تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۲/۱۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۶/۳

کامران سپهران[۱]

تاریخ هنر در سنجهٔ سنت‌گرایان

چکیده

براساس سنت‌گرایی، تاریخ هنر عاجز از دستیابی به حقیقت هنر است؛ چون دیدگاه سنّت‌گرا اساساً تاریخ و حقیقت را در ستیز با یکدیگر می‌بیند. این در حالی است که شناخت غیرتاریخمند به سوی رازورزی و کلی‌گویی سوق پیدا می‌کند. با این حال سنت‌گرایی از جنبه‌هایی با زیباشناسی غربی در نقد نگرش تاریخی شریک است، چون به‌مانند زیبایی‌شناسی بر این گمان است که خصلتی دست‌نیافتنی در اثر هنری نهفته است که شناخت تاریخی را کاری با آن نیست. ولی اختلاف اصلی آنجاست که دغدغهٔ اصلی سنت‌گرایی آن است که با طرد دقت و درستی تاریخ زمان‌مند به روایتی افسانه‌ای از دوگانهٔ هنر شرقی و هنر غربی بپردازد که در این دوگانه، اولی واجد ارزش‌های راستین است و دومی فاقد آن. چنین نگرشی که همهٔ پاسخ‌ها را در آستین دارد، طبعاً با نفس پژوهش آکادمیک که در کار پرسش‌آفرینی و تولید اندیشه است، در تضاد است. افزون بر آن، دست بر قضا در دوران مدرن این حوزهٔ تاریخ هنر است که نگاهبان سنت‌های هنری است. با در نظر داشتن این رهیافت کلی، در این مقاله به بازتاب و بررسی موردی برخی از آرای سنت‌گرایان و نقد آن با اتکا به اندیشه‌های برنارد ویلیامز و ای. اچ. گامبریچ پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: سنت‌گرایی، تاریخ، تاریخ هنر، حقیقت، زیباشناسی.

۱. استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: sepehran@art.ac.ir

ART University Journal
www.art.ac.ir

مقدمه

نحلهٔ فکری سنت‌گرایی، نفوذ چشمگیری در مباحث نظری هنر در ایران داشته است. این امر به‌ویژه در دانشگاه‌های هنری و واحدهای نظری آن به‌وضوح مشاهده می‌شود. در گفتار پیشِ رو با نگاهی انتقادی سعی می شود به دیدگاه سنت‌گرایان نسبت به تاریخ و به طور خاص تاریخ هنر پرداخته شود. منظور از سنت‌گرایان در این نوشتار، کسانی است که به استمرار فرهنگی باور دارند و گسست‌ها و انقطاعات فرهنگی را نادیده می‌گیرند، استمرار فرهنگی که خود را در دو قطب شرق و غرب نشان می دهد. به باور ایشان مظاهر فرهنگی و دستاوردهای فکری نه متأثر از حیات اجتماعی است و نه ناشی از تعاملات فرهنگی؛ بلکه امری ذاتی است. از این رو خود را به امواج مدرنیته سپردن، فراتر از سرسپردگی، دور شدن از اصل است. امری است که می شد و می‌توان از آن اجتناب کرد. در این وضعیت نیازی به گفتن نیست که تاریخ زمان‌مند نقشی ندارد، چون پدیده‌های فرهنگی از تحولات اجتماعی خاص محدود در زمان و مکان تاریخی نشأت نمی‌گیرند بلکه فیضاناتی هستند که در گونه‌ای بی‌کرانگی رقم می‌خورند. پیداست که بنا به این توصیف، سنت‌گرایان طیف گسترده‌ای را، از رنه گنون [۱] و سیدحسین نصر گرفته تا هانری کوربن [۲] و محمد مددپور، دربر می‌گیرد.

بخش نخست گفتار به بازتاب انتقادی نگرش سنت‌گرایان به تاریخ می‌پردازد. سنت‌گرایان در ضدیت خود با حیات اجتماعی و تاریخ هنر عمدتاً به فلسفه متوسل می‌شوند. از این رو در بخش بعدی با استفاده از فلسفه، مبانی نظری بحث انتقادی فراهم می‌آید. با مراجعه به برنارد ویلیامزِ [۳]فیلسوف به این مسئله پرداخته می‌شود که چرا تاریخ در اندیشیدن اهمیت دارد.

سنت‌گرایان با اینکه چندان دلبستهٔ زیباشناسی نیستند و انتقاداتی تند بر آن روا می‌دارند، اما بسیاری از اندیشه‌های‌شان تأثیرپذیرفته از زیباشناسی است. در ادامهٔ بحث از این مسئله یاد می‌شود که زیباشناسی و تاریخ هنر هم تضادها و ستیزهای خاص خود را دارند. بدین ترتیب هم سنت‌گرایی به گونه‌ای تبارشناسی می‌شود و هم چشم‌انداز ما طیفی گسترده‌تر می‌یابد و انتقادات سنت‌گرایان به تاریخ برای‌مان جدی‌تر می شود. در ادامه به عنوان نمونه به طور ملموس و مشخص فقدان نگرش تاریخی سنت‌گرایان در ارائهٔ تعریفی از هنر به بحث گذاشته می‌شود. و از این راه در نهایت بر اهمیت تاریخ در حوزهٔ پژوهش‌های هنری و آکادمیک تأکید می‌گردد.

تاریخ نزد سنت‌گرایان

اصطلاح‌محوری در اندیشهٔ سنت‌گرایی، philospphia perennis، است که جاویدان خرد و اخیراً برابر با اصطلاح حکمت خالده دانسته شده است. در نهایت تعجب این اصطلاح‌محوری هیچ‌گاه به روشنی تبیین نشده است؛ اما ورای مناقشات و تفسیرات می‌توان این نکته را قطعی دانست که بر اساس مفهوم جاویدان خرد، حقیقت امری فرازمانی و در تمامی ادوار تاریخی ثابت است. حاصل این اندیشهٔ سنت‌گرایی نمی‌تواند چیزی جز ضدیت با نگرش تاریخی باشد.

آنتوان فور [٤] می‌نویسد: «تاریخ‌زدایی و مکان‌زدایی از ملزومات وجودشناسی سنت‌گرایی است... تمایل سنت‌گرایی برای جست‌وجوی در همه حالِ شباهت‌ها در آرزوی وحدت فرضی، آشکارا منافی تحقیق انتقادی ـ تاریخی است یا به عبارت دیگر، پژوهشی تجربی است که بیشتر دلبستهٔ آشکار ساختن سرچشمه‌ها، مراحل، تغییرات و تحولات پدیده‌ای است که مطالعه می‌کند.» به گمان فور، وقتی شما «حقیقت» را از آن خود بدانید دیگر بعید است که در مسیرخود به چیزی غیرمنتظره

ART University Journal
www.art.ac.ir

بربخورید (Sedgwick, 2004, 271).

حال وقتی این نحلهٔ تفکر به وادی هنر سرک بکشد، طبعاً باید انتظار داشت که با تاریخ هنر سرِ ستیز داشته باشد. معمولاً رنه گنون را پیشگام و بنیان‌گذار سنت‌گرایی می‌شمارند و این مقام، یعنی اشاعهٔ سنت‌گرایی در مباحث هنری، به آناندا کوماراسوامی [۵] تعلق می‌گیرد. کوماراسوامی که در ابتدا هنرشناس خبره‌ای است، تحت تأثیر گنون و سنت‌گرایی، دلبستهٔ حقیقت جاودانه و جست‌وجوی آن در پس آثار هنری می‌شود و نگرش تاریخی پیشین خود را به دور می‌افکند. چنین چیزی برای اریک شرودر [۶]، مورخ هنر، که زمانی دستیار کوماراسوامی بود، مایه تأسف بود: «ما مدام مشغول بحث بودیم، چون من می‌خواستم مورخ هنری را که داشت در قالب فیلسوف از دست می‌رفت زنده کنم و او نیز مصمم بود که از مورخ تازه‌کار هنر فیلسوف بسازد... او که در باب مسائل تاریخی سخن زیادی برای گفتن داشت، دیگر علاقه‌اش را به این مسائل از دست داده بود. علاقه ای به تاریخ حال حاضر، تجاوز صنعتی به آسیا و تهاجم اندیشهٔ هرجایی غربی داشت، اما سرخوشی او در مابعدالطبیعه بود. امواج مباحث تاریخی در او تأثیری نداشت و مجدانه تاریخ را به مقولاتی لایزال مبدل می‌ساخت که تنها خود قادر به پذیرفتن آن ها بود» (Sedgwick, 2004, 35).

از سوی دیگر، باید از هانری کربن یاد کرد که در بحث از جاویدان خرد با سنت‌گرایان اشتراک نظر دارد، ولی کلاً به سبب آنکه نگرشی مترقیانه‌تر به مسائل نشان می‌دهد، به‌راحتی در حلقهٔ سنت‌گرایان نمی‌گنجد. از جمله او به تاریخ علاقه دارد ولی حتی این علاقه نیز باعث نمی‌شود که آثار این متفکر پرنفوذ در ایران، با نگرش ضدتاریخی همراه نباشند. برخی سبب را نگرش پدیدارشناسانهٔ او می‌دانند. حسین معصومی همدانی چنین نظری دارد: «در آثار کوربن به نظر می‌رسد دید فنومنولوژیک، نگرش تاریخی را به طور کلی خفه می‌کند. یعنی کوربن از سر مراحل می‌پرد؛ خوب، کوربن در درجهٔ اول فیلسوف است و فیلسوف مخصوصی هم هست. مسائلی برای خودش دارد که جواب این ها را می‌خواهد یک جایی پیدا کند، ولی در عین حال محقق و مورخ هم هست و بسیاری از آثارش در حوزهٔ تاریخ فلسفه است یا بررسی مفهومی در تاریخ. ولی آن حوصله و موشکافی آدمی که از فیلولوژی آمده باشد... در کوربن دیده نمی‌شود، یعنی به نظر می‌آید او دنبال سنتز است ولی این سنتز را می‌خواهد خیلی زود به دست بیاورد، و به این دلیل هم دائم دنبال چند تا مفهوم بزرگ که خودش به آنها علاقه دارد می گردد» (معصومی همدانی، ۱۳۸۱، ۱۱).

او در ادامه به ایرادی که عموماً در ایران از روش تاریخی گرفته می‌شود، می‌پردازد: «تحت تأثیر کوربن و مکتبش در ایران، گروهی تصور می‌کنند که کاربرد روش تاریخی... و کاهش‌گروی[۷] یا فروکاستن اندیشه‌ها، حتماً با یکدیگر ملازمه دارند. یعنی اگر شما بگویید فلان کس فلان فکر را به صورتی و یا عیناً از دیگری گرفته است، حتماً گفته‌اید دومی چیزی نیست جز اولی. این از آن مغالطه‌های آشکار است. در واقع تاریخ به هیچ وجه، مغایرتی با پرداختن، به یک آدمی از دید همزمان، از دید خود نوشتهٔ او و انسجام درونی نوشتهٔ او ندارد. یعنی شما می‌توانید قبول کنید که ابن عربی این چیزهایی را که مدعی است در خواب دیده است، از فلان جا گرفته است؛ ولی باز دربارهٔ این قضیه تحقیق کنید که چرا می‌گوید من خواب دیده‌ام و مثلاً چرا نمی‌گوید در یک کتابی خوانده‌ام. این مسئله‌ای است که هم تاریخی است و هم از لحاظ شناخت ابن عربی و فکر او مهم است» (معصومی همدانی، ۱۳۸۱، ۱۸).

ART University Journal www.art.ac.ir

در حقیقت همین میراث پدیدارشناختی کوربن است که حداقل در ایران باعث شده است که آرای نسل بعدی سنت‌گرایان از نظر شکلی تا حدودی متفاوت با اندیشه‌های امثال کوماراسوامی، شوان[۸] و یا نصر باشد؛ یعنی آمیزه‌ای از آرای ایشان، به اضافهٔ اصطلاحات هایدگری و هوسرلی. گو اینکه از ضدیت این نسل متأخرترِ سنت‌گرایان با تاریخ به هیچ رو کاسته نشده است. نمونه‌ای از آن را می‌توان در شمارهٔ ویژهٔ تاریخ هنر نشریهٔ خیال یافت. مقالهٔ آغازین این شمارهٔ خاص، گفتاری از شهرام پازوکی با عنوان *تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ* است. پازوکی برای غلبه هرچه راحت‌تر و سریع‌تر بر حریف که تاریخ هنر باشد، در نخستین گام تاریخ هنر و تاریخی‌گری و پوزیتیویسم را یکی می‌انگارد و برای اینکه جانب عدالت را هم فرو نگذاشته باشد، قائل به این می‌شود که «البته کتاب‌های تاریخ هنر بسیار مغتنم‌اند و اطلاعاتی سودمند دربارهٔ هنر به خواننده می‌دهند» (پازوکی، ۱۳۸۳، ۸). اما مشکل اساسی آنجاست که «شناخت تاریخی به معنای مدرن و پوزیتیویستی‌اش، یگانه راه شناخت هنر بشماریم و سایر طرق را نفی کنیم و موهوم بدانیم ـ نگرشی که در روزگار ما غالب است. با چنین نگرشی، تاریخ هنر خود به یکی از موانع فهم هنر بدل می‌شود، زیرا روش‌شناسی تاریخ‌نگاری هنر مبتنی بر نقد تاریخی و تاریخی‌گری است. در تاریخی‌گری نه تنها سخنی از جنبهٔ قدسی هنر و راز هنر و حقیقت هنر به میان نمی‌آید، بلکه از شناختن هنر در دل فرهنگ غیر مادی هم که آن را پدید آورده است غفلت می‌شود، زیرا مبنای تاریخی‌گری نفی امور فراتاریخی و فرامادی است» (پازوکی، ۱۳۸۳، ۸ و ۹).

اما در ادامه با معرفی نگرش پدیدارشناسی به عنوان نگرش برتر، اساساً معرفت هنری از «مورخ و پژوهشگر هنر» سلب می‌شود: «چنین هنرشناسی، «پژوهشگر» هنر است و نه «محقق» هنر به معنای واقعی کلمه محقق، و هنرشناس راستین؛ زیرا فهم او از هنر فهم تاریخ هنر است و نه «حقیقت هنر». از نظر پدیدارشناسان، اینکه آیا مورخ و پژوهشگر هنر به معنای مذکور اصولاً بتواند اهل معرفت هنری باشد و با معرفت هنری انس یابد تا بتواند وارد در عالم اثر هنری شود، محل تأمل است[...] پیداست که نمی‌توان به صرف کالبدشکافی اثر هنری، چنان که در تاریخ هنر می‌کنند، حقیقت هنر را فهم کرد. ای بسا فهم تاریخی که خود حجاب فهم حقیقت هنر می‌شود» (پازوکی، ۱۳۸۳، ۱۰).

ولی آیا حقیقت و تاریخ در ستیزند و نیازی به یکدیگر ندارند؟ برای پاسخ به این پرسش و دانستن اهمیت آنچه که سنت‌گرایان «تاریخ مغربی» می‌خوانند، به سراغ نظریات برنارد ویلیامز می‌رویم.

برنارد ویلیامز و اهمیت تاریخ

برنارد ویلیامز در یکی از آخرین نوشته‌های خود با عنوان «چرا فلسفه نیازمند تاریخ است»، بحث خود را با جمله‌ای از نیچه آغاز می‌کند: «فقدان حس تاریخی، نقص ارثی فیلسوفان است... بنابراین آنچه که از این پس به آن نیاز داریم، فلسفیدن تاریخی همراه با فضیلت فروتنی است» (Williams, 2002b) و بر این گمان است که به‌رغم آن که این گفته متعلق به سال ۱۸۷۸ است اما امروزه همچنان صادق است. گرایش‌های فلسفی بی‌شماری هستند که به تاریخ بی‌اعتنایند، و از شاخص‌ترین آنها می‌توان به فلسفهٔ تحلیلی اشاره کرد که بیشتر در تلاش است فلسفه را به علم نزدیک کند. این در حالی است که دانشمندان هم با این که ممکن است به تاریخ علم بی رغبت نباشند اما در مسیر حرفه‌شان آن را بی‌ثمر می‌دانند.

ART University Journal
www.art.ac.ir

به‌زعم ویلیامز بی‌توجهی فیلسوفان به تاریخ فلسفه مهم‌ترین مسئله نیست، آن هم در قبال غفلت آنها از تاریخی دیگر: تاریخ مفاهیمی که فلسفه درصدد فهم آنهاست. نقطهٔ آغازین فلسفه این است که ما خود را به‌خوبی نمی‌شناسیم، از آرمان‌های سیاسی خود کاملاً آگاه نیستیم، نمی‌دانیم چگونه به اندیشه‌ها و تجارب کنونی خود رسیده‌ایم و می‌خواهیم بیشتر دربارهٔ جهان بدانیم. فلسفه در مسیری که به ما در شناخت خود کمک می‌کند از مفاهیمی بهره می‌گیرد،از مفاهیمی که به واسطهٔ آنها دربارهٔ مسائل می‌اندیشیم.

در هر حوزهٔ فلسفی پرسش از دغدغه‌های‌مان از جایی که در آن قرار داریم آغاز می‌شود. تفکر با ما آغاز می‌شود؛ جایی که می‌پرسیم و افرادی که روی سخن ما با ایشان است. مفاهیم از آن ما هستند. مهم اما این که، همهٔ این مفاهیم حکایت خاص خودشان را دارند: با تاریخی که بازگو می‌کند چگونه افراد به چنین تفکری رسیده‌اند. فرض رایج این است که جست‌وجوی فلسفی نیازی ندارد غم تاریخ را بخورد: وظیفهٔ تمایزبخش و اصلی فیلسوفان تفکر و تأمل است و همه چیز از طریق تفکر روشن خواهد شد.

در مواقعی، این خود فرض باطلی نیست. مثلاً در مورد مفهوم علمی «اتم»، دانستن تاریخ آن چندان کمکی به شناخت امروز ما نمی‌کند. اما موارد بسیار مهمی هستند که در مورد ایده یا مفهومی میان گروه‌های مختلف رویکردهای متنوعی مشاهده می‌شود و این رویکردها به طریقی شکل‌های متنوع مفهومی واحد هستند، همچون مقولات آزادی و عدالت که در ادوار مختلف تفاسیر متفاوتی از آن ها ارائه شده است. در تلاش برای درک مفهوم آزادی، شناخت تفاسیر مختلف و نشان دادن اینکه آنها از چیزی واحد سخن می‌گویند، ضروری است.

ویلیامز سپس توضیح می‌دهد که این هستهٔ مشترک ارزش‌های متنازع و تنوعات تاریخی، امری است که او در کتاب «حقیقت و صداقت» به تشریح آن پرداخته است و از آن به عنوان فضیلت‌های حقیقت یاد کرده است، به‌ویژه دو فضیلت «دقت» و «صداقت». وی در ادامه علت طرح مسائل مطرح‌شده در کتابش را توضیح می‌دهد و بر این نکته تأکید می‌کند که این مسائل ناشی از نگرش امروز ما به آرمان‌ها و کیفیاتی نظیر صداقت، درستی، اخلاص و واقع‌گرایی است. مهم اینکه درک این کیفیات برای همگان یکسان نیست و در نتیجه حکایتی تاریخی دربارهٔ تجربهٔ آن برای همگان وجود دارد. مسئله این است که آیا این مفاهیم را بدون داستانی که پشت سر آن است می‌توان درک کرد؟ پاسخ ویلیامز منفی است و بار دیگر گفتهٔ نیچه را یادآور می‌شود که پرداختن به فلسفه باید تاریخی باشد.

البته می‌توان فلسفه را بدون تاریخ شروع کرد؛ همچون «مرحلهٔ طبیعی» [۹] در فلسفهٔ طبیعی، اما خود مرحلهٔ طبیعی هم رفته‌رفته می‌طلبد تا تاریخی برای آن گفته شود. در هر جامعه‌ای گرایش به گفتن حقیقت وجود دارد، اما در جوامع مختلف و اعصار گوناگون اشکال مختلف به خود می‌گیرد و دانستن این مسئله نیاز به تاریخ واقعی دارد. به بیان دیگر، تاریخ واقعی چارچوب کلی را که «مرحلهٔ طبیعی» ارائه می‌دهد را پر می‌کند. فلسفهٔ بدون تاریخ بینشی اندک را ارائه می‌کند و هیچ توضیحی فرضاً دربارهٔ اختلاف آرا بر سر حقیقت‌مندی نمی‌دهد. بینشِ عمیق‌تر آن هنگام می‌رسد که بدانیم چگونه به اینجایی که هم‌اکنون هستیم، رسیده‌ایم.

اما تاریخ واقعی تنها جاهای خالی حکایتی کلی را پر نمی‌کند. تحولات فرهنگی به این که چه شکلی از حقیقت بازگو شود، دامن می‌زند. اختراع خط، تمایز میان داستان واقعی گذشتگان و اسطوره یا افسانه را گریزناپذیر ساخت. با این تمایز نگرش جدیدی نسبت به حقیقت تاریخی و زمان تاریخی

ART University Journal
www.art.ac.ir

به وجود آمد. فلسفهٔ تحلیلی بدون تاریخ ما را تشویق می‌کند که بپنداریم این مفاهیم محوری اندیشه‌مان همیشه وجود داشته‌است. در حالی که زمان تاریخی پیشرفتی است که افراد را قادر ساخت تا چیزها را بهتر از پیش درک کنند. ویلیامز در اینجا ساختارشکنان و نسبی‌گرایان را خطاب قرار می‌دهد که سعی دارند این پیشرفت را ناچیز جلوه دهند و به حساب سلطهٔ غرب بگذارند. اما این کسانی که «زمان تاریخی را متعلق به گذشته می‌دانند بهتر است بار دیگر جایگاهی را که در آن قرار گرفته‌اند بسنجند» (Williams, 2002b).

ویلیامز مثال‌های دیگری دال بر اهمیت حضور تاریخ در فلسفه ارائه می دهد و نیز روشی که برای کار اتخاذ می کند، همان تبارشناسی نیچه است. این روش به‌زعم ویلیامز حکایت مرحلهٔ طبیعی را با تحولات تاریخ واقعی درمی‌آمیزد.

برخی از فیلسوفان معتقدند که روایت تاریخی نمی‌تواند ارزش‌های ما را توجیه و تخطئه کند. این منطق و خرد است که باید به کار گرفته شود و نه سرچشمه‌ها و ریشه‌ها. فرضاً عقل حکم می‌کند که به ارزش‌های لیبرالی برتری داده شود. برنارد ویلیامز از ایشان می‌پرسد: اگر به فرض ارزش‌های لیبرالی نمایندهٔ حقیقی‌ترین نظام اخلاقی است، پس چرا باید در مکان‌هایی خاص سربرآورد و آن هم صرفاً در سه قرن اخیر؟

دست آخر ویلیامز به رد این مسئله می‌پردازد که تبارشناسی همان نظریهٔ تکاملی است و مرحلهٔ طبیعی از مرحلهٔ ابتدایی تاریخ صحبت می‌کند. حال آنکه مرحلهٔ طبیعی، مرحله‌ای فرضی است که به اصلی‌ترین نیازهای انسان در ارتباطات می‌پردازد. همچنین نظریهٔ تکاملی ممکن است توضیح دهد که بشر چرا به موسیقی علاقه دارد، ولی توضیح و تبیین اپوس شمارهٔ سه بتهوون نیازمند تفسیر تاریخی است. در انتها ویلیامز خطر روان‌شناسان تکاملی را بیش از ساختارشکنان شکاک می‌داند، زیرا ساختارشکنان حداقل افراد را وامی‌دارند که کتاب‌ها را بخوانند و تاریخی را که منجر به تولید فلان اندیشه‌های خاص شده است دریابند. اما روش روان‌شناسان تکاملی چنان تقلیل‌گراست که برای کار خود نیاز به تاریخ نمی‌بینند؛ و در نهایت همچون فلسفه‌هایی که از نظر تاریخ فقیرند، مانع از آن می‌شود که دریابیم که هستیم، مفاهیم ما چه هستند و در جست‌وجوی چه‌ایم، چون فهم این مسائل بدون نیاز تاریخ، میسر نیست.

سنت‌گرایان و دوراهی تاریخ هنر و زیباشناسی

اگر سنت‌گرایی در بحث خود از هنر با مدد شاخهٔ فلسفی پدیدارشناسی، تاریخ و حیات اجتماعی را از دایرهٔ تحقیق ناب خارج می‌داند، در بخش پیشین دیدیم که از نگاه ویلیامز فیلسوف چگونه فکر فلسفی و تاریخ لازم و ملزوم یکدیگرند؛ و برخلاف سنت‌گرایان نه تنها نگرش تاریخی معارض حقیقت نیست بلکه بی‌نیاز به آن نمی‌توان به سوی حقیقت ره پیمود.

با این حال مسئله چنان‌که هویداست به این سادگی‌ها نیست و خارج از فضای سنت‌گرایی، می‌توان به وضوح «تقابل» دیرینهٔ تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی را مشاهده کرد. به عبارت دیگر، همچون سنت‌گرایان ما، زیباشناسانی هم هستند که نگرش تاریخی را در رویکرد به هنر برنمی‌تابند. البته از اینجا می‌توان به سرچشمه‌های بسیاری از آرای سنت‌گرایان رسید که ریشه در آرای رشتهٔ مدرن زیباشناسی‌ای دارد که دست بر قضا در ظاهر امر مورد طرد ایشان است. در این بخش می‌خواهیم با استفاده از مقاله‌ای از ای. اچ. گامبریچ [۱۰]، مورخ هنری برجسته، با عنوان «در ضرورت سنت: تفسیری از بوطیقای آی. ای. ریچاردز [۱۱]» که به تقابل تاریخ‌هنر و زیباشناسی

ART University Journal
www.art.ac.ir

می‌پردازد، پرتوی جهان‌شمول‌تر به بحث خود اندازیم.

گامبریچ بحث خود را این گونه آغاز می‌کند که مورخ هنر نقاشی تا چه سان با همکاران تاریخ‌نگار دانشگاهی‌اش در سایر حوزه‌های هنری با مسائل مشترک روبه‌روست و سبب را در این می‌بیند که همهٔ این تاریخ‌نگاران سنت‌ها و قراردادها را می‌کاوند. اما رشته‌ای که علی‌القاعده این مسائل کلی باید مورد علاقه‌اش باشد، یعنی فلسفه، کوچک‌ترین اشتراک نظری از خود نشان نمی‌دهد. این صحیح که برخی فیلسوفان، دوره‌های زیباشناسی برگزار می‌کنند، ولی اینان بیشتر دغدغهٔ مفهوم زیبایی یا چگونگی انتقال عواطف را دارند، و نه موضوعی زمینی‌تر همچون فرایند سنت.

البته گامبریچ طرف دیگر قضیه را هم در نظر می‌گیرد و می‌گوید تاریخ‌نگاران هم چندان حوصلهٔ کلی‌گویی‌های کتاب‌های زیباشناسی را ندارند و از خودش می‌گوید که اصطلاحات کلی «هنرمند» و «اثر هنری» تا وقتی مشخص نشود که سخن از چه هنرمندی و چه اثر هنری است، ارضایش نمی‌کند. به یاد بیاوریم سنت‌گرایان را که در بحث‌های هنری‌شان به‌ندرت از اثر هنری خاصی صحبت به میان می‌آورند. به گفته گامبریچ، ناشکری است از یاد ببریم که رشتهٔ ما یعنی تاریخ هنر شاخه‌ای از زیباشناسی است. او می‌افزاید که نباید فراموش کرد که الگوی همجواری تاریخ هنر و زیباشناسی را ارسطو بنا نهاد. ارسطو در بوطیقا تحول تراژدی را در مراحل سرچشمه‌ها، زایش، درخشش و انحطاط در نظر گرفت ـ یعنی الگوی کلی تاریخ‌نگاری هنر ـ و نکته اینجاست که بررسی تاریخی ارسطو، الگویی شد برای منتقدان هنری که هر اثری را با مقیاس آن بسنجند و دوری از آن را نشان ابتذال اثر بدانند.

به گمان گامبریچ، این تاریخ بوده که جلوی جزم‌گرایی زیباشناسی را گرفته و باعث شده است که تکثر ارزش‌ها را بپذیرد، و هم شکسپیر در آن جای داشته باشد و هم کالیداس هندی. اما نکتهٔ مهم گفتار گامبریچ در آن است که وی به لحظه‌ای اشاره می‌کند که زیباشناسی، تاریخ را به دور می‌افکند و آن فلسفهٔ هنر کروچه [۱۲] و کالینگوود [۱۳] در آغاز قرن بیستم است. او می‌گوید به‌رغم اینکه کروچه تاریخ‌نگار برجسته‌ای بود، اما فایده‌ای در این بینش ارسطویی ـ که هنر را در حال تحول می‌پنداشت ـ نمی‌دید. او به این باور رسیده بود که هنر ابرازگری محض است. «هر اثر هنری مرتبه‌ای از جان را ابراز می‌دارد. و مراتب جان نیز همواره فردی و نو هستند». هر تلاشی هم که بخواهد این امر را طبقه‌بندی کند، از همان آغاز بی‌فایده است. تقسیم‌بندی هنرها مبنایی ندارد. هر نقاشی همان‌قدر از نقاشی دیگر فاصله دارد که از شعر. آنچه مهم است، این است که چه میزان از روح سخن به میان می‌آید؛ و باقی قضایا به حوزهٔ زیباشناسی ربطی ندارند.

گامبریچ در ادامه می‌گوید که امروزه آثار کروچه و کالینگوود و حتی کلایو بل [۱٤] چندان خواستاری ندارند؛ اما برای گامبریچ چالشی که آن ها پیش رو گذاشتند، همچنان برقرار است. او می‌گوید: از سویی من فردیت و یکتایی در هنر را در برابر جمع‌گرایی تاریخی ارج می‌نهم؛ و از سوی دیگر، در برابر این وسوسه که روح زمانه در فردی فوق هنرمند جست‌وجو شود، جبهه می‌گیرم؛ و در عین حال نمی‌توانم سبک‌ها و قراردادهای هنری را نامربوط برشمارم. و کلام آخر این است: «هر نظام زیبایی‌شناختی که بی‌اعتنا به قراردادهای زمانی و مکانی منجر به آفرینش هنری باشد، به‌زعم من کوچک‌ترین کاربردی برای تاریخ‌نگار هنر ندارد» (Gombrich, 1996, 171).

در مجادلهٔ تاریخ هنر و زیباشناسی، البته همان‌گونه که انتظار می‌رود، گامبریچ مورخ جانب اولی را می‌گیرد ولی مهم برای ما این است که چشم‌اندازمان را در نقد تاریخ‌ستیزی سنت‌گرایان

ART University Journal www.art.ac.ir

گسترده‌تر می‌سازد. بدین‌ترتیب در کنار گامبریچ مثلاً می‌توان از اروین پانوفسکی [۱۵] سراغ گرفت که هرگونه قضاوت هنری را نیازمند تاریخ می‌داند. جناح دیگر می‌توان از جان هیمن یاد کرد که میان این دو حوزه چندان رابطه‌ای نمی‌بیند، چون زیباشناسی با پرسش‌هایی انتزاعی دربارهٔ هنر سروکار دارد؛ نظیر این که تعریف اثر هنری چیست، و یا این که آیا اساساً می‌توان تعریفی برای آن ارائه کرد؛ یا فرضاً آیا ارزشیابی هنری دارای اصول و قواعدی است؟ این پرسش‌های زیباشناختی به گمان هیمن [۱۶] دغدغهٔ اصلی مورخ هنر نیست؛ ولی باید تکرار کرد که صرفاً دغدغهٔ اصلی نیست. بر خلاف سنت‌گرایان که تاریخ را حقیقت‌ستیز می‌یابند، هیمنِ زیباشناس، تاریخ هنر را یاری‌رسانِ زیباشناس می‌داند: «تاریخ هنر می‌تواند به فیلسوفان کمک کند تا بر نقطه‌ضعفی که اثرشان را خشک و بی‌احساس می‌سازد، غلبه کنند. فیلسوفان برای پرورش محترمانه‌تر ایده‌های‌شان با مطالعهٔ تاریخ هنر تشویق می‌شوند تا در برابر کلی‌گویی‌هایی که به ارث برده‌اند تشکیک ورزند و می‌توانند این را دریابند که مفاهیمی را که سودمند یافته‌اند، ارزش‌هایی محدودتر و مشروط‌تر دارند» (Hyman, 2006, 103).

البته سنت‌گرایان هم تاریخ را دربست به کناری نمی‌اندازند ولی تاریخ تا آنجا به کارشان می‌آید که دوگانه شرق و غرب آنها را تثبیت بخشد. یا در بهترین حالت می‌توان از تیتوس بورکهارت [۱۷] یاد کرد که دست‌کم نیمی از حقیقت را در روش مورخ هنر می‌یابد: «تاریخ هنر که علمی متجددانه است، لاجرم هنر اسلامی را به روش تحلیلی محض که در واقع روش همهٔ علوم متجدد است، مورد بحث قرار می‌دهد؛ بدین صورت که این هنر را به شرایط و موقعیت‌های تاریخی تجزیه و تأویل می‌کند. چیزی که در یک هنر لازمان است ـ و هنر قدسی مانند هنر اسلامی همیشه حاوی عنصری لازمان است ـ از حیطهٔ چنین روشی بیرون می‌ماند. ممکن است اشکال شود که هر هنری مرکب از صورت‌هاست و از آنجا که صورت محدود است، بنابراین ضرورتاً محکوم زمان است. صورت‌ها نیز همانند همهٔ پدیده‌های تاریخی نشو و نما دارند، انحطاط می‌یابند و می‌میرند. بنابراین علم هنر ضرورتاً علمی تاریخی است. ولی این فقط نیمی از حقیقت است: یک صورت هرچند محدود و در نتیجه محکوم به زمان است، ولی می‌تواند حامل چیزی لازمان باشد و به این اعتبار از چنبرهٔ شرایط تاریخی بگریزد» (بورکهارت، ۱۳۸۳، ۲۱۹).

در اینجا موضع بورکهارت شبیه زیباشناسان است: تاریخ به کار می‌آید، اما همهٔ ارزش‌های اثر هنری را پاسخ‌گو نیست. لیکن همچنان می‌توان پرسید که: آیا برای شناخت آنچه که «لازمان» است و «از چنبرهٔ شرایط تاریخی» می‌گریزد، نباید تاریخ دقیق و زمانمند را در نظر داشت تا به خصلت بی‌همتای فلان اثر هنری در گسست از آن پی‌برد؟ مضاف بر این بورکهارت در ادامهٔ همین گفتار نشان می‌دهد که این نیمی از حقیقت بودنِ تاریخ هنر در نزد او جرقه‌ای زودگذر بیش نبوده است و او را نیز باید پیرو گفتمان ستیزِ شرق و غرب برشمرد. علم به گمان او متجددانهٔ تاریخ هنر، مشحون از قضاوت‌هایی زیباشناختی است که ملاک‌های‌شان برگرفته از یونان باستان و یا عصر رنسانس به بعد است، پس اساساً عاجز از بررسی فرضاً هنرهای اسلامی است.

تعریف هنر: بررسی موردی

به نظر می‌رسد دیگر محل منازعه مشخص شده است. حال به صورتی ملموس و مشخص باید دید که غفلت از تاریخ چگونه در نوشته‌های سنت‌گرایان رخ می‌دهد. و چه مثالی بهتر از تعریف هنر، که معمولاً به صورتی مشابه در نوشته‌های سنت‌گرایان تکرار می‌شود. محمدرضا

ART University Journal
www.art.ac.ir

ریخته‌گران در بحثی در باب هنرهای سنتی می‌گوید: «وقتی قدمای ما کلمهٔ هنر را به کار می‌بردند، هیچ‌وقت مقصودشان آرت نبود» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲، ۱۵۸)؛ و مثال می‌آورد: مثلاً ما در کتاب «اخلاق ناصری» خواجه نصیر برمی‌خوریم به عبارت «چهار هنران». چهار هنران چه بوده است؟ چهار آرت بوده است؟ هرگز. چهار هنران همان فضایل اربعه است ، یعنی عدالت، شجاعت، عفت و حکمت. یا مثلاً هنگامی که در متن متعلق به قرن پنجم با این جمله روبه‌رو می‌شویم که: «و به نیشابور اندر شدم و در جوار کشاورزی از اهل هنر سکنی گزیدم.» یعنی چه؟ آیا یعنی کشاورز آرتیست هم بوده است؟ مثلاً آیا نقاش بوده یا موسیقی کار می‌کرده؟ هرگز! کشاورز اهل هنر یعنی کشاورزی که به درجه‌ای از درجات پاکی و فضیلت و عدالت رسیده است» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲، ۱۵۸).

ریخته‌گران در پایان این مفهوم از هنر را به دوران باستان پیوند می‌دهد: «سخن آخر این که هنر به لفظ پهلوی «هونره» است. برای اینکه معنای «هو» را بفهمیم، بهتر است به معنای «آهو» که در کتب دبیرستانی با آن روبه‌رو می‌شویم، دقت کنیم. در قدیم آهو را به معنای نبود یا نفی نیکی وعیب می‌گرفتند. حرف «آ» حرف نفی است و در نتیجهٔ کلمهٔ «هو» به معنای نیکی و خوبی و فضیلت و نره هم اعم است از زن و مرد و به معنای «مردم بودن». پس «هونره» می‌شود خوب مرد [انسان] بودن، نیک‌مرد بودن، فضیلت داشتن، از عیب و بدی وارستن» (ریخته‌گران،۱۳۸۲،۱۶۱).

در اینجا ظاهراً همان حوصله و موشکافی مورد انتظار معصومی همدانی در کار ریخته‌گران دیده می‌شود، اما از این لغت‌شناسی نتیجه‌ای عجیب به دست می‌آید. در حالی که گفته می‌شود قدما منظورشان از هنر، مثلاً نقاشی نبود و معنایی اخلاقی را در نظر داشتند، بی‌هیچ توضیحی این تبدیل به آن می‌شود که هنر یعنی هنرهای زیبا در نزد ایرانیان و شرقیان دارای باری از فضیلت و نیکی بوده است. مشخص نیست واژه‌ای که در دوران مدرن معادل Art قلمداد شده است و محقق نیز به آن معترف است، چگونه تحلیل معنایی آن می‌تواند چیستی نقاشی یا موسیقی دوران کهن ایران را تبیین کند. تنها توجیه، همان‌گونه که اشاره شد، این است که نگرشِ از پیش مشخص ما تأیید شود. مفهومی از هنر که ما امروز در نظر داریم، میراث قرن هجدهم و عصر روشنگری است. در این عصر است که هنرهای زیبا به گونه‌ای نظام‌مند در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و به موضوعی برای مطالعه بدل می‌شوند. پیتر کیوی [۱۸] در ابتدای کتابش، فلسفهٔ هنرها، خاطره‌ای نقل می‌کند: «زمانی که نخستین کلاس‌هایم را در رشتهٔ فلسفهٔ می‌گذراندم، بارها این گفته برایم تکرار شد که این رشته به پنج شاخه تقسیم می‌شود: منطق، مابعدالطبیعه، شناخت‌شناسی، اخلاق و زیباشناسی» (Kivy, 1997, 2). وی سپس می‌افزاید: «اما همچنان که غالب فیلسوفان، و همهٔ فیلسوفان هنر می‌دانند، چنین تقسیم کاری تا پیش از اواسط قرن هجدهم اساساً محل بحث هم نبود؛ و به خصوص حوزهٔ خودمختار فلسفی به نام زیباشناسی (یا فلسفهٔ هنر) وجود نداشت »(Kivy, 1997, 2). باید دانست که همهٔ تأملات فیلسوفانهٔ تا پیش از این تاریخ، که امروز جزئی از تاریخ فلسفهٔ هنر شناخته می‌شوند، فاقد حوزه یا موضوعی مورد بررسی به نام «نظام مدرن هنرها» بوده‌اند؛ یا حتی ساده‌تر از آن تصوری از گروه‌بندی‌ای برای فرضاً موسیقی، تئاتر، نقاشی و ... بوده است.

بدین‌ترتیب، برخلاف نظر ریخته‌گران که: «اما عجیب این است که تخنه برای یونانیان فقط معماری و نقاشی و پیکرتراشی نبود... یونانی‌ها به نجاری، آهنگری، طب، کشتی‌سازی و نظایر آن نیز تخنه می‌گفتند» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲، ۱۵۹)، باید گفت که این امر هیچ جای تعجب ندارد، و این وضعیت پیشامدرن است که با حوزه‌های تخصصی سروکار نداریم. یونانیان نیز همچون ایرانیان

ART University Journal www.art.ac.ir

و سایر ملل نیازی نداشتند برای حوزه‌ای که وجود ندارد، واژه جعل کنند.

همان‌گونه که بررسی کیوی از رسالهٔ ایون افلاطون نشان می‌دهد، افلاطون هیچ‌گاه از هنر به طور کلی صحبت نمی‌کند، بلکه او از «هنرها» بحث می‌کند. بدین‌ترتیب مغالطهٔ دوم این است که حساب صدر تفکر یونانی را جدا کنیم و به پیروی از هایدگر که مسیر پیموده‌شده از افلاطون به بعد را کژراهه می‌پندارد، مفهوم امروزی و مطلوب‌مان از هنر را به تفکر پیشاسقراطی پیوند دهیم: «قدمای ما هنر را به معنای دیگری به کار می‌بردند و آنچه که امروز هنر می‌شناسیم، یعنی Art را بیشتر در مقولهٔ حرفه، فن، صنعت مهارت قرار می‌دادند. از این وجهه نظر صدر تفکر یونانی نیز چنین بود» (ریخته‌گران، ۱۳۸۲، ۱۵۸). نه تنها افلاطون بلکه ارسطو هم با مفهوم مدرن ما از هنر سروکار نداشت. ریخته‌گران حتی می‌پرسد، «چرا عنوان کتاب ارسطو دربارهٔ هنر «بوطیقا»ست؟»؛ و این در حالی است که کتاب ارسطو دربارهٔ هنر نیست، بلکه دربارهٔ تراژدی است و احتمالاً دربارهٔ کمدی ـ که این قسمت را در دست نداریم. یعنی براساس نگرش امروز ما دو شاخه از هنرهای دراماتیک که خود شاخه‌ای از هنر است.

وقتی تدقیق تاریخی مد نظر نباشد، می‌توان داده‌های تاریخی را بنا به مقصود تحریف کرد. در اینجا مقصود تعریف دقیق هنر نیست. مقصود آن است که پیشینه‌ای فضیلت‌مدار برای هنر بومی برخلاف هنر غربی فراهم آید؛ و نکته اینجاست که این مقصود در سطح تعریف هنر متوقف نمی‌ماند و همه تفکرات این نحلهٔ فکری را دربر می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایان به مدد هایدگر و پدیدارشناسی می‌کوشند حکایتی کلی و ساده را روایت کنند. در این حکایت، سروکار با تمدن آرمانی و معنوی شرقی است و از سوی دیگر تمدن مادی و غربی که البته تا زمان فلاسفهٔ پیشاسقراطی به همان اردوگاه نخست تعلق داشت و از آن زمان راه انحطاط را پیمود. در این روایت کلی معلوم نیست که بر سر قرون وسطی غربی که هنری معنوی عرضه می‌کرد، چه می‌آید. اگر قرار است یک شمایی کلی ترسیم شود، می‌بایست از مدرن و پیشامدرن سخن گفت. آنچه که سنت‌گرایان به جنگ آن می‌روند، پاره‌ای از نگرش‌ها و مظاهر مدرنیته است؛ و از این رو فقط «پاره‌ای»، که به هر حال اگر از زبان خودشان مدد بگیریم، مدرن بودن تقدیر تاریخی ماست. ایشان با ابزاری مدرن به نفی مدرنیته می‌پردازند. این ابزار مدرن می‌تواند هایدگر باشد و یا ملیت مدرن. در بطن نظریه‌پردازی سنت‌گرایان هنر نوعی جبران‌سازی قرار دارد. اگر ما در حاشیهٔ مدرنیته قرار گرفته‌ایم و از این نظر مقهور مرکزیم، در هنر که کمتر می‌توان از برتری و تکامل سخن گفت، می‌توانیم برابری بطلبیم. در هر بحث نظری از هنر در ایران امروز، که سنت‌گرایان جایگاه خاص خود را دارند، باید این مسئله در نظر گرفته شود. این همان نقطهٔ آغازینی است که ویلیامز از آن سخن می‌گوید.

آن‌گاه که مفهوم و کاربرد هنر در زمان حاضر برای ما واضح گشت، می‌بایست با نگرش تاریخی سیر تطور آن با توجه به داده‌های تاریخی بررسی گردد. آری، تاریخ و نه افسانه. از یاد نبریم، مفهومی که ما امروز از گذشته در نظر داریم، از ازل نزد بشر وجود نداشته است. ویلیامز در کتاب «حقیقت و صداقت» این نکته را با تمایز میان هرودوت و توسیدید نشان می‌دهد. ویلیامز می‌گوید: «توسیدید اصرار می‌ورزید که افراد باید همان رفتاری را که در حال یا گذشتهٔ نزدیک در برابر حق و باطل دارند، به گذشته‌های دور نیز روا دارند» (Williams, 2002a, 163). وی با این

ART University Journal
www.art.ac.ir

کار تمایزی اساسی میان حقیقت و خیال، میان آنچه که واقعاً اتفاق افتاده است و آنچه که دل‌مان می‌خواهد اتفاق افتاده باشد، برقرار ساخت.

پژوهش‌گر هنر نیز به جای آنچه دلش می‌خواهد اتفاق افتاده باشد، باید بکوشد به آنچه اتفاق افتاده است برسد. این واقعیت می‌تواند در لفافه‌ای از شکست‌ها و محرومیت‌ها باشد، گو باشد. کار آکادمیک پیش و بیش از آنکه با غرور و غیرت سروکار دارد با دقت و صداقت سروکار می‌یابد. این زمان و مکان واقعی است که دانشگاهی از آن می‌آغازد و می‌کوشد حواشی آن را روشن سازد. «تاریخ قدسی و رویدادهای ازلی» را می‌توان بی هیچ چون و چرایی فقط تکرار کرد و تکرار، در آن جایی برای پرسش‌گری نیست، چون همهٔ پاسخ‌ها داده‌شده‌اند. دانشگاه که محل تولید اندیشه است، با این سخن حقایق جاودانه بیگانه است. و دانشگاه ما امروز در همان اندک مباحث هنری نیز بار این بیگانگی را به دوش می‌کشد. بدین‌ترتیب سخن نیچه برای ما نیز تازه می‌نماید و مصداق می‌یابد و می‌توان آن را بار دیگر تکرار کرد: «فقدان حس تاریخی نقص موروثی فیلسوفان است... بنابراین آنچه از این پس به آن نیاز داریم، فلسفیدن تاریخی همراه با فضیلت فروتنی است».

دست آخر اینکه در دورهٔ پیشامدرن، که در حوزهٔ هنر تداوم سنت‌های هنری رسم زمانه بود، این خود هنرمندان بودند که بی‌نیاز به تاریخ هنر، شیوه‌ها و ارزش‌های هنری مطلوب خود را به نسل دیگری از هنرمندان انتقال می‌دادند. اما در عصر مدرن که سنت‌ستیزی و گسست به شعار زمانه و جنبش‌های هنری بدل می‌شود، دیگر انتقال سنت‌های هنری به شیوهٔ گذشته مقدور نیست. این نهادهایی مانند دانشگاه و مدارس هنری هستند که با تاریخ هنر، دستاوردها و سنت‌های متنوع هنری را پیشاروی نوآموزان هنری قرار می‌دهند. از این منظر این طنز قضیه است که نگاهبانان واقعی سنت هنری در دانشگاه، یعنی مورخان هنر، چنین مورد غضب سنت‌گرایان هستند. تضعیف تاریخ هنر در آکادمی برابر است با سلطهٔ بی چون و چرای «نوآوری»، و این امر بی‌گمان مطبوع طبع سنت‌گرایان سازگار نخواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

1 . Rene Guenon
2 . Henry Corbin
3 . Bernard Williams
4 . Antoine Faivre
5 . Ananda K. Coomaraswamy
6 . Eric Schroeder
7 . Reductionism
8 . Frithjof Schuon
9 . State of Nature
10. E.H. Gombrich
11. I.A. Richards
12 . Benedetto Croce
13 . R.G. Collingwood
14 . Clive Bell
15 . Erwin Panofsky
16 . John Hyman
17 . Titus Burckhardt
18 . Peter Kivy

ART University Journal www.art.ac.ir

فهرست منابع

- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۳) *ارزش‌های جاویدان در هنر اسلامی در هنر و معنویت*، ترجمه: انشاءالله رحمتی، فرهنگستان هنر، تهران.
- پازوکی، شهرام (۱۳۸۳) *«تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر»*، فصلنامهٔ خیال شمارهٔ ۱۰.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۲) *پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته*، نشر ساقی، تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۳) *هانری کوربن - آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی*، ترجمه: باقر پرهام، فرزان روز، تهران.
- معصومی همدانی، حسین و دیگران (۱۳۸۱) *«من با تحقیق خودم سلوک می‌کنم»*، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۵۹.
- Gombrich, E.H. (1996) *The Necessity of Tradition in The Essential Gombrich*, Phaidon.
- Hyman, John (2006) *Art history and Aesthetics in Art History Versus Aesthetics*, edited by: James Elkins, Routledge.
- Kivy, Peter (1997) *Philosophies of Arts*, Cambridge University Press.
- Sedgwick, Mark J. (2004) *Against the Modern World*, Oxford University Press.
- Williams, Bernard (2002a) *Truth and Truthfulness*, Princeton.
- Williams, Bernard (2002b) *Why Philosophy Needs History?*, London Review of Books.

ART University Journal
www.art.ac.ir