واکاوی زیبایی‌شناسی امر والا از منظری سنت‌گرایانه

مجید کیانیان[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۷ آبان ۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱ بهمن ۱۴۰۳ □ صفحهٔ ۱۳۸-۱۲۵
Doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

چکیده

مسئله امر والا به مثابه موقعیتی بی‌نقصان، دگرگون‌ساز و تحیربرانگیز شکوه و عظمت مقوله‌ای است که چندان در ساحت زیبایی‌شناسانه هنر در مطالعات هنرهای سنتی [هنرهای شرقی] مورد توجه و تحلیل قرار نگرفته و در معدود مطالعات انجام‌شده بیشتر بر وجه جلالی آن توجه و تأکید شده است. بنابراین پژوهش حاضر در نظر دارد با ارائه تصویری از زیبایی‌شناسیِ تجلی امر والا از دریچه نظریات هنر مدرن، به واکاوی ماهیت و کیفیت این مفهوم در ساحت هنر از منظری سنت‌گرایانه بپردازد. چندان‌که از عنوان پژوهش نیز آشکار است، رویکرد نظری بحث برگرفته از آراء سنت‌گرایان نظیر شوان، بورکهارت، نصر، لینگز و دیگر نظریه‌پردازان این حوزه بوده و روش این تحقیق از نوع تحلیلی استدلالی است. درواقع هدف آن است که در مسیر تحلیل، بتوان گفتمانی از چیستی، چگونگی و نحوه تجلی این مفهوم در انگاشتی سنت‌گرایانه ارائه کرد. یافته‌های مطالعه گویای این واقعیت هستند که اگر برای درک امر والا مشخصاً از دریچه هنرهای سنتی، به سراغ مفاهیم محوری نظیر امر قدسی، هنر و زیبایی قدسی رفته و در چنین چارچوب گفتمانی به این مفهوم نزدیک شد؛ به این گزاره می‌توان دست یافت که برخلاف نگره تک‌ساحتی حیرت‌محور (در اغلب موارد سوبژکتیو) مدرن از امر والا، خوانش قدسی این مفهوم، در بستر ابژکتیو چندساحتی و جهان‌شمول هنر قدسی، و با قرآن به مثابه قلمروی بنیادین هنر و زیبایی اسلامی آن، اگر در بنیاد خود واجد جلال و حیرت است اما نمی‌تواند بی‌بهره از حُسن و جمال باشد. چون اساساً امر والای قدسی در صورت تحدید و انحصار صرف به جلال الهی در تلقی مدرن از آن نمی‌تواند غایت اصلی خود را محقق سازد. بر پایه همین تلقی بنا به کاربردی‌بودن و غایت‌مندی هنر قدسی حتی می‌توان مقام فنا در عرفان را نیز توجیه و تفسیر کرد، چه آن‌که در غیر این صورت جذبه‌ای وجود نمی‌داشت که موجب طی طریق گردد.

واژگان کلیدی: امر والا، سنت‌گرایی، زیبایی‌شناسی، امر قدسی، هنر قدسی، حیرت، زیبایی

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب.قم. ایران.
Email: majid.kia60s@gmail.com

استناد: کیانیان، مجید (۱۴۰۳)، واکاوی زیبایی‌شناسی امر والا از منظری سنت‌گرایانه، رهپویه حکمت هنر، ۳ (۲): ۱۳۸-۱۲۵.
doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081
https://rph.soore.ac.ir/article_720033.html

مقدمه و بیان مسئله

به تعبیر جورج لوینسون، حوزه زیبایی‌شناختی فلسفی واجد سه کانون تمرکز است که از طریق هریک از آنها می‌توان به نحوی رضایت‌بخش تصوری از آن حوزه به دست آورد. اولین محور توجه دال بر گونه‌ای سیاق کنش یا موضوع بازشناسی- به معنای روش توجه به هنر یا فعالیت‌های معطوف به آفرینش و فهم هنر با آن اشیاء متنوعی که آثار هنری به حساب می‌آیند؛ محور دوم نیز دال بر قسمی از خصوصیت، ویژگی یا وجوه چیزها می‌گردد- به معنای آنچه عطف به زیبایی‌شناسی است، شامل زیبایی یا پویایی و یا ظرافت؛ و سومین بنیاد تمرکز شامل نوعی سیاق اندیشه، ادراک یا تجربه است- آنچه بازهم می‌توان عنوان زیبایی‌شناختی را بدان الصاق کرد. این سه نوع استنباط از آن‌رو با یکدیگر مرتبطند که هنر در بعد آفریننده و پذیرنده‌اش پرمایه‌ترین و متنوع‌ترین عرصه را برای آشکار نمودن خصوصیت زیبایی‌شناختی و برخوردار شدن از تجربه‌های زیبایی‌شناختی به بهترین وجه فراهم می‌آورد (لوینسون و گابر، ۱۳۹۲: ۱۰-۱۱). چنین تلقی از زیبایی و تجربه زیبایی‌شناختی می‌تواند سرفصل‌های تمایز ذاتی هنر قدسی و مدرن را تبیین و تحلیل کند و بر مبنای آن پژوهش حاضر بنا دارد به واکاوی مفهوم و تجلی امر والا[1] از منظر سنت‌گرایانه و در هنر و زیبایی قدسی بپردازد. مراد واکاوی بن‌مایه‌ها، ماهیت و کیفیت و سیاق تجلی آن در هنر سنتی شرق از بودیسم هند و چین تا به طور مشخص هنر سنتی در اسلام است که تجلی ذاتاً متفاوت از تلقی مدرن دارد. در نظر داشته باشیم وقتی از شرق سخن به میان آورده می‌شود منظور از مشرق، مشرق معنوی است. و منظور ما از سنت، بنا به تعبیر سید حسین نصر صرفاً رسوم و عادات متعارف و متداول نیست، بلکه سنت از آسمان نازل شده و واجد مبنای متافیزیکی است.

به هر رو در آنچه آورده خواهد شد، پرسش اصلی این خواهد بود که امر والا (یا متعالی) به‌لحاظ زیبایی‌شناختی از منظری سنت‌گرایانه چه کیفیتی داشته و فصل ممیز آن با نگره مدرن غربی چیست؟ و مصداق بنیادین آن مشخصاً در هنر اسلامی چگونه تجلی می‌آید؟ در این راستا در روند تحلیل ابتدا به زیبایی‌شناسی امر والا در فلسفه هنر و زیبایی‌شناختی مدرن پرداخته شده و در ادامه واکاوی امر والای سنت‌گرایانه از دریچه هنر و زیبایی قدسی مورد مداقه قرار می‌گیرد. هدف آن است که در مسیر تحلیل، بر مبنای روشی تحلیلی استدلالی، بتوان گفتمانی از چیستی، وجوه کیفی و سیاق تجلی این مفهوم در خوانش سنت‌گرایانه ارائه کرد.

پیشینه تحقیق

مدخلی بر درباب زیبایی‌شناختی امر والای مدرن و اصالت حیرت معطوف به قدرت

تبیین مفهوم امر والا در فلسفه هنر غرب واجد پیشینه‌ای است که برخلاف یک تاریخ گاه‌نگارانه خطی، مجموعه‌ای از استدلالات متفکران و فیلسوفان مختلف در طول حدود بیش از دو قرن را در بر می‌گیرد. درواقع این انگاشت‌ها از امر والا لزوماً از یکی به دیگری دنبال نشده و به تلقی‌های متفاوتی از دلالت امر والا می‌پردازند، بااین‌وجود عموم‌شان معطوف به نگاهی سوبژکتیو است که امر والا را چیزی ورای واقع‌گرایی، درک متداول و تبیین مستقیم و سرراست می‌داند. بحثی که در این پاره مورد توجه قرار می‌گیرد، مبتنی بر این گزاره است که این تلقی سوبژکتیو از امر والا به‌طور تام معطوف به تحقق «حیرت» در مقام فاعل شناساست.

برای فهم بیشتر این امر در گام نخست می‌توان چند نمونه از تعاریف ارائه‌شده حول درک این مقوله را می‌توان در نظر گرفت. به عنوان مثال برای سایمون مورلی تجربه امر والا: «اساساً دگرگون‌ساز، مبتنی بر رابطه بین بی‌نظمی در نظم و اضمحلال مختصات پایدار زمان و مکان است. آنچه شتابان وارد شده و ما عمیقاً دگرگون می‌شویم» (Morley, 2010: 13). برای فیلیپ شاو، امر والا «بر لحظه‌ای دلالت می‌کند که توانایی درک، دانستن و بیان یک فکر یا احساس ناکام می‌ماند. هرچند با همین شکست، ذهن فهمی نسبت به چیزی ورای اندیشه و زبان می‌یابد» (Shaw, 2006: 3). به‌زعم او امر والا «ایده بی‌نهایتِ ورای کلمات» را بیان می‌دارد (Ibid: 1)؛ جان بیلی در *جستاری در امر والا* (۱۷۴۷) بزرگی یا وسعت را عنصری حیاتی در امر والا می‌داند اما خاطرنشان می‌کند که تجربه امر والا می‌تواند ناامیدکننده باشد: «دو یا سه روز در دریا می‌تواند تمام لذت پرشوری را که با تماشای یک اقیانوس وسیع حس می‌کنیم، فرو برد» (Ashfield and de Bolla, 1996: 90). بیلی بحث خود را این‌گونه تبیین می‌کند که امر والا را می‌توان با منظره‌ای برساخته تجربه کرد و توجه را به این نکته جلب می‌کند که همین تجربه نیابتی، امر والای حقیقی محسوب می‌شود، به‌گونه‌ای می‌توان وقوع ناگهانی حجمی انبوه را روی بوم یا پرده نمایش دید و همین امر والا است که اگر واقعاً در بطن آن باشیم، تأثیری بسا کمتر خواهد داشت؛ و درنهایت از نظر پل رونکن، امر والا «می‌تواند به مثابه نوعی افراط زیبایی‌شناسانه، ابرنواختری (سوپرنوا) از احساسات تعبیر شود» (Roncken, 2018, 9).

پیگیری پیشینه این بحث در متفکران قرن هجدهم طنین پرعمق‌تری می‌یابد. آنجا که مثلاً مفهوم امر والا به مثابه نوعی ناآرامی، شوک و وحشت نیابتی در مکتوبات ادموند برک در سال ۱۷۵۶ بیان می‌شود که «شور ناشی از عظمت و امر والا در طبیعت ... حیرت است؛ و حیرت آن حالت روح است که تمام حرکاتش موقوف به درجاتی از وحشت می‌گردد. در این مورد ذهن کاملاً آکنده از ابژه خود می‌شود که نمی‌تواند مشغول دیگری گردد» (Ashfield and de Bolla, 1996: 132). پس برای برک

Doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

امر والا ترس و درد نیابتی ایجاد می‌کند که لذت می‌بخشد.

بااین‌حال دستگاه نظری‌ای که کانت تبیین می‌کند می‌تواند به شکل جامع‌تری به تبیین وجوه کیفی امر والا در تلقی مدرن آن مؤثر باشد. امانوئل کانت در *نقد قوه حکم* به‌وضوح بیان می‌کند که امر والا یک «ابژه» نبوده و تأثیری که امر والا بر ذهن و تخیل می‌گذارد، نه بر یک ابژه که بر ادراک متکی است. در مثال او، اقیانوس به‌خودی‌خود تجلی امر والا نیست اما می‌توان آن را تحت شرایط معینی به مثابه امر والا درک کرد که وی به مثابه استعاره‌ای چنین بیان می‌کند: اقیانوس را می‌توان به مثابه «آینه زلال آب که تنها با بهشت کران‌مند می‌گردد» یا «ورطهٔ تهدید به منکوب‌کردن هستی» درک کرد (کانت، ۱۳۸۳: ۳۳۵). برای کانت امر والا، امری سوبژکتیو است و مفهوم مطلق و معینی ندارد، به‌واسطه ادراک تحقق می‌یابد، نه آنچه موجب ادراک می‌شود.

همین تحلیل کانت به نظر شالوده تلقی امروز از امر والا در فلسفه هنر غرب را بنیان نهاده است. او در کتاب دوم از رساله *نقد قوه حکم* به تحلیل امر والا می‌پردازد و درواقع می‌توان علاوه بر تلقی سوبژکتیو از این مقوله، ردپای نگاه تک ساحتی مبتنی بر «حیرت معطوف به قدرت (و عظمت)» را در تحلیل وی مشاهده کرد. مدعای کانت مبتنی بر مختصات دوسویه والای «ریاضی» و «پویا» است؛ که والای ریاضی را در طبیعت می‌توان به مثابه بزرگی و عظمت انگاشت و والای پویا دال بر طبیعت به مثابه «قدرت» است. اما نکته اینجاست که این داوری امر والا به‌رغم وجوه تشابه با داوری زیباشناختی (به باور کانت این احکام مدعای اعتبار عام، عدم فایده‌مندی، غایت‌مندیِ سوبژکتیو و ضرورت دقیقاً مشابه احکام ذوقی دارند (کانت، ۱۹۵۱. ۲۴))، اما فاقد هرگونه پیوند با امر زیبا تبیین می‌گردد.

کلیدواژگان او در تبیین امر والا واجد کیفیتی سرشار از جلال، عظمت، گستردگی و قدرتی فرا-پدیداری است. به عنوان نمونه در عباراتی والایی ریاضی را چیزی مطلقاً بزرگ که ماورای هر قیاسی بزرگ است تعریف می‌کند. بدیهی است که از این عبارت می‌توان دریافت که مقصود او به‌یقین جهان پدیدارها نیست، چون در اینجا مطلق معنا ندارد. به‌زعم کانت والا چیزی است که در قیاس با آن هر چیز دیگری کوچک است. بیشتر وارد این بحث نمی‌شویم که بحث وی بسیار گسترده است و مسیر مطالعه را تغییر خواهد داد. اما جان کلام این است که دریاب کانت در کل از این استدلال آن است که نشان دهد که امر والا، حالتی سوبژکتیو است و با تصوری معین که قوای حاکمه تأملی و متخیله در شکل‌گیری آن نقش دارند، ایجاد می‌شود. او واپسین تعریف خود را این‌گونه می‌آورد: «والا چیزی است که صرف توانایی تعقل کردن آن قوه‌ای از ذهن را نشان می‌دهد که از هر معیار حسی فراتر می‌رود» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۶۵)

در ادامه کانت به مقوله والای پویا می‌پردازد. اینجا نیز انگاشتی مشابه مشهود است. او این بحث را حول مفهوم قدرت پی می‌ریزد. بدین سیاق که ابتدا با تمایز آن با قهر آغاز کرده، قهر را قوه‌ای ورای موانع بزرگ می‌خواند که اگر بر مقاومت چیزی که خود واجد قدرت است، غلبه کند قهر خوانده می‌شود. سپس می‌افزاید که در والای پویا با مفهوم قدرت، و نه قهر، سروکار داریم که منجر به تسلط طبیعت و در مقابل عجز و وحشت انسان می‌گردد. گرچه باز هم به باور کانت احساس عجز و وحشت، نه صرفاً به‌واسطه حوادث طبیعی، که تنها از این منظر والای پویا را در انسان برمی‌انگیزد که سبب می‌شود آدمی از طریق قدرت طبیعی، قدرتی بالاتر را در خود حس کند. به‌بیان‌دیگر آدمی به جای آن‌که «امر والا» را در طبیعت جستجو کند، در اراده درونی خود جستجو می‌کند. لذا فقط چیزی را واقعاً می‌توان «والا» تلقی کرد که ما را به نحو درونی به‌نوعی تسلط بر یک مانع بزرگ واقف می‌سازد. در این احساس خوف و رجاء با هم همراه هستند و اراده به نحو اجتناب‌ناپذیر بر نفسانیات فائق می‌آید. پس در حد سستی و زبونی نمی‌توان از امر والا، سخن گفت (مجتهدی، ۱۳۸۶: ۱۸۱).

این‌طور می‌توان گفت که والای پویا نیرویی است که در مواجه با قدرت طبیعت در درون انسان بیدار می‌گردد و گذار از ترس و وحشت به شجاعت و دلیری و از خرافه به مذهب حقیقی را میسر می‌سازد و ما را به قضاوتی متأملانه پیرامون امور فوق محسوس وادار می‌سازد. کانت خود نیز مؤکداً بیان می‌دارد که:

«والا نه در هیچ‌یک از اشیاء طبیعت بلکه در ذهن ما جای دارد تا جایی که بتوانیم آگاه شویم که از طبیعت درونی و بنا بر این از طبیعت بیرون خود برتریم... فقط با فرض ایده والا در خودمان و بالنسبه با آن است که می‌توانیم به تصور والایی آن ذاتی [خدا] نائل شویم که نه صرفاً به واسطه قدرتی که در طبیعت به نمایش می‌گذارد، بلکه بیشتر به واسطه قوه نهفته در ما برای داوری بدون ترس درباره آن و والاتر دانستن تعیین خودمان نسبت به آن احترامی درونی را در ما بر می‌انگیزد» (مجتهدی، ۱۳۸۶: ۱۸۳-۱۸۴).

پس وقتی می‌گوییم که پدیده طبیعی مفروض شکوهمند و والاست، سخن دقیقی ایراد نکرده‌ایم چراکه شکوهمندی و والایی واقعاً از صفات طبیعت نیست، بلکه ویژگی ذهن انسان است «لذا نمی‌توان توفانی که اقیانوسی پهناور را آشفته کرده والا و شکوهمند خواند، بلکه فقط می‌توان گفت منظره‌ای ترسناک است» (کانت، ۱۹۵۱: ۲۳) این والایی موجود در ذهن انسان شکلی از خودآگاهی انسان بوده که به‌وسیله احساس به وجود می‌آید و قدرت استعلایی ذهن انسان محسوب می‌شود. کانت برای تحقق این والایی سازوکاری تبیین می‌کند که قصد ورود به آن نیست، صرفاً هدف نشان دادن این است که در جای‌جای تلقی کانتی،

مفهوم امر والا سوبژکتیو بوده و با عطف به حیرت و پیامدهای آن (وحشت، خوف، عجز و...)، نسبتی با زیبایی ندارد. هرچند شاید بخشی از آن به تجربه کم خود کانت نسبت به امر والا در هنر و زیبایی بازگردد.

به‌طورکلی با در نظر گرفتن مجموعه تعاریف از امر والا، از صاحب‌نظرانی چون ریچاردسون که بررسی عملی امر والا را در رابطه با نقاشی مطرح می‌کنند و برای‌شان امر والا مفهومی تجربی و عملی محسوب می‌شود، تا فیلسوفانی نظیر برک و کانت که به‌طورخاص از منظری هنری در مورد امر والا ننوشته و حتی تلقی کانت از امر والا تا حد زیادی فکری و ذهنی است، و بر پایه مطالعات محققین متأخری مانند تمنوگا تریفونوا که امر والا را چنان گستره مفهومی بحث‌برانگیزی می‌دانند که به‌راحتی می‌توان از امر والای برکی، مبتنی بر درک انسان از طبیعت، به «امر والا غیرانسانی» دگرگون‌ساز لیوتار عزیمت کرد، امر والایی که هیچ ادعای استعلایی ندارد و والابودگی آن مبتنی بر «مقاومت در برابر تصاحب عقل‌گرایانه یا بازنمایی روایی» است (Trifonova, 2018a, 16)؛ آنچه فرض مسلم می‌توان انگاشت این است که امر والا در مفهوم مدرنش با وجود آن‌که تا حد حکم زیبایی‌شناختی نیز تفسیر می‌گردد اما کمتر در باب زیبایی آن سخن به میان آورده می‌شود و تحلیل‌ها صرفاً محدود به بعد حیرت‌آور آن است. درواقع یعنی گستره تحلیل‌ها چندان جایی برای خوانش زیبایی یا امر زیبا در ساحتِ «مبادی و مقومات» این رویارویی باقی نمی‌گذارد.

پیشینه مطالعه امر والا در هنرهای سنتی (قدسی) چندان سترگ نیست و عمده مقالات به تحلیل این مفهوم در زیبایی‌شناسی غرب از فلسفه مندلسزون و کانت تا لیوتار پرداخته‌اند. بااین‌وجود از معدود نمونه‌هایی که از این چارچوب برای پرداخت به فرهنگ و هنر اسلامی بهره برده‌اند، می‌توان به مقاله *تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی مولانا با الهام از نظریه کانت در باب امر والا* (۱۳۹۹) به قلم فرزاد بالو اشاره کرد که در آن به‌زعم نویسنده مولانا با تعدد بسامد عناصر بیکران و پرعظمت هستی، نظیر آفتاب، دریا و کوه با نوعی احساس احترام و ستایش و درعین‌حال عجز و هراس مواجه می‌شود. مضاف‌براین وی نقش مخاطب آشنا را در فهم امور والا بسیار اثرگذار تلقی می‌کند. دیگر مقاله‌ای که در این پژوهش به مثابه نقطه عزیمت بحث مورد استفاده قرار گرفته مقاله‌ای است با عنوان *درآمدی بر خوانش مفهوم امر والا از دیدگاه فلسفه و عرفان اسلامی* (۱۳۹۱) به قلم محمدجعفر جامه‌بزرگی که در این مقاله نیز می‌توان ردپای نگره کانت در تبیین جلال الهی به مثابه تجلی امروالا در هنرهای اسلامی را یافت.

روش انجام پژوهش

چندان‌که از عنوان پژوهش نیز آشکار است، رویکرد نظری بحث برگرفته از آراء سنت‌گرایان نظیر شوان، بورکهارت، نصر، لینگز و دیگر نظریه‌پردازان این حوزه بوده و روش این تحقیق از نوع تحلیلی استدلالی است. درواقع هدف آن است که در مسیر تحلیل، بتوان گفتمانی از چیستی، چگونگی و نحوه تجلی این مفهوم در انگاشتی سنت‌گرایانه ارائه کرد. بنابراین بر پایه مبانی نظری که در باب امر والا از منظری مدرن ارائه گردد، به تحلیل و استدلال ماهیت و کیفیت آن در نگره‌ای سنت‌گرا پرداخته می‌شود.

چارچوب نظری: واکاوی امر والای سنت‌گرایانه؛ والابودگی قدسی معطوف به جمال و جلال

با وجود گستردگی تحلیل‌ها در خصوص درک مفهوم امر والا، معرفت معنا و صورت در هنر سنتی اساساً متمایز از تلقی غربی (غرب فلسفی) بوده و فهم زیبایی نزد هنرمند شرقی (و نمونه مشخص آن مسلمان)، عموماً متأثر از نوعی نگرش عرفانی بوده است، یعنی معرفت حق، و همین نگرش تعیین‌کننده آنها را نسبت به محاکات طبیعت، آنچه در آثار تجسمی یونانی (و محصول خلف آن تلقی مدرن هنر) می‌بینیم، دور کرده است (بنی‌اردلان، ۱۳۸۹). بر پایه همین تعبیر، عدم کارآمدی انگاشت زیبایی‌شناسانه غرب به‌منظور تحلیل آثار هنرورزان سنتی بدیهی‌تر از آن است که به استدلالی تفصیلی نیازمند باشد. به تعبیری می‌توان گفت که آن نگره بر وفاداری به «نمود» به معنای عالم تکثر یا خلق و نمایش عینی استوار است؛ درحالی‌که هنرمند اسلامی، خود را در ساحت «بود» و نمایش امر قدسی در معنای جلوه‌های حق‌تعالی می‌بیند و در نتیجه به تناسبات ریاضی وفادار نیست. بر این مبنا در ادامه بحث، به‌منظور تحلیل تجلی جامع (حیرت و زیبایی)، یگانه و ابژکتیو امر والا در نگره‌ای سنت‌گرایانه، به جستجوی آن در امر قدسی پرداخته می‌شود. مراد آن است که نظر به بنیاد گفتمان کلان سنت‌گرایان بر نسبت معرفت و حقیقت در ساحت قدسی، جامعیت تجلی امر والا در هنر و زیبایی واکاوی شود. از این رو در چارچوب این گفتمان به‌ترتیب امر قدسی، هنر قدسی و زیبایی قدسی مطالعه می‌شود که می‌تواند رهیافتی به‌سوی فهم کیفیت امر والای قدسی و سیاق و مصداق تجلی آن باشد.

الف- امر قدسی

برای فریتیوف شوان امر قدسی مبتنی است بر مشاهده لازمان در زمان، نامتناهی در مکان، نامخلوق در مخلوق و درنهایت فوق صورت در صورت. درواقع این‌طور می‌توان گفت که امر قدسی به‌زعم او، همان ورود رازآلود یک حضور در مرتبه‌ای از مراتب هستی است، حضوری که محیط بر آن مرتبه و متعالی از آن بوده و می‌تواند در قالب نوعی انفجار الهی آن را در هم شکند. امر قدسی، امری قیاس‌ناپذیر و متعالی است که واجد قواعد دقیق ابعاد جلال و درعین‌حال رحمت خاص خود است. امر قدسی

Doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

ذاتاً تخطی ناپذیر است، چندان‌که هر تلاشی برای تخطی از آن به زیان تخطی کننده بوده و لذا هرگونه تخطی از امر قدسی، حتی در ساحت هنر، پیامدی بی‌حساب دارد (شوان، ۱۳۹۴: ۱۰۷-۱۰۸).

سیدحسین نصر، امر قدسی را تجلی کانون مطلق در حاشیه دایره هستی می‌داند که در آن به سر می‌بریم و تجلی ذات سرمدی در قلمرو ناپایدار و گذران است. نکته حائز اهمیت این‌که، به عقیده او تلاش در بازتعریف امر قدسی، منجر به ایجاد تغییری در واقعیت نشده و لذا هیچ‌چیز با صرف قدسی نامیدن آن، قدسی نمی‌شود، حتی اگر این تغییر را برخی در گفتار روزمره با بی‌دقتی و تسامح به کار ببرند (نصر، ۱۳۸۱: ۷۱). پس امر قدسی دال بر تجلی عوالم اعلی در ساحت‌های نفسانی و مادی هستی بوده و مضاف بر آن منشأ صدور این امر قدسی را باید عالم روحانی دانست که ورای ساحت روانی یا عالم نفس قرار گرفته و نباید با آن به‌اشتباه یکی انگاشته شود (نصر، ۱۳۷۹: ۵۹). درواقع مبتنی بر همان معرفتی که در معارف هندوان و در مکتب ودانته تبیین شده که به تعبیر ریخته‌گران مصداق آن عبارت است از «همه عالم برهماست. همه عالم جلوه‌های اوست. او است که در حجاب گل و لاله و زمین و آسمان و حیوان و نبات و انسان و هر چه هست، ظهور کرده است» (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۱۳-۱۴).

ب- هنر قدسی

بر بنیاد چنین تلقی‌ای از امر قدسی است که می‌توان به هنر قدسی که ذات آن مبتنی بر تجلی وحدت در عالم کثرات است، نزدیک شد. در این بخش به‌منظور روشن‌تر شدن بحث، بر پایه مهم‌ترین شاخص‌های آن صورت‌بندی می‌گردد.

شهود عقلی: همان ساحتی که به باور بورکهارت در این هنر چیزی وجود دارد که آشکارا ورای نیروی احساس صرف است؛ نیروی احساسی که لزوماً مبهم و همواره در تغییر است. آنچه به تعبیر وی «شهود عقلی» است و در اینجا «عقل» در معنای اصلی کلمه به مثابه قوه‌ای بسیار جامع‌تر از استدلال و تفکر و به عنوان قوه‌ای تقلی می‌شود که مستلزم شهود حقایق بی‌زمان است. بورکهارت تبلور این امر در هنر اسلامی را این‌طور تحلیل می‌کند:

«زیبایی اساساً جلوه‌ای از حقیقت کلی است [...] در هنر اسلامی قصد بر این است که محیطی به وجود آید که در آن انسان بتواند شرف و عزت اصلی خود را که ارمغان ازل است دریابد، بنابراین اسلام از هرچه به منزله بت باشد دوری می‌کند. چیزی نباید میان انسان و حضور نامرئی حق‌تعالی مانع و حائل شود (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۶-۴).

عدم تجانس ذات هنر مدرن و قدسی: هنر قدسی از مضامینی است که به‌زعم نصر پیش از دوره جدید نه‌تنها اهل تفکر بلکه عامه مردم معنای آن را به شهود می‌دانستند، زیرا عنایت نسبت به امر قدسی عمومیت داشت (نصر، ۱۳۷۹: ۶۷) به باور وی تعبیر قدسی وقتی درباره هنر بکار می‌رود، صرفاً بیان‌گر گروهی از تجلیات سنتی است که بی‌واسطه به مبانی روحانی مذکور بازگشت دارند (نصر، ۱۳۷۹: ۶۰) و بر همین مبنا وی با وجود تأیید امکان تحقق هنر دینی مدرن اما قائل به این امر است که هنر دینی غیر سنتی، درهرصورت نمی‌تواند هنر قدسی تولید کند. (نصر، ۱۳۸۱: ۵)

رمزپردازیِ حقایق بی‌زمان (رفتن به ورای محدودیت‌های گستره متناهی): هنر سنتی و در دل آن هنر قدسی، در زبان رازورزانه سنت و شیوه‌های اجرای آن در همان عامل خاص صورتی که بدان تعلق دارد، ریشه دارد، در عین اینکه هر سنتی عطف به حقیقةالحقایق ورای این هنر و فراتر از همه صورت‌ها می‌گردد. این هنر پیوسته مخاطب خود را از بند تحدیدها رها کرده و مشخصاً از منظر صورت ذاتی خود به مثابه هنر قدسی به بیننده این فرصت را می‌دهد تا جذابیت پر گشودن در گستره‌های لایتناهی عاری از محدودیت را تجربه کند (نصر، ۱۳۸۱: ۶۲). نصر در *هنر قدسی در فرهنگ ایران* این‌گونه می‌آورد:

«هنر قدسی موهبتی آسمانی است که برای انسانی که در احاطه صور و قالب‌های مادی زندگی می‌کند، دسترسی به نوری را که مغذی جان او است ممکن می‌سازد؛ نوری که به صورت‌های خاکی –صوری که با الهام از ملکوت به عنوان محمل برگزیده شده‌اند- روشنی و شفافیت خاصی می‌بخشد» (نصر، ۱۳۷۹: ۶۲).

مبتنی بر دین وحیانی (علم مقدس) و نه نبوغ، تجربه‌گرایی و ذوق ناسوتی: وقتی سخن از هنر قدسی به میان می‌آید، منظور از هنر قدسی به باور شوآن، آن قسم از هنر است که نه کلیشه‌های متداول انسانی که ژرفاهای لاهوتیِ الهی را برانگیزد و در نتیجه چنین زبانی اساساً نمی‌تواند منحصراً مبتنی بر ذوق ناسوتی یا حتی نبوغ باشد، بلکه ضروری است از دین وحیانی صادر شود که مستلزم این است که «اثر هنری به دست هنرمندی اجرا شده باشد که از مقدسین است یا لااقل در یک حالت فیض قرار دارد» (شوان، ۱۳۹۴: ۶۰). بدین‌روست که شمایل هنری، صرف‌نظر از این که فقط به کار تعلیم و تربیت کمابیش سطحی توده‌ها می‌آید، برای نخبگان پلی برای عبور از امر محسوس و تقلید طبیعت به امر معنوی به‌واسطه شهود عقلی ایجاد می‌کند.

خصلت عقلی انکارناپذیر هنر اسلامی ثمره شهود عقلی صور ازلی عالم برین است، شهودی که به‌وسیله معنویت اسلامی و برکت جاری از سنت اسلامی ممکن شده است. هنر اسلامی از صور بیرونی طبیعت تقلید نمی‌کند بلکه مبادی آنها را منعکس می‌سازد. این هنر مبتنی بر علمی است که ثمره استدلال یا تجربه‌گرایی نیست بلکه «علم مقدسی[۲] » است که تنها با وسایل فراهم شده توسط سنت به‌دست‌آمدنی است (نصر، ۱۳۷۴: ۴۸)

انعکاس مبادی و نه تقلید طبیعت: چندان‌که در مورد قبل نیز اشاره شد، از منظر سنت‌گرایان، طبیعت‌گرایی تصمیمی برای تنزل دادن هنر به‌صرف تقلید از طبیعت تلقی شده و در مقابل هنرهای قدسی، مصادیقی قدسی است که منبع الهام‌شان هم ملکوتی است و هم جمعی، هنر قدسی به مثابه محملی جهت حضور معنوی پدید آمده است. در عین این‌که هنر برای خدا، برای فرشته و برای انسان ایجاد شده است. از سوی دیگر هنر ناسوتی تنها برای بشر موجود است و به همین سبب مورد خیانت واقعیت قرار می‌گیرد. هنر قدسی به آدمی یاری می‌رساند که کانون یگانه خاص خود، گوهری را که ذاتش عشق ورزیدن به خداست، پیدا کند (شوان، ۱۳۹۴: ۷۳-۷۹).

چندساحتی (جهان‌شمولی- الهی و بشری): به باور شوان هنر قدسی تک‌ساحتی نبوده و مبتنی‌بر نوعی جهان‌شمولی است که به آن امکان می‌دهد جدای از حقایق و واقعیات متافیزیکی برآمده از تاریخ مقدس، نه صرفاً احوال معنوی بلکه شرایط روان‌شناختی دسترس برای همه انسان‌ها را هم انتقال می‌دهد.

«به زبان دوره متجدد، می‌توان گفت چنین هنری هم عمیق و هم درعین‌حال ساده و بی‌آلایش است و این جمع میان عمق و سادگی دقیقاً یکی از ویژگی‌های غالب هنر قدسی است. سادگی یا صراحت چنین هنری، نه‌تنها به‌هیچ‌وجه معلول نوعی حقارت خودش جوش یا ساختگی نیست، بلکه، به‌عکس حالت بهنجار نفس بشر را، خواه حالت بهنجار انسان متوسط باشد و خواه حالت بهنجار انسان برتر، متجلی می‌سازد» (شوان، ۱۳۹۴: ۵۷).

انسجام صورت و معنا: بحث توجه به صورت یا فرم از منظر سنت‌گرایان مقوله بسیار مهمی است. درواقع تأکید بر معنا نباید دال بر عدم توجه به صورت در هنر قدسی تلقی شود. برای سنت‌گرایان، پرداختن به امر قدسی نه‌تنها مستلزم واکاوی محتوای آن، بلکه تبیین صور بلاغی و تجلی آن بن‌مایه اصلی امر قدسی در ساحت هنر است. از این منظر مسئله صورت‌ها گرچه به‌ظاهر در حد ذات خود از اهمیت ثانوی برخوردار است، اما درواقع در هنر قدسی به‌هیچ‌وجه مسئله‌ای بی‌اهمیت نبوده و با مسائل کلی‌تر پیوند نزدیکی دارد. صور محسوس دقیقاً مبتنی بر تعقل‌های شهودی‌اند و به همین دلیل است که مثلاً هنر سنتی واجد قواعدی است که اصول کلی را در حوزه صورت‌ها به کار می‌بندد و این هنر در زیر جنبه ظاهری عام‌تر آنها، سبک و سیاق تمدن مذکور را عیان ساخته و این سبک و سیاق نیز به‌نوبه‌خود صورت عقلانیت آن تمدن را نمایان می‌کند (شوان، ۱۳۹۴: ۴۳-۴۵).

این صورت‌ها، همچون معنای خود در همان مبادی فوق بشری‌ای ریشه دارند که سرچشمه تمام سنت‌ها بوده و که تعبیر دیگری از معنا محسوب می‌شود که هنرورزی که در عالم سنتی فاقد انشقاقی زیست می‌کند، درحقیقت ذیل انضباط یا الهامی پیشینی و مقدم بر خود عمل می‌کند. به عبارت دقیق‌تر صورت‌ها امکان نوعی تلفیق منعطف بی‌واسطه حقایق روح را فراهم می‌سازند. صورت کامل، صورتی است که حقیقت یا دقت پیراستن رمزی و با خلوص و عقلانیت سبک، در آن تجسم یافته است (شوان، ۱۳۹۴: ۶۹). درعین‌حال به تعبیر نصر نمی‌توان معنا را «از هرگونه همبستگی عینی رها ساخت» (نصر، ۱۳۸۱: ۱۶) و هنری قدسی بنا به تصور سنتی داشت، چراکه تمامی هنرها و نگره‌های زیبایی‌شناسی سنتی مبتنی بر شهود صورت‌ها هستند که واجد ماهیتی عینی بوده و با علم صور قابل شناخت و درک هستند و به تأکید وی: «هنر سنتی کاملاً بر این همبستگی مبتنی است» (نصر، ۱۳۸۱: ۱۶). درواقع اینجا آنچه یک جمعیت دینی خاص با این مواد مرتکب شده، محل بحث اصلی است.

از دیدگاه مابعدالطبیعه و کلام اسلامی منشأ همه صور در علم خداست و او عالم به همه اشیا است و لذا ذوات یا صور همه اشیاء حقیقت‌شان را در علم باری دارند. تفکر اسلامی فروکاستن عالی به دانی، عقلی به جسمانی یا مقدس به دنیوی را جایز نمی‌شمارد. اما همین ماهیت هنر اسلامی و علوم است و درک معنوی لازم برای خلق آن حتی از دیدگاه غیر اسلامی نیز بر هر ناظر بی‌غرضی آشکار خواهد ساخت که هر نسبتی هم میان هنر اسلامی و آیین وحی وجود داشته باشد، این نسبت نمی‌تواند فقط در ساحت تغییرات اجتماعی - سیاسی حاصل از اسلام باشد، پاسخ را باید در خود دین اسلام یافت (نصر، ۱۳۷۴: ۴۶).

پس در پیوستگی صورت و محتوا باید گفت که در این قلمرو کسی که اهل معنی بوده، اهل زبان و زبان‌دان حقیقی هم هست، چراکه آنها با وقوف به معانی کلمات متناسب آن را وضع می‌کنند. شاهد مثال این امر زبان بیان هنری نزد عارفان است، بدین معنی که صور هنری متناسب را فقط هنرمندان اهل معنی تشخیص می‌دهند و حقیقت این رابطه یعنی دلالت صور هنری بر معانی، نزد آنان محفوظ است و از این‌رو سابقاً اجازه نمی‌دادند در این صور دخل و تصرف من‌عندی شود (پازوکی، ۱۴۰۲: ۸۲-۸۳).

کاربردی بودن- انسجام غایت و اجرا: به باور کوماراسوامی هر هنرِ «مهم»، مهم برای چیزی است. به‌بیان‌دیگر «مهم» بدون «برای» هیچ معنایی ندارد (کوماراسوامی، ۱۳۹۴: ۲۳۱). مضاف بر این بنیاد چنین هنری مضاف بر کاربردی بودن آن، بر انسجام اجرای اثر با کاربرد آن مبتنی است، هرچند نباید آن هماهنگی را به بیان آورد. این‌طور می‌توان گفت که اگر وجود رمزپردازی را ضروری بدانیم، ضروری است این رمزپردازی در هماهنگی با رمزپردازیِ جوهری آن ابژه باشد. به‌بیان‌دیگر شیء مفروض نباید موجد توهم غیرهمانی از حقیقت خود باشد، چون به باور شوان چنین توهمی همواره تصور ناخوشایندی از بلااستفادگی را به ذهن متبادر می‌کند، و هنگامی‌که چنین توهمی به مثابه غایت

Doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

اثر، همچون هنر کلاسیستی، تلقی شود، این امر نشان از نوعی بلااستفادگی در خود دارد که ازقضا بسیار هم آشکار است (شوان، ۱۳۹۴: ۵۳). این انسجام توسط گنون این‌طور تبیین می‌شود که به باور او در هنر قدسی مقصود آفرینش مقدم بر همه، خدمت و حمایت از تکیه‌گاه‌های اندیشه، به نقاط اتکاء جهت ادراک و فهمی تا حد امکان ژرف‌تر بوده و همین امر این علت وجودی هرگونه نمادگرایی و رمزپردازی محسوب می‌شود. همه‌چیز در آن باید مولود همین ملاحظه و تابع همین هدف باشد و هیچ‌چیز بی‌فایده‌ای که عاری از مفهوم بوده و صرفاً نقشی تزیینی دارد بدان افزوده نشود. او می‌افزاید:

ملاحظه می‌شود که چنین ادراک تا حد امکان از جمیع نظریه‌های جدید و غیرروحانی دور است، چه مثلاً نظریه «هنر برای هنر» باشد که درواقع مثل این است که بگوییم هنر، تنها وقتی هیچ معنی و مفهومی ندارد، هنر است، یا نظریه «تعلیم‌دهنده اخلاقیات» که باز هم از نظر معرفت طبعاً ارجی ندارد (گنون، ۱۳۷۴: ۴۹).

هنر قدسی به مثابه پشتوانه عقلانیت بشر: اینجا بنیاد هنر در روح، در شناخت مبتنی بر متافیزیک، الهیاتی و عرفانی و نه در معرفت صرف به صناعت و نه درعین‌حال بر نبوغ قرار دارد، بر این مبنا می‌توان گفت به باور شوان هنر قدسی، جدای از وظیفه‌اش به مثابه کمکی بی‌واسطه برای معنویت، به عنوان نقطه اتکایی برای عقلانیت جامعه انسانی، گریزناپذیر است، چون حذف هنر قدسی، همچون عصر یونان قرن پنجم پیش از میلاد یا رنسانس، یعنی الغاء عقلانیت و در نتیجه رهاسازی مهار احساسِ ذیل حاکمیت عاطفه و درنتیجه احساس غیرقابل‌مهار خارج از حاکمیت عقل. بنابر این هنر قدسی در ذات خود حقیقت معنوی صادرشده از مَثَل اعلای الهی است (شوان، ۱۳۹۴: ۱۳۰-۱۳۷).

آفرینش مبتنی بر الهام (هنر غیرشخصی و مبتنی بر گمنامی): مارتین لینگز خاطرنشان می‌کند که در مقام هنرمند، ساحت هنر قدسی مستلزم الهام در کامل‌ترین معنای آن است و این خود واژه‌ای تعیین‌کننده است چه حتی آنجا که یک شاهکار نام معینی می‌یابد همیشه این احتمال وجود دارد که هنرمند متأثر از رؤیایی ناشناخته کار می‌کرده است (او تناسبی میان این نوع آفرینش و مقوله وحی ایجاد می‌کند). پس باید به خاطر داشت که هنر مقدس همواره از طریق الهامات مابعدالطبیعی فرد، هنری غیرشخصی بوده است. لاجرم لازمه چنین هنری گمنامی است (و در عمل نیز اغلب چنین است) و اینکه شکی نباشد که بخش اعظم این گمنامی درنتیجه شناخت هنرمند از اینکه اثر مورد نظر کلاً «مال او» نیست عمدی بوده است (لینگز، ۱۳۵۸: ۴۴-۴۵).

جان کلام این‌که هنر در اینجا نه بر پایه اهداف فردی هنرورز که بنا به محتوا، رمزپردازی و نیز صورت و سبک آن (به معنای عناصر عینی) هنر قدسی محسوب می‌شود. شوان می‌گوید این تصویر ضروری است به لحاظ محتوای خود قدسی، بر مبنای تفاصیل آن رمزی و بنا به اجرایش روحانی باشد، در غیر این صورت فاقد آن حقیقت معنوی، کیفیت عبادی و حتی به تحقیق فاقد خصیصه قدسی خواهد بود (شوان، ۱۳۹۴: ۱۰۸-۱۰۹). لذا از مهم‌ترین گزاره‌های بنیادین استنتاجی تحقیق حاضر این است که درمجموع انتظار خطایی است که اثر هنری برای ما عملی مرتکب می‌شود، در مقابل باید این انگاشت اتخاذ گردد که اثر مفروض صرفاً به مثابه یک تابلوی راهنمایی تلقی شود که صرفاً هر فرد می‌تواند برای خود آن مسیر را طی کند. درواقع این‌طور می‌توان جمع‌بندی کرد که در هنرهای آسیایی و ساحات هنری مشابه آن چیزی ورای مؤلفه‌های دنیای دید موجود است. (کوماراسوامی، ۱۳۹۴: ۲۴۵-۲۴۶)

ج- زیبایی[شناسی] قدسی

اساساً مفهوم زیبایی‌شناسی در ساحت قدسی متفاوت از آن معنایی است که از آن در معنای امروزی مدرن این اصطلاح است و به عقیده شهرام پازوکی نباید به‌اجبار و از روی ناآگاهی آن نوع تلقی و درک از زیبایی حسی را در گفتمان هنر قدسی بکار گرفت؛ چون اساساً در گستره تفکر اسلامی در مقوله هنر بحثی در خصوص نبوغ و خلاقیت وجود دارد و نه‌این‌که زیبایی برآمده یا محرک حواس تلقی می‌شود. به بیان دقیق‌تر نزد مسلمانان تنزل حقیقت زیبایی به ساحت امر محسوس و حسیات معنا ندارد (پازوکی، ۱۴۰۲: ۱۸-۱۹).

با در نظر گرفتن دو گام پیشین بحث، حال می‌توان به تبیین ماهیت و تجلی زیبایی قدسی پرداخت. از منظری سنت‌گرایانه، زیبایی قدسی شکوه حقیقت است. مبادی وجودی امر زیبا در چیزی است بسی ژرف‌تر از همه آنچه در محدوده درک و فهم دانش‌های محدود به پدیدارها واقع می‌شود. به بیان دقیق‌تر به باور فریتیوف شوان، زیبایی ریشه در محبت الهی دارد، و این محبت به معنای ارائه، مستقر کردن و عرضه نمودن خود، به عبارتی تحقق خود در «دیگری» است، و عبارت خداوند عالم را به‌واسطه محبت آفرید که محصول آن محبت، نوعی تمامیت به مثابه تعادل و سعادت کامل است و این تمامیت را نفس انسان، به‌غیراز حالت قداست فهم نمی‌کند (شوان، ۱۳۹۴: ۳۰-۳۱). در ساحت چنین تفکری:

«عشق به زیبایی، نه به معنای دل بستن به ظواهر، بلکه به معنای فهم ظواهر با رجوع به ذات آنها و درنتیجه ارتباط برقرار داشتن با صفت حقیقت و عشق آن‌هاست... لذا تجربه زیبایی‌شناختی، در جایی که جهت‌گیری صحیحی داشته باشد، ریشه در رمزپردازی و نه بت‌پرستی دارد. این تجربه باید در خدمت وحدت باشد، نه در خدمت تفرقه، این تجربه باید بسط عرفانی به بار بیاورد، نه قبض

عاطفی. تجربه زیبایی باید آدمی را تسکین دهد و سبک‌بار سازد نه اینکه او را برآشوبد و گران‌بار کند» (شوان، ۱۳۹۴: ۳۵-۳۶).

به باور شوان به همین دلیل مفهوم زیبایی که در وهله نخست به حیث ظاهری اشیاء نسبت داده‌شده، جنبه ژرف‌تر همان چیزی را که در قطب مخالف ظواهر قرار گرفته است، آشکار می‌سازد، به معنایی خاص، زیبایی واقعیتی ژرف‌تر از آن را که خیر را منکشف می‌سازد، عیان می‌دارد؛ از این منظر که زیبایی همچون ذات اشیاء بی‌غرض و صریح، و مانند وجود مطلق یا به عبارتی ذات نامتناهی، فارغ از قصد و غایت است. این زیبایی قدسی رهایی باطنی، آن نوع شکوه معتدلی را منعکس می‌کند که شایسته کشف و شهود و در نتیجه حقیقت و حکمت است (شوان، ۱۳۹۴: ۳۹)

پژواک این تلقی از زیبایی قدسی به مثابه حقیقت را در نگاه کوماراسوامی نیز می‌توان دنبال کرد که به باور وی نیز جدایی زیبایی از حقیقت محال است، چون زیبایی با معرفت مرتبط است. زیبایی اثر که حقیقت طبیعی هر آن چیزی است که واجد ساخت و سرشتی نیکو و حقیقی است، مسرت و بهجتی مشروع به انسان عرضه می‌دارد، بااین‌وجود این بهجت هرگز غایت مطلوب هنرمند نیست؛ چراکه او دغدغه‌اش ورای ابراز زیبای مضمون مورد نظرش قرار داد که ناگزیر است که آن مضمون را بیان کند (کوماراسوامی، ۱۳۹۴: ۲۳۰-۲۳۱).

شوان در مقاله‌ای با عنوان *زیبایی‌شناسی و رمزپردازی در هنر و طبیعت* زیبایی را منعکس‌کننده سعادت و حقیقت می‌داند چون بدون سعادت تنها صورتی محض و بی‌حقیقت یک لذت کاملاً ذهنی یا تجملاتی محسوب می‌شد. بنابراین برای او زیبایی چندان جامع از این دو مؤلفه است که صورت حقیقی را از لذت سرشار، و آن لذت حقیقی را مملو از صورت می‌کند. اینجا زیبایی امری است بی‌حد که به‌واسطه یک حد بیان می‌گردد.

«زیبایی به یک معنا همواره بیشتر از آن چیزی است که اعطا می‌کند، ولی به معنایی دیگر همواره بیش از آنچه هست، اعطا می‌کند. در معنای نخست، ذات همچون نمود جلوه می‌کند و در معنای دوم، نمود ذات را افاده می‌کند. ... این زیبایی همیشه قیاس ناپذیر است... زیبایی هنری، همانند هر نوع زیبایی دیگر، عینی است و بنا بر این می‌تواند از طریق عقل، نه از طریق «ذوق» مکشوف گردد» (شوان، ۱۳۹۴: ۷۰).

چندان‌که از فحوای تحلیل فوق برمی‌آید، بر پایه نگره‌ای سنت‌گرا مقوله زیبایی و هنر قدسی را به‌طور عمده در ساحت عرفان و حکیمان اهل عرفان می‌توان جستجو کرد؛ به این دلیل که فهم زیبایی در گستره تفکر اسلامی اساساً تابع نگرش عرفانی بوده است. تا جایی که به باور نصر، همین عرفا بودند که به طرح مسئله زیبایی در اسلام پرداختند. شاهد این گزاره نیز این تحلیل وی در *هنر و معنویت اسلامی* است که چنین می‌آورد:

«هیچ‌کس نمی‌تواند سرچشمه‌های هنر اسلامی را در علوم فقهی و کلام کشف کند و البته این دو پیوند بسیار نزدیکی با شریعت و مسئله تعریف و دفاع از اصول اعتقادی اسلام دارند. متکلمی مانند غزالی می‌تواند درباره زیبایی چیزی نوشته باشد، حتی مراجعی فقهی مانند بهاءالدین عاملی باغ‌های زیبایی ساخته‌اند، اما رساله‌های فقهی یا کلامی‌ای را نمی‌شناسیم که به پرسش‌های راجع به هنر اسلامی و زیبایی‌شناسی[۳] پاسخ گفته باشند. به‌علاوه بسیاری از بزرگ‌ترین شاهکارهای هنر اسلامی قبل از آنکه این علوم کاملاً شرعی و به عنوان آثار کاملاً موثق در این رشته‌ها پذیرفته شوند، خلق شدند» (نصر، ۱۳۷۴: ۴۶).

شهرام پازوکی در *حکمت و زیبایی در اسلام* (۱۴۰۲) بحث جالب‌توجهی در مبانی این زیبایی قدسی (عرفانی) در دیالکتیک حسن و عشق و تجلی آن می‌آورد. به‌زعم او در اصطلاحات عرفانی، لفظ حُسن مهم‌ترین لفظی است که معنای زیبایی را می‌رساند و البته جمال و بهاء نیز در این میان می‌توان نام برد. مفهوم تجلی نیز کلیدی‌ترین مفهوم در بحث‌های زیبایی‌شناختی اسلامی پس از حسن است. و این دقیقاً در مقابل زیبایی‌شناسی کانتیِ مدرن قرار می‌گیرد که تلقی ذهنی از زیبایی دارد. زیبایی در عالم اسلام به‌طور تام وجودشناسی دارد، به عبارتی موجود به معنای زیبا و بحث زیبایی نیز بحث وجود و موجودات محسوب می‌شود. موجودات همگی زیبا بوده و زیبایی نیز ذهنی نیست. پس آدمی ملاک تحقق زیبایی نیست، چون زیبایی واجد تحقق خارجی است. بر مبنای واژگان عرفان اسلامی، زیبایی ظهور وجود موجود و درنتیجه ظهور حقیقت است. پس در این گفتمان، زیبایی یا حسن ساحت تجلی حقیقت است. پازوکی عقیده دارد اینجا هنگامی‌که حسن خود را متجلی می‌سازد، حقیقت زیبایی محقق می‌شود. به بیان دقیق‌تر تعریف بنیادین زیبایی و حسن در عالم اسلام چنین است که زیبایی و جمال کمال حضور محسوب می‌شود؛ به این معنی که زیبایی و حسن اساساً بدون ظهور و تجلی تحقق نمی‌یابد (پازوکی، ۱۴۰۲: ۲۱-۲۶).

او چنین ادامه می‌دهد که در منابع اسلامی پس از حُسن، بی‌درنگ مسئله عشق مطرح می‌شود. درواقع مسئله عشق از ارکان زیبایی‌شناسی در عالم اسلام بوده؛ به تعبیر عرفان، عشق از این‌سو، مستلزم مسبوق به ظهور جمال و حق و پیدایش حسن از آن‌طرف (حق‌تعالی) است؛ از این منظر هنرمند عاشق است. اگر از آن‌طرف تجلی حسن است، از این‌سو عشق و جذبه و شور و شوق عاشقانه است، ذات زیبایی آدمیان را به خود جذب می‌کند. اما نکته‌ای که عرفان بر آن تأکید می‌کند این است که تا عاشق نباشی، زیبایی را نمی‌بینی. در سرتاسر متون عرفانی، به عنوان ریشه‌های تلقی زیبایی قدسی سنت‌گرایان، گویی دیالکتیکی بین حسن و عشق موجود است که مرتب اوج می‌گیرد. توجه به حسن

Doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

در جوهر عرفان است، از این رو تنها در آنجاست که خدا معشوق است. در این‌گونه زیبایی‌شناسی هر کس متوجه حسن گردد، اهل هنر است (پازوکی، ۱۴۰۲: ۳۴-۳۶).

در زیبایی قدسی صور هنری، زیبایی را چنان نشان می‌دهند که این زیبایی حاکی از زیبایی الهی باشد نه زیبایی ظاهری. به‌عبارت‌دیگر ازآنجاکه چیزی جز خدا زیبایی مطلق نیست، به عنوان نمونه هنر اسلامی می‌کوشد که جمال الهی را به صورت آیات الهی نشان دهد و به آدمیان بگوید که زیبایی موجود در طبیعت، که واقعاً هم موجود است، از آن زیبایی الهی حکایت می‌کند؛ یعنی فی‌نفسه به صورت مستقل و بدون انتساب به‌حق، نمی‌تواند با خود عالم سروکار داشته باشد، بلکه با عالمی سروکار دارد که نسبتی با حق داشته باشد.

ازاین‌جهت است که در هنر اسلامی، نه وارد عالم مادی و محسوس، بلکه وارد عالم مثال یا خیال می‌شویم. در عالم خیال هم ماده نیست و اندازه‌ها، اندازه‌های عادی نیستند؛ چنان‌که در مینیاتورها می‌توان دید؛ مکان مینیاتورها مکانی مثالی است نه مکانی که مربوط به عالم ماده باشد، از این‌رو فاقد پرسپکتیو هستند. این مسئله صرفاً در مورد نقاشی در عالم اسلام صدق نمی‌کند. شمایل‌نگاری مسیحی قبل از رنسانس یا مدرن هم واجد وضعیتی مشابه است. در نقاشی‌های ذن بودایی نیز چنین است. در همه اینها اندیشه عدم تشبیه ناتورالیستی غلبه دارد. (پازوکی، ۱۴۰۲: ۷۹-۸۰)

برای کوماراسوامی نیز حقیقت آن زیبایی نه عبارت از شباهتشان به صور مرئی طبیعت که پدیده‌هایی نامرتبط تلقی شده‌اند، بلکه عبارت از شباهتشان به تصورات و معانی‌ای است که در خود این صور طبیعی به بیان آمده است.

از منظر چینی، رسالت اولیه هنر نمایان ساختن عملکرد روح کلی (چی) در صور حیات است. در هندوستان گفته‌اند که همه نغمه‌ها، خواه قدسی و خواه ناسوتی، به یکسان ناظر به خداست و تنها خداوند آموزگار حقیقی است که حضور روح اعلای فوق نسبت[۴] را در هر جا که ذهن [یا عقل بشری] خویش را بدان ملحق سازد، آشکار می‌کند. در اسلام، این موسیقی افلاک است که از طریق عود و نای بشری طنین‌انداز شده است و هر صورت مطبوع، چه در طبیعت و چه در هنر، زیبایی خود را از منبعی ماورایی می‌گیرد (کوماراسوامی، ۱۳۹۴: ۲۳۴-۲۳۵).

وی با تأکید بر مطلق‌بودگی این قسم از زیبایی معتقد است در مقابل هرچه بیشتر در تنوع ذوق صنعتی دقت کنیم، بیشتر متوجه نسبی بودن آن می‌شویم. عاشقان خدا این مطلق‌ها را عین ذات خداوند دانسته و گفته‌اند اوست که درعین‌حال زیبایی مطلق خیر مطلق و حقیقت مطلق است (کوماراسوامی، ۱۳۲۵: ۲۶).

می‌توانیم زیبایی مطلق را با خداوند یکی بدانیم. از این نتیجه می‌گیریم که خداوند (که اجزاء ندارد) شکل زیبایی دارد که می‌توانیم به آن معرفت حاصل کنیم اما اینکه تا آنجایی که ما زیبایی را می‌بینیم و حس می‌کنیم با او می‌بینیم و با او متحد می‌شویم. اگر بگوییم خداوند نخستین صنعت‌گر است از این لحاظ نیست که او صورت‌های زیبا آفرید... منظور ما این است که هر شیئی طبیعی تجلی ذات او است... انسان صنعتگری که در اینجا و آنجا زیبایی می‌یابد کسی است که در هر جا ذهن انسانی آنجا قرار می‌گیرد، تجلی روح اعلی را نشان می‌دهد (کوماراسوامی، ۱۳۲۵: ۳۰).

بنا بر این زیبایی با سرچشمه محبت الهی، همان حقیقت یا شکوه حقیقت، منعکس‌کننده سعادت، در میانه لذت کورکورانه و صورت انتزاعی، قیاس‌ناپذیر و موجب رهایی باطنی است. این زیبایی برخلاف نگره کانتی عینی و واجد وجود است. زیبایی می‌تواند با شهود عقلی مکشوف‌شده و سرچشمه فهم آن در عرفان نهفته است. تجلی این انگاشت را می‌توان در دیالکتیک حسن و عشق دید. صور قدسی زیبایی را چنان نشان می‌دهند که حاکی از زیبایی الهی باشد و نه ظاهری، درواقع زیبایی نه در شباهت به صور طبیعی بلکه تصورات و معانی موجود در ذات صور طبیعی است. این زیبایی مطلق است و می‌توان آن را با دادار هستی، حضرت حق یکی دانست.

به عقیده برین کیبل در تبیین *قوه ملکوتی خیال*، در این قسم از مواجه با زیبایی، در مقام درک و دریافت قلمرو ارواح زنده، در تجسم زنده آنها در اسطوره و آیین، در شرح و بسط آنها در آواز، رقص، رزم و صناعات عارفانه شبکه‌ای سازمند حفظ و تقویت‌شده که عالم طبیعت و حوزه باطنی تجربه خیالی در آن منطبق شده‌اند، و تجربه وجود انسان را متناسب با ضرب‌آهنگ راستین سرمدیت، شکل می‌دهند. بنابراین غیبت آن تجسم، آن انطباق، آن ضرباهنگ برای انسان متجدد، خیال خلاق را عمیقاً دگرگون‌ساخته و جایگزینی برای آن یعنی همان تصنعی‌بودن یک نوع زیبایی‌شناسی گرایی را به ارث گذاشته است. درواقع نفس جداسازی تجربه روحانی از تجربه روان‌شناختی، تجربه روان‌شناختی از تجربه حسی که مشخصه تمایل «نفسانی» اوست، می‌تواند مستقیماً به چشم پوشیدن از آن عالمی نسبت داده شود که جایگاه آن عالم بخش مهمی از مباحث جهان‌شناسی‌های سنتی را به خود اختصاص می‌دهد (کیبل، ۱۳۹۴: ۲۶۵-۲۶۶).

د- امر والای قدسی

حال در این بخش تلاش می‌شود، در جمع‌بندی گفتمان تبیینی، تصویری از تجلی امر والای قدسی ارائه گردد. محمدجعفر جامه بزرگی در مقاله‌ای با عنوان *درآمدی بر خوانش مفهوم امر ولا از دیدگاه فلسفه و عرفان اسلامی* (۱۳۹۱) به این گزاره دست می‌یابد که در عرفان اسلامی و در خوانش امر والا، جلال الهی نه در تقابل که هم‌نشین صفات مبتنی بر جمال تجلی ذات الهی

است اما ملاک والا بودن اثری هنری آیت گونگی آن و توجه دادن مخاطب خود به صفات جلال الهی و در مرتبه‌ای برتر ذات اقدس اوست (جامه‌بزرگی، ۱۳۹۱: ۱۵). چنین استنتاجی گویای این واقعیت است که تأکید بر جلال و انفصال از زیبایی و جمال، بازتاب تأثیر خوانشی کانتی در تبیین امر والا است؛ حالا آنکه مقاله حاضر امر والای مقدس را در تجلی توأمان ذات جمال و جلال لاهوتی حق می‌داند.

رودلف اوتو، در کتاب *مفهوم امر قدسی*، چنین آورده است که امر قدسی دو قالب تجلی دارد که تقریباً می‌توان آن دو را به تجلی یا ظهور جلالی و جمالی ترجمه کرد. تجلی جلالی «هیبت‌آور» است و دیگری که جمالی است موجب «جذبه» می‌شود. در عرفان اسلامی برخی از صفات خداوند صفات جمالی است که اگر خداوند به آن صفات ظهور کند، شخص اهل هیبت و خوف می‌شود، و برخی دیگر از صفات خداوند صفات جمالی است که اگر خداوند به آن صفات ظهور کند، شخص اهل انس و عشق می‌شود. اوتو مصادیق این دو تجلی را در هنرها و متون مقدس (نظیر معماری و شمایل‌نگاری‌های کلیسا، و مناجات‌نامه‌های تورات) نشان می‌دهد که شاهدی بر هم‌نشینی جمال و جلال الهی است (پازوکی، ۱۴۰۲: ۳۲-۳۳).

هانری کربن نیز در مقاله‌ای با عنوان *صورت خدا*[۵] (۱۹۶۹) به دو نقل از نحوه مواجه با تجلی حق می‌پردازد. یکی پاسخ خداوند به موسی (ع) که در قرآن آمده با گزاره معروف «لَن تَرانی»؛ مرا نخواهی دید و دومی حدیث رؤیت، یعنی شهود رؤیاگونه که در این حدیث پیامبر (ص) می‌فرماید: «من پروردگارم را در زیباترین صورت، در هیئت جوانی با موهای انبوه، نشسته بر عرش رحمان دیدم...». در این تحلیل به‌زعم هانری کربن شکوه رؤیت، تأکید بر جمال تجسمی، ناظر است به احساسی رایج، در جای‌جای عرصه وسیع عرفان اسلامی، مبنی بر این‌که جمال همان تجلی الهی به معنای کامل کلمه است. در اینجا باید توجه داشت که بحث درباره شهود جمال بشری بسان یک پدیده قدسی مینوی است که موجب خوف و هراس می‌شود، یعنی هم‌نشینی توأمان جمال و جلال، پدیده‌ای که مسبب حرکت به‌سوی چیزی است که هم مقدم و هم متعالی نسبت به موضوعی است که در آن عیان شده است، چیزی که حتی عارف فقط در صورتی بدان می‌تواند واقف شد که به اتصال، تعامل امور معنوی و حسی نائل آید (Corbin, 1969: 272).

بر همین اساس است که این همه عارفان مسلمان، به‌رغم حیرت و هراس متکلمان معتزلی و دیگر متکلمان، طی قرون، حدیث رؤیت را بر لب داشته‌اند. و حتی می‌بینیم یکی از این متکلمان، یعنی همان جاحظ معروف شور و اشتیاق مسیحیان را برحسب این واقعیت ستایش و تبیین می‌کند که آنها قادرند در تمثال مسیح خدایشان را در قالب یک صورت بشری شبیه به صورت خویش عبادت کنند (Corbin, 1969: 274-275).

درواقع آن توصیفی که از امر والا یا متعالی در هنر غرب صورت می‌پذیرد، در هنر و فرهنگ شرقی و مشخصاً از منظری سنت‌گرایانه واجد چه کیفیتی است. بنابراین برای فهم مضاعف امر والای قدسی از این دیدگاه، باید دید تجلی و ظهور لاهوت در ناسوت در آن دین به چه شیوه‌ای است. به عنوان مثال کوماراسوامی در هنر شرق چنین تصویری از موقعیت امر والای قدسی ارائه می‌کند:

صبح ازل یعنی آن مقام که در آن شخص از همه این طلسم‌ها یا تعلق‌خاطرهای سیاسی، اجتماعی، طبقاتی، فرهنگی، اقتصادی، تاریخی، و همه لایه‌های تاریخ گذر کرده است: از مفاهیم گذر کرده، از متافیزیک گذر کرده و چشمانش را گویی برای اولین بار به این عالم باز کرده است. (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۲۸)

این به نظر می‌تواند نمونه‌ای از موقعیت تحقق امر والای قدسی تلقی شود. درواقع این اتحاد میان صورتگر و خالق همان موقعیت خوف و رجای امر والاست که البته به‌ضرورت مبتنی بر وحدت آن دو است. در ادامه مقاله فوق، کوماراسوامی جمله‌ای از دانته می‌آورد: «کسی که می‌خواهد تصویر الهه‌ای را بکشد، اگر با او متحد نشده باشد، چیزی نمی‌تواند بکشد.» یا در تعبیر دیگری آمده است: «آن کسی که می‌گوید: این منم و چیزی که می‌خواهم بکشم دیگر است؛ در مقام دوگانگی است. در مقامی که بایستی باشد نیست. آن مقام، مقام وحدت است. به تعبیری که ما خودمان داریم، مقام اتحاد عاقل و معقول است». (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۲۹) هنر شرقی نوشتن معانی آسمانی بر لوح زمین است. اینجاست که رائی و مرئی یکی می‌شوند؛ یعنی بیننده و آنچه دیده می‌شود یکی می‌گردد. اتحاد روشن یا اتحاد رائی و مرئی تحقق می‌یابد. روشنی که در این مرتبه حاصل می‌شود، چنان است که گویی شخصی به رؤیا فرو رفته است (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۳۲).

جلوه‌ای دیگر از این موقعیت را به نظر می‌توان در معارف هندی، در چهارمین مرتبه از حقیقت وجود دید که «توریه» (tu-rya) نامیده می‌شود، مرتبه‌ای که در آن شخص نه به واقعیت‌های برون و نه به واقعیت‌های درون و نه به تجانس و وحدت آگاهی آگاه است. در مرتبه توریه اصلاً آگاهی در کار نیست. جان‌مایه این مرتبهٔ والا مبتنی است بر این‌که، من از میان برخاسته‌ام، من پایان یافته‌ام، من از این دریای متلاطم بیداری گذر کرده و به آن ساحلی رسیده‌ام که ساحل خاموشی است. ساحل خاموشی که به بیان بودا همان «نیروانه» است. نیروانه، آن خاموشی بزرگ است و می‌تواند جلوه‌ای از همان والایی قدسی تلقی شود. درحقیقت من، بی من، از همه دیارهای بودن و هوشیار بودن و بیدار بودن و به خود بودن گذر کرده‌ام و به وادی‌ای رسیده‌ام که قلمروی

Doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

خاموشی است. این قلمرو والایی قدسی ظهور مشرقی آن است. به باور ریخته‌گران معنای مشرقی بودن، هنر در سنت‌های شرقی، این رفتن به ورای ظواهر و نشانه‌ها است. مبانی چنین تفکری به صورت‌های مختلف در هنرهای شرقی به ظهور می‌رسد. یعنی وقتی از طوفان بیداری و هوش گذر می‌کنیم. وقتی به مرتبه‌ای می‌رسیم که آن‌سوی بیداری و هوشیاری است، دیار مشرق آغاز می‌شود. (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۱۸)

مسئله تجلی دائوی چینی را می‌توان مصداقی دیگر از امر والای سنت‌گرایانه دانست. «آن راه که بتوان آن را نشان داد، دائو نیست» (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۵۷). به‌طور خلاصه باید گفت که معارف چینی بر دو اصل استوار دانسته‌اند: یکی دائو و دیگری وو-وی. در عرصه هنر، دائو را باید در نقش و ظهور آورد. دائو که تهی‌بودگی، بی‌آوایی، خلأ، نیستی، بی‌نامی، بی‌نشانی است؛ اما از جنبه وو-وی (بی‌کنشی)، کار این است که کاری نکنیم؛ باید بگذاریم تا دائو تجلی یابد. به این معنی که نقاشی بکنیم از راه نقاشی نکردن. عود بی‌تار و سیم را بنوازیم و صدای یکدست را بشنویم؛ و این جمله حاصل نمی‌شود، مگر هنگامی که بی‌دل باشیم. به‌بیان‌دیگر، به آن ندانستگی بازگردیم که بنیان تمام دانستنی‌هاست (ریخته‌گران، ۱۴۰۰: ۶۵-۶۶). در تمامی این موارد می‌توان ردپای هم‌نشینی زیبایی و حیرت یا به تعبیر دیگر جمال و جلال لاهوتی را مشاهده کرد.

در هنر و زیبایی قدسی اسلامی شاید بتوان به تجلی قابل‌فهم‌تری از امر والا در ساحت هنر و زیبایی قدسی نزدیک شد. نقطه عزیمت چنین استدلالی به یافته اولیه تحقیق بازمی‌گردد، مبنی بر این که در معارف قدسی اسلامی هنر و زیبایی را شکوه حقیقت الوهی بدانیم. بنابراین بدیهی است ذات تحقق چنین موقعیتی بر پایه معارف اسلامی قطعاً به حضرت حق معطوف می‌گردد. پس حال مسئله اصلی این استدلال بازمی‌گردد به این‌که بر مبنای کیفیات پیشینی که از هنر و زیبایی قدسی ارائه گردید، ذات اقدس الهی چگونه در ساحت هنر تجلی می‌یابد.

هنر اسلامی به مثابه تجلی توحید در ساحت کثرت غایتی در انعکاس احدیت و فرع بودن عالم دارد و لذا این هنر حقایق و افعال ازلی را در ساحت عالم طبیعی که مستقیماً به‌وسیله حواس ادراک‌پذیر است ظاهر می‌سازد و به تعبیر نصر این نردبانی است برای سفر نفس از دیدنی و شنیدنی به آن نادیدنی که سکوتی فراتر از هر صدایی است (نصر، ۱۳۷۴: ۴۷). گزاره‌ای که بورکهارت نیز به‌گونه‌ای دیگر آن را مورد تأکید قرار می‌دهد:

هنر اسلامی اساساً برگرفته از توحید است- یعنی از تصدیق به وحدت الهی با تدبر در آن مأخوذ است. ذات توحید ورای الفاظ است. ذات توحید، خود را از طریق پرتوهای دفعی و منقطع عیان می‌سازد. این پرتوها، با برخورد به سطح تخیل بصری، در قالب صورت‌های بلورین منعقد می‌شود و همین صورت‌ها نیز ذات هنر اسلامی را تشکیل می‌دهد (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۱۲).

وقتی سخن از تجلی صورت حق می‌آوریم، حال باید به این امر پرداخت که کامل‌ترین شکل این ظهور در ساحت هنر قدسی چه ماهیتی داشته، کجا، چگونه و با چه کیفیتی محقق می‌شود. این امر، مستلزم توجه به پیش‌انگاشت‌هایی است. ازجمله بحثی که پازوکی به تأسی از اوتو در دو مفهوم «تشبیه» و «تنزیه» می‌آورد. به باور او در اسلام توأمان سخن از تشبیه و تنزیه وجود دارد، هم فرموده: سبحانه و تعالی عما یصفون و همچنین در مقام تشبیه آورده شده: او سمیع و بصیر است. به‌زعم او کمال مطلوب در این امر تعادل میان تشبیه و تنزیه خواهد بود. به گفته وی اندیشه‌ورزان عالم اسلام اغلب به یکی از این دو تمایل یافته‌اند؛ به‌تعبیری متکلمان اهل تنزیه (عدم نسبت میان خدا و خلق) و عرفا به تشبیه معتقد هستند. و چون برای سنت‌گرایان هنر ارتباط ذاتی و جوهری با عرفان دارد، هنرمندان اهل تشبیهِ حق در اثر هنری هستند. در نتیجه ازآنجاکه تشبیه تنها به‌واسطه خیال میسر می‌گردد با مقوله خیال سروکار دارند. به هر رو هنر اسلامی برآمده از همین ساحت تشبیهی حق در عرفان است و از مصادیق آن شعر عرفانی فارسی، به مثابه قله تحقق تشبیه است (پازوکی، ۱۴۰۰: ۷۸).

بااین‌وجود به‌زعم نگارنده امر والای زیبایی‌شناختی مطلوب پژوهش جایی در میان تشبیه و تنزیه قرار گرفته است، یعنی قلمرویی در میان جذبه دیدن تجلی حق (جمال) و تحیر از تماشای آنچه به‌هیچ‌وجه به عقل محسوس در وصف نگنجد (جلال). به هر رو، هر دو رویکرد فوق منتج به این انگاشت می‌گردد که این موقعیت در هنر قدسی اسلامی در مقوله وحی تجلی می‌یابد. چراکه چندان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، هنر قدسی اسلامی، هم از جهت صورت و هم از جهت معنا، با «کلام الهی» و وحی قرآنی واجد مناسبت است؛ چون کلام اسلامی خلاف مسیحیت کالبدی انسانی به خود نگرفته بلکه در قالب کتاب نازل شده است. در اینجا هنر قدسی با ظهور و تجلی کلمات و نه شمایل‌های انسانی سروکار دارد (نصر، ۱۳۷۹: ۶۸). در اسلام حقیقت الهی یا مقام قدسی زمانی تجلی یافته، در قلب پیامبر (ص) قرار می‌گیرد و درحقیقت قلب پیامبر جایگاه نزول آن حقیقت الهی می‌گردد. صورت متجسد این حقیقت هم قرآن است، چون بر پایه معارف اسلامی قرآن عین کلام‌الله است، و «قرآن به معنای الهام الهی نیست، بلکه عین کلام الهی است» (پازوکی، ۱۴۰۰: ۴۹). قرآن جنبه الوهی دارد بدین دلیل هم در اسلام، ساحت قدس به صورت قرآن در ناسوت تجلی یافته و به صورت قرآن متجسد گردیده است.

«این عالم که عالم پیام وحیانی است به هر مسلمانی تعلق دارد ولی همین‌که هنرمند در این عالم گام می‌نهد، اندیشه‌هایی

که در سر دارد، به اشیاء مادی که به صورت دارایی مشترک جامعه درمی‌آیند منتقل می‌گردد. به همین دلیل است که اگر خواسته باشیم در درک و فهم زبانی که محمل توصیف این اندیشه‌ها است توفیق بیشتری داشته باشیم، باید معنای این اندیشه‌ها را بدانیم» (میشون، ۱۳۹۴: ۱۹۳-۱۹۴).

مجدداً این تعبیر نصر را در نظر بگیریم، اساس نیرومندی که هنر اسلامی برای طلب و اشتیاق روح به عالم ارواح فراهم می‌کند جز از طریق اتصال درونی میان هنر و معنویت اسلامی نمی‌تواند وجود یابد. اگر بر برهانی بیرونی برای اثبات نسبت هنر اسلامی با معنویت اسلامی نیاز باشد، می‌توان آن در نقشی یافت که این هنر در القای «حال» یا حالت روحی ایفا می‌کند و این «حال» در نگرش کسانی که به قلب معنویت اسلامی نزدیک‌ترند تا این هنر در مظاهر متکثر آن، خود واردی غیبی است (نصر، ۱۳۷۴: ۵۰). و بدیهی است تجلی این حُسن و زیبایی ورای همه در قرآن قرار دارد.

به تعبیر نصر هر اندازه در معنای هنر اسلامی بیشتر عمیق شویم، آگاهی مضاعفی می‌یابیم از ژرفای نسبتی که میان این هنر و معنویت اسلامی وجود دارد. متولی هنر سنتی اسلامی چه دربار یا مسجد، مورد استفاده اقشار مختلف بوده و با الهام آفریده شده و درنهایت منبعث از برکت محمدی است که با بهره‌گیری از حکمتی پدید آمده که پیچیده در ذات قرآن است. جهت درک کامل معنای هنر اسلامی می‌بایست از آن جنبه‌ای از آیین وحی آگاهی یافت که حقایق الهی و لاهوتی را در ساحت ظهور مادی می‌افکند تا آدمی را به‌واسطه بال‌های آزادی‌بخش آن به جایگاه نخستینش قرب حق برساند (نصر، ۱۳۷۴: ۵۱). بنابراین اینجا تجلی ذات اقدس الهی در موقعیت امر والا قابل تحقق و لمس می‌گردد. به تعبیر شوان یک اهل شهود مادرزادی زیبایی را ندیده یا نمی‌شنود مگر این‌که چیزی از خدا را در آن درک می‌کند. آن امر قدسی که پیچیده در زیبایی است، به او این امکان را می‌دهد تا آسان‌تر، خویش را از ظواهر اشیاء جدا سازد (شوان، ۱۳۹۴: ۷۲).

باری منشأ ساحت قدسی هنر اسلامی را می‌بایست در حقایق قرآن طلبید که حقایق اصلی عالم و حقیقت معنوی گوهر نبوی محسوب می‌شود که «برکت محمدیه» از آن جاری می‌شود (نصر، ۱۳۷۴: ۴۷). جایی که به باور میشون: «قرائت قرآن هنر قدسی به معنای کامل کلمه است» (میشون، ۱۳۹۴: ۲۰۲). کثرت کتیبه‌های قرآنی بر دیوارهای مساجد و دیگر بناها یادآور این واقعیت است که کل حیات اسلامی با نقل‌قول‌هایی از قرآن درهم‌تنیده است و تلاوت قرآن و همچنین ادعیه، اوراد و اذکار مأخوذ از قرآن پشتوانه معنوی این زندگی است.

قرآن به تحقیق کامل‌ترین تجلی امر قدسی است. به باور بورکهارت اگر بتوان تأثیر صادر از قرآن را ارتعاش معنوی خواند، زیرا آن تأثیر در آن واحد هم ماهیتی معنوی دارد و هم ماهیتی شنیداری، به‌حق می‌توان گفت همهٔ هنرهای اسلامی باید حامل نشان آن ارتعاش باشد و بدین‌سان هنر اسلامی دیداری فقط بازتاب بصری کلام قرآنی است. این هنر جز این نمی‌تواند باشد. بورکهارت در نگاهی ژرف به تناقض‌هایی میان الگوهای قرآنی هنر و تجلی هنر اسلامی اشاره می‌کند و هوشمندانه این گزاره را نتیجه می‌گیرد که قرآن دارای نوعی گستردگی خیره‌کننده است و درحقیقت پیوند حیاتی و اصلی میان کلام قرآنی و هنر اسلامی را نباید در مرتبه بیان صوری کاوید. قرآن اثری هنری نیست بلکه بنا به وجود زیبایی خیره‌کننده اغلب آیاتش، چیزی کاملاً متفاوت است و هنر اسلامی نیز نه از معنای صوری و ظاهری آن، که از حقیقت آن یعنی جوهر باطنی‌اش، مأخوذ است (بورکهات، ۱۳۶۱: ۱۱-۱۲).

ذات قرآن، به مثابه کلام حق، بستری برای تجلی امر والا در هنر قدسی اسلامی است. تمامی صور هنری از خوشنویسی و قرائت قرآن تا تذهیب و معماری و دیگر مظاهر هنرهای قدسی منبعث از قرآن از همین والایی سرچشمه می‌گیرند. مارتین لینگز به این موضوع پرداخته که از انگیزه‌های خوشنویسی قرآن، ایجاد آیین قدسی بصری است. به عنوان نمونه، به‌زعم او بسیار معمول است که مسلمانان مشتاقانه به نوشته‌های قرآنی خیره شوند تا شاید از آن برکتی نصیب شود و یا به‌عبارتی‌دیگر از طریق راه‌های بصری آیات خدا به روح راه یابد (لینگز، ۱۳۷۵: ۱۹۸). یا به تعبیر میشون «در مورد خوشنویسی باید گفت، وظیفه این هنر نیز آن است که جمال جاودانگی قران را محسوس و ملموس سازد». (میشون، ۱۳۷۴: ۲۰۲)

آنچه قرآن متجلی می‌سازد بر همان لحظه‌ای دلالت دارد توانایی درک، دانستن و بیان ادراک حسی ناکام می‌ماند، گرچه از طریق همین شکست، ذهن فهمی نسبت به چیزی ورای اندیشه و زبان می‌یابد. ذات قرآن اساساً دگرگون‌ساز، معطوف به اضمحلال مختصات پایدار زمان و مکان محسوس است. گستردگی، ژرفا و تماشایی‌بودگی معنای قدسی قرآن مسحور کرده بوده و این امر ستایشی خاص آمیخته با حیرت را در ما ایجاد می‌کند و این مگر می‌تواند چیزی جز تحقق امر والایی باشد که در پاره نخست مقاله بدان اشاره گردید. در تبیین امر قدسی و در پی آن هنر و زیبایی قدسی مجموعه کیفیت‌هایی آورده شد که به تعبیری زیبایی یا حسن را با همان حقیقت لاهوتی و هنر را انعکاس مبادی لایتناهیِ بی‌زمان می‌دانست. درعین‌حال به چند ساحتی بودن این هنرِ قدسی اشاره و تطابق این زیبایی مطلق با ذات دادار هستی تبیین گردید. حال وقتی در اسلام امر قدسی در قلب پیامبر (ص) نازل می‌شود و صورت و تجلی قرآن می‌یابد (و قرآن نیز عین کلام الهی است)، لذا این تجلی زیبایی در امر والای قدسی، اگر در بنیاد خود

Doi: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

واجد جلال و تحیر است اما نمی‌تواند بی‌بهره از حسن و جمال باشد. چون امر والای قدسی اساساً در صورت تحدید و انحصار صرف به جلال الهی نمی‌تواند غایت اصلی خود را محقق سازد. بر پایه چنین تلقی است که بنا به کاربردی بودن و غایت‌مندی هنر قدسی می‌توان مقام فنا در عرفان اسلامی را توجیه و تفسیر کرد، چه آن‌که در غیر این صورت جذبه‌ای وجود نمی‌داشت که موجب طی طریق گردد.

نتیجه‌گیری

اگر بر مبنای تأملات صورت گرفته در خصوص امر والا در زیبایی‌شناسی مدرن آن را به مثابه لحظه‌ای در نظر بگیریم که ظرفیت ادراک حسی ناکام مانده و ذهن نائل به درک مفهومی ورای اندیشه و زبان می‌گردد؛ آن قلمروی دگرگون‌ساز بی‌نظمی در نظم، ویرانی گستره پایدار زمان و مکان محسوس که واجد گستردگی، ژرفا، عجز و ورای همه حیرت انسان بوده و فلسفه مدرن (به‌طور خاص کانتی) جایی برای خوانش زیبایی یا امر زیبا در ساحتِ «مبادی و مقومات» این رویارویی باقی نمی‌گذارد؛ در خوانش سنت‌گرایانه از هنر و زیبایی قدسی تجلی متمایزی می‌یابد. شواهد تحقیق گویای این واقعیت است که اگر کیفیت هنر قدسی را مبتنی بر ویژگی‌هایی نظیر شهود عقلی، تمایز ذاتی آن با امر مدرن، رمزپردازیِ حقایق بی‌زمان (ورای محدودیت‌های گستره متناهی)، مبتنی بر دین وحیانی (نه نبوغ و تجربه‌گرایی و ذوق ناسوتی)، انعکاس مبادی (نه تقلید طبیعت)، چندساحتی بودگی (جهان‌شمولی- الهی و بشری)، انسجام صورت و معنا، کاربردی بودن (هماهنگی غایت و اجرا)، به مثابه پشتوانه عقلانیت بشر و درنهایت آفرینش مبتنی بر الهام (هنر غیرشخصی و مبتنی بر گمنامی) بدانیم؛ نظام دانایی یا گفتمانی شکل می‌گیرد که در آن زیبایی قدسی با سرچشمه محبت الهی، حقیقت (یا شکوه حقیقت)، انعکاس سعادت، در میانه لذت کورکورانه و صورت انتزاعی، قیاس‌ناپذیر و موجب رهایی باطنی خواهد بود. این زیبایی خلاف نگره کانت و پیروانش عینی و موجود است. زیبایی قدسی می‌تواند با شهود عقلی مکشوف‌شده و سرچشمه فهم آن در عرفان نهفته است و تجلی این انگاشت را می‌توان در دیالکتیک حُسن (معبود) و عشق (عبد) دید. صور قدسی زیبایی را چنان نشان می‌دهند که حاکی از زیبایی الهی باشد و نه ظاهری، درواقع زیبایی نه در شباهت به صور طبیعی بلکه تصورات و معانی موجود در ذات صور طبیعی است. این زیبایی مطلق است و می‌توان آن را با دادار هستی، حضرت حق یکی دانست. بنا بر چنین مقدماتی، پس بدیهی است که وقتی در اسلام امر قدسی در قلب پیامبر (ص) نازل می‌شود و صورت و تجلی قرآن می‌یابد (و قرآن نیز عین کلام الهی است)، لذا این تجلی زیبایی در امر والای قدسی، اگر در بنیاد خود واجد جلال و حیرت است قطعاً نمی‌تواند بی‌بهره از حسن و جمال باشد. چون امر والای قدسی اساساً در صورت تحدید و انحصار صرف به جلال الهی نمی‌تواند غایت اصلی خود را محقق سازد. بر پایه همین تلقی است که بنا به کاربردی بودن و غایت‌مندی هنر قدسی حتی می‌توان مقام فنا در عرفان اسلامی را توجیه و تفسیر کرد، چه آن‌که در غیر این صورت جذبه‌ای وجود نمی‌داشت که موجب طی طریق گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. Sublime
2. Scientia Sacra
3. Aesthetics
4. Paramatman
5. Form of God

فهرست منابع

بالو، فرزاد (۱۳۹۹)، *تحلیل امر والا در غزلیات شمس و مثنوی مولانا با الهام از نظریه کانت در باب امر والا*، متن پژوهی ادبی، ۸۴، ۸۹-۱۲.

بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۸۹)، *معرفت‌شناسی آثار صناعی (جستجوی در مفهوم فن و هنر)*، چاپ اول، سوره مهر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۱)، *ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی*، ترجمه: نصرالله پورجوادی، نشر دانش، مرداد و شهریور، ۱۱، ۲-۱۳.

پازوکی، شهرام (۱۴۰۲)، *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، چاپ هشتم، تهران: فرهنگستان هنر

جامه بزرگی، محمدجعفر (۱۳۹۱)، *درآمدی بر خوانش مفهوم امر والا از دیدگاه فلسفه و عرفان اسلامی*، زیبا شناخت، ۲۵، ۹-۱۶.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۴۰۰)، *هنر و زیبایی‌شناسی در شرق آسیا*، چاپ چهارم، تهران: فرهنگستان هنر.

شوان، فریتیوف؛ میشون، ژان لویی؛ کواراسوامی، آناندا؛ کیبل، برین (۱۳۹۴)، *هنر و معنویت (مجموعه مقالات)*، ترجمه: انشالله رحمتی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

کوماراسوامی، آناندا ک (۱۳۲۵)، *زیبایی نسبی است*، ترجمه: علم بدیع، آهنگ، خرداد، ۱، ۲۴- ۳۰.

گنون، رنه (۱۳۷۴)، *مفهوم سنتی هنر*، ترجمه: سید ضیاءالدین دهشیری، هنر، تابستان و پاییز، ۲۹، ۴۷-۵۲.

لیونسون، جرولد؛ گابر، پل (۱۳۹۲)، *زیبایی‌شناسی فلسفی و تاریخ زیبایی‌شناسی جدید*، ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.

لینگز، مارتین (۱۳۵۸)، *هنر خوشنویسی و تذهیب در قرآن*، ترجمه: حسن معتمدی شاد، نامه نور، تیر، ۱، ۳۸-۴۵.

لینگز، مارتین (۱۳۷۵)، *مراتب حکمت در معماری مسجد و کلیسای جامع*، ترجمه: رحیم موسوی نیا، هنر، ۳۲، ۱۸۸- ۱۹۹.

نصر، سید حسین (۱۳۸۱)، *سنت، هنر، معنویت (پاسخ به الیوت دیوتش)*، ترجمه: امیر مازیار، سروش اندیشه، ۲، ۵۸-۷۳.

نصر، سید حسین (۱۳۷۹)، *هنر قدسی در فرهنگ ایران*، ترجمه: سید محمد آوینی، هنرهای تجسمی، ۱۰، ۵۸-۶۹.

نصر، سید حسین (۱۳۷۴)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه: محمدسعید

حنایی کاشانی، فصلنامه هنر، ۲۸، ۴۵-۵۲.

Ashfield, A. and P. de Bolla (eds.) (1996) *The Sublime: A Reader in British Eighteenth Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lukinbeal, C. (2005) "*Cinematic Landscapes*." Journal of Cultural Geography, 23 (1), 3–22.

Morley, S. (ed.) (2010) *The Sublime*. London: Whitechapel Gallery.

Roncken, P. A. (2018) *Shades of Sublime: A Design for Landscape Experiences as an Instrument in the Making of Meaning*. PhD book. Wageningen: Wageningen University.

Shaw, P. (2006) *The Sublime*. London: Routledge.

Trifonova, T. (2018) *"Introduction." In Contemporary Visual Culture and the Sublime*. London: Routledge.

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Analyzing the Aesthetics of the Sublime from Perennialism Point of View

Majid Kianian[1]

Type of article: original research
Receive: 28 October 2024, Accept Date: 20 January 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2044428.1081

Extended abstract

The concept of the sublime, as an infinite, transformative, and awe-inspiring phenomenon of grandeur, has often remained overlooked in the aesthetic study of traditional art—particularly in Eastern and Islamic arts. Where studies have been conducted, they predominantly focus on its majestic aspects. This research aims to provide a nuanced view of the sublime's aesthetic in traditional art, juxtaposing it with perspectives from modern art theory and investigating its nature and quality within a perennial framework. The primary question is: What aesthetic characteristics does the sublime embody from a perennialist viewpoint, and how does it fundamentally differ from the Western modernist perspective? Furthermore, how does the sublime manifest within Islamic art as a prime example?

This study addresses these questions by initially examining the aesthetics of the sublime within modern art and philosophy, subsequently analyzing its perennial interpretation through the lens of sacred art and beauty. The goal is to craft a discourse that interprets the essence, qualitative dimensions, and mode of manifestation of the sublime in a traditional reading. More precisely, this involves investigating the fundamental aspects, nature, and context of its appearance in Eastern traditional arts—from Buddhism in India and China to Islamic art, which inherently diverges from modern interpretations.

As the title suggests, the theoretical foundation of this research draws on the works of traditionalist thinkers such as Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, Seyyed Hossein Nasr, Martin Lings, and other scholars in the field. The study contrasts modern interpretations of the sublime with a traditionalist perspective by employing an analytical, discursive approach. The historical background of studying the sublime in sacred (traditional) arts is sparse, with the bulk of existing literature focusing on Western aesthetics, from Mendelssohn and Kant to Lyotard. Nevertheless, this study references some

1. PhD Candidate of Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, Qom, Iran.
Email: majid.kia60s@gmail.com

rare examples that approach Islamic culture and art through this lens.

The primary hypothesis of this research is based on the idea that, despite the extensive analyses of the understanding of the sublime, the comprehension of meaning and form in traditional art fundamentally differs from the Western (philosophical West) perspective. The appreciation of beauty for the Eastern artist, specifically in the case of the Muslim artist, is often influenced by a mystical worldview, that is, the knowledge of truth. This perspective has distanced such artists from the mimesis of nature as seen in Greek visual arts (and, by extension, in the modern conception of art). According to this interpretation, Western aesthetic theories' inadequacy in analyzing traditional artisans' works is evident and requires no extensive argument. In other words, one could say that Western aesthetics relies on fidelity to "appearance" in the sense of the world of multiplicity or creation and objective display, whereas, for example, the Islamic artist positions themselves within the realm of "Being," aiming to reveal the sacred through manifestations of the Divine. Consequently, they do not adhere to mathematical proportions. In this discussion, therefore, we seek it within the sacred to analyze the unified, objective manifestation of the sublime within a perennial framework. The goal is to investigate how, given the perennial discourse's fundamental emphasis on the relationship between knowledge and truth in the sacred domain, the comprehensive manifestation of the sublime in art and beauty can be examined. This framework examines the concepts of sacred, sacred art, and sacred beauty to open a path toward understanding the quality of the sublime as sacred, along with its modes and forms of manifestation.

In contemporary discussions of the sublime, scholars such as Richardson examine it as a practical, experiential concept in painting. At the same time, philosophers like Burke and Kant approach it from a more intellectual standpoint, with Kant's interpretation being mainly conceptual and not focused on artistic dimensions. Additionally, recent researchers like Temenuga Trifonova consider the sublime to be a conceptually broad and contested area, one that easily shifts from Burke's human-centred sublime, grounded in human perception of nature, to Lyotard's "inhuman sublime," which is transformative and makes no transcendental claims. This version of the sublime is rooted in "resistance to rational appropriation or narrative representation." What can be taken as an assumption here is that the modern concept of the sublime, though sometimes interpreted as an aesthetic judgment, rarely emphasizes beauty. Instead, the focus is typically on its sense of awe. Thus, the scope of analyses leaves little room for an interpretation of beauty or the beautiful in the domain of the "principles and foundations" of this encounter.

The study's findings indicate that if, based on reflections on the sublime in modern aesthetics, we view it as a moment where sensory perception

fails. The mind reaches a conceptual understanding beyond thought and language—a transformative domain of disorder within order, a destruction of the stable realm of time and space that embodies vastness, depth, human awe, and incapacity—and where modern philosophy (particularly Kantian) leaves no space for an interpretation of beauty or the beautiful within the "foundations and principles" of this encounter; then, in a traditionalist reading of sacred art and beauty, it takes on a distinctive manifestation. The research evidence reveals that if we consider the quality of sacred art based on features like intellectual intuition, its intrinsic distinction from the modern, the symbolic coding of timeless truths (beyond the confines of finite domains), based on revealed religion (rather than ingenuity, empiricism, and worldly taste), a reflection of principles (rather than an imitation of nature), multidimensionality (universal—divine and human), coherence of form and meaning, practicality (harmony of purpose and execution), as a support for human rationality, and ultimately creation inspired by the divine (art that is impersonal and rooted in anonymity), we see a system of knowledge or discourse that positions sacred beauty as stemming from divine love, as truth (or the splendour of truth), as an incomparable and liberating force between blind pleasure and abstract form that leads to inner freedom. Contrary to Kant and his followers, this sacred beauty is objective and real. Sacred beauty is revealed through intellectual intuition, and its understanding is rooted in mysticism; its expression can be seen in the dialectic between beauty (as Beloved) and love (as devotee). Sacred forms reveal beauty as reflecting divine beauty rather than mere appearances; in fact, beauty lies not in resemblance to natural forms but in the ideas and meanings within the essence of these forms. This beauty is absolute and can be identified with the Creator, the Divine Presence. Based on these premises, it becomes evident that when the sacred in Islam is revealed to the Prophet's (PBUH) heart and takes the form of the Quran (which itself is divine speech), this expression of beauty in the sublime sacred, if it fundamentally contains majesty and awe, indeed cannot be devoid of beauty and grace. The sublime sacred, if restricted solely to divine majesty, could not fully achieve its ultimate purpose. Based on this understanding, even the state of annihilation (Fana) in Islamic mysticism can be explained and justified within the purposeful and practical framework of sacred art, as without this attraction, there would be no path to follow.

Keywords: Sublime, Perennialism, Aesthetics, Sacred matter, Sacred art, Amazement, Beauty

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)