

چالش در کارکرد تربیتی هنرهای سنتی در مواجهه با نظام آموزشی معاصر (غرب)

مینا صدری*

چکیده

هنرهای سنتی، کارکرد تربیتی در حیطه دین و اخلاق داشته‌اند. این کارکرد ناشی از هماهنگی صورت با معنا بوده است. مناسبت صورت با معنا منجر به سیر از ظاهر به باطن شده و فرایند تعلیمی آن در این مرحله شکل می‌گیرد. یگانگی صورت و معنا در هنرهای سنتی دوره معاصر نادیده گرفته شده و به تبع، فرایند تعلیمی آن از دست رفته است. سؤال این است که جدایی صورت از معنا در هنرهای سنتی چگونه به وجود آمده و چه آسیب‌هایی را به دنبال داشته است؟ فرض آن است که نحوه آموزش و تأثیرپذیری هنرهای سنتی از نظام آموزشی و ملاک‌های ارزش‌گذاری تفکر غرب، این آسیب را به وجود آورده است. به جهت رسیدن به جواب، منابع به روش کتابخانه‌ای شناسایی و ویژگی‌های هنری دو بازه زمانی قدیم و معاصر مطابقت داده شده است.

با تحلیل محتوایی، یافته‌های پیش رو به دست آمده است: اختلال در وحدت صورت و معنا ناشی از ۱. جدا افتادن هنرمندان هنرهای سنتی از علوم دیگر؛ ۲. نادیده گرفتن مراحل منطقی آموزش؛ ۳. اهمیت شیوه شخصی به دلیل اصالت یافتن فردیت و نوآوری است. با توجه به دستاوردها، نتیجه مهم قابل ذکر، از دست رفتن وجه تعلیمی به واسطه اختلال در سیر از ظاهر آثار به باطن آنهاست.

واژگان کلیدی: هنرهای سنتی، نظام آموزشی، تعلیم و تربیت، صورت و معنا، نوآوری، اصالت فرد، شیوه شخصی

۱. مقدمه

هنرهای سنتی به‌عنوان هنرهای اصیل ایرانی، ذیل آموزه‌های اسلام، کارکرد تربیتی به جهت ارتقای آگاهی‌های دینی و اخلاقی در سطح جامعه داشته و از اسباب تعادل روحی و اجتماعی جامعه بوده‌اند. این هنرها محملی برای حرکت نفس به سوی خدا و به تعبیری جزء مکمل برای گسترش معنویت در زندگی مسلمانان بوده است.^۱ فردوسی کارکرد هنر را در بیتی، این چنین بیان می‌کند:

هنر چون نیبوست با کردگار شکست اندر آورد و بر بست کار

کارکرد تربیتی هنرهای سنتی را می‌توان ناشی از زیبایی و رابطه شکل گرفته از هماهنگی «صورت با معنا» یا «شکل با محتوا» دانست. سنخیت و تناسب صورت با معنا از بحث‌های مهم در عرصه هنرهای سنتی در قرون متمادی بوده، که از مرحله آموزش شروع و تا خلق اثر هنری تداوم یافته است. به جهت حفظ و گسترش و در مواردی تحول این قالب‌های هنری، متناسب با محتوا، نظام خاصی در آموزش هنر و به تبع آن در خلق اثر هنری شکل گرفت که موفقیت آن، از آثار باقی‌مانده قابل حصول است. رابطه مناسب صورت با معنا منجر به سیر از ظاهر (صورت) به باطن (معنا) می‌شود و فرایند تعلیمی آن ناخودآگاه در این مرحله شکل می‌گیرد.

تعلیم یا ذکر به‌عنوان وظیفه‌ای برای هنرمند، با ترجمه اصول اسلام به زبان زیباشناسانه هنر و انتقال معانی در گذر از صورت‌ها دیده شده است. گذر از ظاهر به باطن پرده گرفتن از معانی و ظهور حقایق است و در هدایت انسان به سمت آگاهی نقش ارزنده‌ای دارد. چنان‌که پیامبر ﷺ در باب وجه تعلیمی خوشنویسی و زیبایی آن در اظهار حق می‌فرمایند: «الخط الحسن یزید الحق و ضوحاً؛ خط زیبا و ضوح حق را افزایش می‌دهد». (پاینده، ۱۳۸۵، ص ۲۹۶). مولانا نیز در دفتر چهارم، بر این کارکرد تأکید دارد و صورت را عرصه‌ای می‌داند که با گذر از آن باید به قلمرو معنا رسید:

هیچ نقاشی نگارد زین نقش بی امید نفع بهر عین نقش

هیچ خطاطی نویسد خط به فن بهر عین خط نه بهر خواندن

نقش ظاهر بهر نقش غایب است وان برای غایب دیگر بیست

این اصل مهم (یگانگی صورت و معنا) در هنرها به‌ویژه هنرهای سنتی دوره معاصر نادیده گرفته شده و در یک رابطه طولی فرایند تعلیمی در جهت افزایش معرفت از دست رفته است. علل بی‌توجهی به تناسب صورت با معنا و عوامل افزایشی در روند آسیب‌پذیری آن، از مسائلی است که

۱. در این سطور از نظرات بورکهارت، شوان و لوئیس می‌کون استفاده شده است (بورکهارت، ۱۳۸۱، ص ۴۸؛ رحمتی، ۱۳۸۳، ص ۱۳۹ و ۲۰۲).

نیاز به تحلیل و پرسش و پاسخی مناسب دارد. لذا می‌توان مسئله را این‌گونه طرح کرد که جدایی صورت از معنا در هنرهای سنتی چگونه به وجود آمده و چه آسیب‌هایی را به دنبال داشته است؟ فرض آن است که از عوامل گسترش عدم سنخیت صورت با معنا در دوره معاصر، نحوه آموزش و تأثیرپذیری آن از نظام آموزشی و از طرفی ملاک‌های ارزش‌گذاری غرب است.

آشنایی هنرمندان با هنر غرب و تأثیر بی‌گزینش و بی‌پالایش، به تدریج توالی صورت و معنا در نظام آموزشی و خلق هنری را دچار تناقض کرده و در این روند، صورت به موضوع اصلی هنر به‌طور عام و هنرهای سنتی به‌طور خاص بدل شده است. اصالت یافتن ظاهر، اموری را به‌عنوان هدف اصلی مطرح کرد که ساختار و نظام (دستگاه) فعالیت‌های هنری، از آموزش تا تولید اثر را مختل کرده و کارکرد تربیتی و تعلیمی هنر را نیز به چالش کشیده است.

۲. روش تحقیق

عوامل تشدیدکننده آسیب‌ها در عرصه هنرهای سنتی و کارکرد آنچنان به هم آمیخته که ایجاد ترتیب و اولویت‌بندی آنها دشوار است. با وجود این سعی شده ترتیبی برای طرح مسئله و پاسخ به آن اتخاذ شود، تا مطالب از نظم منطقی برخوردار شوند. لذا با توجه به موضوع اصلی، یعنی آموزش هنر و اهمیت آن در کیفیت شکل‌گیری صورت و معنا، منابع آموزشی و آرای سنت‌گرایان در حیطه صورت و معنا به روش کتابخانه‌ای شناسایی و مطالعه می‌شوند. این مقاله، تعلق به دو بازه زمانی قدیم و معاصر دارد. برای احصای تفاوت‌ها به جهت یافتن منشأ چالش‌ها، ویژگی‌های هنری این دو دوره در حد نیاز بحث و مطابقت داده شده است. سرانجام با تحلیل محتوایی یافته‌هایی که از تطبیق نظام هنری معاصر و قدیم به دست آمده، به تدوین و نتیجه‌گیری می‌پردازد.

۳. پیشینه

کتاب‌های موجود نشان می‌دهد، صورت و معنا و مراتب آن از آموزش تا خلق اثر هنری مقوله‌ای است که از دوره‌های پیشین تا دوره معاصر مورد توجه بوده است. نسخه‌های باقی‌مانده از قرن‌های گذشته و انبوه نظریات در دوره معاصر، بیانگر اهمیت این موضوع در نگاه فرهیختگان است. افزون بر پژوهش‌های مکتوب در دوره معاصر که به صورت مقاله یا کتاب ثبت شده است، سمینارها و نشست‌های متعددی برگزار شده که نتیجه آن به صورت گزارش یا مجموعه مقالات به چاپ رسیده است. موضوع اصلی برخی از این فعالیت‌ها، چالش‌های نظام آموزشی هنر در دوره معاصر است که گاه به موضوع این مقاله نیز اشاراتی می‌شود. بدین صورت پیشینه این مقاله را می‌توان به دو گروه

اصلی و دو دوره تاریخی دسته‌بندی کرد: گروه اول مربوط به رساله‌هایی است که از دوره تیموری تا دوره قاجار به جای مانده است. در برخی از این رساله‌ها ماهیت و شیوه آموزش و مراحل که هنرمندان و استادان باید بدان توجه می‌کردند، ثبت شده است؛ گروه دوم کتاب‌ها و مقالاتی هستند که در دوره معاصر، یعنی محدوده زمانی قاجار تا به امروز به رشته تحریر درآمده‌اند.

گروه اول

گلستان هنر اثر قاضی میراحمد منشی قمی (۱۳۶۶ و ۱۳۶۹) به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، چاپ کتابخانه منوچهری، شامل تعدادی رساله آموزشی در زمینه‌های مختلف هنری است. برخی از آنها شامل آموزش رنگ‌سازی، مرکب‌سازی و قلموسازی و... است. برخی دیگر نیز نحوه آموزش هنر به‌ویژه خوشنویسی را در گذشته ثبت کرده است. نجیب مایل هروی نیز در کتاب کتاب‌آرانی در تمدن اسلامی (شامل رسالاتی در باب خوشنویسی و فنون نگارگری) (۱۳۷۲) چاپ آستان قدس رضوی، تعدادی از رساله‌های هنری قدیم را معرفی کرده است. رسائلی که از این مجموعه در حیطه آموزش نظراتی دارند عبارتند از: میرعلی هروی، مدادالخطوط / دوست محمد گواشانی، دیباچه / فتح‌الله سبزواری، اصول و قواعد خطوط سته. این رسائل عملکرد عناصری که در حیطه آموزش دخیل هستند را تبیین کرده‌اند. جایگاه استاد و شاگرد یا به تعبیری نظام استاد-شاگردی و مراحل مختلف آموزش از آغاز تا انتها از این رسائل قابل استحصاست.

برخی از کتاب‌ها و مقالات گروه دوم

کتاب خوشنویسی و فرهنگ اسلامی (۱۳۶۸)، اثر آنه ماری شیمل^۱ ترجمه اسدالله آزاد، چاپ آستان قدس رضوی، نمایی از تحقیقات این پژوهشگر، در وادی هنر خط و ارتباط آن با جوه ادبی مانند شعر و عرفان است. همچنین آداب و جزئیات هنر خوشنویسی در آن مطرح شده است. این کتاب با توجه به محتوای آن به عنوان حلقه رابط، بین هنر خوشنویسی امروز با ادبیات و پیشینه این هنر در گذشته پیوند برقرار می‌کند.

مقاله «سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان» با ترجمه سیدعلاءالدین طباطبایی نوشته تیتوس بورکهارت^۲ در فصلنامه خیال (۱۳۸۱) از معدود پژوهش‌هایی است که به‌طور مستقیم کارکرد تعلیمی هنر را در جامعه مورد تأکید قرار داده است. وی سهم بسزایی برای این کارکرد قائل بوده و معتقد است موجب تعادل روحی جامعه می‌شود.

1. Annemarie Schimmel

2. Titus Burckhardt

گروه دیگر از پژوهش‌های مرتبط با این مقوله، آرای سنت‌گرایان است که در این فرصت به نظرات ایشان در باب صورت و معنا و کارکرد آن اشاراتی خواهد شد.

۳-۱. صورت و معنا

«صورت و معنا» اصطلاحی در عرصه فرهنگ و هنر است که نظرات متفاوت و گاه متضاد در باب آن وجود دارد. در این مقوله پیش از پرداختن به ارتباط درونی و کارکرد و نتایج آن در جامعه، چپستی آن از دیدگاه سنت و سنت‌گرایان مورد توجه قرار می‌گیرد. ابن سینا برای هر جسم صورتی محسوس و مادی قائل است. وی برای اجسام ابعاد سه‌گانه‌ای فرض می‌کند که هر یک بر دیگری عمود است و چنین می‌گوید: «پس آنچه اول فرض می‌شود، طول است و بعد عمود بر آن، عرض، و بعد عمود بر آن دو در یک نقطه مشترک، عمق نامیده می‌شود». پس جسم، از آن‌رو که چنین است، جسم است و همین معنا از جسم، همان صورت جسمی است (ابن سینا، ۱۳۸۵، ص ۳۱-۳۲).

در این دیدگاه در یک معنای عام، صورت به امری حسی تعلق دارد و از این جهت در وهله اول توسط حواس درک می‌شود. صورت در شعر و هنر چنان‌که افلاطون و ارسطو به آن توجه کرده‌اند، عبارت از زیبایی حاصل از ایقاع و یا فاصله مناسب^۱ و هماهنگی^۲ میان اجزای یک اثر هنری است (مددپور، ۱۳۸۴، ص ۷۷). به‌طور کلی در این مقاله، صورت به معنای قالب‌هایی است که هنرمند اندیشه خود را در آن به ظهور می‌رساند. عقیده بر این است که صورت‌ها، حتی بی‌اهمیت‌ترین آنها، به شیوه ثانوی و تبعی کار دست بشر است و از منبعی سرچشمه می‌گیرند که دیگر سنت‌ها از آن ناشی می‌شوند. لذا هنرمند سنتی تحت انضباط یا الهام نبوغی مقدم بر خویش عمل می‌کند. در نتیجه ذوق و سلیقه فردی، نقش به نسبت تبعی در تولید صورت‌های چنین هنری ایفا می‌کند (رحمتی، ۱۳۸۳، ص ۴۷).

مراد از معنا ادراکی است که پس از احساس اولیه یک پدیده و طی یک فرایند ذهنی حاصل می‌شود (نقی‌زاده و امین‌زاده، ۱۳۷۹، ص ۱۹). کاربرد واژه «معنا» در زبان‌های فارسی و عربی نشان می‌دهد که این لغت هم به «معنا» دلالت دارد و هم در ظاهر واجد ساحتی معنوی و روحانی است (همان، ص ۱۸). هر نوع ادراک و مکاشفه‌ای که در اثر تماس با صورت حادث شود، در اثر فرایند ذهنی است. این فرایند بنا به درجه اهمیت و بنا به قلمرویی که صورت‌ها یا پدیده‌ها به آن تعلق دارند، نام‌های مختلفی مانند تداعی معانی، یادآوری (ذکر)، تشبیه، تفسیر، تأویل و... را به خود می‌گیرد (همان، ص ۱۹).

۳-۲. نسبت صورت با معنا

در هنر سنتی صورت در اظهار معنا نقش اساسی دارد، تا آنجا که هیچ صورتی نمی‌تواند رساننده معنا یا محمل ظهور آن باشد، مگر آنکه ظرفی سازگار برای معنای فوق‌صوری باشد (یوسفی‌فر، ۱۳۸۰، ص ۱۱۰). معانی، خود را در صورت‌هایی باز می‌یابند، که مناسبتی با دیدار و معنای نامحسوس داشته باشند (مددپور، ۱۳۸۴، ص ۲۱۹). به تعبیری، هنر در عرصه صورت‌ها نقاب از چهره وجود برمی‌کشد و به کشف و ظهور حقیقت می‌پردازد (ریخته‌گران، ۱۳۸۴، ص ۷۲). بدین ترتیب صورت در مقام کشف و ظهور حقیقت و ظاهر ساختن معناست. اگر صورت هنری متناسب با معنایش نباشد، نه تنها معنا را متجلی نمی‌کند؛ بلکه حجاب رسیدن به معنا هم می‌شود (پازوکی، ۱۳۸۴، ص ۷۶-۷۷).

۳-۳. وجه تعلیمی صورت و معنا (سیر از ظاهر به باطن)

رسالت هنر سنتی (مقدس) و هنرمند آن، راهبرد انسان به رستگاری و رهایی از امیال است. پیامی که این هنر منتقل می‌کند، تحول و رستگاری را به دنبال دارد (جهانگلو، ۱۳۸۵، ص ۳۵۱). برای انتقال پیام معنوی اسلام بهترین راه، مواجه با آثار هنرهای سنتی است. این هنر از طریق یگانگی صورت با معنا، بُعد باطنی سنت را در سطح عمومی متجلی می‌سازد و به جامعه توازن می‌بخشد (نصر، ۱۳۸۴، ص ۲۰۹). در پی احقاق معنا در محملی به نام صورت، مفهوم تعلیم شکل می‌گیرد. به همین دلیل هنرمندان در مقام استادی، شاگرد را هم با صورت و هم با معنا آشنا می‌کردند (پازوکی، ۱۳۸۴، ص ۷۷). به طوری که گذر از صورت به معنا یا سیر از ظاهر به باطن، به اصل و باور هنرمند بدل شده است. او براساس این باور سعی داشته است ظاهر و باطن را در هنر خود یگانه کند. به اعتقاد پیشینیان صورت و معنا باید چنان به هم بیامیزند که به وحدت و یگانگی برسند. باده به من داده از لطافت و گفتم جام به من داده و شراب نداده (شفیعی کدکنی،^۱ ۱۳۷۵، ص ۳۵۰).

هنرمند از صورت‌ها بسان محمل‌هایی برای انتقال آموزه‌های دینی استفاده می‌کند و آن را در سطحی بی‌واسطه و همگانی مطرح می‌کند. صورت‌های محسوس، دقیقاً با تعقل‌های شهودی منطبق‌اند و به همین دلیل هنر سنتی دارای قواعدی است که قوانین کیهانی و اصول کلی را بر حوزه صورت‌ها اطلاق می‌کنند. این هنر سبک و سیاق تمدنش را عیان می‌کند. این سبک و سیاق به نوبه خود صورت عقلائی آن تمدن را نمایان می‌کند. وقتی هنر، سنتی نیست و بشری و فردی است

۱. شفیعی کدکنی این بیت را به نقل از غضناری رازی آورده است.

بنابراین، تحکمی می‌شود. چنین چیزی مسلماً به‌طور غیر مستقیم علت نوعی سقوط و ضعف عقلی است (رحمتی، ۱۳۸۳، ص ۴۳).

براساس این دیدگاه «هنرمند، صرف داشتن مهارت‌های فنی،^۱ عنوان هنرمند را به خود اختصاص نمی‌دهد و رشته هنری او به خاطر داشتن ظاهری فریبا مطرح نمی‌شده است. در چنین شرایطی هر اثری به‌عنوان اثر هنری شناخته نمی‌شده است» (پازوکی، ۱۳۸۴، ص ۹۷). جایگاه و اصالت هنر و هنرمند و اثر هنری در بیان معانی و کشف و ظهور حقایق عالم در صورتی متناسب بوده است.

این ویژگی یعنی تناسب صورت و معنا، آموزش هنر را هم در عرصه آموزش مبانی نظری و هم آموزش مهارت‌ها و فنون اکتسابی قرار می‌دهد. هر یک از این بخش‌ها در مسیر تکمیل دیگری قرار داشت. بدون هر یک از این دو مقوله، فعالیتی که منجر به اثر هنری شود، اصالت خود را به‌عنوان اثر هنر سنتی با ویژگی‌های یاد شده از دست خواهد داد. تفکیک صورت از معنا و اصالت بخشیدن به صورت، بنای بی‌توجهی به مبانی نظری هنرهای سنتی را استوار کرد. با تأثیر تفکر غرب و به تبع آن شیوه‌های آموزش هنر در دوره معاصر، زمینه برای استحاله مبانی نظری هنرهای سنتی تغییر کرده است. محفوظات بدون عمل، جایگزین اصول زیربنایی در مبانی نظری و آداب معنوی رایج در گذشته شده است.

۴. تأثیرپذیری نظام آموزش هنرهای سنتی از هنر غرب

تحول و تطور در آموزش، آغاز تغییر جایگاه و رابطه صورت و معنا بود؛ لذا پژوهش در مورد چالش مورد بحث را باید از این نقطه شروع کرد. شیوه‌های هنری و نظام نوین آموزش هنر از دوران صفویه با اولین تقلیدها از هنر و نقاشی غرب آغاز شد. مشکل مهم به وجود آمده از حضور روزافزون این نظام - که هنوز مبتلابه هنر است - گسسته شدن پیوستگی نظام آموزش و خلق هنری از مبانی فکری آن بود. نظام قدیم که در پی حفظ وحدت قالب و محتوا بود، دچار تغییر و تحول شد. افزون بر گسترش شیوه‌های عملی در آموزش هنر، مبانی نظری و فلسفه هنر غرب نیز گسترش یافت.

آنچه در عرصه هنر در حیطه آموزش عملی و نظری مشاهده می‌شود، ناشی از سیطره تفکر قرن ۱۸ میلادی اروپاست. «سیطره این تفکر از جهات مختلف دامنگیر هنرهای سنتی شده و پیامدهای سوئی برای آن به بار آورد. از سوی دیگر متأثر از تفکر قرن هجدهم، هنر در دو شاخه هنرهای زیبا^۲ و هنرهای کاربردی^۳ رتبه‌بندی شد. در این رتبه‌بندی، هنرهای زیبا که شامل نقاشی

1. Technique

2. fine Art

3. Applied Art

و مجسمه‌سازی بود، جایگاه والاتر و هنری‌تر نسبت به هنرهای کاربردی (سنتی) یافت» (پازوکی، ۱۳۸۴، ص ۱۶-۱۹). «این اتفاق بر روند آموزش هنر تأثیر قاطعی داشت. با فراگیر شدن شیوه‌های اروپایی و در پی آن تأسیس مدرسه نقاشی در سال ۱۲۸۰ق و دارالفنون در سال ۱۲۶۸ق و مدرسه صنایع مستظرفه، آموزش به شیوه اروپایی در ایران رایج شد» (آژند، ۱۳۸۵، ص ۹۷-۹۸). به همین دلیل به هنرهای زیبا توجه ویژه‌ای شد.

این رویکرد، عوامل آموزش و خلق اثر در هنرهای سنتی را به انزوا کشید. هنرمندان سنتی سعی کردند هنر خود را به ویژگی‌های هنرهای زیبا نزدیک کنند. این تلاش هم در شیوه آموزش و هم در آثار هنری رخ داد.^۱ به دنبال آن، نه تنها در شیوه بلکه در آموزش هنر به‌ویژه در شیوه سنتی ناهماهنگی‌هایی به بار آمد. عامل اصلی جدایی یا عدم تناسب صورت و معنا، پذیرش مبانی نظری و عملی هنر غرب و رفع نکردن تضادها، به جهت استحاله آن با مبانی فکری هنرهای سنتی بوده است. از این‌رو شناخت تضادهای اثرگذار بر ماهیت صورت و معنا، در رفع موانع حرکت هنرهای سنتی در جهت کارکرد تعلیمی خود، راهگشا خواهد شد. در این مجال مواردی که به صورت مستقیم در این بحث اهمیت داشته بررسی می‌شود.

۵. عوامل تأثیرگذار بر کیفیت رابطه صورت و معنا

۵-۱. فاصله گرفتن هنرهای سنتی از دیگر علوم

دور ماندن هنرمندان رشته‌های مختلف هنری از یکدیگر، همچنین دور ماندن هنر از علوم دیگر و متخصصان مرتبط با آن، بی‌توجهی هنرمندان به معنا و محتوا را به دنبال داشته است. هنرهایی چون موسیقی، نقاشی، شعر و مانند اینها، به تنهایی در تعلیم و تربیت هنری موضوعیت نداشته است. پیش از تربیت چشم و ذهن و دست یا به تعبیر دیگر مهارت‌های فنی، موضوع مهم دیگری به نام تربیت اخلاقی هدف آموزش بوده است (جهانبگلو، ۱۳۸۵، ص ۳۷۵).

گسترش مکارم اخلاقی هدف اصلی اسلام است و پیامبر گرامی اسلام صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ برای آن مبعوث شدند.^۲ پیوند اخلاق با علم و هنر از ویژگی‌های فرهنگی ایران است، امری که در قدمت تاریخی هنرهای سنتی همواره جاری و برقرار بوده است و با حکمت و معنای آن ارتباط عمیقی دارد. بنابراین هنر و زندگی و علم در دیدگاه سنتی جایگاه یگانه‌ای دارد (رحمتی، ۱۳۸۳، ص ۳۱ و ۲۰۹). چنان‌که هنر در کنار علوم دیگر به تعالی می‌رسید و علم نیز از هنر برای گسترش خود بهره می‌برد.

۱. به اعتقاد نویسنده نقاشی خط و استفاده انتزاعی از شکل حروف زائیده این اتفاق است.

۲. إِنَّمَا بُعِثْتُ لِأَتَمِّمَ مَكَارِمَ الْأَخْلَاقِ (طبرسی، ۱۳۷۰، ص ۸).

این رابطه چنان قوی بود که می‌توان ادعا کرد هنر سنتی ضرورتاً در جایگاه یک علم قرار دارد، درست همان‌گونه که علم سنتی یک هنر است (همان‌جا).

پیوستگی‌های معرفت و هنر و علم، به تأکید بر آموزش و فراگیری اخلاق در کنار هنر می‌انجامد. در این سنت است که هنرمند به علم و اخلاق آراسته و به هنرمندی راستین نائل می‌شود. از این‌رو هنر سنتی را تعلیم روحانی در کنار پروردن مهارت فنی می‌دانند. امری که در آموزش هنر سنتی در کشورمان در حال حاضر جای آن خالی و نادیده گرفته شده است (بیدختی، ۱۳۸۹، ص ۱۳۳). دوره معاصر (مدرن)^۱ امور زیبا را از امور اخلاقی جدا می‌کند، چنان‌که قوت بخشیدن به حس زیبایی‌شناختی بدون اکتساب فضائل اخلاقی به‌عنوان امری پسندیده گسترش پیدا کرده است (جهانبگلو، ۱۳۸۵، ص ۳۷۵).

موضوع دیگر آنکه برخی از رشته‌های هنرهای سنتی چون خوشنویسی و نگارگری در ارتباط تنگاتنگی با ادبیات و متون ادبی بوده‌اند. هنرمندان دیگر رشته‌ها نیز مؤانستی با ادبیات داشته‌اند؛ اما این رابطه در دوره معاصر نادیده گرفته شده است و هنرهای سنتی از ادبیات فاصله گرفته است. با وجود اینکه فاصله گرفتن هنرهای سنتی از ادبیات به زعم برخی امتیاز محسوب می‌شود و استقلال آن از ادبیات اطلاق شده، به اعتقاد نویسنده زمینه‌ساز بی‌تناسبی یا جدایی معنا از صورت شد. از آن جهت که مبانی نظری هنر در متون ادبی نهفته است، این جدایی، فراموشی یا غفلت از مبانی نظری هنرهای سنتی را به همراه داشت. اصول و مبانی این هنرها در متون ادبی ثبت شده است. لذا فاصله گرفتن از آن سبب غفلت هنرمندان از این وجه مهم هنر شده است.

۵-۲. نوآوری^۲

در هنر مدرن «فردیت» و «انسان‌مداری»^۳ هویت تلقی می‌شود. اصالت انسان به‌عنوان فرد، «نو بودن»^۴ یا نوآوری را با هنر، یکسان کرده است (ذکرگو، ۱۳۸۴، ص ۳۶). خلاقیت و نوآوری با تعریفی که هنر مدرن از آن ارائه می‌دهد، به یک بُت تبدیل شده است که اصالت و ضرورت آن مورد وثوق سنت نیست و توسط سنت‌گرایان نفی می‌شود. برخلاف دیدگاه‌های هنری معاصر، در هنر سنتی همیشه «تازگی» با «آفرینش‌گری حقیقی» یکی نیست. اصالت تنها در صورتی شکل می‌گیرد که اشاره به اصل یعنی اصل اشیا داشته باشد. در تمدن سنتی هنرمند کسی است که به اصل یعنی خدا و به عالم معنا بازگردد (جهانبگلو، ۱۳۸۵، ص ۳۸۰). تفاوت میان هنرمند جدید و

1. Modern

2. Innovation

3. Humanism

4. Newness

سنتی این است که هنرمند سنتی تابع اصول و موازینی بوده و از آن تبعیت می‌کرد. این اصول و موازین، وجودی و حقیقی است. ولی هنرمند جدید که قائل به ابتکار و نوآوری به معنای مطلق است، چنین تبعیتی ندارد (اعوانی، ۱۳۶۵، ص ۸۷).

«در اندیشه مدرن که هر چیز نویی شرافت دارد، هنرمند تلاش می‌کند با ابداع و ابتکار، آثارش از هر حیث نو باشد. در هنر امروز، مادام که هنرمند دارای نوعی ابتکار و نوآوری باشد، نفی و نادیده گرفتن حقایق وجودی و مبادی مقدس، همچنین مبانی فکری و عملی مهم تلقی نمی‌شود (اعوانی، ۱۳۶۵، ص ۸۲).^۱ هنرمند، سنت‌های گذشته را می‌شکند و قواعد و قراردادهای مرسوم را کنار می‌گذارد. چراکه آنها را برای بروز خلاقیت خویش دست و پا گیر می‌داند (پاکباز، ۱۳۷۸، ص ۱۶۲). با اصالت یافتن نوآوری، محیط‌های آموزشی هنر، قبل از تکمیل مهارت و شناخت مبانی فکری، از هنرآموز می‌خواهد دست به نوآوری زده و در آثارش یک شیوه جدید خلق کند» (ذکرگو، ۱۳۸۴، ص ۳۶).

نوآوری با چنین نگاهی، بدون گزینش‌های سنجیده و بدون در نظر گرفتن پیشینه هنری و فرهنگی ایران، به ابداعات بدون پشتوانه فرهنگی ختم و به تجربیات شخصی بدل شد. برای رسیدن زود هنگام به تجربه‌های شخصی، نوآوری با سرعت همراه شد و ابداعات صوری مضاعف گردید. نوگرایی منحصر به ظاهر شد و در حد تغییر تکنیک‌ها و روش‌ها باقی ماند. این اتفاقی است که در هنر ایران رخ داده و در بیشتر موارد نوآوری‌ها برداشتی عجولانه از برخی شیوه‌های غربی شد. بدین ترتیب تعدد شیوه‌ها رونق گرفت.

به‌رغم استادانی که در ابتدا به لحاظ نوآوری گام‌های اصولی برداشتند، در آموزش -به‌ویژه آموزش مهارت و همچنین مبانی نظری که به صورت محفوظات مطرح می‌شوند- بدون توجه به مبانی هنرهای سنتی، حاکمیت شیوه‌های شخصی شکل گرفت. هنرهای سنتی چون خوشنویسی و نگارگری به برداشتهای فردی و به دنبال آن آموزش‌های شخصی تبدیل شد. برای برخی، نوآوری ترکیب شیوه‌های غربی با هنرهای سنتی انگاشته شد و به‌کارگیری فن و مهارت اصل قرار گرفت. در حالی که «هنر اسلامی [سنتی] هیچ‌گاه عرصه‌ای برای بیان مسائل و تجارب فردی نشده است، و این آگاهی، به هنر اسلامی ماهیتی بی‌تکلف و تا حدودی غیر شخصی می‌بخشد» (بورکهارت، ۱۳۸۱، ص ۲۶).

۱. البته این امر بدان معنا نیست که هنرمند قدیم نوآور نبوده است؛ بلکه در هنر سنتی و همچنین در نظام عرفانی و حکمی نیز همواره نوعی نوآوری وجود داشته است. زیرا هنر سنتی مبتنی بر نظام وجودی عالم است و نظام عالم مبتنی بر تجدد است که عرفا از آن به خلق جدید و تجدد امثال تعبیر می‌کنند (اعوانی، ۱۳۶۵، ص ۸۲). هنرمندان سنتی در نوآوری اصول را حفظ و فروع را متحول می‌کردند.

این ویژگی در مورد نگارگری کاملاً مشهود است. تا زمانی که اصول بنیادین و نظری نگارگری شرط اساسی برای وصول به مهارت‌ها و ابداعات بود، تأثیرپذیری از سرزمین‌ها و تمدن‌های دیگر به جهت نوآوری بر مبنای اعتقادات نظری گزینش و به وسیله مهارت‌ها پالایش می‌یافت. اما با مستوری و به حجاب رفتن اصول حقیقی و مبانی نظری به ظاهر توجه شد و در برخورد با شیوه‌های وارداتی به پیروی از آنها اکتفا گردید.

۵-۳. شیوه شخصی

معیارهای تجربه‌گرایی و انسان‌مداری و منطق حاصل از آن، نگاه‌ها را نسبت به هنرمند و جایگاه او تغییر داد. توجه ویژه‌ای به خصوصیات جسمی و روانی هنرمند به وجود آمد. هنرمند تبدیل به کسی شد که قابلیت‌های حسی و ادراکی را پرورش می‌دهد؛ لذا هنر و اثر هنری جایگاهی برای بیان شخصیت اوست (پاکباز، ۱۳۷۸، ص ۶۵۸). ارائه چنین تصویری از هنرمند و نگاه او به مقوله نوآوری، به وجود آوردن «شیوه شخصی» با ساختار کاملاً متفاوت از دیگران را به هدف اصلی برای او تبدیل کرد. چون از طرف جامعه هنری شیوه شخصی ملاک هنرمندی محسوب می‌شد، برای دستیابی به این هدف فقط به صورت و قالب هنری یا به اصطلاح هنری به جنبه‌های فنی توجه می‌شد. به منظور رسیدن به شیوه شخصی، نوآوری با تأثیرپذیری‌های غیر اصولی و مستقیم، در دستور کار قرار گرفت. لذا ساختار آثار هنری با اصول هنرهای سنتی متفاوت و گاه متضاد شد. هنرمند در آموزش و جایگاه معلمی نیز، این ویژگی را حفظ و به آموزش شیوه و سبک شخصی خود اکتفا و فقط جنبه‌های فنی آن را به هنرجو منتقل می‌کرد. اصالت شیوه‌ها و تجارب شخصی در آموزش سبب می‌شود که استادان، آن چیزی را که خود به آن قائلند آموزش دهند. در این روش شاگرد در دایره تجارب یک استاد باقی می‌ماند.

باید یادآور شد که این مرحله یعنی آموزش شیوه شخصی در آموزش هنرهای سنتی وجود داشته است؛ اما در شیوه و سبک هنرمندان قدیم اصول و بنیان‌ها حفظ می‌شد و ساختار اولیه تغییر نمی‌کرد. دلیل ثابت بودن ساختار و اصول هنری این بود که در نگاه هنرمند «فرض بر پاک نگاه داشتن سنت و قالب‌های هنری بوده است» (کربن، ۱۳۶۳، ص ۹۰). «حفظ اصالت سنت‌های هنری با پشتوانه معنوی، در شیوه قدیم مورد توجه بود و به دقت مراعات می‌شد. از پذیرفتن اصول بیگانه بدون اشراف و استحاله و پالایش آن به شدت پرهیز می‌نمود» (رجبی، بی‌تا، ص ۱۱۸). به دلیل نادیده گرفتن این اصل در رسیدن به شیوه‌های شخصی، در فراگیری و خلق اثر هنری مهارت و فن به عنوان هدف پذیرفته شد. امور جزئی یعنی حس و ادراک فردی جایگزین امور کلی شد و عمق و ژرفا در جهت امور فردی قرار گرفت. اعتقاد بر آن است که هرچه آدمی در این امور بیشتر

فرورود، اثرش راز و ژرفای بیشتری پیدا می‌کند. از این رو هنر به صورت یک فن عاری از الهام معنوی در می‌آید و یک اثر هنری نهایتاً چیزی در حد یک نوع «ساخت» و «صنعت» خواهد بود (رحمتی، ۱۳۸۳، ص ۱۳۶).

بدون توجه به قابلیت‌های لازم و کسب آداب معنوی، افراد با عنوان هنرمند به سرعت به جایگاه هنری می‌رسند. این شرایط و تغییر و تحول‌های سریع آن، تأثیرات خود را در نحوه آموزش و شیوه‌های فردی گروه سنتی بر جا گذاشت.

۵-۴. مشق یا تقلید از آثار پیشینیان

«تقلید» از واژگانی است که مفاهیم آن در عرصه‌های مختلف از دین تا هنر و از هنر تا علم مورد توجه است. در حوزه هنر «موضوع تقلید و مباحث آن در کنار و گاه در مقابل مقوله نوگرایی مطرح می‌شود. بسیاری بر این باورند که مشق یا به تعبیری تقلید در آموزش امری منفی است. چراکه فردیت هنرمند را از بین می‌برد. این تفکر که «تقلید نامطلوب است» در پی آرائی چون «اصالت فرد» ظهور نموده و رواج یافته است» (نقی‌زاده، ۱۳۸۲، ص ۱۰۶).

تقلید به عنوان هدف، زیبایی هنر را از بین می‌برد؛ اما می‌توان از آن به عنوان وسیله‌ای برای اندوختن دستاوردهای پیشین و حفظ اصالت‌ها بهره برد (شمس، ۱۳۸۴، ص ۵۰). به همین دلیل جایگاه تقلید در دو سطح آموزش و خلاقیت قابل تأمل است. در آموزش قابلیت آن را دارد که هنرجو را به سر منزل مقصود و به مرحله خلاقیت هدایت کند. روگرفتگی صحیح از یک الگوی خوب، به مراتب شایسته‌تر و نتیجه بخش‌تر از یک نوع آفرینش مبتکرانه است که نوع را به خدمت شرارت درمی‌آورد (رحمتی، ۱۳۸۳، ص ۱۳۲)، این شیوه در هنر سنتی با عنوان مشق مورد بحث قرار می‌گیرد.

مشق کردن از آثار پیشینیان یکی از راه‌های آموزش برای به دست آوردن مهارت و حفظ دستاوردها و گسترش آن بوده است. مشق و مراحل مختلف آن نیز در رساله‌های آموزشی گذشته تا مرحله خلاقیت که با عنوان «مشق خیال» طرح شده، توضیح داده شده است.^۱ این جنبه که تأثیر تعالی بخش و اثر تکوینی بر آموزش هنرهای سنتی دارد، عبارت است از تکرار و تقلید آگاهانه آثار استادان مورد وثوق. هنرمند در صورتی که از این مرحله عبور کند و تجربیات آن را در جهت خلاقیت به کار بندد، به همراه قابلیت و صلاحیت به دست آمده، در تکمیل و تعالی روش استادان نیز مؤثر واقع می‌شود.

۱. برای اطلاع بیشتر ر.ک: «آداب‌المشق میرعماد» و «نظام آموزش در خوشنویسی» در فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای زیبا، شماره ۴۲.

نوگرایی حقیقی و بنیادین همراه این نوع تقلید، برای رسیدن به آینده، گذشته را نفی نکرده و شرایط موجود را نادیده نمی‌گیرد؛ بلکه در جهت تکمیل و ارائه تفسیری نو و روشی کامل‌تر بر مبنای اصول بنیادی عمل می‌کند. در این تقلید بین استاد و کسی که تقلید می‌کند نوعی وحدت و هویت حقیقی به وجود می‌آید (نقی‌زاده، ۱۳۸۲، ص ۱۰۶-۱۰۷). در نگاه سنتی به نوآوری و مفاهیم آن، دستاوردهای پیشین نادیده گرفته نمی‌شود و بناهای نو بر پایه آن نهاد می‌شوند.

بورکهارت معتقد است که مسلمانان با دیدی نسبی‌گرایانه به آثار هنری خود نمی‌نگرند و در نظر آنان آثار قدیمی، همان قدر که به گذشته تعلق دارند به زمان حال نیز تعلق دارند. بنابراین آثار مشهور را چون الگویی برای ساختن آثار جدید در نظر می‌گیرند. ایشان به دنبال اموری ابدی و جاودان در هنر پیشینیان خود هستند (بورکهارت، ۱۳۸۱، ص ۳۲). در دیدگاه‌های رایج امروزی با شک و تردید به این شیوه آموزش نگاه می‌کنند و در بسیاری از مراکز آموزشی کنار گذاشته شده است. براساس این اندیشه «امروزه دیگر تقلید، فرمانبرداری و پیروی بی‌چون و چرا در اصول آموزش خلاق جای ندارد» (یثربی، ۱۳۸۲، ص ۶۸).

تقلید در مرحله خلاقیت نه تنها کاربرد ندارد؛ بلکه آفت هنر و اندیشه هنرمند خواهد بود. از این نوع تقلید نمی‌توان طرفی بست و از مرحله تقلید به خلاقیت و خیال رسید. چنین تقلیدی از زبان ملاصدرا این گونه بیان شده است: آیا تو نمی‌دانی که داستان مقلد در برابر محقق، چون داستان نابیناست در برابر بینای تیزنگر، و قصه حکیم و بیهوده‌گوی، چون حالت مجاهد است و داستان سرای و مقلد غیر متاله جز سکه‌ای مغشوش نیست، انهایه، وی همچون لوحی است که چیزی بر آن نگاشته باشند، پایند ظواهر الفاظ و مبانی گردد و محروم از درون حقایق و معانی است (شیرازی، ۱۳۵۸، ص ۱۶۴). در این جایگاه تقلید معنای پیروی را به همراه دارد. چیزی که امروزه دامن‌گیر آموزش هنر در پیروی بی‌چون و چرا شده است. «هنری این چنین تقلیدی که سرچشمه خلاق آن در بیرون از مرزهای فرهنگی این جامعه است، لاجرم همواره خاصیت پیرو بودن را با خود دارد» (ندیمی، ۱۳۷۸، ص ۱۰).

سرانجام باید گفت: تقلید نوع اول که مراحل منطقی تا خلاقیت را طی می‌کند، بر اصول بنیادینی استوار است که تحول و تکوین مبتنی بر مبانی فکری را به دنبال دارد. دیگر نوع تقلید همان گونه که ملاصدرا معتقد است بر ظواهر متکی است. در آموزش هنرهای سنتی و خلق اثر هنری معاصر نوع اول تقلید نادیده گرفته شده و نوع دوم گریبان‌گیر هنر معاصر شده است. نادیده گرفتن مشق از آثار پیشینیان موجب از دست رفتن دستاوردهای ایشان شد و اصول اولیه هنرهای سنتی به فراموشی سپرده شد و نوآوری‌های غیر اصولی در سطح ظاهری باقی ماند. به همین دلیل، تحول ایجاد شده صورت را از معنا جدا کرد و مناسبت آنها را از بین برد.

۵-۵. تقدم و تأخر مراحل آموزش

اصالت دیدگاه انسان‌مداری و اصل نوآوری و به تبع آن گسترش شیوه‌های شخصی و نادیده گرفتن اصول آموزشی، سبب شده در بسیاری از مراکز آموزشی، قبل از فراگیری مقدمات - شامل مبانی فکری که معنا را تشکیل می‌دهد و مهارت‌های فنی که صورت را به وجود می‌آورد - از دانشجویان خواسته شود که برای رسیدن سریع به شیوه‌های شخصی، نوآوری و خلاقیت را در کار خود لحاظ کنند. به آنان آموزش داده می‌شود، از آثار گذشته برای تمرین استفاده نکنند؛ چراکه مانع خلاقیت و نوآوری و بروز فردیت آنان می‌شود. این اتفاق در حیطه مباحث نظری نیز به وقوع می‌پیوندد و دانشجویان در پژوهش‌های خود با مبانی فکری هنر ایران درگیر نمی‌شوند.^۱ در این شرایط جستجو در متون قدیم به جهت یافتن آرای حکما در باب هنر نیز مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد.

چنان‌که پیش از این هم اشاره شد، تعجیل در رسیدن به مرحله خلاقیت و نوآوری و ابداع شیوه‌های شخصی، به هم ریختن ساختار آموزش و پس و پیش شدن تقدم و تأخر را در مراحل آموزش در پی داشته است. به نظر می‌رسد، در دوره معاصر تقدم و تأخر مراحل آموزش در نظر گرفته نشده و مراحل پایانی آموزش که خلاقیت و نوآوری است به مراحل آغازین منتقل شده است. از طرف دیگر نادیده گرفتن دستاوردهای پیشین و عدم استفاده از آنها، میان حال و گذشته فاصله انداخته و سبب تأثیرپذیری‌هایی ناپایدار و ظاهری می‌شود که بنای آن بر سیر منطقی و تاریخی هنر سنتی نبوده است.

نتیجه

براساس مطالب مطرح شده این ادعا دور از ذهن نیست که اختلال در وحدت صورت و معنا ناشی از حضور بی‌قید و شرط اصول و مبانی فکری هنر غرب در مراکز آموزشی است. این اصول به‌عنوان ملاک‌های ارزش‌گذاری، فضایی را فراهم کرد که سبب گرایش هنرمندان هنرهای سنتی به آن شد. این گرایش بیشتر در سطح صورت و مهارت‌های فنی بوده است. بدین ترتیب صورت بر معنا ارجحیت یافت و رجحان صورت سبب دوری آن از معنا شد. آسیب‌ها و چگونگی به وجود آمدن آن به وسیله ملاک‌های فکری غرب به این ترتیب قابل ذکر است:

جدا افتادن هنرمندان هنرهای سنتی از علوم دیگر و ادبیات، یا به تعبیری فاصله گرفتن از متون علمی و ادبی، فراموشی مبانی نظری را به دنبال داشت و این فراموشی معنا را به محاق کشید؛ نادیده گرفتن مراحل آموزش که در آن مشق کردن با برچسب تقلید نادیده گرفته شده و تقلید تحت عنوان نوآوری اصالت یافته است، توالی صورت و معنا را از بین برد؛

۱. یکی از دلایل آن تدوین نشدن این مبانی توسط صاحب‌نظران است.

نوآوری بر مبنای فردیت به ابداعات بدون پشتوانه فرهنگی ختم و نوگرایی منحصر به ظاهر (صورت) شد و در حد تغییر تکنیک‌ها و روش‌ها التقاطی باقی ماند؛

نوآوری و اصالت یافتن فردیت، هنرمند را به‌عنوان محور برای به وجود آوردن شیوه شخصی ترغیب کرد و آن را به هدف اصلی برای او تبدیل کرد. برای دستیابی به این هدف فقط به صورت و قالب هنری یا به اصطلاح هنری به جنبه‌های فنی توجه شد. هنرمند در آموزش و جایگاه معلمی به آموزش شیوه و سبک شخصی خود اکتفا کرده و فقط جنبه‌های فنی و صوری آن را به هنرجو منتقل می‌کند. با توجه به دستاوردهای این مقاله، نتیجه مهم قابل ذکر، اینکه آسیب اصلی در فرایند آموزشی و خلق اثر هنری، از دست رفتن وجه تعلیمی هنر سنتی در جامعه به واسطه اختلال در سیر از ظاهر آثار به باطن آنهاست.



منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، «از کارگاه تا دانشگاه (تحقیقی در تبدیل نظام آموزشی استاد-شاگردی به نظام آموزشی آکادمیک) در نقاشی دوره قاجار»، فصلنامه هنرهای زیبا، ش ۲۶، ص ۹۳-۱۰۰.
۲. ابن سینا، حسین بن عبدالله (شیخ الرئيس ابوعلی سینا) (۱۳۸۵)، شرح الهیات، محقق: یحیی یثربی، جلد ۱، قم: بوستان کتاب.
۳. اعوانی، غلامرضا (۱۳۶۵ و ۱۳۶۶)، «هنر تجلی جمال الهی در آئینه خیال»، مجله فرهنگ و هنر، ش ۱۳، ص ۷۶-۱۰۱.
۴. بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۱)، «سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان»، فصلنامه خیال، ترجمه سیدعلاءالدین طباطبایی، ش ۳، ص ۲۲-۳۳.
۵. بیدختی، محمدعلی (۱۳۸۹)، «نگاهی به هنرهای سنتی در اندیشه‌های سیدحسین نصر»، کتاب ماه هنر، ش ۱۴۴، ص ۱۲۸-۱۳۴.
۶. پازوکی، شهرام (۱۳۸۴)، حکمت و هنر زیبایی در اسلام، تهران: فرهنگستان هنر.
۷. پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، دایرة المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
۸. (۱۳۷۸)، «نقاشی معاصر ایران: مدرن‌سیم یا نوآوری»، هنرهای تجسمی، ش ۷، ص ۱۶۰-۱۷۳.
۹. پاینده، ابوالقاسم (۱۳۸۵)، پیام رسول ﷺ (ترجمه‌ای دیگر از نهج الفصاحه)، قم: طلوع مهر.
۱۰. جهانگللو، رامین (۱۳۸۵)، «در جستجوی امر قدسی» (گفتگو با سیدحسین نصر)، ترجمه سیدمصطفی شهرآیین، تهران: نشر مرکز.
۱۱. ذکرگو، امیرحسین (۱۳۸۴)، «علم جامعه‌شناسی در برابر حقیقت هنر»، مجله بیناب، ش ۸، ص ۳۲-۴۰.
۱۲. رحمتی، انشالله (۱۳۸۳)، «هنر و معنویت» (مجموعه مقالات در زمینه حکمت هنر)، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
۱۳. ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۴)، هنر از دیدگاه هیدگر، تهران: فرهنگستان هنر.
۱۴. رجبی، محمدعلی (بی‌تا)، آداب معنوی در هنر سنتی اسلامی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما حبیب‌الله آیت‌اللهی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
۱۵. شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه.

۱۶. شیرازی (ملاصدرا)، صدرالدین محمد (۱۳۵۸)، الواردات القلیبه، تحقیق، تصحیح و ترجمه احمد شفیع‌ی‌ها، تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی.
۱۷. شمس، بهاء‌الدین (۱۳۸۴)، «تقلید و جایگاه آن در موسیقی و سنت»، مقام موسیقیایی، ش ۴۳، ص ۴۹-۵۰.
۱۸. طبرسی، حسن بن فضل (۱۳۷۰)، مکارم الأخلاق، جلد اول، قم: شریف‌رضی.
۱۹. کرین، هانری (چاپ اول ۱۳۶۳)، آئین جوانمردی (مشمتمل بر هفت فتوت‌نامه)، ترجمه احسان نراقی، تهران: انستیتو فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.
۲۰. مددپور، محمد (۱۳۸۴)، حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۲۱. نصر، سیدحسین (۱۳۸۴)، معرفت و امر قدسی، ترجمه فرزاد حاجی‌میرزایی، چاپ دوم، تهران: فرزاد روز.
۲۲. نقی‌زاده، محمد و بهناز امین‌زاده (۱۳۷۹)، «رابطه معنا و صورت در تبیین مبانی هنر»، فصلنامه معماری و شهرسازی، ش ۸، ص ۱۶-۳۲.
۲۳. نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۲)، «معنویت‌گرایی در هنر و آموزش هنر»، مجله هنر دینی، ش ۱۷ و ۱۸، ص ۹۳-۱۱۴.
۲۴. ندیمی، هادی (۱۳۷۸)، «نیم‌نظری به آموزش هنر در ایران»، فصلنامه جلوه هنر، ش ۱۴ و ۱۵، ص ۴ و ۱۳.
۲۵. یوسفی‌فر، شهرام (۱۳۸۰)، «خرد جاویدان» (مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر)، تهران: دانشگاه تهران و مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
۲۶. یشربی، چیستا (۱۳۸۲)، «آزاد اندیشی و خلاقیت در آموزش هنر»، بیناب، ش ۳ و ۴، ص ۶۶-۶۹.