی شناخت خود و دیگر چیزها را می‌یابد. چون حُسن از شناخت عقل به حق پدید می‌آید و عشق از شناخت عقل به خود، پس حُسن بر عشق تقدم دارد و عشق همه جا در جستجوی حُسن است. در جستجوی کمالی که فقط با عشق می‌توان بدان رسید. حافظ هم همین مضمون را به نظم آورده‌است.

در ازل پرتو حُسنت ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

حُسن و عشقی که از آنها سخن رفت حقایقی ازلی می‌باشند. منظور از حُسن همان حُسن مطلق الهی است که منشاء تمام زیبایی‌هاست، و از آنجایی که انسان بر صورت خداوند خلق شده‌است(۷) وقتی که زیبایی را می‌بینید و احساس می‌کند، خداوند را می‌بیند و با او یکی می‌شود. از طرفی چون تمامی اسماء و صفات الهی به انسان تعلیم داده‌شده‌است(۸) آنها به صورت بالقوه در وجود وی باقی می‌باشند و چون حضرت حق توانسته از صفت خلاقیت که خود محصول درک زیبایی است بهره گیرد و صنع او همانند صنع حق به نظام حسن عالم، متصل شود.

هنر یا به تعبیر یونانیان پوئیسیس(۹) (Poiesis) نیز مظهر آفرینندگی و خلاقیت توام با زیبایی بوده‌است.

ویژگی‌های هنر و زیبایی برآمده از جمال‌شناسی

هنر توام با معرفت هدف و غایتش نه هنر و زیبایی، بلکه شناخت و قرب به خداوندی بوده که ذاتش منشأ تمام زیبایی‌هاست. البته این توصیف نباید این توهم را در ما ایجاد کند که هنر برآمده از جمال‌شناسی - که مقدسش می‌خوانیم - عاری از احساس و لذائذ بصری بوده‌است، بلکه بر عکس این هنر تحسین، شگفتی و اعجاب حسیّات را نیز برمی‌انگیخته ولی در همانجا خاتمه نمی‌یافته، بلکه آن را وسیله‌ای برای رسیدن به هدف نهایی قرار می‌داده‌است. در جهان برآمده از این هنر تأملات درباره زیبایی و هنر از هم جدا نبود، زیبایی صرفاً معطوف به هنر نمی‌شد، بلکه متعلق به کل هستی و ملازمتی با وجود، معرفت و طبیعت ذاتی و غایی اشیاء و نه بعد عرضی آنها داشته‌است. به همین دلیل چنانکه نصر(۱۰) می‌گوید این هنر موزه‌ایی نداشته، چون عرضه و نمایش‌گری در آن راهی نمی‌یافته‌است. و از آنجایی که خداوند مظهر حقیقت و عین سرور و ابتهاج می‌باشد، پس این زیبایی نیز لازمه‌اش نوعی بهجت، و انبساط روحی بوده‌است. از خصوصیات دیگر این هنر آنکه، بر پایهٔ سمبولیسم، رمز و تمثیل بیان شده‌است. «و همچون سکویی انسان را به مراتب اعلا پرتاب می‌کرد». «صورت‌های زیرین همواره به معنایی برین اشارت دارند و این اشارت سازندهٔ موجودیت آنهاست»(۱۱) این زبان واحد و محدود نبوده و گستردگی و انتهایش انسان را به حضرت

حق می‌رساند و چنان که **تیتوس بورکهارت** گفته‌است رمز فقط یک علامت قراردادی نیست. بلکه مطابق یک قانون هستی صورت نوعی یا رب‌النوع خود را متظاهر می‌سازد.(۱۲) سمبل کشف نظام عالی و معنایی حقیقت در نظام دانی است. از این طریق «معنایی که در «حجاب صورت آن هنر عرضه می‌گردید خویشتن را به گونه رمز جلوه‌گر می‌نماید.»(۱۳)

صورت این هنر محملی برای شناخت مراتب متعالی وجود بوده‌واز منبعی ملکوتی ارتزاق می‌کرده و آینهٔ آن صورت حقیقی بوده که خود ماوراء صور می‌باشد. این صورت برای هنر عارضی نبوده بلکه ماهوی و حقیقی بوده و واقعیت آن را تعیّن می‌بخشیده‌است.

چرخ با این اختران نغز خوش زیباستی
صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی
صورت زیرین اگر بر نردبان معرفت
بر رود بالا هم با اصل خود یکتاستی
میرفندرسکی

این صورت چنانکه **یونگ**(۱۴) معتقد است: با ادراک ناخودآگاه و پیشین انسان و قبل از هبوطش بر زمین جایگرین شده‌اند به همین دلیل دریافت رمز برای انسان مسرور کننده بوده زیرا وی گمشدهٔ خویش را در آنها می‌یافته‌است.

در قرآن نیز داریم که و «تلک الامثال نضربها للناس و مایعقلها الاالعلمون».(۱۵) یعنی ما از این مثال‌ها را می‌زنیم ولی آن عالم است که معنای حقیقی مثال و رمز را در می‌یابد و از معنایی ظاهری به معنایی حقیقی رسوخ می‌کند. اصولاً وحی نیز براساس سمبولیسم صادر شده‌است. بنابراین صورت عالم پایین‌تر در این هنر در واقع رمز مرتبت و حقیقتی برتر بوده‌است.

کوتاه سخن آنکه در این هنر، علم، فلسفه، دین و سایر معارف بشری در آغوش هم بودند و از درخت تناور شریعت آبشخور داشتند. مدرنیسم سبب جدایی این مفرها و قرار گرفتن هر یک از آنها در حوزهٔ اندیشه مستقلی گردید.

ویژگی‌های هنرمند طالب جمال

در گذشته تاریخی ما و نزد هنرمند طالب جمال هنر از اخلاق جدا نبود. ورود به حرفه و فن مشروعیتش را از مسائل اعتقادی ـ اخلاقی می‌گرفت. هنرمند دینی نگرش و دیدگاهی نسبت به ماسوایش (خدا، طبیعت، انسان‌های دیگر و خودش) داشت که پاداش شایستگی بود که از حیات گذشته‌اش به دست‌آورده‌بود. پاداشی که بسیاری از انسان‌های خوب و مورخان و مفسران هنر هرگز آن را درک نکرده‌اند. به قول **گنون** «در هر تمدن سنتی فعالیت بشری به هر صورت که باشد همواره امری اساساً منبعث از اصول شمرده می‌شود و عادی‌ترین اعمال زندگی در این تمدن‌ها همواره چیزی مذهبی در خود دارد.»(۱۶) هنرمند سالک در مرتبتی قرار داشت که از یک طرف با طبیعت و جهان اطرافش در ارتباط بود، کار و ساخت و ساز می‌کرد و به رموز و حقایق پدیده‌ها پی می‌برد و از طرف دیگر با مراتب بالاتر و مالاً با حق تعالی در تماس بود. همین ارتباط دخل و تصرفش را معنادار می‌کرد.

آنجا که هستی به سخن می‌آمد، هنرمند عارف مُدرِک سخن آن می‌شد.

نطق آب و نطق خاک و نطق گل
هست محسوس حواس اهل دل
«مولوی»

همان ادراکی که خود را در برابر نامحرمان مستور می‌ساخت

ماسمیعیم و بصیریم و خوشیم
با شما نامحرمان ما خامشیم
«مولوی»

تلاش آن هنرمند برای دستیابی به رموز کار توام با ممارست و نوعی ریاضت بود.(۱۷) نوعی سیر و سلوک توام با «ندانستگی» و «از خود بدرشدگی» و «حضور قلبی»(۱۸) که با اندیشه و تشطت فکر، و سنجش منطقی و ذهن حسابگر و چرتکه‌انداز ره‌آور علم و تکنولوژی غرب مدرن بدان راه نتوان برد.

این موهبت با بوالهوسی به دست نمی‌آید. لذت‌گرایان بهرهٔ خود را می‌گیرند، اما آنان اسیر زیبایی هستند. در حالی که هنرمندان واقعی رها از آن می‌باشند، زیرا مفهوم زیبایی را فیلسوف مطرح کرده‌است. نه هنرمند. فیلسوف همیشه خواهان آن بوده که آنچه را که باید گفته شود به روشنی و مستدل بیان کند. در صورتی که هنرمند در تمامی مراحل خلق اثرش به موضوع مورد علاقه‌اش عشق می‌روزیده و اگر چنین نمی‌بود اثرش احساس نمی‌شد او هرگز قصد رسیدن به زیبایی به معنای دقیق زیبایی‌شناسانه را نداشته زیرا داشتن چنین هدفی مانند آن است که کسی که بدون بال قصد پرواز داشته‌باشد.

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز
دست غیب آمد و برسینهٔ نامحرم زد
عقل می‌خواست کز آن شعله چراغ افروزد
برق غیرت بدرخشید و جهان بر هم زد
«حافظ»

این هنر «واردات» هنرمند بود و نه «صادرات» او. یعنی هنر در درون هنرمند باقی می‌ماند و به قول **کوماراسوامی**(۱۹) محصول کار او «مصنوع هنر»(۲۰) نامیده می‌شد. او همچون «نی» بود که «نی‌زننده» در آن می‌نواخت. هنرمند هنر خود را وسیله‌ای برای ابراز وجود و بیان نفس

نمی‌دانست زیرا «سخن مهم بود نه گوینده آن»(۲۱) به همین دلیل هنرمند این آثار گمنام می‌ماند. گمنامی که به قول گنون با گمنامی در صنعت جدید که هر کارگر «واحد» به معنای عددی کلمه و عاری از کیفیات خاص است به قسمتی که می‌توان هر «واحد» هم‌ارز دیگر را جایگزین آن کرد، متفاوت می‌باشد.(۲۲)

از ویژگی‌های دیگر این هنرمند، عدم وابستگیش به مخاطب بود. این ارتباط به صورت غیرتعمدی از طریق قرارگیری در بستر عرفانی و حال و هوای فرهنگی حاکم بر جامعه برقرار می‌شد.

شاعر عارف همان را می‌سرود که موسیقی‌دان زمزمه می‌کرد و خطاط بر سر کلاس ایمان خویش همان را می‌نوشت که معمار از عالم ملکوت در عالم ملک محسوس می‌نمود و به زیباترین بیان در ظرف هنر خویش می‌ریخت و به مشتاقان و مخاطبان که آنان نیز توان چشیدن آن شهد را داشتند، ارائه می‌نمود. در چنین شرایطی است که هنر بیشترین تأثیر را در ارتقاء معنوی و کمال نفسانی انسان از خود بروز می‌دهند و جزئی از حیات اجتماعی آنها می‌گردد.

این حیات معنوی باعث تجلی شهود، سرِّ سویدا و غیب آدمی- که از عقلانیت وی نیز بالاتر است می‌شد و از آن طریق در راز گل سرخ شناور می‌گردید. آنها کار و هنر خویش را به محک اندیشه نمی‌سنجیدند و هنر خویش را با شعور زیباشناسانه تجزیه و تحلیل نمی‌کردند. همچنان که مولانا به بهترین صورت بیان نموده:

جمله حرفتها یقین از وحی بود
اول وحی لیک عقل آنر افزود

مبادی فکری پروژه مدرنیته هنر

در زمان ما بی‌تردید بحث جدی دربارهٔ هنر بدون دقت نظر در اصول و مبانی مدرنیسم ممکن نیست. مدرنیته مهمان ناخوانده‌ای است که به دلیل تسلط بی‌چون و چرای دستاوردهای آن بهره‌گیری از آنها اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. مدرنیته حقیقت عصر جدید است. در سایهٔ این طرز تفکر بشر مدرن نگرش جدیدی به هستی، عالم و آدم پیدا کرد. برای پی‌بردن به حقیقت مدرنیته باید به سراغ دکارت (۲۳) مؤسس آن رفت و طرحی که وی برای انسان و هستی درانداخت را دریافت.

دکارت در دوره‌ای زندگی می‌کرد که دو قرن از قرون وسطی را پشت‌سر گذاشته و ماهیت رنسانس را نیز تجربه کرده‌بود. تا قبل از رنسانس انسان‌ها با یقینی که به خدا، وحی و تعالیم دینی داشتند به سایر امور یقین پیدا می‌کردند. دومین ضامن حقیقت را در آن دوره باید ضامن طبیعی (تکوینی) خواند. انسان در آن دوران معتقد بود که هنگام اندیشیدن به خدا و سایر مخلوقات ذهن به انوار اشراقی و فطری می‌رسد.(۲۴) بنابراین تا قبل از مدرنیسم تفکر ریشه در ایمان دینی داشت. اما دکارت با شک کردن در همه چیز سعی داشت نشان دهد که انسان مستقل از یقین ایمان و صرفاً با مساعی خویش خواهد توانست به موجودیت انسانی خویش در میان سایر موجودات یقین پیدا کند. در اینجا نیز همان فکر اصلی یقین به رستگاری (که در قرون وسطی بود) اتخاذ شد ولی با این فرق که نه این رستگاری ابدی بود و نه این رحمت و سعادت (مورد نظر) اخروی.(۲۵)

در این تفسیر جدید، انسان مقامی تازه یافت. انسان مدرن که برخلاف گذشته به خویشتن پناه برد، مبدل به سوژه (۲۶) گردید. مقارن با آن همهٔ موجودات از جمله طبیعت، تاریخ، هنر و حتی خدا ابژه(۲۷) این سوژه شدند.

این تفاسیر دقیقاً مغایر با گذشته بود. چون تا قبل از آن Subject به کلیهٔ موجودات عینی و خارجی و Object به ذهنیات اطلاق می‌شد. ولی از آنجایی که دکارت تنها موجود یقینی و عینی را انسان یافت و همهٔ موجودات را از آن لحاظ که به او قائمند معتبر دانست لذا وجودشان در حکم بازنمود یا ابژه این «من متفکر» شد. و از وجود خارجی مستقل، ساقط و نمایش ذهنی و متعلق شناخت انسان بودن آنها باعث اعتبارشان گردید. با تفسیرهای دقیق‌تر کانت(۲۸) از موضوع، معانی این لغات نسبت به قبل معکوس شد Subjective معنای ذهنی و Objective معنای عینی یافت. به قول **هیدگر** تغییر در این معنا به دلیل تغییر در معنای انسان، وجود و موجودات در دوران جدید بوده‌است. با تفاسیری که رفت عصر جدید را عصر خود بنیادی انسان یا سوبژکتیویسم(۲۹) نامیده‌اند. کانت این اصل را تحکیم بخشید و حدود و ثغورش را مشخص کرد.

سوبژکتیویته ماهیت مدرنیته است. مظاهر عمدهٔ عصر جدید مثل علم، تکنولوژی و هنر همه از عوارض این دیدگاه می‌باشند. وجه مشترک تمامی این مظاهر این است که در آنها ماسوای انسان که اینک ابژه و بازنمود شده‌است نیازی به نظاره‌گری دارد که قبلاً سوژه‌گی انسان آن را مشخص کرده‌بود. در این تفکر «اثر هنری و [معیارهای زیباشناسانه] صرفاً ابژهٔ احوال سوبژکتیو انسان می‌شود، و در نتیجه هنر را شرح و بیانی از حیات نفسانی می‌انگارند»(۳۰) و وجههٔ معنوی و عرفانی هنر به محاق می‌رود.

ظهور زیبایی‌شناسی

در قلمرو هنر و زیبایی معرفت‌شناختی جدید، حوزهٔ تازه‌ای در علوم انسانی بوجود آورد. این حوزه به تعبیر بومگارتن(۳۱) آلمانی در سال ۱۷۳۵ زیبایی‌شناسی(۳۲) نام گرفت. وی با قراردادن احساسات در پیشگاه خرد، هنر را از فلسفهٔ عقلی جدا ساخت(۳۳) و کارکرد معرفتی زیبایی‌شناسی را عبارت از ترجمه و برگردان امور مبهم محسوس و متنوع به تصویر و انگارهٔ ادراکی روشن و متمایزی دانست.

این حوزه در دوره‌های پیش و در سرزمین‌های شرقی نمی‌توانست بوجود آید. زیرا نه مبانی نظری آن وجود داشت و نه به آن نیازی بود.

با بسط تفکر دکارتی کوگتیو(۳۴) تأمل در مورد هنر و زیبایی بطور خاص با احساس آدمی در مورد پدیده‌های زیبا مناسبت یافت، شکافی را که سوبژکتیویسم بین انسان و عالم هستی ایجاد کرد سبب گردید موجود بر حسب سوژه تفسیر شود نه چنان که هست.

در این وادی بحث دربارهٔ هنر به احوال ذهنی و حسی انسان تنزل یافت. کانت در سه کتاب نقد خود مباحث زیبایی، اخلاق، حقیقت و هستی را از یکدیگر جدا می‌کند تعریفی که وی بر زیبایی بنیاد نهاد (زیبا آن است که لذتی بیافریند رها از بهره و سود، بی‌مفهوم، و همگانی، که چون غایتی بی‌هدف باشد) انقلابی کپرنیکی در مبادی فکر بشر ایجاد کرد. حکم او که داوری ذوقی بر آن نام نهاد به حس لذت یا عدم لذت سوژه مربوط شد. به نظر او هنگامی که چیزی را زیبا می‌نامیم حکمی می‌دهیم متفاوت از احکام منطقی، مفهومی و عقلانی. در این میسر مفاهیمی چون سلیقه، خلاقیت و نبوغ محوریت پیدا کرد و وارد مباحث زیبایی‌شناسی شد. این تحول سبب شد که بومگارتن نام کتاب معروف خود را استتیکا(۳۵) بگذارد.

کلمهٔ استتیک در لغت به معنای حس و آنچه به حواس ما یعنی وجه «فروتر معرفت» برمی‌گردد، می‌باشد. بومگارتن استتیک را مطالعه و تحقیق در حالات احساسی انسان نسبت به موجود زیبا از آن جهت که متعلق حواس انسان است معنا کرد. در این تفسیر خود اثر هنری از آنجایی که برانگیخته از عواطف خاصی است، لذا احساسات دیگران را نیز برمی‌انگیزد(۳۶) در صورتی که در جمال‌شناسی، زیبابودن درخشش کامل حقیقت و دارای غایتی بود که ربطی به احساس انسان نداشت. هنر از امر هنری سرچشمه نمی‌گرفت، زیبایی متعلق به کل هستی بود و هنر یکی از مصادیق زیبایی به شمار می‌رفت.

ویژگی‌های هنر زیباشناسانه

زیبایی‌شناسی محمل خود را در هنر مدرن یافت. هنری که امکان هرگونه نفی را فراهم آورد. «مدرنیسم به معنای ساده یک دگرگونی هنری نبود، بلکه انقلابی در بنیان بیان حسی و زیبایی‌شناسانه بود».(۳۷) مدرنیسم نشان داد که به هیچ‌رو هنر جدید را از راه جمال‌شناسی دینی نمی‌توان دریافت. در حوزهٔ معرفتی جدید ضمن تأکید بر حسیّات، زیبایی غایتی «درون بود» و فاقد فرجام بیرونی معرفی شد.

«نخستین جنبهٔ تازه‌ای که از دیدگاه فلسفی مهم‌ترین هم هست، برداشتی جدید است از واقعیت، برداشتی که یکسر با ادراک زیبایی‌شناسانهٔ کهن تفاوت دارد و درست به دلیل همین برداشت تازه از واقعیت است که هنر مدرن بیانگر نیست (تصویر ۱). یعنی نکتهٔ مرکزی در آن بیان واقعیتی در دنیای برون یا حس و عاطفه و هیجان در روح هنرمند نیست. چون هنر مدرن بیانگر نیست مقلد واقعیت هم نیست.»(۳۸)

در هنر مدرن نوع بیان و ارائه کار مهم جلوه می‌کند. جنبهٔ نمادین و نمایشی هنر سبب بردن هنر به موزه و نمایشگاه می‌شود. از آن زمان به بعد پرسش از راه، روش و سبک ارائه کار مطرح می‌شود که ماحصل آن پیدایش ایسم‌ها و سبک‌های گوناگون در وادی هنر می‌باشد. در دوران‌های گذشته نقاشی دو هنرمند از یک موضوع خاص شباهت زیادی با هم داشت در صورتی که دوران مدرن به دلیل تغییر در انگاره‌ها و برداشت‌ها، نقاشی دو هنرمند از موضوعی واحد ممکن است کاملاً با هم متفاوت باشد.

آنچه پیشتر واقعیتی خارجی و موردی قطعی و حتمی فرض می‌شد برای هنر مدرن چیزی قراردادی و غیرقطعی می‌نمود. کلیتی که در گذشته محترم شمرده می‌شد با تکیه بر علوم تجربی و طبیعی و روش استقراء در پوزیتیویسم، توسط هنرمند مدرن پاره پاره می‌گردید و هر یک از اجزاء آن سان که به نظرش درست می‌آمد تصویر می‌شد. (تصویر ۲)

زبان، شعر و هنر مدرن در همان محدودهٔ نثر باقی ماند و خود را به کارکرد ارتباطی تقلیل داد. راززدایی در دستور کار هنرمندان مدرن قرار گرفت چرا که همگان باید مقصود یکدیگر را

تصویر ۱. ژو. آن‌گری، چهرهٔ پیکاسو، ۱۹۱۲، برداشتی جدید از واقعیت
(اقتباس از: مزینی، منوچهر؛ از زمان و معماری، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران، ۱۳۷۶)

تصویر ۲، روبرد لوئی، برج ایفل، ۱۹۱۰، دگرگونی در بنیاد بیان حسی یا زیبایی‌شناسانه.
(اقتباس از: پیشین)

به سادگی درک کنند. معماری مدرن نیز آشکارا گرایش به سادگی و تجریدگرایی داشت، و اصل بنیادین آن به پیروی از ماشینیسم، کارآیی و سودمندی هر جزء بود.

از ویژگی‌های دیگر این هنر، خودآگاهی هنرمندنسبت به کارش بود (۳۹). در دوران قبل هنرمند تا به این حد ویژگی‌ها و جنبه‌های گوناگون کار خود آگاه نبود. در آن دوران هنر را به عنوان وظیفه و تکلیفی الهی تلقی می‌کردند که در سایهٔ تهذیب نفس و «از خود به در شدگی» به نوعی کشف و شهود رسیده و الهام در آنها بلافاصله به بیان شاعرانه مبدل می‌گشت. بیانی که از نثر صریح، روشن و خالی از ابهام و استعارهٔ هنر مدرن در آن خبری نبود.

نسبت هنر و زیبایی با آشکارگی راز هستی

ذهن مداری متافیزیکی که باعث تقلیل وجود به ابژه و بدنبال آن تنزل انسان به سوژه شد، ما را از وجود واقعی و حقیقت آن دور کرد. راه گریز از این بن‌بست خارج شدن از چارچوب آن است.

دوری از زیبایی‌شناسی به معنی مردود دانستن احساس نمی‌باشد چه آن یکی از ابزار شناخت بشری می‌باشد، ولی تنها وسیله نیست. جایگاه والای هنر که همان انکشاف حقیقت می‌باشد ابزار شناخت درخور خود را می‌طلبد (۴۰) زیبایی‌شناسی از آنجایی که همه چیز را به ادراک حسی تقلیل می‌دهد اثر را نه آن سان که در گوهر خود هست بلکه در تأثیری که بر حس می‌گذارد در نظر می‌آورد.

همین امر سبب می‌شود حقیقت وجود که اثر هنری باید نمایانگر آن باشد مد نظر قرار نگیرد. **مارتین هیدگر** از بزرگترین منتقدان زیبایی‌شناختی مدرن در کتاب «سرآغاز کار هنری» (۴۱) مثال کفش را می‌آورد. وی می‌گوید هر کفشی از مواد و مصالح خاصی ساخته‌شده و ویژگی‌های صوری دارد که براساس کارکردش شکل گرفته‌است. ولی ما در تابلوی معروف ون‌گوگ به نام کفش زن روستایی با دنیای زن روستایی آشنا می‌شویم. این کفش خستگی گام‌های کار زن، گرد گذرگاه عبوری وی، نم هوای محل، طنین ندای خاموش زمین، عالم زن روستایی و حقیقت آن را بر ملا می‌سازد. بنابراین این اثر به ما نشان می‌دهد که کفش‌ها در حقیقت چه هستند، خود کفش‌ها، آن‌سان که در خود وجود دارند را به نمایش می‌گذارد. و بر همین اساس هنر را «خود را ـ در ـ کار ـ نشاندن حقیقت» معنی می‌کند. به عقیدهٔ هیدگر زیبایی‌شناسی یعنی رویکرد مدرن به هنر، توانایی کشف این نکته‌ها را ندارد.

هیدگر دیدگاه خود را دربارهٔ هنر و زیبایی به دوران یونان باستان رجعت می‌دهد در آن زمان که هنر گونه‌ای از فن و تخنه techne بود و وجهی از آگاهی و شناخت در معنای رویت و حضور داشت. اهل تخنهٔ آشکارگری و نامستوری را در می‌یافت و با راز هستی آشنا می‌شد. بنابراین در آن دوران دانایی در پرتو انکشاف و پرده برگرفتن از حقیقت وجودی پدیده‌ها متجلی می‌شد. از نظر آنها وجود که مظهر آن موجود بود با حقیقت aletheia، دانایی و زیبایی پیوند داشت و «هنرمند با بکارگیری صناعت لازم، نکته‌ای را طرح و مکشوف می‌کرد و از وجهی از حقیقت پرده برمی‌داشت» (۴۲) پس از این جهت کسی که خانه‌ای را می‌ساخت یا کوزه‌گری که کوزه‌ای را درست می‌کرد در حقیقت پرده‌ای را از موجود برمی‌گرفت و آنچه در این ساختن (poiesis) مهم بود، نه تولید، بلکه کشف و ظهور بود. هنر در این معنا واجد گستره‌ای بس پهناور می‌شد و سرچشمهٔ اثر و هنرمند محسوب می‌گردید. زیبایی‌شناختی محصول روزگار مدرن، هنر را از تاریخ و گذشتهٔ خود جدا کرد. **هیدگر**، هنر غیر زیبایی‌شناسانه را «هنر بزرگ» نامید و به نظر او مدرنیته با مرگ «هنر بزرگ» زاده شد. به عقیدهٔ وی از آن دوران به بعد جز در مواردی سخت کمیاب که هنرمند موفق به کشف راز هستی می‌شد، در سایر موارد هنر بزرگ مرده بود.

نتیجه‌گیری

اگر این بررسی در ری عصر سلجوقی، اصفهان صفوی یا در پاریس و ایتالیای قرون وسطی صورت می‌گرفت الفاظی همچون «جمال» یا «زیبایی» نیازی به تعریف نمی‌داشت. زیرا اصول حاکم بر همهٔ وجوه زندگی تمدن‌های مورد بحث اسلامی و مسیحی، چنان قوی و منسجم بود که باعث می‌شد هیچ قلمرو و فعالیت هنری و فکری بیرون از این اصول و کاربردهای آنها قرار نگیرد. شناخت جمال و زیبایی نوع خاصی از فعالیت که نوع خاصی از انسان‌ها به آن بپردازند نبود. صرف سؤال از جمال و زیبایی به دلیل دور ماندن ما از آن وادی می‌باشد.

مجموعه‌ای از آیات و احادیث دینی متضمن این معنی است که انسان نمی‌تواند به ادراک حقیقت دست یابد بی‌آنکه در عین حال قادر باشد زیبایی را در همهٔ شکوه نامتناهی خود و فقط در حقیقت وجود، ادراک کند و طالب باشد. انگارهٔ افلاطونی «زیبایی تجلی حقیقت است» نیز به همین نکته اشاره دارد.

برای ادراک جمال و زیبایی باید نفس خود را زیبا کرد، بنابراین اولین قدم تزکیه نفس و آماده‌سازی محمل جهت حمل آن، ودیعهٔ الهی است. آنگاه « نمود با بود» با در نظر گرفتن غایت متعالی آن و با بهره‌گیری از مجموعهٔ راه‌های در اختیار قرار داده شدهٔ شناخت (احساس، تعقل و خیال)، عشقی در انسان ایجاد می‌کند. که وی را موفق به گشودن قفل راز حقیقت و زیبایی‌های هستی خواهدکرد. بدینوسیله خواهیم توانست هنر و زیبایی را به تمامی جوانب زندگی خویش کشانده و ضمن رهایی از روزمرگی و در غلتیدن در ورطهٔ حسیّات راه گم گشتهٔ خویش را دوباره باز بیابیم. انشاءالله.

پی‌نوشت‌ها

(۱) آوینی، سیدمرتضی؛ مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات ۱)؛ حوزه هنری، ۱۳۷۶.
(۲) انصاری، عبدالرحمان بن محمد؛ «مشارق انوارالقوب و مفاتیح اسرارالغیوب»؛ به تحقیق هـ ریتر؛ ترجمه قاسم انصاری، تهران: انتشارات طهوری، چاپ اول ۱۳۷۹، صص ۳۷-۳۵.
(۳) Plotinus (۲۷۰-۲۰۴)
(۴) فلوطین، دورهٔ آثار، ترجمهٔ م. ح. لطفی، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۶.
(۵) سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، «فی حقیقه‌العشق یا مونس العشاق»، ج ۳، به تصحیح سیدحسین نصر، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۵۵ ص ۲۶۹.
(۶) پیشین، ص ۲۶۸-۲۶۹.
(۷) اشاره به حدیث: ان‌الله خلق آدم علی صورته.

(۸) سوره بقره آیه ۳۱: و علم ادم الاسماء کلها.
(۹) واژه Poeisis یونانی می‌باشد که از تبار اصطلاح Poetique است که به مفهوم ساختن و هرگونه، ایجاد، آفرینش، گرد هم آوردن و شکل دادن به اجزاء بوده‌است. برای یونانیان میان ساختن و آفرینش هنری هیچ تفاوتی وجود نداشته‌است. البته آفرینش هنری در آن عهد به مکاشفه در امر نهانی و عالم دیگر معطوف بوده‌است. به مدد این قوه، هنرمند با نیروهای قدسی پیوند یافته و از دهلیز این نیروهای اسرارآمیز، به کشف راز هستی نائل می‌شد. (احمدی، بابک؛ حقیقت زیبایی (درسهای فلسفه هنر)، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۲۶.
(۱۰) نصر، سید حسین، معرفت و معنویت، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران: دفتر پژوهشی و نشر سهروردی، ۱۳۸۰، ص ۴۲۶.

(۱۱) ندیمی، هادی، «حقیقت نقش»؛ مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد دوم، تهران، سازمان میراث فرهنگی، ۱۳۷۸ ص ۳۷۵.
(۱۲) بورکهارت، تیتوس؛ «مدخلی بر اصول و روش هنر دینی». مجموعه مقالات مبانی هنر معنوی با تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۶، ص ۸۱.
(۱۳) ندیمی، هادی، «حقیقت نقش»، ص ۳۷۵.
(۱۴) یونگ، کارل گوستاو؛ انسان و سمبلهایش، ترجمه حسن اکبریان طبری، تهران: یاسمن ۱۳۷۶.
(۱۵) سورهٔ عنکبوت، آیه ۴۳.

(۱۶) گنون رنه؛ سیطره کمیت و علائم آخرالزمان، ترجمه علیمحمد کاردان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۵، ص ۶۵.
(۱۷) نگاه کنید به: ندیمی، هادی؛ آیین جوانمردان و طریقت معماران (سیری در فتوت نامه‌های معماران و بنایان) و حرف وابسته، مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد دوم، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۴، ص ۴۷۳-۴۴۸.
(۱۸) نگاه کنید به: هریگل، اویگن؛ ذن در هنر کمان‌گیری، برگردان ع پاشایی، تهران: فراروان، ۱۳۷۷.
(۱۹) Coomaraswamy A.K
(۲۰) Coomaraswamy A.K.: The Nature of Medival Art, In: Christian and Oriental Philosophy of Art, New York: Dover Poublications 1956. P.111

(۲۱) ibid. p.113
(۲۲) گنون، رنه پیشین، ص ۷۶.
(۲۳) Rene Descartes (۱۵۹۶-۱۶۵۰)
(۲۴) مهم‌ترین نظریه معرفتی در قرون وسطی نظریه اشراق است که به گفته ژیلسون تقریباً مورد قبول همهٔ متفکران آن دوره بود، ولی در کیفیت آن اختلاف نظر داشتند. (ژیلسون، اتین؛ عقل و وحی در قرون وسطی، ترجمه شهرام پازوکی، تهران: انتشارات گروس، ۱۳۷۸).
(۲۵) پازوکی، شهرام: «دکارت و مدرنیته» فصلنامه فلسفه، سال اول، شماره اول، پاییز ۱۳۷۹، ص ۱۷۴.
(۲۶) Subject
(۲۷) Object
(۲۸) Immanuel Kant.
(۲۹) Subjectivism
(۳۰) Heidegger, Martin, Age of World Picture, "The Question Concerning Technology, translated by W. Lovitt, (1977), p. 116.
(۳۱) A. G. Baumgarten
(۳۲) Aesthetics
(۳۳) ضمیران، محمد، جستارهایی پدیدارشناسانه دربارهٔ هنر و زیبایی، تهران: نشر کانون، ۱۳۷۷، ص ۲۱۱.
(۳۴) برگرفته از جمله معروف دکارت Cogito ergo sum، من می‌اندیشم پس هستم.
(۳۵) Aesthtica
(۳۶) تولستوی، لئون؛ هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهگان، تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۶ (۱۳۵۶) ص ۵۵.
(۳۷) احمدی، بابک: حقیقت و زیبایی (درسهای فلسفه هنر)، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۴، ص ۳۷.
(۳۸) پیشین، ص ۳۷.
(۳۹) پیشین، ص ۴۳.
(۴۰) ملاصدرا ادراک شناختی را شامل ادراک حسی، خیالی و عقلی برمی‌شمرد. به عقیدهٔ او تأثیرگذاری اشیاء بر روی حواس ما فقط نیمه راه ادراک است و محصول مادی این حواس، ادراک ما را نمی‌سازد. برای مطالعهٔ بیشتر نگاه کنید به: اسفار، ج ۲، ص ۸۰.
(۴۱) هیدگر، مارتین: سرآغاز کار هنری، ترجمهٔ پرویز ضیاء شهابی. تهران: نشر هرمس، ۱۳۷۹، ص ۱۸.
(۴۲) حجت، مهدی؛ «ملاحظاتی در تعریف هنر» مجله رواق، شماره ۴، پاییز و زمستان ۱۳۷۸، ص ۲۲.

منابع و مآخذ:

آوینی، سیدمرتضی، مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات ۱) تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۶.
احمدی، بابک: حقیقت و زیبایی (درسهای فلسفه هنر)، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
انصاری، عبدالرحمان‌بن محمد، «مشارق انوارالقلوب و مفاتیح اسرارالغیوب»، به تحقیق هـ ریتر، ترجمهٔ قاسم انصاری، تهران: طهوری، چاپ اول، ۱۳۷۵.
بورکهارت، تیتوس با «مدخلی بر اصول و روش هنر دینی»، مجموعهٔ مقالات مبانی هنر معنوی، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۶.
پازوکی، شهرام: «دکارت و مدرنیته». فصلنامه فلسفه، سال اول، شماره اول، پاییز ۱۳۷۹.
تولستوی، لئون، هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهگان، تهران، امیرکبیر، ۲۵۳۶، (۱۳۵۶).
حجت، مهدی؛ «ملاحظاتی در تعریف هنر»؛ مجله رواق، شماره ۴، پاییز و زمستان ۱۳۷۸.
ضمیران، محمد: «جستارهایی پدیدارشناسانه دربارهٔ هنر و زیبایی»، تهران: نشر کانون، ۱۳۷۷
ژیلسون، اتین؛ عقل و وحی در قرون وسطی؛ ترجمه شهرام پازوکی، تهران: انتشارات گروس، ۱۳۷۸.
فلوطین: دوره آثار، ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۶.
گنون، رنه: سیطره کمیت و علائم آخرالزمان، ترجمه علیمحمد کاردان، تهران: انتشارات مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۵۶.
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، مجموعه مصنفات شیخ اشراق: «فی حقیقةالعشق یا مونس العشاق» ج ۳، به تصحیح سیدحسین نصر، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۵۵.
صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم، الاسفارالاربعه، ج ۳، نگارش جواد مصلح، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۲.
مزینی، منوچهر، از زمان و معماری؛ تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات شهرسازی و معماری ایران، ۱۳۷۶.
ندیمی، هادی؛ «حقیقت نقش»؛ مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد دوم تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۸.
ندیمی، هادی؛ آئین جوانمردان و طریقت معماران (سیری در فتوت نامه‌های معماران و بنایان حرف وابسته) و مجموعهٔ مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد دوم، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۸.
نصر، سیدحسین؛ معرفت و معنویت، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی ۱۳۸۰.
هریگل، اویگن؛ ذن در هنر کمان‌گیری، ترجمه ع پاشایی، تهران: فراروان، ۱۳۷۷.
هیدگر، مارتین: سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، تهران: نشر هرمس، ۱۳۷۹.

Coomaraswamy, A.K; The Nature of Medival Art, In: Christian and Oriental Philosophy of Art, New York; Dover Publications 1956. p.111.
Heidegger, Martin; Age of World Picture, "The Question Concerning Technology, Translated by W. Lovitt, 1977, p. 116.