بررسی تطبیقی امر زیبا در فلسفه غرب و حکمت ایرانی و تأثیر آن در معماری

(صفحات ۲۳۹ تا ۲۷۷)

سعید قاسمی[۱] * سید محمد خسرو صحاف[۲] * نوید جلائیان قانع [۳]

دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۲۴ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۱۴

چکیده

موضوع زیبایی به دلیل مَفصَل بودن میان آراء و اندیشه‌های فلسفی و حکمی با حوزه‌های هنری و معماری نقش مهمی در عرصه اندیشه میان هنرمندان و فلاسفه دارد. به‌عبارت‌دیگر، زیبایی‌شناسی/ جمال‌شناسی محل پیوند میان فلسفه و حکمت با هنرها و معماری است. با توجه به این که زیبایی‌شناسی موضوعی است که بسیار به فرهنگ وابسته است و مبانی فرهنگی شرق با غرب دارای تفاوت‌های بنیادینی است، می‌توان انتظار داشت که مبانی زیبایی‌شناسی و تجلی آن در هنر و معماری هم دارای تفاوت‌هایی باشد. ازاین‌رو، به دنبال شناخت تفاوت‌های بنیادین زیبایی‌شناسی از منظر حکما و فلاسفه غرب و تأثیر آن در تجلیات هنر و معماری هستیم. پژوهش حاضر با روش تحقیق کیفی و با تکیه بر راهبرد استدلال منطقی انجام پذیرفته است. نخست، با انتخاب حکما و فلاسفه به شناخت امر زیبا و مبانی زیبایی از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی پرداخته شده است، سپس با مقایسه تطبیقی آراء اندیشمندان و با روش استدلال منطقی تفاوت‌های معرفت‌شناختی هر دو نگرش آشکار و در نهایت، این تمایزات در پنج بخش «هستیِ زیبایی»، «روش خلق و کشف زیبایی»، «روش ادراک و معرفت به امر زیبا»، «مبانی زیبایی» و «هدف و غایت زیبایی» مورد بررسی قرار گرفت و مشخص گردید که تمایزات بنیادین در نگاه حکمای شرق و فلاسفه غرب وجود دارد که این موضوع سبب تفاوت بنیادینی در تجلیات زیبایی‌شناسی معماری گردیده است.

واژگان کلیدی: ایرانی، زیبایی‌شناسی، حکمت فلسفه غرب، هنر، معماری.

۱. دانشجوی دکتری، گروه معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)؛ saeedghasemi9271@gmail.com

۲. استادیار دانشکده هنر و معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی ، مشهد، ایران؛ khosro_sahaf@mshdiau.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری معماری، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران؛

۱- بیان مسئله

موضوع زیبایی به دلیل مَفصَل بودن میان آراء و اندیشه‌های فلسفی و حکمی با حوزه‌های هنری و معماری نقش مهمی در عرصه اندیشه میان هنرمندان و فلاسفه دارد. به‌عبارت‌دیگر، زیبایی‌شناسی/ جمال‌شناسی محل پیوند میان فلسفه و حکمت با هنرها و معماری است. زیبایی در فلسفه و هنر غرب خصوصاً در دوران معاصر با پیش‌فرض قرار دادن اصول هستی‌شناسانه‌ای مانند رد متافیزیک[۱] یا رد عالمی فراتر از عالم جسمانی و در نظر نگرفتن معنا به مفهوم حکمی (و نه هایدگری آن) تکلیف خود را با موضوع هستی‌شناسی[۲] مشخص نموده است. همچنین با توجه به آراء صاحب‌نظران فلسفه معاصر، مانند براین مگی[۳] در قرن بیستم نگاه غرب برآمده از دو اصل هستی‌شناسانه مهم است، یکی تعبیر «خدا مرده است»[۴] از نیچه[۵] و دیگری پرداختن به موضوعات ادراکی و ساختارهای زبانی در حوزه معرفت‌شناسی[۶] که تبلور آن را در پدیدارشناسی[۷] هوسرل[۸] و فلسفه زبان راسل[۹] و ویتگنشتاین[۱۰] می‌توان یافت. این در حالی است که در بینش مبتنی بر حکمت زیبایی در ابتدا با مفهوم هستی‌شناسانه «خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد»[۱۱] (سی چیتیک، ۱۳۹۶: ۴۶) آغاز می‌گردد. این آغاز نشان می‌دهد که زیبایی‌شناسی در فلسفه غرب و حکمت، در بنیان می‌توانند از یکدیگر متمایز باشند.

محیط، شهر و معماری ظرف زندگی انسان هستند و علاوه بر انسان‌ها، ارزش‌ها و اعتقادات آنان را در خود جای می‌دهند (Winters, 2007: 106). در دهه‌های گذشته با ورود فرهنگ، معماری و فلسفه غرب به ایران که زمینه فرهنگی و تمدنی طولانی دارند،

---

[۱] Metaphysics
[۲] Ontology
[۳] Bryan Magee
[۴] God is dead
[۵] Friedrich Nietzsche
[۶] Epistemology
[۷] Phenomenology
[۸] Edmund Husserl
[۹] Bertrand Russell
[۱۰] Ludwig Wittgenstein
[۱۱] إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ

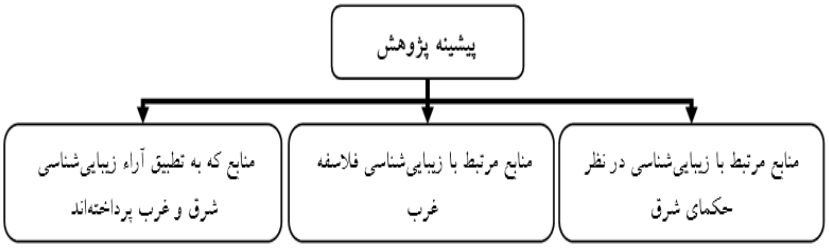
نوعی دوگانگی به وجود آمده که یکی وارداتی و عمدتاً در قرن بیستم از اروپا و دیگری بینشی زمینه‌ای که قدمت آن به بیش از چند هزار سال می‌رسد، تقابلی با یکدیگر داشته‌اند که با توجه به تفاوت‌ها و تمایزات بنیادین میان این دو به نوعی انحطاط و ازهم‌گسیختگی در بینش منجر شده است. هنر و معماری ایرانی نیز از این قاعده مستثنا نیست. زیبایی‌شناسی در مرتبه «مفهوم» می‌تواند به عنوان مدخلی میان معماری و سایر هنرها موقعیت ازهم‌گسیخته زمینه‌های هنری و معماری را بهبود بخشد، اما برای آن که امر زیبایی نیز خود دچار انحطاط و دوگانه انگاری نشود، لازم است تا مفهوم زیبایی و نه زیبایی‌شناسی به صرف معنای لغوی آن، در هردو زمینه بینشی فلسفه غرب و حکمت ایرانی بررسی گردد.

در سال‌های اخیر با موجی از التقاط‌گرایی در پژوهش‌ها روبه‌رو شده‌ایم. این نوشتارها بدون در نظر گرفتن تمایزات و تفاوت‌های بنیادین هر دو نگرش به تحلیل موضوع در یک زمینه خاص پرداخته‌اند. ازاین‌رو ضرورت پرداختن به این موضوع و یافتن شباهت‌ها و تمایزات بین این دو نگرش آشکار می‌گردد. سوالی که در این پژوهش مطرح می‌شود، این است که در زمینه زیبایی‌شناسی چه تفاوت‌های بنیادینی از منظر حکما و فلاسفه غرب وجود دارد؟

۲. ادبیات پژوهش

۲-۱- پیشینه تحقیق

پیشینه این پژوهش شامل سه بخش (تصویر شماره۱) که در زیر به تعدادی از پژوهش‌های اخیر اشاره می‌گردد.



تصویر۱: گستره منابع مورد مطالعه.

کاظمی و رعایت جهرمی (۱۳۹۹) در پژوهش خود به نقل از کانت[۱] بیان می‌کنند که علم، قابل آموختن و حتی انتقال به دیگری است، چنان‌که سالینگاروس[۲] در باب معماری معتقد است، اما هنرهای زیبا به‌هیچ‌وجه این‌گونه نیستند. کارلسون (Carlson, 2002) معتقد است زیبایی‌شناسی حوزه‌ای از فلسفه است که به درک ما از چیزها مربوط می‌شود، زیرا آن‌ها بر حواس ما تأثیر می‌گذارند بااین‌حال زیبایی‌شناختی انسان محدود به هنر نیست بلکه معطوف به جهان به‌طورکلی است.

در حوزه ارتباط زیبایی و عرفان اسلامی، می‌توان از آثار عطار و مولوی به عنوان مهم‌ترین و قدیمی‌ترین منابع عرفانی که به موضوع زیبایی پرداخته‌اند نام برد (سیستانی، ماجدی و شاهچراغی، ۱۴۰۱: ۲۰۸). سیستانی و دیگران (۱۴۰۱) در پژوهش خود به دو دیدگاه متقابل از زیبایی‌شناسی در عرفان اسلامی اشاره می‌کنند و معتقدند زیبایی ذیل دو رویکرد کلی «تجلی محور» و «ادراک محور» وجود دارند. بنی‌نجاریان و حیدری نوری (۱۳۹۸) اشاره می‌کنند که عرفای بزرگ اسلامی مانند عطار و مولوی بر این عقیده هستند که هستی برای «زیبایی» خلق شده است و آن زیبارو آن گنج مخفی (خداوند) می‌خواست زیباتر جلوه کند بنابراین پیر و مرشد می‌تواند آیینه‌ای باشد از جمال حضرت حق که سالک می‌تواند زیبایی‌های حق را در وجود او به نظاره بنشیند (بنی نجاریان و حیدری نوری، ۱۳۹۸: ۱۶۰). خالندی و دیگران (۱۳۹۷) به بررسی معرفت‌شناختی هنر و زیبایی‌شناسی اسلامی بر اساس قرآن و سنت پرداخته و زیبایی و هنر در هنر اسلامی و نزد هنرمند مسلمان را به عنوان حاصل ذوق و زیبایی او، منبع الهام وی از متن حاکم بر این زیبایی یعنی قرآن و سنت پیامبر (ص) و ائمه (ع) حاصل شده است. تصویر و صناعت اسلامی برآمده از نگاه زیباشناختی الهام گرفته از این دو متن روحانی (قرآن و احادیث نبوی و امامان) می‌باشد. سعیدی و دارابی (۱۳۹۳) به بازنمایی ماهیت زیبایی‌شناسی از دیدگاه قرآن و حدیث پرداخته و بر همین مبنا، معتقدند که زیبایی مطلق و منشأ تمام

---

[۱] Immanuel Kant

[۲] Nikos Angelos Salingaros

زیبایی‌ها خداوند است و آنچه در این جهان حسن و جمال نامیده می‌شود، کیفیتی ملکوتی دارد، یعنی پیرو سنت لایتغیر الهی است. محتشم و حمزه‌نژاد (۱۳۹۲) در پژوهش خود به مقایسه تطبیقی تأثیرات اندیشه فلاسفه وجودگرای شرق و غرب بر اصول زیبایی‌شناسی معماری پرداخته‌اند و معتقدند زیبایی‌شناسی وجودی در دو عرصه شرق و غرب دارای مضامین یکسان نیستند، زیرا هایدگر معماری و زیستن را با مفهوم وجود که انسان است می‌سنجد؛ پس همه‌چیز را در گستره ذهن انسان و به منظور نیل انسان به هدفی انسان‌وار می‌داند، اما ملاصدرا وجود را از آن خدا می‌داند و هرچیز را که به او ختم گردد، زیبا می‌داند و مراتبی برای این تکامل قائل است. اسفندیاری (۱۳۹۲) به تطبیق زیبایی‌شناسی در فلسفه افلاطون و دکارت می‌پردازد و بیان می‌کند در زیبایی‌شناسی افلاطون زیبایی محسوس سایه، اثر یا تصویر زیبایی معقول است ولی با پیدایش دیدگاه دکارتی یا کانتی معنا تنها از آن من اندیشنده می‌شود و امر محسوس، از معنا و محتوی تهی می‌گردد؛ در نتیجه، زیبایی محسوس نیز واقعیت خود را از دست می‌دهد. سانتیاگو (Santiago, 2022) در پژوهش خود منطق تفاوت بین زیبایی و حقیقت را در هنر شرق و غرب مورد کنکاش قرار می‌دهد و بیان می‌کند که هنر غرب به عنوان یک تجلی حسی و به نوعی زبان احساسات و شناخت است که پیام‌های روشنی را منتقل می‌کند، اما در مقابل، هنر شرقی به عنوان یک تمرکز معنوی شناخته می‌شود.

در این بخش لازم به ذکر است که پژوهش‌های بسیاری بر روی حوزه زیبایی‌شناسی هنر و معماری از دیدگاه حکما و فلاسفه انجام گردیده و موضوعات مختلفی از قبیل زمینه‌گرایی، طبیعت‌گرایی، رمزگرایی، کثرت و وحدت‌گرایی، کارکردگرایی و منشأ زیبایی و تفاوت‌های آن‌ها با یکدیگر مورد بررسی قرار گرفته‌اند، اما هنوز پژوهشی که با یک نگاه کل‌به‌جزء به مقایسه بینش و معرفت حکما و فلاسفه غرب و سیر تغییرات این نگاه‌ها در زیبایی‌شناسی و تفاوت تجلیات این نوع بینش در هنر و معماری، به طور جامع انجام نگردیده است؛ ازاین‌رو، در این پژوهش با نگاهی کل‌به‌جزء به تفاوت‌های بینش و تجلیات آن در نگاه حکما و فلاسفه غرب و شباهت‌ها و تفاوت‌های این بینش در هنر و معماری می‌پردازیم.

۳- ادبیات نظری

در این بخش به تعریف زیبایی از منظر فلاسفه غرب و زیبایی از منظر حکمای ایرانی

پرداخته خواهد شد.

۱،۳. زیبایی در فلسفه غرب

زیبایی‌شناسی و هنر در سیر فلسفه غرب مورد توجه فلاسفه نبود، اما از قرن هجدهم، زمانی که زیبایی‌شناسی مدرن، به‌ویژه با کانت پدیدار شد، فیلسوفان غربی هنر را بیش‌ازپیش جدی‌تر گرفته‌اند و به طور قابل‌توجهی دیدگاه خود را گسترش داده‌اند (Van Meter Ames, 1960). در اینجا زیبایی‌شناسی از منظر فلسفه غرب را در دو سطح لغوی و مفهومی مورد بررسی قرار می‌دهیم و به دنبال بنیان‌های نظری یا بینشی آن‌ها در تعاریف مفهومی و عملیاتی صاحب‌نظران هستیم تا درک بهتری از موضوع حادث شود.

ویل دورانت[۱] فیلسوف و تاریخ‌نگار مشهور در پیدایش زیبایی‌شناسی می‌نویسد: «باومگارتن[۲] نخستین صاحب‌نظری بود که ماهیت زیبایی را موضوع بحث جداگانه‌ای دانست و نام «استتیک»[۳] به معنای زیبایی‌شناسی را بر آن نهاد» که برای اولین بار در سال ۱۷۳۵ در اثرش با نام تأملات فلسفی درباره موضوعات مرتبط با ماهیت شعر[۴] به کار برده شد (غروری، ۱۳۹۸: ۸۱)؛ اما همان‌طور که پیرسوانه[۵] (۱۳۸۸: ۱۵) نیز اشاره می‌کند «نباید پیدایش زیبایی‌شناسی را با نام‌گذاری آن خلط کنیم». منظور از زیبایی‌شناسی و امر زیبا در این مقاله مفهوم زیبایی است که انسان از ابتدای آفرینش با آن در ارتباط بوده است. به همین دلیل است که در خلال بحث می‌توانیم به زیبایی‌شناسی از منظر فیلسوفانی پیش از نام‌گذاری باومگارتن بپردازیم؛ بنابراین می‌توان گفت «زیبایی‌شناسی رشته‌ای نسبتاً جدید و درعین‌حال بسیار کهن است» (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۵). ریشه واژه‌زیبایی‌شناسی [Esthetique] در زبان یونانی بازمی‌گردد به Aesthesis (ادراک حسی، احساس و حساسیت) و نیز Aistheton (محسوس) و به‌طور دقیق‌تر، صفت Aisthetikos (آنچه به وسیله حواس ادراک می‌شود). به‌این‌ترتیب سوآنه معنای زیبایی‌شناسی در فلسفه غرب را «علمِ امر محسوس» می‌نامد (سوانه، ۱۳۸۸) و از نظر لغوی امر زیباشناسی به موضوع نحوه

---

[۱] Will Durant

[۲] Alexander Gottlieb Baumgarten

[۳] Aesthetics

[۴] Meditationes Philosophicae De Nonnullis Ad Poema Pertinentibus: Ristampa dell'Unica Edizione del 1735

[۵] Pierre Sauvanet

ادراک حسی و تأثیرات آن می‌پردازد. همچنین «درعین‌حال که زیبایی‌شناسی تعاریف بی‌شماری دارد، اما این تعاریف دست‌کم یک نقطه اشتراک دارند زیرا تقریباً مبنای همه آن‌ها تجربه است و رابطه فردی سوژه با یک‌چیز زیبا یا اثری هنری که او را تحت تأثیر قرار دهد، سرمنشأ پیدایش کل تجربه زیباشناختی می‌شود» (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۷). به‌این‌ترتیب، همان‌طور که بررسی شد، مجموعه زیبایی‌شناسی در زیبایی‌شناسی فلسفی به دنبال آن نیست که بداند چه چیزی زیباست، بلکه می‌خواهد بفهمد چرا ما چیزی را زیبا می‌یابیم. افلاطون و ارسطو دو فیلسوف بلندآوازه یونان باستان‌اند که دارای آراء و اندیشه‌هایی درباره زیبایی نیز هستند؛ اما قبل از بررسی زیبایی در اندیشه‌های این دو فیلسوف، لازم است تا محل اصلی اختلافشان در فلسفه شرح داده شود، چرا که این اختلاف تقریباً تا به امروز محل بحث و جدلی اساسی در فلسفه غرب است.

مشهورترین آموزه افلاطون نظریه صورت‌ها[۱] یا مُثُل[۲] است (Magee, 1998: 27). طبق این آموزه هر چیز در این جهان ما بدون استثنا، به‌زعم او، نسخه بی‌دوام و فسادپذیر چیزی است که صورت‌های مثالی آن خارج از زمان و مکان، وجود زوال‌ناپذیر و دائمی دارد که انسان از طریق عقل [خرد] می‌تواند به آن دست یابد (مگی، ۱۳۹۴: ۲۷). این در حالی است که ارسطو[۳] معتقد بود که «تنها یک جهان وجود دارد که می‌توان درباره‌اش فلسفه‌ورزی کرد و آن همین جهانی است که در آن به سَر می‌بریم و آن را تجربه می‌کنیم. آنچه بیرون از امکان هرگونه تجربه ماست، برای ما بی‌معناست. هیچ راه معتبری برای بیان آن یا ارجاع به آن نداریم؛ بنابراین نمی‌تواند به طرزی قابل اعتماد وارد سخن ما شود» (مگی، ۱۳۹۴: ۳۲). به‌عبارت‌دیگر «تلاش برای جایگزین ساختن، تفاسیر افلاطونی وابسته به فرم‌های جاودان خارج از این دنیا، با توصیفاتی مرتبط با ماهیت‌ها و ویژگی‌های مادی این جهان، اصلی‌ترین عامل محرک فلسفه ارسطو بود» (میتروویچ، ۱۳۹۸: ۶۳). تعبیر معرفت‌شناسانه این اختلاف به این‌گونه است که در واقعیت افلاطون حقیقت شیء را در صورت مثالی آن می‌دید که در جایی فراتر از عالم محسوسات است و انسان با عقل (خِرَد) خود می‌تواند آن را بیابد، اما ارسطو شیء مادی را که در این جهان

---

[۱] Forms

[۲] Iddeas

[۳] Aristotle

محسوس، آدمی آن را از طریق حواس خود درک و تجربه می‌کند، نهایی‌ترین سطحی از اشیاء می‌دانست که انسان می‌تواند آن را ادراک نماید. این اختلاف باعث دوگانگی شد که بعدها در فلسفه غرب با دوگانه انگاری‌هایی همچون، عینیت و ذهنیت، آبجکتیو[۱] و سوبجکتیو[۲]، عقل و احساس و به‌طور اساسی در ثنویت دکارت[۳] جسم و ذهن همواره در جریان فلسفی غرب حضوری تأثیرگذار داشته است. همچنین تأثیر این اختلاف آن‌چنان عمیق بود که در قرن‌ها بعد می‌توان جایگاه آن را در اختلاف میان خردگرایان[۴] و تجربه‌گرایان[۵] یافت. «خردگرایان که شروع آن را با دکارت[۶] می‌دانند، معتقد هستند آنچه از طریق حواس درک می‌شود مشکوک و غیر قابل اطمینان است و شناخت حقیقی را از طریق ذهن انسان امکان‌پذیر می‌دانند، در حالی که دوگانه انگاری زیبایی‌شناسی باعث ایجاد دو آموزه بنیادی در باب زیبایی شد. آموزه‌هایی که بر طبق آن برخی معتقدند که زیبایی مجرد از ذهن انسانی در شیء وجود دارد و آموزه دوم که محل زیبایی را جایی جز ذهن انسان نمی‌داند. شاید این تفسیر را به بهترین شکل بتوانیم از اندیشه فلوطین[۷]، شارح افلاطون بیابیم که معتقد است: «آنچه وجود دارد در نهایت ذهنی است و بنابراین برای این که چیزی وجود یابد ابتدا باید به فکر آید.» (مگی، ۱۳۹۴: ۲۴).

طبق آموزه افلاطون «زیبایی هستی مستقل و آزادی دارد و از واسطه‌های جسمانی که تصادفاً با آن به بیان در می‌آید، مجزاست؛ بنابراین زیبایی به هیچ شیء محسوس وابسته نیست، بلکه به‌خودی‌خود در همه‌جا می‌درخشد.» (اکو، ۱۳۹۸: ۲۵) اما نظریه ارسطو معتقد است مافوق جهان محسوس، واقعاً چیزی به نام جهان ایده‌ها وجود ندارد زیبایی را در هماهنگ‌ترین صورتی که یک شیء در امتداد طبیعت می‌تواند داشته باشد می‌داند.

---

[۱] Objective

[۲] Subjectivism

[۳] Dualism

[۴] Rationalism

[۵] Empiricism

[۶] René Descartes

[۷] Plotinus

به هر ترتیب زیبایی منطبق با نظم و هماهنگی نظریه غالب هنر دوره یونان باستان است. در دوره قرون‌وسطی توماس آکویناس[۱] یکی از فیلسوفان تأثیرگذار است که توانسته پیوند بسیار موفق بین مسیحیت افلاطونی مآب با فلسفه ارسطو ایجاد کند (مگی، ۱۳۹۴: ۵۰) هرچند که این پیوند به معنای حذف دوگانه انگاری که از اختلاف نظر افلاطون و ارسطو شرح داده شد نبود ناس می‌نویسد: «زیبایی دربردارنده شکوه و تناسبات شایسته است؛ و درواقع او می‌گوید که خداوند زیباست «چون شکوه و هماهنگی تمامی چیزها در اوست» (اکو، ۱۳۹۸: ۵۸).

به‌این‌ترتیب نظریه‌های زیبایی‌شناسی در دوره قرون‌وسطی نیز ذیل مباحثی همچون کمال هماهنگی، تناسبات و هندسه بروز می‌کند اما در قالبی دینی منطبق با دین مسیحیت که مبنای اصلی دوران قرون‌وسطی بوده است؛ اما «در سپیده‌دم تمدن رنسانس، مفهوم مهمی در حال شکل‌گیری بود «زیبایی» چندان هم از تناسب متعادل برنمی‌خیزد.» (اکو، ۱۳۹۸: ۵۵) ریشه این تفسیر را می‌توان در نظریه کپلر[۲] از کائنات نیز دریافت. «هیئت بطلمیوسی[۳] از کائنات که بر پایه دایره‌ای کامل و عالی بود، به نظر می‌رسید آرمان‌های کلاسیک تناسب را در خود داشت. حتی طرح گالیله[۴]، مبنی بر اینکه زمین دیگر مرکز کائنات نیست و به دور خورشید می‌چرخد، نتوانست این قدیمی‌ترین مفهوم کمال اجرام سماوی را برهم زند. ولی با طرح سیارات کپلر که در آن زمین در طول یک بیضی می‌چرخد و خورشید یکی از کانون‌های آن است، تصور دایره کمال‌یافته دچار بحران شد. این بحران حاصل این نبود که کائنات کپلر از قوانین ریاضی تبعیت نمی‌کرد، بلکه بدان سبب بود که از نظر حس بینایی، [جهان] دیگر شباهتی به کمال مطلوب در سیستم متمرکز اجرام سماوی نداشت.» (اکو، ۱۳۹۸: ۵۵) به‌این‌ترتیب جهان با نظمی کمتر و هندسه‌ای نامشخص‌تر دیده شد. آشفتگی بی‌قرار سبک منرسیم[۵] در کنار سبک‌های

---

[۱] Thomas Aquinas

[۲] Johannes Kepler

[۳] Ptolemy

[۴] Galileo Galilei

[۵] «منریسم» (تَکَلُّف‌گرایی، شیوه‌گرایی اصطلاحی است که از سده‌ی هفدهم در هنر و ادبیات رایج شد و به‌تدریج به کار بست تصنعی افراطی و تظاهرآمیز شگردهای هر شبکه هنری اطلاق گردید البته دلالت خاص آن به نقاشی، پیکره‌سازی و معماری ایتالیایی در فاصله‌ی زمانی میان اوج رنسانس و باروک محدود می‌شود (خاوری، ۱۳۸۶، ص ۲۶).

مرکزگریز دیگر مانند باروک[1] یا روکوکو[2] که روی در زیبایی ناآرام و آشفته داشتند یکی از پیامدهای دگرگونی مفهوم زیبایی در این دوره است. «منریست‌ها قوانین و سرمشق‌های کلاسیک را کنار نهادند و با سپردن خود به دست خیال، با آن [عقل] به مقابله پرداختند. تصاویر آنان در محدوده فضایی غیرعقلایی حرکت می‌کند و به ابعادی رؤیاگونه، یا به اصطلاح مدرن «سوررئال»، اجازه بروز می‌دهد.» (اکو، ۱۳۹۸: ۱۰۴) درست است که بی‌پروا و ساده‌انگارانه نمی‌توانیم زیبایی منریسم را ذیل معرفت‌شناسی جهان ماوراء محسوسات افلاطون تلقی کنیم، اما می‌توانیم به تضاد و جنگ میان هماهنگی و تناسبات کمال یافته در اشیاء ذیل معرفت‌شناسی ارسطو، با زیبایی‌شناسی ناآرام و آشفته منریسم اشاره کنیم.

«سوررئالیسم[3]» یکی از گرایش‌های معاصر سبک «منریسم» است؛ اما سور رئالیسم را می‌توان امتداد نگاهی دانست که رمانتیک‌ها در شناخت‌شناسی خود دارند و آن اصالت به احساسی‌گری به معنای توجه به تخیلات در تضاد با تفکر استدلالی و منطقی است. نکته‌ای که در اینجا باید به آن توجه داشته باشیم تفاوت میان ادراک حسی تجربه‌گرایان و احساسی‌گری رمانتیک‌ها است. ادراک حسی در فلسفه جان لاک ذیل معرفت‌شناسی و احساسی‌گری ذیل فلسفه رمانتیک در روش‌شناسی است. جان لاک معتقد است «حواس ما یگانه قدر مشترک بی‌واسطه میان ما و هستی خارج از ماست: تنها از راه حواس است که آنچه بدان آگاهی می‌یابیم می‌تواند از خارج به درونمان راه یابد.» (مگی، ۱۳۹۴: ۱۰۲) در حالی که در فلسفه رمانتیک که اساساً جنبشی در برابر عقل‌گرایی و منطقی‌گری بود، روسو[4] از سردمداران این جنبش فکری، معتقد است: «ما باید در کلیه وجوه زندگی‌مان به مقتضای احساس و غرایز طبیعی، عمل کنیم، نه به مقتضای عقل: به سخن دیگر احساس باید جایگزین عقل و داور و راهنمای زندگی ما شود؛ بنابراین روسو با تکریم احساسات و عواطف، پیشگام مسلم نهضت رمانتیک بود.» (مگی، ۱۳۹۴: ۱۲۶) این نگرش روسو باعث ایجاد تفکری در هنر غرب شد که مشخصه اصلی آن، اشتیاق

---

[1] Baroque

[2] Rococo

[3] Surrealism

[4] Jean-Jacques Rousseau

برای دور افکندن قیدوبند عقل و بیان بی‌محابای احساس و غریزه است. عبارت مشهور روسو با عنوان «نمی‌دانم چطور[1]» مشخصه بارزی برای روش آفرینش آثار هنری در جنبش‌های فکری پس از او در هنر غرب شد. از جمله هنر پیش‌رو در این عرصه جنبش سورئالیسم و سالوادور دالی[2] است که استفان لیتل[3] تاریخ‌نگار هنر، مشخصه‌های اصلی این جنبش را توجه به ناخودآگاه، غیر عقلانی، رؤیاگونه و اُتوماتیسم می‌داند. در اینجا می‌توان روش انتقادی هنر منریسم را با سورئال همسو دانست. چرا که منرسیم‌ها نیز «در مقایسه با هنرمندان کلاسیک و فضای غالب بر هنر رنسانس اهمیت کمتری به ترکیب‌بندی‌های هماهنگ و متعادل می‌دانند.» (لیتل، ۱۳۹۲: ۳۸) جنبش سورئالیسم نیز ذیل فلسفه رمانتیک منتقد فضای منطقی و ماشینی عصر خود بود و «در پی آفرینش هنری بود که مستقیماً از ناخودآگاه به وجود آمده باشد، بی آن که عقل، آن را شکل دهد (لیتل، ۱۳۹۲: ۱۱۸)؛ بنابراین اگرچه نمی‌توان به‌طورقطع مکتب منریسم و جنبش سورئالیسم را مرتبط با تفکر مثالی افلاطون دانست اما تقابل شناخت‌شناسی منریسم و روش‌شناسی سورئالیسم را با تناسبات، هماهنگی و نظم آلی اجزاء که ویل دورانت مشخصه اصلی زیبایی‌شناسی یونانی ذیل تفکر ارسطویی می‌داند را نمی‌توان انکار کرد.

یکی از نکات مهم در تغییر مفهوم زیبایی‌شناسی دوران رنسانس تولد پرسپکتیو در هنر نقاشی است. «استفاده از پرسپکتیو در نقاشی انطباق ابداع و تقلید را می‌رساند واقعیت با دقت تمام بازسازی می‌شود، ولی درعین‌حال با دیدگاه ذهنی مشاهده‌کننده مطابق است.» (سوانه، ۱۳۸۸) این تطابق واقعیت با دیدگاه ذهنی، انسان را در محور آفرینش اثر هنری قرار می‌دهد. به‌طوری‌که دیگر قرار نیست هنر برای نمایان کردن امری فراتر از انسان مانند نظم و تناسبات کیهان و خدایان باشد، بلکه هنر آنگاه ارزشمند است که برای انسان آفریده شود. برانکو میتروویچ[4] در تحلیلی که از مخالفت ارسطو با افلاطون دارد به خوبی تحول دوران رنسانس را متأثر از این اختلاف بنیادین شرح می‌دهد. «نهایتاً زیر سوال بردن چنین تعریفی [تعریف افلاطون از جهانی فراتر از محسوسات]، به یکی از

---

[1] je ne sais quoi

[2] Salvador Dalí

[3] Stephen Little

[4] Branko Mitrovic

مهم‌ترین دلایل تولد علم مدرن، تبدیل شد. در واقع علم مدرن به دنبال اثبات این مسئله بود که دلیل وجود یا رخداد چیزها، نمی‌تواند خرد عظیم‌تری (همچون خدا) باشد.» (میتروویچ، ۱۳۹۸: ۶۹) بنابراین از این دوران به بعد «هنرمند با آفرینش جهان خاص خودش، جهان را بی‌وقفه بازآفرینی می‌کند. او به نحوی از انحا به جای خداوند می‌نشیند. (سوانه، ۱۳۸۸: ۹۱) خدایی که نیچه پیام مرگش را در «حکمت شادان[۱]» (Friedrich Nietzsche, 1974) به گوش انسان رساند. هنرمند از دوران رنسانس به بعد به نوعی حداقل در نگاه خودش از مقام مخلوق به مقام خالق تبدیل می‌شود و اراده و خواست انسان که نیچه از آن با عنوان «اراده معطوف به قدرت[۲]» (Fredrich Nietzsche, 1968).

کانت فیلسوفی است که آموزه‌های مهمی درباره زیبایی دارد. اصلی‌ترین آموزه او هماهنگی میان خردگرایی و تجربه‌گرایی است. او معتقد است: «وقتی تمام قوای جسمی را بشماریم، جمع کل کارهایی که از آن‌ها برمی‌آید معادل است با جمع کل آنچه ما قادریم دریابیم. ولی این به معنای آن نیست که چیز دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشد.» (مگی، ۱۳۹۴: ۱۳۲) کانت جهانی را که انسان می‌تواند بشناسد و درباره آن سخن بگوید فنومن‌ها[۳] می‌نامد و جهانی را که وجود دارد اما به تجربه در نمی‌آید نومن‌ها[۴] می‌نامد. این آموزه مهم‌ترین تأثیر را در نظریات زیبایی‌شناسی وی می‌گذارد. او به دنبال هماهنگی میان دو نگرش بنیادین در زیبایی‌شناسی است که اولی باور به وجود زیبایی در شیء مجرد از ذهن انسان دارد و دومین نگرش که زیبایی را امری کاملاً ذهنی می‌داند. نگرش اول با اصطلاح ابژکتیویسم[۵] و نگرش دوم با کلیدواژه سابژکتیویسم[۶] معرفی می‌شود. تلاش کانت برای هماهنگی میان این دوگانه‌انگاری به این آموزه ختم می‌شود که «کانت از یک سو آشکارا علیه تجربه‌گرایی محض موضع می‌گیرد این نوع تجربه‌گرایی، امر زیبا را به امر مطبوع تقلیل می‌دهد و باب مباحثه درباره‌ی امر زیبا را می‌بندد (هر آنچه

---

[۱] Die fröhliche Wissenschaft

[۲] Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte

[۳] Phenomenon

[۴] Noumenon

[۵] Objectivism

[۶] Subjectivism

برای من خوشایند و لذت‌بخش است، زیباست؛ نتیجتاً تحلیل هنر به معنای کشتن هنر است و غیره)؛ از سوی دیگر او علیه عقل‌گرایی ناب موضع می‌گیرد، عقل‌گرایی که امر زیبا را به امر معقول فرو می‌کاهد و به هر قیمت می‌کوشد امر زیبا را [به شیوه‌های عقلانی] ثابت کند (بنابراین امر زیبا را مقید به قواعد مطلق و از پیش معین می‌داند). بدین ترتیب، راه‌حل میانه آن است که بگوییم اگرچه ذائقه، مورد علاقه افراد و آنچه برای آنان مطبوع است اموری غیر قابل بحث‌اند، می‌توان درباره‌ی زیبا به بحث پرداخت ولی در نهایت نمی‌توان چیزی را اثبات کرد.» (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۶۹) همانطور انسان که نمی‌توان جهان نومن‌ها را با اینکه وجود دارند ادراک کنند. کانت، به دو امر متعارض دیگر نیز اشاره می‌کند. «تز» و «آنتی‌تز» که اولی بر مفاهیم مبتنی نیست و نمی‌توان درباره آن به بحث پرداخت و دومی حُکمی است که بر مفاهیمی منطبق است که می‌توان درباره آن‌ها به بحث و گفت‌وگو پرداخت. به‌این‌ترتیب او معتقد است که می‌توان بی‌نهایت درباره زیبایی سخن گفت درحالی‌که متوجه آن باشیم که درباره زیبایی نمی‌توان به بحث و گفت‌وگو قطعی پرداخت و آن را به تعریفی واحد محدود کرد.

پدیدارشناسی[۱] از رویکردهای فلسفه غرب در قرن بیستم است که همسو با دیگر جنبش‌های فلسفی غرب ذیل معرفت‌شناسی با زیبایی‌شناسی برخورد دارد. فلسفه پدیدارشناسی از آنجایی به این نام نام‌گذاری شده است که اساساً همه‌چیز را پدیده می‌پندارد. ادموند هوسرل بنیان‌گذار پدیدارشناسی معتقد است «اگر من به مثلاً یک میز نگاه کنم، از میز آگاهی دارم و نه از تجربه نگریستن خودم به میز، در این آموزه من مستقیماً از اشیاء آگاهم، ولی از خودم به عنوان یک شیء آگاه نیستم. درهرصورت، هرگونه کوشش برای اثبات این که این اشیاء مستقل از آگاهی من وجود دارند ظاهراً محکوم به شکست است. اثبات وجود جهانِ خارج [از ذهن انسان] آشکارا ناممکن است.» (مگی، ۱۳۹۴: ۲۱۱) در این شرایط شعار اصلی پدیدارشناسی توسط هوسرل «بازگشت به خود چیزها[۲]» می‌شود (Heidegger & Herrmann, 1995) و معتقد است برای شناخت حقیقی از یک پدیده باید به عنوان یک پدیده و مجرد از پیش‌داوری‌های

---

[۱] Phenomenology

[۲] zu den Sachen selbst

ذهن انسان ادراک شود. این نحوه نگاه وقتی در حوزه زیباشناسی به کار گرفته می‌شود، «به معنای واقعی کلمه همواره می‌کوشد اثر هنری را به‌خودی‌خود و بدون ارجاع به عوالم دیگر تفسیر کند.» نهایتاً از آنجا که پدیدارشناسی مطابق نام‌گذاری آن ذاتاً فلسفه‌ای در حوزه شناخت‌شناسی است، «وقتی در حوزه زیباشناسی بکار گرفته می‌شود، به شرایط ادراک حسی اثر هنری می‌پردازد، زیرا کل پدیدارشناسی اثر هنری پیش از هرچیز پدیدارشناسی ادراک حسی است.» (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

پست‌مدرنیسم نیز که ذاتاً بر پایه نقد مدرنیسم به وجود آمد تأثیرات گسترده‌ای بر بنیان‌های زیبایی‌شناسی برجای گذاشته است. پست‌مدرن‌ها برخلاف مدرنیست‌ها اعتقادی به کلان روایت نداشتن و شناخت نسبی را در مقابل شناخت قطعی مطرح نمودند. نقدی که پیش از هرچیز به معرفت‌شناسی مدرنیسم و نه هستی‌شناسی آن مرتبط بود. اصطلاح «پست‌مدرن» نخست در حوزه معماری مطرح شد. در ادامه چارلز جنکس با اعلام مرگ معماری مدرن و نقد معماری مدرن توسط رابرت ونچوری[۱] در کتاب پیچیدگی و تضاد (Venturi, 2002)، پست‌مدرن بیش‌ازپیش مطرح شد. از سویی دیگر ژان فرانسوا لیوتار[۲] این اصطلاح را در معنایی وسیع‌تر به کار گرفت و بر مرگ کلان روایت‌ها اشاره نمود که جهان را در چارچوب‌های مشخص خود تعریف کرده بودند و هوادار کثرت‌مداری و التقاط‌گرایی شد (Lyotard, 1984). یکی دیگر از مسائلی که زمینه‌ساز وضعیت پست‌مدرن است رد نظریه‌های قطعیت‌گرا نیوتن توسط آلبرت اینشتین[۳] فیزیکدان آلمانی با نظریه‌های نسبیت عام و نسبیت خاص او در اوایل قرن بیستم بود (Einstein, 1924). در نظر براین مگی: «پیامد این امر برای فلسفه همانند زلزله بود. از دکارت به بعد، جست‌وجوی قطع و یقین در کانون فلسفه غرب قرار داشت و غربی‌ها تصور می‌کردند با علم نیوتنی به مجموعه‌ای از شناخت قابل اعتماد درباره جهان ما و فراسوی آن دست یافته‌اند و حالا کاشف به عمل آمد که این اصلاً «معرفت» نبود، پس چه بود؟ کارل پوپر[۴] نیز این تغییر بنیادین در علم فیزیک را به عرصه فلسفه آورد و با آموزه حدس‌ها و

---

۱ Robert Venturi

۲ Jean-François Lyotard

۳ Albert Einstein

۴ Karl Raimund Popper

گمان‌ها به مرگ قطعیت رأی داد (Popper, 2002).

این عوامل متعدد همه به مرگ فرا روایت رأی می‌دادند. آموزه‌ای که مدرنیسم سردمدار آن بود؛ بنابراین این تغییر در ماهیت شناخت منجر به تغییر مفهوم زیبایی شد که قرن‌ها غرب در پی تعریفی دقیق از آن بود؛ بنابراین ذیل فلسفه پست‌مدرن «امروزه همگان از اساس نسبی بودن حکم ذوقی را می‌پذیرند و به رد کلی و همگانی بودن حکم ذوقی باور دارند؛ و در دوران پست‌مدرنیته هر نوع داوری زیباشناختی امکان‌پذیر می‌شود.» (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۷۴) اصلی‌ترین ویژگی‌های هنر پست‌مدرن را التقاط‌گرایی، نقد نهادها، ساختارشکنی و نسبیت‌گرایی معرفی می‌کنند. هنر پاپ شاید نزدیک‌ترین جنبش هنری باشد که به خوبی وضعیت پست‌مدرن را می‌توان در آن دید. نقاشی اندی وارهول[۱] از مرلین مونرو[۲]، بازیگر هالیوودی یکی از نمونه‌های برجسته‌ای از هنر پاپ است. این نقاشی به بررسی پرستش و جنون تقلید از چهرهای سرشناس و مشهور و نحوه‌ای که ممکن است تصور عمومی از این شخص استفاده کند یا در پس این برداشت عمومی گم شود، می‌پردازد. فقدان تصویر اصلی و جایگزینی آن با کپی‌ها [که یادآور رد قطعیت و جایگزینی آن با واقعیت‌های هم‌تراز در فلسفه پست‌مدرن‌ها است]، عمده‌ترین دغدغه خاطر پست‌مدرن است (لیتل، ۱۳۹۲: ۱۳۰). هنر پاپ، با توجه به علاقه‌اش به رسانه‌های جمعی، بازاریابی و تبلیغات، می‌توان شکل اولیه‌ای از پست‌مدرنیسم دانست؛ بنابراین زیبایی نه تنها دیگر دارای روایتی قطعی نیست، بلکه روایت‌های مجازی وجود دارند که با علم به کپی بودن آن‌ها باز هم می‌توانند واجد ارزش باشند. به‌طور مشخص مردم به تبلیغ تلویزیونی که یک شخص مشهور در آن نوشیدنی خاص را توصیه می‌کند، ارج می‌دهند، درحالی که می‌داند آن فرد برای این کار پول دریافت کرده است. در اینجا زیبایی نه تنها به امری عامه‌پسند و سطحی، بلکه بازیچه‌ای در دست نظام سرمایه‌داری نیز تبدیل شده است.

درهرحال انسان معاصر با گذر از عصر خداباوری قرون‌وسطی به رنسانس و عصر روشنگری با رهایی از بند الاهیات و اصالت دادن به آگاهی فردی خود، در مسیری قرار

---

[۱] Andy Warhol

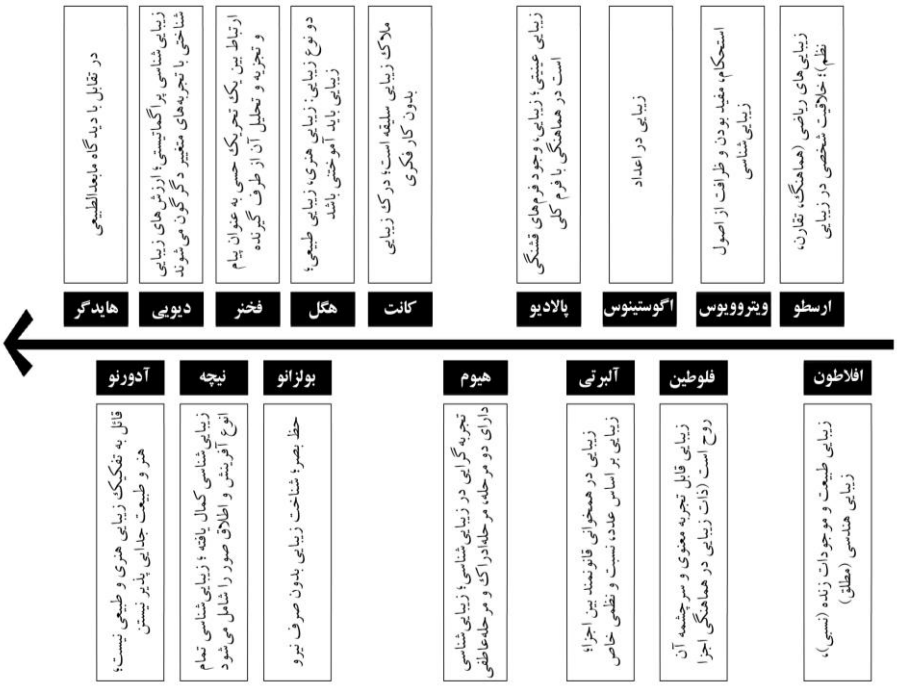
[۲] Marilyn Monroe

گرفت که همانند شمشیر دولبه بود که با مد نظر قرار دادن مفهوم اصطلاح «پوچ» در ادبیات آلبر کامو[1] به نوعی ازخودبیگانگی منجر شد. اندرو بووی[2] دراین باره می‌نویسد: «شور و نشاطی که در نتیجه رهایی یافتن از بندهای الاهیات پدید آمده است ممکن است به‌آسانی به بدگمانی درباره این آزادی حاصل شده بیانجامد و به این گمان میدان دهد که جهان هستی ذاتاً بی‌معنی است زیرا هر معنایی که در آن است شاید فقط نوعی فرافکنیِ «صرفاً انسانی» باشد.» (بووی، ۱۳۸۸: ۱۶).

اومبرتو اکو در پایان کتاب «تاریخ زیبایی» شرایط جویندگان زیبایی در دوره معاصر را سردرگم می‌داند و معتقد است انسان امروز «ناچار است در مقابل افراط در رواداری و مدارا، سازش و التقاط میان مکاتب متضاد و مختلف، چندخدایی مطلق و توقف‌ناپذیر زیبایی تسلیم شود.» (اکو، ۱۳۹۸: ۲۲۰) نهایتاً با نگاهی به سیر فلسفه زیباشناسی در غرب به راحتی می‌توان گفت مفهوم زیباشناسی از دوره باستان تا وضعیت پست‌مدرن همواره ذیل معرفت‌شناسی آن مطرح بوده است و پیش از هر چیز دیگر متأثر از معرفت‌شناسی فلسفه غرب بوده است. در تصویر۳ جمع‌بندی از سیر تاریخی زیبایی‌شناسی از منظر فلاسفه با توجه به سیر زمانی ارائه شده است.

[1] Albert Camus

[2] Andrew Bowie



تصویر ۲- آراء فلاسفه غرب در رابطه با زیبایی و منشأ آن

۲،۳. زیبایی در حکمت

«بحث زیبایی به معنایی که ما امروزه درک می‌کنیم کاملاً جدید بوده و مبانی خاص خودش را دارد. چون این مبانی و نتایج حاصل از آن هیچ مصداقی در تفکر اسلامی و اصولاً تفکر شرقی نداشته، بنابراین چیزی به نام زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر در عالم اسلام وجود ندارد.» (خرقانی، ۱۳۸۸: ۷۴). زیبایی در حکمت ریشه در هستی‌شناسی دارد و زیبایی و جمال هرچیز را نه در موجودیت آن که به امور محسوس برمی‌گردد بلکه در وجود آن می‌یابد.

شروع زیبایی در حکمت از قول معروف «الله الجَمیل یُحبُ الجَمال» آغاز می‌گردد؛ بنابراین از دیگر لغاتی که می‌توان در بحث زیبایی از منظر حکمت بدان‌ها پرداخت لغاتی مانند: حُسن، تجلی و عشق است.

همواره منشأ زیبایی در حکمت خداوند بوده است. «فیلسوفان اسلامی زیبایی‌های موجود در این جهان را همگی سایه و جلوه‌ای از زیبایی حق‌تعالی است.» (جعفری‌ها،

انصاری و بمانیان، ۱۳۹۶: ۱۶) در هنر نیز حدیث «حُب جمال» و حدیث «کنز مخفی» معمولاً مورد استناد محققین قرار گرفته است که خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد و نیز گنجی نهفته بود و دوست داشت تا شناخته شود پس موجودات را آفرید تا شناخته شود. (عناقه، محمودیان و صابری زاده، ۱۳۹۳).

همه فلاسفه مسلمان عموماً درباره زیبایی سخن گفته‌اند. فارابی زیبایی را چنین تعریف می‌کند «پیدایی وجود برتر هر موجودی و حصول واپسین کمالش زیبایی است[۱].» (هاشم نژاد، ۱۳۸۵: ۳۲۰، به نقل از فارابی ۱۹۹۱: ۵۲). تعریفی که ابن‌سینا برای زیبایی ارائه می‌دهد نیز، ریشه در تعریف فارابی از زیبایی دارد. همان‌طور که دانستیم به نظر فارابی زیبایی کمال نهایی و وجود برتر یک موجود است. ابن‌سینا زیبایی، به‌ویژه زیبایی خدا را چنین تعریف می‌کند: «زیبایی خدا یعنی به گونه‌ای باشد که بر او ضرورت دارد؛ چنان باشد» (هاشم نژاد، ۱۳۸۵: ۳۲۱، به نقل از ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ۳۶۸) در جایی دیگر می‌گوید «واجب‌الوجود دارای زیبایی محض و حسن محض است و مبدأ و منشأ زیبایی و حسن هر چیزی است[۲].» (ابن سینا، ۱۳۶۳: ۳۶۸).

در زیبایی‌شناسی عرفانی می‌توان همه هستی را زیبا تلقی کرد. «در فرض تجلی، افزون بر وابستگی وجودی تام و تمام ظهورات به منبع خود، صفات نیز دائماً از همان منبع تجلی می‌یابند و براین‌اساس، سریان زیبایی و نیز مدارج آن تفسیر دیگری خواهد یافت. در پرتو این اصل می‌توان بر دقت آگاهی نسبت به رابطه موجودات با منشأ خود، یعنی ذات پاک الهی افزود و ساختار بحث زیبایی‌شناسی عرفانی را بیش‌ازپیش توحیدی دانست. اگر فرضیه‌ی تشکیک در وجود را با قرائت عرفانی بپذیریم، نه تنها همه‌ی عالم هستی را زیبا خواهیم دانست بلکه زیبایی را نیز امری تشکیکی و رو به کمال و غایت خویش یعنی خداوند خواهیم دید. آن‌گاه در هر جلوه زیبا، مرتبه‌ای از کمال و زیبایی حضرت حق نمود یافته، هستی و جلوه‌های متنوعش را ظهور یک حقیقت زیبا خواهیم یافت که جمال حضرت حق و کمال مطلق است.» (فنایی اشکوری و کریمیان صیقلانی، ۱۳۹۱: ۳۳).

در خود بنگر جمال و حسن جانان کآینه آن حسن و جمالی ای دل

(خوارزمی، ۱۳۶۸: ۸۶)

---

[۱] الجمال و البهاء والزینه فی کلّ موجود هو ان یوجد وجوده الافضل ویحصل له کماله الاخیر

[۲] فالواجب الوجود له الجمال و البهاء المحض و هو مبدأ جمال کل شیء و بهاء کل شیء.

از آنجا که در دستگاه عرفان زیبایی مساوی وجود است «می‌توان مدعی شد در اندیشه عرفانی موطن اصلی زیبایی در خارج و عالم عین است و نمی‌توان زیبایی را صرفاً به امر ذهنی و درونی تقلیل داد. از نظر عرفا نه تنها زیبایی موجود است بلکه اساساً وجود زیباست و زیبایی به عنوان یک صفت وجودی، همواره با هستی و وجود همراهی دارد و امکان انفکاک از هم و یافتن موجودی که متصف به زشتی باشد، محال است. به‌ویژه اگر زیبایی را در نسبت با ذات حق‌تعالی و به عنوان صفتی برای او در نظر گیریم زیبایی از چنین واقعیتی جدایی‌ناپذیر است» (نصر، ۱۳۸۹: ۲۶۸). بنابراین زیبایی‌شناسی و هستی‌شناسی عرفانی در پیوند باهم امر زیبا را تعریف می‌کنند. «زیبایی‌شناسی عرفانی همانند هستی‌شناسی عرفانی که مطابق با نگاه وحیانی است، کاملاً توحیدی است. ازاین‌رو، درباره‌ی گستره‌ی زیبایی نیز عارفان به همان ادله‌ی هستی‌شناسی تمسک جسته» (فنایی اشکوری و کریمیان صیقلانی، ۱۳۹۱: ۳۵، به نقل از جلوه، ۱۳۷۵: ۲۷۶؛ آشتیانی، ۱۳۶۰: ۳۵) و معتقدند «هستی یک وجود واحد بسیط و شخصی است و در آن عدم که منشأ انتزاع زشتی است راه ندارد» (فنایی اشکوری و کریمیان صیقلانی، ۱۳۹۱: ۳۵، به نقل از ابن‌عربی، بی‌تا، ج ۳: ۴۴۹). نهایتاً همان‌طور که گفته شد «به عقیده‌ی ابن‌عربی از آن‌جا که عالم تجلی صورت زیبای الاهی است پس همه‌ی عالم زیباست.» (فنایی اشکوری و کریمیان صیقلانی، ۱۳۹۱: ۳۵، به نقل از ابن‌عربی، ج ۲: ۵۴۲).

زیبایی مقید و مطلق در نزد عارفان نیز بر مبنای تعریف آنان از اصل تجلی تبیین شده است. به‌این‌ترتیب در عبارات عارفان با واژه‌های دیگری برای زیبایی مواجه می‌شویم و آن زیبایی «خاص یا مقید» در برابر زیبایی «مطلق» است. مقصود از زیبایی مطلق، عبارت است از تجلی ذاتی حق در ذاتش؛ و مقصود عارفان از زیبایی خاص یا مقید، جمالی است که خداوند بدان تجلی و ظهور، به ما نزدیک می‌شود. زیبایی مقید، زیبایی تعین یافته در وجودات متکثر خارجی است که به طور یقین، موجودات ناسوتی دیگر از جهت تعین در آن زیبایی با او شراکتی ندارند. از عبارات ابن‌عربی در این باره دانسته می‌شود که هرچند زیبایی مقید، به گستره هستی در عوالم ناسوتی و ملکوتی آن، متکثر و بی‌نهایت است، اما زیبایی مطلق یک مصداق بیشتر ندارد و آن هم خداوند است.

در نگاه حکمی و به خصوص عارفان که تبیین‌کننده قوس صعود و نزول می‌باشند، «کارکرد زیبایی ناسوتی، هدایت ناسوتیان به سوی سرچشمه‌ی زیبایی یعنی هستی مطلق

است» (نسفی، ۱۹۹۳).«هر جلوه‌ای از جلوه‌های جمال مطلق به اندازه‌ی مظهریت خود از اسم و صفتی از اسماء و صفات حضرت حق، انسان را به آن ذات پاک هدایت می‌کند. ازاین‌رو ابن‌عربی معتقد است «اگر زیبایی عالم ناسوت نبود، حسن و زیبایی خداوند دانسته نمی‌شد». به‌این‌ترتیب «عارفان برای زیبایی نقش هدایت‌گری قائل بوده و معتقدند زیبایی عوالم مادون، نقش هدایتگری برای زیبایی موجود در عوالم مافوق خود دارند و ناسوت عالم عارف را به غیب آن رهنمون می‌شود. در این دیدگاه، انسان عارف در نهایت به زیبایی لاهوتی هدایت خواهد شد و این عالی‌ترین درک از هستی و زیبایی خواهد بود... اما باید توجه داشت که همان‌گونه که می‌توان به هستی از زوایای گوناگون نگریست، به زیبایی نیز می‌توان از زوایای گوناگون توجه کرد. به‌عبارت‌دیگر، همان‌گونه که می‌توان به وجود، از بالاترین و عالی‌ترین سطح به نازل‌ترین درجه آن حرکت کرد و آن را در قوس نزولی مورد بررسی قرار داد، درباره زیبایی نیز می‌توان قوس نزول قائل شد. همچنین اگر می‌توان از نازل‌ترین درجه هستی به بالاترین درجه آن راه یافت و از قوس صعود سخن به میان آورد، درباره زیبایی نیز می‌توان به برکت وجود، دم از قوس صعود زده و از این زاویه بدان پرداخت.» (کریمیان‌صیقلانی، ۱۳۹۲).

بنابرآنچه گفته شد «زیبایی آن‌گاه که از دید عرفانی مورد بررسی قرار گیرد، موضوع آن چیزی جز خداوند و صفات و اسماء او نمی‌تواند باشد. موضوع عرفان، «ذات خداوند» و مسائل آن «اسماء حسنای الهی» و یا «افعال و مظاهر خلقی» اوست. عارف همه هستی را خداوند می‌یابد و ازاین‌رو اگر درباره زیبایی در هستی و عالم ناسوت سخنی به میان می‌آورد، در واقع از یافته‌های شهودی خود درباره چگونگی تجلی گسترده صفات و اسماء الهی، حکایت کرده است.» (کریمیان‌صیقلانی، ۱۳۹۲) و «هدف عارف از گزارش زیبایی شناسانه خود در هستی، چیزی جز پرده برگرفتن از باطن زیبایی هستی، یعنی همان ذات جمیل الهی، نیست. در واقع او در تلاش است تا با بیان و فعل خود نشان دهد که در بطن زیبایی ناسوتی، زیبایی لاهوتی به صورت گنج نهفته است و هرآنچه در عالم موجب عشق و دلربایی می‌شود، تجلی و نشان زیبایی لایزال هستی، یعنی خداوند سرمد است.»

ملاصدرا نیز مانند سایر حکما در باب زیبایی سخن گفته است. در نظر ملاصدرا هنر و زیبایی عبارت است از: رسیدن به وجود برتر و بالاتر در قلمرو عالم مثال و نهایت

ادراک صور کلی این ساحت که خود ادراک وجود برتر و بالاتر است. صدرالمتالهین شیرازی می‌گوید: «زیبایی و کمالی هرچیزی پرتوی از زیبایی و کمال خداوند است در جای دیگر می‌گوید: حق‌تعالی سرچشمه هر نیکی و کمال و منشأ هر زیبایی و حسن است». صدرالمتالهین در جلد دوم اسفار، هنر و زیبایی را که در این جهان است، سایه و پرتوی از زیبایی موجود در جهان‌های بالا و عوالم دیگر می‌داند که البته در آن عوالم خالی و عاری از هرگونه نقص و شائبه و تغییرند؛ اما در این جهان دارای ماده و نقص و تغییرند.» (هاشم نژاد، ۱۳۸۵: ۳۲۱). صدرا [مانند سایر حکما] منشأ و مبدأ همه زیبایی را جمیل مطلق یعنی حق‌تعالی می‌داند بر آن اساس که مبدأ وجود و زیبایی یکی است وی معتقد است که امر زیبا برای مدرک لذت پدید می‌آورد و بر همین اساس زیبایی را امر ملائم با نفس یعنی آنچه کمال نفس است می‌نامد.

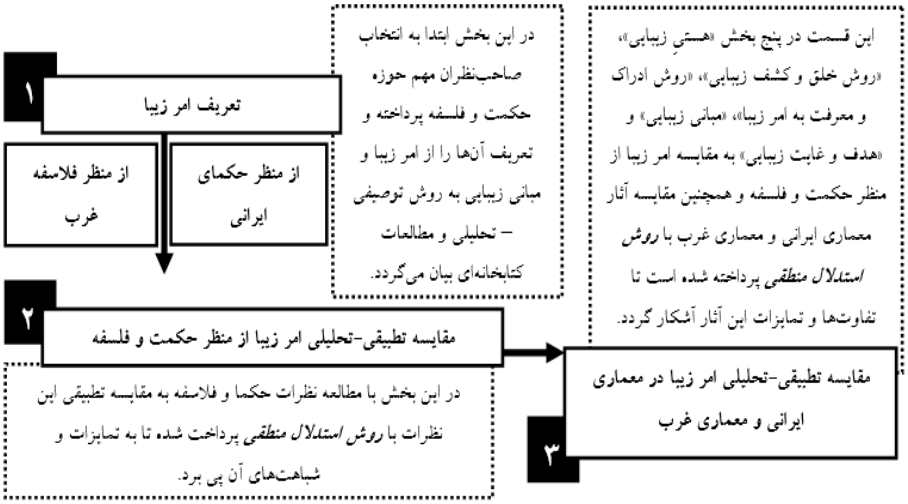
بنابر آنچه گفته شد «زیبایی چون به خدا پیوسته باشد عبادت است و چون از او بگسلد بت خواهد شد. هنر دارای رسالتی است که هم سحرآمیز است و هم معنوی. سحرآمیز است زیرا اصول، نیروها و نیز اشیائی را که برایش جذاب بنمایند به فضل نوعی افسون هماهنگ حی و حاضر جلوه می‌دهد معنوی است، زیرا حقایق و زیبایی‌ها را با نظر به ساحت باطن ما، با نظر به بازگشت ما به ملکوت خدا که در درون است ظاهری و بیرونی می‌کند. مبدأ به صورت تجلی در می‌آید تا بتواند دوباره مفروض با مثل اعلای ملکوتی و از این طریق با مثل اعلای خود، ارتباط برقرار سازد؛ زیرا خداوند انسان را به صورت خود آفریده است.» (امیری، ۱۳۹۷: ۲۸، به نقل از شووان ۱۳۸۳: ۴۴) بنابراین احساس زیبایی با پیوستن به خدا «ذکر» است و با گسستن از او «غفلت». در واقع هر موجودی پرتوی زیبایی الهی است و به نحوی خاص زیبایی الهی را متجلی می‌سازد. (امیری، ۱۳۹۷: ۲۸).

تصویر ۳: آراء حکمای ایرانی در رابطه با زیبایی و منشأ آن

٤. روش‌شناسی تحقیق

این مقاله در مرحله شناخت به موضوع زیبایی و تعریف امر زیبا از منظر حکمای ایرانی و فلاسفه غرب در دو سطح لغوی و مفهومی در دو بینش فلسفی و حکمی می‌پردازد؛ و سپس در مرحله بعد به مقایسه و تحلیل امر زیبا و همچنین تفاوت‌ها و تمایزات این دو بینش نسبت به زیبایی را در بنیادهای بینشی شرح می‌دهد. در بخش انتهایی نیز به مقایسه این دو نگرش از امر زیبا در معماری ایرانی و معماری غرب می‌پردازد. روش تحقیق در این پژوهش «روش تحقیق کیفی» است که یکی از هفت روش تحقیقی است که مبتنی بر اندیشه‌های گروت و وانگ (Wang & Groat, 2013) و حیدری (۱۳۹۵: ۱۸۸-۱۸۹) معرفی شده است.

همچنین در بخش اول از روش توصیفی تحلیلی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای بهره گرفته شده است و در بخش تحلیل از روش استدلال منطقی. در تصویر۲ گام‌های پژوهش و روش‌های انجام هر گام شرح داده شده است.



تصویر ۱: گام‌های پژوهش.

۵. تحلیل تجربی (مقایسه زیبایی‌شناسی در حکمت ایرانی و فلسفه غرب و تأثیر آن بر معماری)

نظر به آنچه گفته شد زیبایی‌شناسی مبتنی بر فلسفه غرب دارای تمایزات بنیادین با نگرش حکمت ایرانی به زیبایی و جمال است. این تمایزات طبق مراتب زیر در پنج بخش «هستی زیبایی»، «روش خلق و کشف زیبایی»، «روش ادراک و معرفت به امر زیبا»، «مبانی زیبایی» و «هدف و غایت زیبایی» شرح داده شده است. زمانی که این تمایزات تبیین گردد، بهتر می‌توانیم در رابطه با نسبت زیبایی در این دو بینش گفت‌وگو کرده و سپس تأثیر هرکدام را در هنر و معماری جست‌وجو نماییم. در ادامه و در هر بخش از طریق مصادیقی، به شرح و بسط تأثیر این پنج حوزه در هنر و معماری و تمایزات آن‌ها نسبت به یکدیگر بحث و بررسی می‌شود.

۱,۵. هستی زیبایی

اگر بخواهیم از بنیادی‌ترین محل تمایز، میان امر زیبا از منظر حکمت و فلسفه غرب آغاز کنیم، می‌توان گفت زیبایی‌شناسی در فلسفه غرب، امر زیبا را در «ماهیت» جست‌وجو و تبیین می‌کند، درحالی که حکمت ایرانی زیبایی را در «وجود مطلق» یعنی خداوند می‌بیند و دیگر زیبایی‌ها در دیگر عوالم را نشئه‌ای از زیبایی او می‌داند؛ بنابراین در نظر حکمت زیبایی در ماهیت هم می‌تواند تجلی یابد، اما این زیبایی قائم به زیبایی غیر بوده و قائم‌به‌ذات نیست و هستی آن به واسطه وجود مطلق است. این درحالی است که فلسفه

غرب با قرار دادن زیبایی در یکی از دو حوزه ذهن آدمی یا در شیء، باور دارد که زیبایی در ماهیت خلاصه می‌گردد.

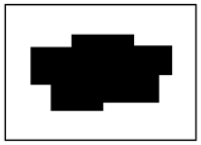
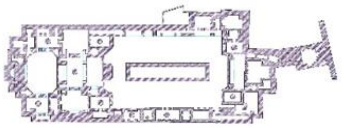
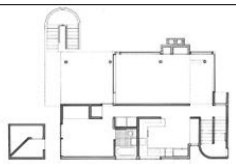
به‌این‌ترتیب منشأ هنر فلسفی ذهن معمار و یا شیء است، درحالی که منشأ هنر حکمی در آسمان است و معمار تلاش می‌کند تا در سیری درونی، اتصال میان صورت‌های غیبی که محل آن در عوالمی فراتر از عالم ناسوت است را در عالم جسمانی تجسم عینی بخشد؛ بنابراین طبق نگرش حکمی اگرچه اثر معماری در عالم ناسوت یعنی همین عالم جسمانی هست، اما معنا و هدف غایی آن امری این‌جهانی نیست و پیوندی با عالم خیال دارد. عالمی که صورت‌های مجرد شده از ماده را به سوی معنای بی‌صورت رهسپار می‌کند تا مخاطب را متوجه امور روحانی نماید. در حالی که اثر معماری ذیل فلسفه غرب امری محسوس بوده و غایت آن به امور محسوس برمی‌گردد و نهایتاً به خیال ورزی جسمانی ذهن معمار حول امور این‌جهانی می‌پردازد. طبعاً پیام و نشانی که این اثر به مخاطب خود منتقل می‌کند نمی‌تواند سقفی فراتر از عالم محسوسات و یا خیال متصل به امور محسوس داشته باشد. به‌عبارت‌دیگر از منظر حکمی زیبایی در وجود هرچیز نهفته است ولی در نگرش فلسفه غرب زیبایی در چگونه بودن (ماهیت) بررسی می‌گردد.

برای تجلی این مفهوم در معماری می‌توان رابطه بین فضای پر و فضای خالی (تهی) را با مفهوم وجود و ماهیت دریابیم. وجود به چیستی و یا به عبارتی به بودن اشاره دارد، درحالی که ماهیت به چگونه بودن اشاره می‌کند؛ بنابراین زمانی که زیبایی وجودی مدنظر معمار باشد طبعاً اصالت با فضای باز و تهی خواهد بود و در مقابل معماری که اصالت زیبایی را در ماهیت جست‌وجو کند، توجه بیشتری به توده و فضای پر دارد. وجود هرآن چیزی است که اگرچه ماده ندارد و با چشم سَر دیده نمی‌شود اما همه‌چیز از آن نشئت می‌گیرد. دقیقاً مانند فضای باز میانی در معماری ایرانی که اگرچه فضایی تهی از ماده است اما تمامی توده‌های اطراف و هندسه و تناسبات آن‌ها در نسبت با این فضای باز تعریف می‌گردند. در مقابل معماری که اصالت را به ماهیت می‌دهد، به دنبال چگونه بودن آن چیزی است که اولاً دارای ماده باشد و بتوان آن را با حواس پنج‌گانه جسم درک کرد و ثانیاً بتوان آن را با کمیت و کیفیت‌های عینی تعریف و یا بررسی نمود. از اینجاست که یکی از مهم‌ترین اصول در معماری ایرانی «اصالت فضای خالی» است و در مقابل فضای باز در معماری غرب صرفاً زمینه‌ای برای پردازش توده و احجامی است که

اصالت ابتدا با آن‌ها بوده و پس از این است که آنچه باقی می‌ماند به فضای باز تعلق می‌گیرد.

به‌طور مثال می‌توانیم این موضوع را در یک خانه طراحی‌شده توسط معمار ایرانی و طراحی یک خانه در بستر فکری غرب بیابیم. در جدول۱ می‌بینیم که معمار ایرانی در فرایند طراحی خود ابتدا به فضای باز اصالت داده و در بهترین هندسه و شکل کامل آن را در میان فضا قرار داده و احجام پر را در نسبت با این فضای تهی طراحی نموده است، درحالی که در طراحی خانه اسمیت ، ریچارد مایر ، اثر خود را همچون مجسمه‌ای پُر و بدون در نظر گرفتن فضای باز در میان فضا طراحی نموده و فضای باز اطراف، صرفاً به نظرگاهی برای دیدن نبوغ ذهنی انسان تبدیل شده است. درحالی که در معماری ایرانی فضای پُر، نظرگاهی برای رؤیت فضای باز است و وجود و هستی خود را مدیون فضای تهی قرار گرفته در میان فضا است.

جدول ۱: مقایسه هستی زیبا در معماری مبتنی بر حکمت و فلسفه غرب

	معماری مبتنی بر حکمت	معماری مبتنی بر فلسفه غرب
	تجلی «وجود» در معماری ایرانی	«ماهیت» در معماری غرب
الگوی فضای پر و خالی		
	در بسیاری از آثار معماری ایرانی فضای خالی الگوی ساماندهی فضاهاست.	در بسیاری از آثار معماری مبتنی بر فلسفه غرب فضای پر الگوی ساماندهی فضاهاست و تأکید بر توده است.
مصادیق معماری		
	خانه بروجردی‌ها به عنوان یکی از مصادیق معماری ایرانی که از الگوی حیاط مرکزی استفاده کرده است.	خانه اسمیث به عنوان یکی از مصادیق معماری غرب که توجه زیادی به توده انجام داده است.

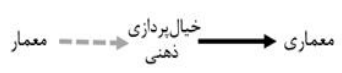
۲,۵. روش خَلق و کَشف زیبایی

فلسفه به دنبال زیبایی در محسوسات است. در مقابل در نظر حکمت جایگاه زیبایی اساساً به بُعد باطنی موجودات و محسوسات تعلق دارد و درک آن توسط قوه عاقله و نه حواس پنج‌گانه انجام می‌شود. زمانی که زیبایی از منشأ الهی و آسمانی خود قطع گردد، روش ایجاد آن بیش از آن که به معانی متعالی و آسمانی در ارتباط باشد، ریشه در ذهن آدمی و نبوغ فردی دارد که معمار با آن ترکیب‌هایی ایجاد می‌نماید که اگرچه در صورت‌های محسوس لذت‌بخش است، اما پیام و نشانی از آسمان را منتقل نمی‌کند. طبق این نگرش معمار خود خالق زیبایی تصور می‌گردد و اصطلاحاً زیبایی را خلق می‌کند. این همان جایی است که زیبایی فلسفی از معنا تهی شده و به ترکیب‌بندی و ساختارهایی مصرفی و گذرا تبدیل می‌گردد که در ادوار مختلف برای بقاء به اجبار باید تغییر کند. این زیبایی فاقد معنای الهیاتی، پایه اساسی نظام مصرفی سرمایه‌داری معاصر است. در سوی دیگر معمار ایرانی به دنبال ثبات در میان متغیرات است. به عبارتی تلاش می‌کند ماهیت متکثر هرچیز را به وجود واحدی که از آن برآمده بازگرداند. هرقدر این ماهیت به بُعد وجودی خود نزدیک‌تر گردد، فارغ از صورت، از زیبایی بیشتری بهره‌مند خواهد بود. این زیبایی نه در ذهن آدمی و نه در شیء است، بلکه این زیبایی است که هرچیز با زیبای مطلق که همان وجود مطلق باشد، تعریف می‌گردد. به‌این‌ترتیب هرچیز از جمله معماری زمانی با معنا تلقی می‌گردد که در سوی حقیقت خود قرار گیرد و نشانی از او بر روی زمین باشد تا نقش هدایت‌گری خود را برای مخاطب به سوی حقیقت انجام دهد. طبق این نگرش معمار باور دارد که زیبایی نه نتیجه خلق آدمی، بلکه متعلق به حقیقت است و معمار حکمی از طریق سیر استکمال نفسانی صرفاً تلاش می‌کند تا این زیبایی نهفته در هرچیز را در درون خود کشف نماید و از طریق وحدت بخشی میان ماهیت و وجود هر چیز، آن را به جایگاه متعالی خود بازگرداند. به این عمل در معماری حکمی «کیمیاگری» گفته می‌شود.

برای درک تأثیر این دو نگرش در معماری به عنوان نمونه، به تحلیل نحوه استفاده هرکدام از این دو نگرش از عنصری ثابت مانند آب و تصویری که در آن می‌افتد می‌پردازیم. مفهوم «آینه آبی» در معماری ایرانی پیوندی عمیق با مفهوم خیال و عالم خیال دارد. به عبارتی عالم خیال در حکمت ایرانی جایی است میان

محسوسات که دارای ماده و صورت‌اند و معانی مجرد که فاقد ماده و صورت هستند. صُوَر موجود در عالم خیال درعین‌حال که دارای صورت هستند، فاقد ماده‌اند. خیال و عالم خیال موضوعاتی هستند که همواره به شکل‌های مختلف در معماری ایرانی تجلی داشته‌اند. معمار ایرانی با طراحی «آینه آبی»، تصویری خیال‌انگیز در آب را به نمایش می‌گزارد. تصویری که اگرچه دارای صورت بنای معماری در آن است، اما فاقد ماده به معنای فیزیکی آن است. این تصویر همانند تصاویری که در آینه نیز دیده می‌شوند دارای صورت‌هایی لطیف‌اند که از ماده سیال‌تر و از معانی مجرد، عینی‌تر هستند؛ بنابراین در اینجا معمار ایرانی با روش رمزپردازی، معانی را در معماری خود قرار می‌دهد که ابتدا خود کشف نموده و امیدوار است مخاطب نیز با کشف آن متوجه معانی متعالی آن گردد. به‌عبارتی‌دیگر آب در اینجا با فنای خود صرفاً منعکس‌کننده تصویر آسمان در عالم محسوسات می‌گردد. زیبایی نهایی عنصری مانند آب از منظر معمار ایرانی در همین‌جاست که این عنصر از طریق رمز به پیامی در جهت شناخت حقایق معنوی تبدیل می‌گردد. این درحالی است که معماری مبتنی بر فلسفه غرب عمدتاً از عنصر آب به عنوان ماده‌ای جهت هنرنمایی‌های فانتزی فرمی و ذهنی استفاده می‌کند که در نهایت خود صرفاً به انتقال پیام‌هایی ذهنی یا عینی منجر می‌گردد. در این نگرش آب و ویژگی‌های آن نه به عنوان وسیله‌ای جهت پیوند آسمان با زمین، بلکه عنصری در دست معمار است که ایده‌های ذهنی و فانتزی خود را به نمایش بگزارد.

جدول۲: مقایسه روش کشف و خلق زیبایی در معماری مبتنی بر حکمت و فلسفه غرب

	معماری مبتنی بر حکمت	معماری مبتنی بر فلسفه غرب
	«کشف» در معماری ایرانی	«خلق» در معماری غرب
الگوی روش خلق و کشف زیبایی		
	معمار ایرانی به دنبال به تصویر کشیدن صورت‌های لطیف ماده و اشاره نمودن به عالم صورت‌های فاقد ماده یا همان عالم خیال است	معمار غربی به دنبال به تصویر کشیدن خیال‌پردازی‌های ذهنی خود در معماری هست
مصادیق معماری		
	مسجد شاه اصفهان	شهر علوم و فنون والنسیا[1]

برای دقیق‌تر شدن بحث در اینجا به دو مصداق مشخص در جدول۲ به دو منظری که شرح داده شد می‌پردازیم. در اینجا معمار ایرانی از انعکاس آسمان و بنا به دنبال به تصویر کشیدن صورت‌های لطیف ماده و اشاره نمودن به عالم صورت‌های فاقد ماده یا همان عالم خیال است. عالمی که در نظر معمار ایرانی فراتر از عالم جسمانی قرار دارد و با این رمزی که در اثر خود نهاده، مخاطب خود چون استادی معنوی در سیری از ظاهر به باطن رهنمون می‌سازد. درحالی کالاتراوا[1] با انعکاس تصویر بنا در آب صرفاً ذهنیت خود را از خلق مجدد فرمی شبیه به امری جسمانی مانند چشم انسان بیان می‌کند. این درحالی است که اتقافاً معمار ایرانی با گذر از عالم جسمانی، مخاطب خود را به بستن چشم سر و باز نمودن چشم دل دعوت می‌نماید. چراکه تنها از این طریق است که می‌توان حقیقت را در درون یافت.

[1] Santiago Calatrava

۳،۵. روش ادراک و معرفت به امر زیبا

با توجه به نظریه‌های شناختی در فلسفه غرب، دو گونه شناخت بنیادی یعنی استدلال منطقی و دیگری احساسی‌گری رمانتیک را می‌توانیم به عنوان دو نظریه غالب جهت ادراک زیبایی نام ببریم. نگرش استدلالی بیشتر به عناصر تناسبات و هماهنگی در اثر معماری می‌پردازد که بیشتر در دوران کلاسیک به آن اصالت داده می‌شد. در مقابل نگرش حسی و رمانتیک که در نگرش‌های معاصر غالب است، عموماً با اصالت دادن به حس به دنبال شناختی لحظه‌ای و فارغ از نگرشی عقلانی و یا منطقی است؛ اما نهایتاً هر دو این نگرش‌های ادراکی به دنبال امری آسمانی و فراانسانی نیستند و همه چیز از جمله ادراک زیبایی را حول یک اثر معماری متعلق به علوم این‌جهانی جست‌وجو می‌کند. درحالی که نظریه‌های معرفت‌شناسی در حکمت ایرانی چه از روش استدلالی حکمای مشائی و چه نگرش‌های شهودی در حکمت اشراق و عرفان همه به دنبال ادراک حقیقتی هستند که محل آن نه در زمین، بلکه در آسمان است. پس شناخت و ادراک یک اثر تنها به قوای شناختی این‌جهانی مانند حواس پنج‌گانه معطوف نمی‌گردد و از طریق قوای ادراکی باطنی مانند خیال به دنبال تأویل امور و رسیدن به زیبایی درونی هرچیز است. شدت این زیبایی درونی همان‌طور که پیش‌تر گفته شد به نسبت میان اثر با وجود مطلق تعریف می‌شود، درحالی که در معماری فلسفی این زیبایی نهایتاً به تناسب میان تکنیک‌ها، اثر و ذهن خالق آن برمی‌گردد. به‌عبارت‌دیگر ادراک زیبایی در معماری غرب زمانی محقق می‌گردد که به شناختی زیباشناسانه به رابطه میان اثر معماری و آنچه مقصود معمار است دست یابیم. درحالی که معمار حکمی نه به دنبال بیان خود، بلکه به دنبال آن است که مخاطب خود را از طریق اثر خود، متوجه آن حقیقت ازلی و ابدی نماید. به‌این‌ترتیب زمانی شناخت زیبایی در اثر معماری محقق می‌گردد که مخاطب از طریق این اثر، پی به آن حقیقت ببرد. در اینجا معمار حکمی با فنای خود محملی می‌شود تا مخاطب را رهسپار شناخت او کند.

در معماری این دو نگرش به زیبایی تمایزاتی آشکار است. در معماری ایرانی شناخت اشکال و فرم‌ها در جهت ادراک رابطه این اشکال با عالم روحانی مدنظر است، در حالی که در معماری غرب موضوع شناخت‌شناسی به زمینه‌سازی از طریق حواس پنج‌گانه ظاهری برای انتقال پیام‌های این جهانی محدود می‌گردد. معمارِ ایرانی شناخت

خود را به شناختی جسمانی در عالم محسوسات محدود نمی‌کند و تلاش می‌کند با خیال خود دریچه‌ای به عالم خیال باز کرده و از طریق کشف و شهود باطنی به حقایق اشکال و فرم‌ها پی ببرد. پس از آن این حقایق را در معماری خود تجسمی عینی می‌بخشد. درحالی که حوزه شناخت در معماری غرب به حواس ظاهری محدود می‌گردد که صرفاً می‌تواند واقعیت‌هایی مانند ذهنیت معمار نسبت به فرم‌ها و یا نهایتاً به ارائه تجربه‌ای محسوس در رابطه با رخدادی این‌جهانی بپردازد.

برای مشخص‌تر شدن بحث در اینجا به دو مصداقی می‌پردازیم که معماران در آن مبتنی بر بینشی که دارند، تلاش می‌کنند روش ادراک خود از موضوعات مدنظرشان را ارائه نمایند. در اینجا معمار ایرانی از سیر تحول اشکال برای رساندن پیام معنوی خود بهره برده است. او سیر تحول و استحاله رسیدن از مربع به عنوان نمادی از عالم خاک و جهان محسوسات به شکل دایره به عنوان نمادی از سیالیت عالم روحانی تلاش کرده مخاطب خود را همچون استادی معنوی در سیری از خاک تا افلاک راهنمایی کند. در اینجا هندسه هشت‌ضلعی یا شانزده‌ضلعی که معمولاً به عنوان هندسه‌ای میان مربع پایین و دایره بالا قرار می‌گیرد، نقش خیال یا عالم خیال را در پیوند میان امور جسمانی و این جهانی با امور کاملاً مجرد در عالم روحانی بر عهده دارد. به‌این‌ترتیب معمار ایرانی به کشف زیباترین وجه اشکال، یعنی وجهی که می‌تواند حقایق آسمانی را در عالم جسمانی تجلی نمایند، دست یافته و آن را در اثر خود به رمز می‌گمارد. در حالی که به‌طور مثال در موزه جنگ دانیل لیبسکیند[1] می‌بینیم که معمار روایتی از اتفاقی اجتماعی و سیاسی را به نمایش می‌گذارد و این پیام را نیز از طریق تجارب حسی مانند استفاده از فضای تاریک، پخش صدا و ... به مخاطب خود منتقل می‌کند. به عبارتی هم پیام اثر به امری این جهانی تعلق دارد و هم روش ادراک نمودن آن پیام با بهره‌گیری از حواس پنج‌گانه جسم آدمی است.

[1] Daniel Libeskind

جدول ۳: مقایسه روش ادراک و معرفت به امر زیبا در معماری مبتنی بر حکمت و فلسفه غرب

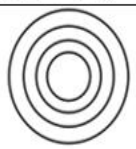
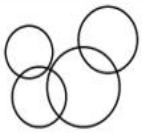
	روش ادراک و معرفت به امر زیبا	
	فرایند ادراک در معماری ایرانی	فرآیند ادراک در فرایند معماری غرب
الگوی ادراک و معرفت به امر زیبا		
	معمار ایرانی از طریق قوای ادراکی باطنی به دنبال تأویل امور و رسیدن به زیبایی درونی هرچیز است	معمار غربی از طریق حواس پنج‌گانه ظاهری به دنبال زمینه‌سازی برای انتقال پیام‌های ذهنی معماری و زیبایی در بنا است.
مصادیق معماری		
	گنبدخانه مسجد جامع یزد	موزه جنگ

٤,٥. مبانی زیبایی

برای مبانی لازم است ابتدا بدانیم تأثیرپذیری هرکدام از این دو بینش از کجا است. زیبایی همواره در فلسفه غرب از علوم این‌جهانی نشئت گرفته است. چه زمانی که کوپرنیک با اثبات رد هندسه کامل کره زمین نشان داد کیهان آنچنان هم که فکر می‌شد کامل و بی‌نقص نیست و این امر باعث شد زیبایی از عرصه تناسبات قطعی و کامل هندسی به واقعیت‌هایی مبدل گردد که شاید آنچنان هم دیگر نیاز نیست از هندسه کامل برخوردار باشد در مقابل در حکمت ایرانی با علم به اینکه این جهان همواره در حال تبدیل و دگرگونی مدام است در تلاش بوده تا امر ثابت (حقیقت) را در میان متغیرات (واقعیت) کشف و تجسم بخشد. راز ماندگاری آثار معماری ایرانی نه به‌واسطه صورت و ماده‌شان بلکه در معنای آن نهفته است. معنایی و مفاهیمی که تلاش کرده خود را از امور گذرا و فانی این جهان جدا کند و با حقیقت ازلی و ابدی پیوندی معنادار برقرار نماید. دقیقاً به دلیل همین تمایز است که زیبایی‌شناسی فلسفی در طول تاریخ به‌صورت ردی (به معنای رد کردن اصول پیشینی و جایگزین کردن اصول جدید) دچار تغییر و تحول شده،

درحالی که زیبایی در سیر هنر ایرانی به صورتی تکاملی راه خود را طی کرده است. این به معنای این نیست که امر زیبا در هنر حکمی دچار تغییر نشده است، بلکه به این معناست که مقصد و مقصود زیبایی هیچ‌گاه امری جز خداوند نبوده و همه امور در نسبت با او شکل می‌گرفته است، درحالی که در سیر اصول زیبایی‌شناسی در فلسفه غرب با رد و جایگزینی فلسفه‌های جدید، مقصود و هدف از زیبایی نیز همواره در حال تغییرات بنیادی بوده است.

جدول ٤: مقایسه سیر تکامل در معماری مبتنی بر حکمت و فلسفه غرب

سیر تکامل در معماری ایرانی	توضیحات
	همان‌طور که در تصویر پایین مشخص است معماری ایرانی همواره به تکمیل معماری خود در دوره‌های مختلف می‌پرداخته است و همان‌طور که در تصویر سمت راست مشخص است مبانی معمار ایرانی به‌مرورزمان تکمیل شده و به سمت بیرون رشد کرده است و در هر رشد مبانی قبلی خود را هم در داخل خود جای داده.
به ترتیب از راست: مسجد شیخ لطف‌الله؛ مسجد جامع یزد؛ مسجد جامع اصفهان؛ مسجد بالامحمدیه	
تغییرات معماری در غرب	**توضیحات**
	همان‌طور که در تصویرهای پایین مشاهده می‌شود معمار غربی در هر دوره سبک مختلفی را برای طراحی بناهای مذهبی استفاده کرده که مبانی مورد استفاده در این سبک‌ها در هر دوره دچار تغییر و تحول شده به نوعی که در تصویر سمت راست مشاهده می‌شود گاه این مبانی‌ها آن‌قدر از یکدیگر فاصله می‌گرفتند که هیچ همپوشانی دایره‌ها با هم نداشته‌اند.
به ترتیب از راست: کلیسا جویلی؛ کلیسا رونشان؛ کلیسا کولوگن؛ معبد پارتنون	

این نگرش به زیبایی در سیر تکامل معماری ایرانی و سیر تغییرات معماری غرب در دوره‌های مختلف مشهود است. مبانی بنیادین معمار ایرانی در طول قرن‌ها تغییر نکرده است. بینش توحیدی و رسالتی که معمارِ ایرانی برای خود قائل بوده، همواره در طول

تاریخ ثابت مانده است. برای همین است که تغییر نگرش بنیادینی در سیر معماری ایرانی دیده نمی‌شود که معماری پیش از خود را به‌کلی رد کند و یا از آن اظهار انزجار نماید، بلکه در معماری ایرانی صرفاً شیوه بیان حقیقت است که در طول دوران‌ها تحول یافته و کامل گشته است. به همین دلیل است که معمار ایرانی هیچگاه نیازی به تغییر نگرش بنیادی در کار خود احساس نکرده و در عوض هرچه امکانات بیشتری در دسترس خود دیده، از آن در جهت تکامل معماری گذشتگان خود بهره برده است. در مقابل از آن‌جا که بینش معمار غربی در طول دوران‌ها همواره آبشخور علوم متغییر این‌جهانی بوده است و بارها و بارها بنیان‌های بینشی خود را نیازمند به تغییرات اساسی دیده است. به روایتی معماری غرب را می‌توان به دوره‌های مختلفی تقسیم نمود که هرکدام ویژگی‌های کاملاً متمایز از دیگری دارند. نگرش ردی در معماری غرب تا بدانجاست که به‌طور مثال تزئیناتی زیادی که در دوره‌های پیشامدرن دیده می‌شد، در دوره معماری مدرن جنایت تلقی می‌گردد؛ و یا در معماری مدرن‌سفید برای آن‌که آثار معماری هیچ نشانی از معماری پیش از خود نداشته باشد، رنگ نیز در این سبک از معماری حذف گردید. این درحالی است که پس از همه این سخت‌گیری‌های افراطی در دوره معماری پست‌مدرن تمایل به بازگشتی حیرت‌برانگیز به همه نشانه‌های معماری پیشامدرن در دستور کار معماران قرار می‌گیرد.

برای روشن‌تر شدن این موضوع به نشان دادن سیر تغییر و تکامل معماری غرب و معماری ایرانی از طریق کنار هم نهادن چند اثر معماری در ادوار تاریخی مختلف می‌پردازیم.

در اینجا یک عملکرد مشترک جهت مقایسه فرایند تغییر و تکامل در معماری انتخاب شده است. فضاهای عبادتگاهی همواره بخشی از آثار معماری در ادوار مختلف را به خود اختصاص داده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود تفاوت‌های بنیادینی میان یک کلیسا در دوره قرون‌وسطی با دوره‌های پس از عصر روشنگری وجود دارد. این امر به این خاطر است که مفهوم زیبایی با تغییر بنیادین بینش در ادوار مختلف تحول می‌یابد و معماری وظیفه بیان صادقانه این تغییر را بر عهده دارد. درحالی که در معماری ایرانی از آن‌جا که همواره زیبایی، امری ثابت، یعنی وجود مطلق بوده است و تفاوت میان نگرش‌های مختلف در سیر حکمت نه در هستی‌شناسی، بلکه در روش‌شناسی دیده

می‌شود، در معماری نیز روش بیان زیبایی در طول دوران‌ها تکامل یافته، اما اصل و مقصود و غایت آن همواره امری مشخص بوده است. به‌عبارت‌دیگر از آن‌جایی که زیبایی همواره متعلق به اوست، معماران در دوره‌های مختلف رسالتی ثابت با ابزار و امکانات متغیری را در پیش روی خود می‌دیدند؛ و در هر دوره امکاناتی را که در دست داشتند، برای نشان دادن آن حقیقت ثابت و بدون تغییر به کار می‌بستند. برای همین است که هیچ‌گاه معماری ایرانی به تغییری با نگرش رد و انکار معماری پیش از خود (برعکس معماری غرب) دست نزده و همواره پیشینه‌داری یکی از ویژگی‌های بارز آن بوده است.

۵،۵. هدف و غایت زیبایی

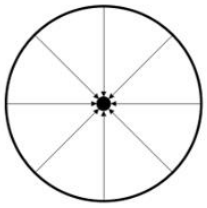
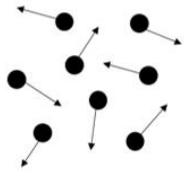
اگر به هدف نهایی فلسفه غرب در نگرش کلاسیک که هدفش هماهنگی زندگی انسان با نظم و تناسبات جهان، یا نگرش قرون‌وسطی که هماهنگی جامعه با مسیح به عنوان تجسم خدا بر روی زمین و یا نگرش معاصر که تنها سعادت آدمی را در همین جهان محسوس می‌داند، نگاه کنیم، درمی‌یابیم که هدفی جز سعادت انسان در این جهان فارغ از عوالمی فراتر از محسوسات ندارد. این امر مخصوصاً که در غایت‌شناسی فلسفه قرن بیستم کاملاً مشهود است. این درحالی است که غایت‌شناسی در تفکر حکمت ایرانی از دوران باستان گرفته تا به امروز سعادت و کمال را در عالمی فراتر از عالم جسمانی می‌داند. به عبارتی فلسفه غرب پیشرفت و آسایش انسان در این جهان را هدف خود می‌داند، در حالی که در بینش حکمی این جهان و کل عالم جسمانی تنها وسیله‌ای برای رسیدن به سعادت و کمال است. این تمایز در مفهوم زیبایی نیز تأثیر می‌گزارد، زیرا هدف نهایی زیبایی را تعریف می‌نماید. هدف نهایی زیبایی در نگرش فلسفه غرب بنا به ثنویت جسم/ذهن، لذت جسمانی و روانی در انسان است لذتی که با ابعاد انسانی که فلسفه غرب تبیین می‌کند همخوانی دارد و زیبایی نیز چون نهایتاً متوجه آسایش و لذت آدمی در این جهان است، سعی می‌کند تا پاسخی لذت‌بخش به نیازهای جسمی و ذهنی آدمی بدهد. به عبارتی اثری زیباست که برای مخاطب لذت‌بخش باشد و یا نهایتاً تبدیل به نقدی می‌شود که صرفاً مسئله و بحرانی را که لذت آدمی در این دنیا را مخدوش کرده است، به نمایش بگزارد. معماری اجتماع‌نگر و یا توجه به بحران محیط‌زیست در معماری که عمدتاً در قرن بیستم شکل گرفتند در این دسته قرار دارند.

در معماری نیز این دو نگرش کاملاً مشهود است. معمارِ ایرانی در سیر طراحی اثر

خود همواره تلاش می‌کند سیری از کثرت به وحدت را دنبال نماید. سیری که نهایتاً عوامل متکثر در آن همه به وجود واحدی که از آن سرچشمه گرفتند بازمی‌گردند؛ و در این سیر است که معماری، کمال و سعادت خود را در هدف و غایتی جز نمایش حقیقت به زیباترین شکل ممکن نمی‌داند. به‌عبارت‌دیگر زیبایی در نظر معمار ایرانی زمانی به متعالی‌ترین حالت خود پدیدار می‌شود که هدفی جز وصال با حقیقت نداشته باشد. این درحالی است که معمار غربی همواره از فرم‌ها برای رسید به اهدافی زمینی بهره می‌برد. این اهداف عمدتاً در رفع نیازهای جسمانی و روانی انسان خلاصه می‌گردند.

برای روشن‌تر شدن بحث در اینجا می‌توان به تفاوت میان باغ ایرانی با پارک یا فضای سبز در معماری غرب اشاره کنیم. تمایزی که شرح داده شد در به‌کارگیری طبیعت در معماری مبتنی بر این دو نگرش کاملاً مشهود است. طبیعت در پارک وظیفه رسیدن انسان به فراغت جسم و روان را بر عهده دارد. پارک طبیعت را برای رفع نیازهای جسمی و روانی انسان محصور می‌کند و شأن حضور آن در تقابل با زندگی پرمخاطره شهری تعریف می‌گردد زندگی که انسان در آن از لحاظ روانی برخی اوقات نیاز به فاصله گرفتن از شهر و رفتن به طبیعت برای بازیابی آسایش جسمی و روانی است درحالی که باغ ایرانی تلاش می‌کند رمزی از بهشت بر روی زمین باشد. از همین روست که باغ ایرانی پیوندی ناگسستنی با خیال دارد و برخی صاحب‌نظران از کلمه باغ خیال برای باغ ایرانی استفاده می‌کنند. باغ ایرانی تلاش می‌کند تا محملی خیال‌انگیز برای تجلی آسمان بر روی زمین باشد. عدم تعلق‌خاطر عناصر باغ ایرانی به آن سیالیتی می‌بخشد که مخاطب را بیش از دیگر بناها در معماری ایرانی متوجه صورت‌های لطیف عالم خیال می‌کند. در باغ ایرانی فضای باز که پیش‌تر اشاره کردیم که رمزی از عالم روحانی است، به حداکثر میزان خود در نسبت با فضای بسته می‌رسد. این امر شفافیت فضایی ایجاد می‌کند که مخاطب با قرارگیری در آن از عالم ماده فارغ گشته و متوجه عالمی فراتر از محسوسات می‌گردد.

جدول۵: روش ادراک و معرفت به امر زیبا در معماری مبتنی بر حکمت و فلسفه غرب

	روش ادراک و معرفت به امر زیبا	
	فرایند ادراک در معماری ایرانی	فرآیند ادراک در فرایند معماری غرب
الگوی ادراک		
مصادیق معماری		
	باغ شازده ماهان	پارک دولاویلت[1]

٦. نتیجه‌گیری

بنابرآنچه گفته شد می‌توانیم مطالب فوق را در جدول۶ جمع‌بندی و ارائه نماییم. در این جدول ابتدا به اصول عام زیبایی‌شناسی در پنج حوزه «هستی زیبایی»، «روش خلق و کشف زیبایی»، «روش ادراک و معرفت به امر زیبا»، «مبانی زیبایی» و «هدف و غایت زیبایی»، ذیل حکمت ایرانی و فلسفه غرب می‌پردازیم و سپس تأثیر آن‌ها در معماری به عنوان اصول خاص پیشنهاد می‌گردد. در ادامه از تجلی اصول خاص در مصادیق معماری نام برده می‌شود.

در اینجا می‌توان به نکته دیگری نیز اشاره کرد. نکته‌ای که بیش از هرچیز در روش‌شناسی تحقیق در معماری باید به آن دقت نماییم. همان‌طور که در این نوشتار دیدیم حکمت ایرانی و فلسفه غرب در حوزه بینش، یعنی مباحثی همچون خداشناسی، انسان‌شناسی و عالم‌شناسی با یکدیگر تمایزات بنیادینی دارند مقوله شناخت‌شناسی در حکمت ایرانی همان معرفت‌شناسی است که بر طبیعت ثلاثه استوار می‌شود و حاصل علم النفس می‌باشد. ولیکن این مقوله در ثنویت دکارتی فلسفه غرب، به ادراک حسی و مفاهیم ذهنی اطلاق می‌شود که همان شناخت‌شناسی است. این تمایزات در ادامه در سه حوزه هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و روش‌شناسی نیز قابل رؤیت است. زیبایی‌شناسی به عنوان حلقه واسط میان حکمت و فلسفه با هنر و معماری نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری آثار

معماری دارد. به عبارتی تفاوت در صورت معماری حاصل تمایز میان تعریف امر زیبا نزد معماران است؛ بنابراین برای بررسی و تحلیل معماری در هر دو زمینه ایران و غرب باید به این تفاوت‌های بینشی و زیبایی‌شناسانه توجه داشته باشیم. به‌عبارت‌دیگر اگرچه که امکان بررسی معماری ایرانی با استفاده از مبانی زیبایی‌شناسی فلسفه غرب ممکن است، اما شناختی که در نهایت به آن دست می‌یابیم شناختی اگر نگوییم اشتباه، بسیار ناقص خواهد بود. به‌طور مثال اگر با نگاه زیبایی‌شناسی مبتنی بر فلسفه متریالیستی به آثار معماری ایرانی که به‌طورکلی همواره تلاش می‌کنند به عالمی فراتر از ماده و محسوسات اشاره نمایند، نگاه کنیم طبیعی است که نتایج حاصل، از خطاهای شناختی جدی برخوردار بوده و ما را به خطا خواهد برد؛ بنابراین با توجه به آنچه گفته شد برای تحلیل و بررسی معماری در هر زمینه فکری لازم است تا ابتدا بینش معماران را بررسی کنیم تا به شناختی صحیح دست یابیم. تبیین زیبایی‌شناسی به عنوان مفصلی میان فلسفه یا حکمت به عنوان علوم نظری و معماری به عنوان امری عینی و بیرونی در شناخت، کشف و خلق آثار معماری بسیار مهم است. در طول تاریخ نیز همواره تأثیر مفاهیم زیبایی‌شناسی مبتنی بر علوم نظری در آثار معماران قابل مشاهده است.

جدول ٦: مقایسه تطبیقی امر زیبا در حکمت و معماری ایرانی و فلسفه و معماری غرب

	زیبایی در حکمت و معماری ایرانی			زیبایی در فلسفه و معماری غرب		
	اصول عام (حکمت ایرانی)	اصول خاص (معماری ایرانی)	مصداق	اصول عام (فلسفه غرب)	اصول خاص (معماری غرب)	مصداق
هستی‌شناسی	اصالت وجود (حقیقت)	اصالت فضای باز	خانه بروجردی‌ها	اصالت ماهیت (واقعیت)	اصالت فضای پر (توده)	خانه اسمیت
روش خلق و کشف زیبایی	تجلی آسمان	رمزگرایی	مسجد شاه اصفهان	تجسم ایده‌های ذهنی	فرم‌پردازی‌های فانتزی	شهر علوم و فنون والنسیا
روش ادراک و معرفت به زیبایی	کشف و شهود باطنی	رابطه فرم‌ها با عالم روحانی	گنبدخانه مسجد جامع یزد	استدلال منطقی و حسی‌گرایی	رابطه فرم‌ها با ذهنیت‌ها (ذهن معمار و مخاطب)	موزه جنگ
مبانی زیبایی	جست‌وجوی ثبات در میان متغیرات	زیبایی در حقیقتِ واحدِ درونی	مساجد	جست‌وجوی در میان متغیرات	زیبایی در واقعیت‌های متغیر بیرونی	عبادتگاه‌ها
هدف و غایت زیبایی	کمال و وصال با حق	سیر از کثرت به وحدت	باغ شازده ماهان	آسایش و لذت این جهانی	رفع نیازهای جسمی و روانی	پارک الک ریج

منابع

– ابن سینا (۱۳۶۳). «الشفاء– الإلهیات» مرعشی نجفی، قم.

–اسفندیاری، سیمین (۱۳۹۲). تطبیق زیبایی‌شناسی در فلسفه افلاطون و دکارت، فلسفه، دوره شانزدهم، شماره ۱: ۶۷–۸۳.

– اکو، اومبرتو (۱۳۹۸). تاریخ زیبایی: نظریه‌های زیبایی در فرهنگ‌های غربی، ترجمه هما بینا، تهران: فرهنگستان هنر.

– امیری، مهدی (۱۳۹۷). معناشناسی ارتباط بین عرفان اسلامی و هنر از دیدگاه زیبایی‌شناسی، شباک، دوره چهارم، شماره ۲: ۲۱–۳۱.

– بنی نجاریان، راشین؛ حیدری نوری، رضا (۱۳۹۸). مصادیق زیبایی‌شناسی در عرفان عطار و مولوی، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، دوره سیزدهم، شماره ۵۲: ۱۴۳–۱۶۳.

– بووی، اندرو (۱۳۸۸). زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه، مترجم فریبرز مجیدی، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

– جعفری‌ها، رضا؛ انصاری، مجتبی؛ بمانیان، محمدرضا (۱۳۹۶). زیبایی‌شناسی اسلامی و آموزه‌های آن در منظر شهری، اندیشه معماری، دوره یکم، شماره ۲: ۱۵–۲۹.

– حیدری، شاهین (۱۳۹۵). درآمدی بر روش تحقیق در معماری با نگرشی تحلیلی بر پایان‌نامه نویسی معماری، تهران: کتاب فکر نو.

– خالندی، انور؛ شافعی، کیوان؛ قادرنژاد، مهدی (۱۳۹۷). بررسی معرفت‌شناختی هنر و زیبایی‌شناسی اسلامی بر اساس قرآن و سنت، دوفصلنامه علمی قرآن و علم، دوره دوازدهم، شماره ۲۳، ۴۷–۶۶.

– خاوری، هادی (۱۳۸۶). «منریسم». رشد آموزش هنر، شماره ۱۰: ۲۶.

– خرقانی، حسن (۱۳۸۸). قرآن کریم چشمه‌سار زیبایی‌شناسی. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای قرآن کریم، ۱(۳)، ۶۷–۷۷.

– خوارزمی، حسین بن حسن (۱۳۶۸). شرح فصوص الحکم، تهران: مولی.

– سعیدی، ایمان؛ دارابی، حسن (۱۳۹۳). بازنمایی ماهیت زیبایی‌شناسی از دیدگاه قرآن و حدیث، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای قرآن کریم، سال پنجم، شماره ۱: ۷–۲۲.

– سوانه، پیر (۱۳۸۸). مبانی زیباشناسی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

– سی چیتیک، ویلیام (۱۳۹۶). دوستی و عشق در معنویت اسلامی، مترجم معصومه نقدبیشی،

اطلاعات حکمت و معرفت، سال دوازدهم، شماره ۸: ۴۶-۵۰.

- سیستانی، محمدعلی؛ ماجدی، حمید؛ شاهچراغی، آزاده (۱۴۰۱). واکاوی جایگاه ادراک و تجلّی در رویکردهای دوگانه به زیبایی‌شناسی با تأکید بر مفهوم زیبایی در عرفان اسلامی، عرفان اسلامی، دوره هجدهم، شماره ۷۱: ۲۰۵-۲۳۰.

- عناقه، عبدالرّحیم؛ محمودیان، حمید؛ صابری زاده، رقیه (۱۳۹۳). ارتباط عرفان و هنر اسلامی و تجلّی آن در معماری آرامگاه، عرفان اسلامی، سال دهم، شماره ۴۰: ۱۴۳-۱۶۷.

- غروری، صبا (۱۳۹۸). بررسی زمینه معرفی زیبایی‌شناسی در تأملات درباره شعر الکساندر گوتلیب باومگارتن، کیمیای هنر، دوره هشتم، شماره ۳۳: ۱۹-۳۲.

- فنایی اشکوری، محمد؛ کریمیان صیقلانی، علی (۱۳۹۱). تأملی در مبانی هستی‌شناختی زیبایی‌شناسی در مکتب عرفانی ابن عربی، حکمت و فلسفه، سال هشتم، شماره ۳، ۲۹-۴۰.

- کاشانی، کمال‌الدین عبدالرزاق (۱۳۷۰). شرح فصوص الحکم، قم: بیدار.

- کاظمی، جاوید؛ رعایت جهرمی، محمد (۱۳۹۹). معماری به مثابه فلسفه معماری سالینگاروس در آیینهٔ زیبایی‌شناسی کانت، متافیزیک، سال دوازدهم، شماره ۳۰: ۱۲۱-۱۳۶.

- کریمیان‌صیقلانی، علی (۱۳۹۲). مبانی زیبایی‌شناسی در عرفان اسلامی، تهران: سمت.

- لیتل، استیون (۱۳۹۲). گرایش‌های هنری، مترجم مریم خسروشاهی، ویرایش سوم، تهران: کتاب آبان.

- محتشم، آرزو؛ حمزه نژاد، مهدی (۱۳۹۲). مقایسه تطبیقی تأثیرات اندیشه فلاسفه وجودگرای شرق و غرب بر اصول زیبایی‌شناسی معماری با رویکرد بررسی اندیشه‌های ملاصدرا و هایدگر، اندیشه معماری، دوره اول، شماره ۲: ۶۸-۸۰.

- مگی، برایان (۱۳۹۴). سرگذشت فلسفه، مترجم حسن کامشاد، تهران: نی.

- میترورویچ، برانکو (۱۳۹۸). فلسفه برای معماران، مترجم احسان حنیف، تهران: کتاب فکر نو.

- نسفی، عزیزالدین (۱۹۹۳). مجموعه رسائل مشهور به کتاب الانسان الکامل، بی‌جا.

- نصر، سید حسین (۱۳۸۹). هنر و معنویت اسلامی، مترجم رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.

- هاشم نژاد، حسین (۱۳۸۵). درآمدی بر فلسفه هنر از دیدگاه فیلسوفان اسلامی»، قبسات، دوره یازدهم، شماره ۳۹-۴۰: ۳۱۳-۳۳۲.

- Carlson, A. (2002). "Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture", New York and London: