زیبایی‌شناسی تطبیقی[1]

الیوت دویچ
جواد علافچی

در این مقاله برخی مسائل فلسفی، که نوعاً از رهگذر بررسی تطبیقیِ دو یا چند سنت زیباشناختی به وجود می‌آیند، تعیین و تبیین شده است. اهمیت ویژه‌ی این مسائلِ تأویلی یا تفسیری از آن رو است که می‌توان در موضوعاتی که به سننِ زیبایی‌شناسیِ غیرغربی یا مراحل اولیه‌ی زیبایی‌شناسی غربی مربوط می‌شوند تطبیقات بالقوه و بالفعل فراوان انجام داد.

«زیبایی‌شناسی تطبیقی»، چنان که انتظار می‌رود، در نظر «تطبیق‌گرانِ» مختلف معانی متفاوتی دارد. به باور کسانی که در انتهای طیف [محققان زیبایی‌شناسی تطبیقی] قرار دارند، وظیفه‌ی زیبایی‌شناسی تطبیقی این است که تفکر زیبایی‌شناسانه و دستاوردهای هنرمندانه‌ی فرهنگ‌ها را جدا از تفکر و دستاوردهای فرهنگ خود به‌دقت بررسی کند، عمدتاً با این هدف که مبانی آگاهی خود را از فلسفه و هنر وسعت بخشد. اما در نظر محققان دیگری که در سوی دیگر این طیف قرار دارند، زیبایی‌شناسی تطبیقی باید سننِ زیبایی‌شناسی دیگر را نیز در بررسی خود وارد کند تا از آن‌ها چیزهایی بیاموزد و بدین‌سان، مفروضات فرهنگ خود و نیز تحولاتِ بینش‌ها و رویکردهای جدید به حوزه‌ی کلی زیبایی‌شناسی را از نو مورد مداقه قرار دهد. خلاصه این‌که روی این طیف، بین کار ناب عالمانه و فلسفه‌پردازی خلاقانه در نوسانیم و همچنان که گمان می‌رود، بیشتر تطبیق‌گران ــ خواه در سنت غربی یا سنت‌های غیر غربی ــ جایی در میانه‌ی طیف سرگرم کارند و به‌طرق گوناگون کار عالمانه و اندیشه‌ورزی خلاقانه را با یکدیگر همراه می‌کنند.

در محدوده‌ی کارهای عالمانه‌ی تطبیق‌گران، جدا از دشواری‌های فراوانی که در ترجمه‌ی دقیق

متون پیچیده و مفاهیم ظریف نهفته است، با مشکلات تأویلی یا تفسیری چندی نیز دست به گریبانیم. مهم‌ترین این مشکلات این است که اندیشه و هنرِ زیبایی‌شناسانه‌ی فرهنگ‌های دیگر را چگونه وارد حوزه‌ی کار خود کنیم که از یک‌سو آن فرهنگ‌ها را خام‌دستانه با فرهنگ خود همگون نکنیم، و از سوی دیگر آن‌ها را چنان از فرهنگ خود بیگانه نسازیم که کار تطبیق دو فرهنگ صرفاً نوعی کنجکاوی به امور غریب جلوه کند. انسان‌شناسانِ فرهنگی در تمام اعمال بشری، از الگوهای اجتماعی گرفته تا سنن مذهبیِ دیگر تمدن‌ها، با این معضل مواجه‌اند؛ و در این میان کسانی چون کلیفورد گیرتس[۲] (ر.ک: کتاب وی با نام تفسیر فرهنگ‌ها) بی‌کفایتی‌های دو حوزه را موشکافانه گوشزد می‌کنند: «امپریالیسم فرهنگی» یعنی این که لاقیدانه مفاهیم و مقولات فرهنگِ خود را بر فرهنگِ مورد بررسی تحمیل کنیم و بدین‌سان فرض بگیریم که آن فرهنگ‌ها از ویژگی همگانی و توان تجویزی برخوردارند؛ و «بومی‌گرایی» یعنی این که خام‌دستانه بکوشیم تا مفروضات و ارزش‌های خود را یک‌سره معلق نگاه داریم و به‌جای آن‌ها ارزش‌ها و فرض‌هایی قرار دهیم که اساساً با زمینه‌ی فرهنگی ما «بیگانه» یا قیاس‌ناپذیرند. در اینجا نیز ــ دست کم در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی ــ موضعی بینابینی اتخاذ کرده‌اند و تطبیق‌گران به‌تدریج حساس و هشیار شده‌اند، ویژگی‌های تمایزبخشِ سنت‌های دیگر را در نظر می‌گیرند و دریافته‌اند که در مایه‌ی بده‌ـبستان با نظراتی که احتمالاً در آغاز بیگانه می‌پنداشتیم، گاهی باید پیش‌فرض‌ها (و روش‌های خود را) تغییر دهیم.

اما در حوزه‌ی اندیشه‌ورزی خلاقانه، تطبیق‌گران با وظیفه‌ای دیگر مواجه می‌شوند که با وظیفه‌ی به استخدام درآوردنِ تاریخِ فلسفه و هنرِ سنت خودشان چندان متفاوت نیست. در این وظیفه‌ی جدید تطبیق‌گران باید چیزهایی را که از دیگر فرهنگ‌ها و سنت‌ها می‌آموزند به‌نحوی تصرف کنند که به تعمیق درک ما از تجربه‌ی زیبایی‌شناختیِ بشری بینجامد، و نیز راه‌هایی برای غنا و معنا بخشیدن به آن تجربه‌ی زیبایی‌شناختی پیش روی ما بگشایند.

به هر حال، از نظر بیشتر تطبیق‌گران بررسی سنت‌های دیگر با توجه به مفاهیم بنیادیِ زیبایی‌شناسی و تعابیر زیبایی‌شناختی آن‌ها آشکار می‌سازد که تفاوت‌های معتبر و مهمِ [بین سنت‌ها] در حوزه‌های درک و دانش ما رخ می‌نماید: چه چیزی فعالیت هنری را می‌سازد؟ چه چیزی را اثر هنری به‌شمار می‌آوریم؟ چه الزاماتی بر تماشاگرِ مشارکت‌کننده‌ی [آثار هنری] وجود دارد؟ رابطه‌ی مناسب بین هنر و اخلاق، و هنر و مذهب چیست؟ و سرانجام این‌که، نقش گسترده و فرهنگیِ آگاهیِ زیبایی‌شناختی چیست؟ باید در نظر داشت که این تفاوت‌ها البته تأثیر مهمی بر پرسش‌ها و مسائل مطرح در تحلیل‌های زیبایی‌شناختی مختلف بر جای می‌گذارد. در این مقاله به‌اختصار به ماهیت رابطه‌ی بین هنر و اخلاق و همچنین ماهیت فرایند خلاق می‌پردازیم و درهمین زمینه، خلاصه‌ای فشرده ارائه خواهیم کرد که نشان می‌دهد مفاهیم «تقلید» و «بیان» در سنت غربی را چگونه می‌توان از نو صورت‌بندی کرد و در پرتو مبادلات بینافرهنگی، بین این مفاهیم پیوند نزدیک‌تری برقرار کرد؛ منظور از مبادلات بینافرهنگی در زمینه‌ی بحث حاضر سنن برگزیده‌ی درون فرهنگیِ آسیایی است ضمن آن‌که بر تجارب فرهنگی هنر نیز تأکیدی خواهیم داشت.

نخست، هرچند باید یادآور شد که چیزی به‌نام فرهنگِ واحدِ آسیایی یا غربی وجود ندارد، تفاوت بین زیبایی‌شناسیِ، فی‌المثل، هند کهن و چین همان‌قدر مهم است که تفاوت میان این دو فرهنگ و فرهنگ غرب (و می‌دانیم که این فرهنگ، مانند سنت‌های ویژه‌ی آسیایی، به‌لحاظ تاریخی متکثّر است). همین مسئله‌ی زیبایی‌شناسیِ فلسفی در بین دو سنت آسیای شرقی (چین و ژاپن) و آسیای جنوبی (هند) بسیار متفاوت است: فرهنگ هند از حیث نوع مشکلات و راه حل آن‌ها قرابت بیشتری با سنت‌های غربی دارد. زیبایی‌شناسیِ سنن شرق آسیا به‌طور معمول در انواع گوناگون در قالب‌های ادبی و کتب دم‌دست دیده می‌شود، همچنان که در سنت ژاپنی نیز می‌بینیم، مفاهیم انگشت‌شماری (نظیر یوگن[3]، اَوَره[4]، سَبی[5]) در آن کتاب‌ها می‌آید که البته هر مفهوم بارِ معناییِ فراوانی نیز پیدا می‌کند.

یکی از مشکلات دیرپای زیبایی‌شناسی که بین تفکر سنتی فرهنگ‌های آسیایی و غرب معاصر تفاوت ایجاد می‌کند، رابطه‌ی بین هنر و اخلاق است. اگرچه بسیاری موضع‌گیری‌ها در این مسئله متعلق به دوره‌های اخیر است (هنربرای‌هنر بر استقلال کامل زیبایی‌شناسی تأکید می‌ورزد و در سوی دیگر، نظریات مارکسیستی بر اقتضائات سیاسی ـ اجتماعی گوناگونی تأکید دارند که آثار هنری باید آن‌ها را برآورده سازند)، گویا اجماع عمومی در غربِ امروزی، اگر قائل به تقابل مستقیم هنر و اخلاق یا زیبایی‌شناسی و وجدان اخلاقی نباشد دست کم قویاً با تفکیک قاطع این دو حوزه موافق است. اعتقاد بر این است که این دو حوزه اَشکال مختلفی از تجربه‌ی بشری را می‌نمایانند و از این رو اغراض، نقش‌ها و ارزش‌های مختلفی نیز دارند. دیدگاه عمومی اندیشمندان ــ که البته نظر واحدی هم ندارند ــ آن است که اثری هنری که به‌لحاظ زیبایی‌شناسی خوب است صرفاً از حیث همین خوبی «خیر» به شمار می‌رود و دیگر جایی برای بحث اخلاقی باقی نمی‌ماند.

گوئو خی[6]، نویسنده و نگارگر چینی سده‌ی یازدهم، در رساله‌ی درباب‌نقاشی‌منظره (لین‌کوان گئوژی[7]) شمایی کلی از دیدگاه عمومی چینیان ارائه می‌دهد:

> [اگر هنرمند نقاش] دلی دم‌ساز با طبیعت و صاحب اخلاص و نرم و صادق داشته باشد، بلادرنگ قادر خواهد بود وجه اشک و لبخند اشیا را ادراک کند ... اشیا در ذهنش چنان شفاف خواهند بود که می‌تواند با چرخش قلمی آن‌ها را بر بوم بنگارد.

گوئو خی می‌گوید کیفیت و حال شاعر همواره در بطن اثر او متجلی می‌شود. کیفیت اخلاقی و روحانی فرد همیشه در کارش پدیدار است. بحث فقط در این نیست که هنرمند در اثر خود دیدگاهی اخلاقی و مجموعه‌ای از باورها و دعاوی مطرح می‌کند یا خیر، یا از طریق حروف و نقوش موضع خود را نسبت به شرایط اجتماعی و سیاسی بیان می‌دارد، بلکه نکته این است که هنرمند همواره در هنر خویش بازنموده می‌شود که چگونه انسانی است و همین بازنمود است که سهم عظیمی در ارزش کار او دارد.

همچنین در سنت چینی، انسان جای بسیاری از درون‌مایه‌ها (نظیر نمایش ترس‌های ساخته و پرداخته‌ی آدمی، کشتار و نظایر این‌ها) را خالی می‌بینند، که در هنر غربی همواره اهمیت ویژه‌ای

داشته‌اند. دلیل این امر شاید آن بوده است که چنین ترس‌هایی در نظر چینیان ناساز با طبیعت تلقی می‌شود و براساس معنا و حس عمیقی که تائو در نظر چینیان دارد، هنرمند این‌گونه عواطف را طرد می‌کند.

به فرایند خلاق بازگردیم. خلاقیت هنری در نظر هنرمند آسیای شرقی نوعی ارتجالِ منضبط است که از رهگذر پیروی از طبیعت حاصل می‌آید، خواه «طبیعت» را به‌معنای دو اصطلاحِ «هستی‌شناختیِ» تائوئیستیِ دائو[۸] و دِ[۹] یا به‌معنای اصطلاح نئوکنفوسیوسیِ لی[۱۰] (به‌معنای اصل یا ترکیب ذاتی) تلقی کنیم. این تلقی را خی هِ[۱۱] در سده‌ی پنجم در کتاب احکام اولیه‌ی خود کیون شِنگ‌دونگ[۱۲] (به‌ترجمه‌ی لارنس بینیون[۱۳] و تحت عنوان "حیات موزون یا وزن معنوی که در جنبش زندگی ظهور می‌یابد"[۱۴]) به رشته‌ی تحریر درآورد. در این کتاب آمده است که هنرمند باید خود را به‌تمامی با حیات معنوی یا جنبش زندگی که در طبیعت نهفته است یکی کند و این وزن طبیعی ـ معنوی، از طریق مهارت ارتجالیِ بسیار منضبطِ هنرمند در به‌کارگیری رسانه‌ی هنری در کار او بازنموده می‌شود. در زیبایی‌شناسی چینی، برخلاف برخی تفکرات معاصر غربی، باور بر این است که فرایند خلاق همواره به‌گونه‌ای در اثر متجلی می‌شود که امکان هرگونه ادراک‌ناپذیری و تشخیص‌ناپذیریِ اثر هنری یا هر نوع شیء دیگر را منتفی می‌کند ــ به‌نحوی که ناظرِ آگاه و حساس به‌موجب ویژگی‌های بصریِ ظاهراً همانند نتواند آن چیزها را دریابد.

در مقابل، از منظر زیبایی‌شناسیِ هندی خلاقیت با اصطلاحاتی «اکسپرسیونیستی»تر بیان می‌شود، بدین معنی که هنرمند عواطف غیرشخصی و بصیرت دینی را در اثر خویش می‌گنجاند و مشتاق است به مقام کارمایوگین[۱۵]، یعنی کسی که رها از دل‌بستگی به نتیجه‌ی عمل خویش و تنها از سر محبت و اخلاص عمل می‌کند، نائل آید. گفته‌اند که این دیدگاه «اخلاقی ـ دینی» را باید به‌مدد علمِ به خود و واقعیت شکل داد؛ و همین علم است که شخص را قادر می‌سازد تا از عمل خلاقانه، به عمل حقیقتاً «ماهرانه» نائل شود. و بدین‌سان، هنرمند جهانی بالقوه فراروی ما می‌گذارد که تماماً به‌مدد بینشی نشاط‌آور شکل گرفته است. عمل خلق هنری، همانند ساختن جهان‌ها، عموماً نوعی خیال‌سازی است که هنرمند به آن کاملاً آگاهی دارد.

مفهوم اصلی زیبایی‌شناسی هندی راسا[۱۶] است که به‌معنای «مزه» یا هر آن چیزی است که در هنر «بچشند». این نظریه امکان تمییزِ شماری از عواطف حیاتیِ اصلی ــ نظیر شعف، مزاح، اندوه، خشم، ترس و نظایر این‌ها ــ را فراهم می‌کند، و همچنین این امکان را فراهم می‌سازد تا این عواطفِ آثار هنری قرینه‌ای از راساها یا کیفیات زیبایی‌شناختی کلی (نظیر خنده‌آور، دل‌خراش، خشمگین، وحشت‌ناک و نظایر این‌ها) بیابند که البته دیگر چندان هم «شخصی» نخواهند بود.

براساسِ این نظریه‌ی کهن هندی هنر نوعی تقلید است، البته نه تقلیدی از چیزها یا رخدادهای واقعی بلکه تقلیدی است از امکانات بالقوه‌ی تجربی، آن هم با اصطلاحاتی جهانی. هنر تقلیدی است که گرچه عمیقاً در عواطف حیاتی ریشه دارد، چیزهای تقلیدی نیز پدید می‌آورد. نظریه‌ی راسا، بنابراین، پیشنهاد می‌کند که مفهوم درست تقلید پدیدآورنده‌ی خلاقیت هنری است که «پرورده» و

«متأثر» و «حاکی» از شخصیت ذاتیِ کسی است که منبع این تأثیر بوده است. اگر این نظریه را با نظریه‌ی عمومی چینیان تلفیق و ترکیب کنیم، درمی‌یابیم که «تقلید» یعنی این‌که شخص خلاقیت خود را مطابق و منبعث از قدرت معنوی و وزن هستی قرار دهد. بنابراین، «تقلید» را باید بیشتر نوعی ویژگی بدانیم تا گونه‌ای رابطه، یعنی تقلید کیفیتی است که اثر هنری را دربرمی‌گیرد نه آن‌که (مانند کپی یا تصویری از اصل اثر) مابین خود اثر و مسائل خارج از آن قرار گیرد.

بنابراین «تقلید» ــ به‌معنایی که ذکر شد ــ کمک می‌کند بهتر درک کنیم که چرا در زمانه‌ی ما بسیار حکم می‌کنند که معنای اثرِ هنری خود اثر است، و هنر خودمختار است. زیبایی‌شناسان هند باستان اگر بودند، مانند کلایو بِل[۱۷] و دیگران در غرب، نمی‌گفتند که هنر حتماً نباید چیزی از زندگی ترسیم کند و «برای درک اثر هنری فقط باید معنای فرم و رنگ و دانش فضای سه‌بعدی را در نظر داشته باشیم»؛ بلکه استدلال می‌کردند که محتوای زیبایی‌شناسانه‌ی اثر هنری، چنانچه اثر معنی‌دار باشد، باید قوت و استحکامِ هستی خود را که متأثر از واقعیت است دارا باشد، به‌نحوی که واقعیتی حقیقتاً جدید عرضه کند. اما این چگونه امکان‌پذیر است؟

زیبایی‌شناسان هندی پاسخی شوپنهاوری به این پرسش می‌دادند: تخیل هنری در زمره‌ی عینی‌ترین آشکال آگاهی است. تخیل، برخلاف خیال‌پردازی که از نیاز به برآورده‌کردنِ آرزوها در «منِ» آدمی برمی‌خیزد، تصویری مستقیم از برخی جوانبِ تجربه و واقعیت را آشکار و عرضه می‌کند. لذا خلاقیت هنری نوعی بازی خواهد بود، یعنی عملی خودگردان که به‌خاطر خودش انجام می‌گیرد. اما تخیل و بصیرت خلاق بدون همراهیِ فرم به وجود نمی‌آید، بلکه خلاقیت در هنر همواره به رسانه‌ای معیّن ــ رنگ، سنگ یا واژه ــ وابسته است و همین نکته یک‌بار دیگر اقتضا می‌کند که عمل خلق هنری باید ماهرانه و محصول انضباطی اکید باشد.

اکنون به مفهوم «بیان» بازگردیم. نظریه‌ی راسا برای بیانِ عواطف در هنر، آن‌گونه که منظور این نظریه است، امکانات تازه‌ای فراهم می‌آورد. چنان‌که پیش‌تر نیز گفتیم، نظریه‌ی راسا با کار هنرمندانی که عواطف شخصی خود را بیان می‌دارند (نمایش می‌دهند، تخلیه می‌کنند یا ابراز می‌کنند) چندان کاری ندارد، بلکه تأکید این نظریه بر عواطف «غیرشخصی‌شده»‌ای است که همانا توان زیبایی‌شناختیِ خود اثر است، آن‌گونه که تماشاگرِ مشارکت‌کننده‌ی دانا و حساس خود تجربه کرده است. لذا، عواطف هنری را در این نظریه به‌دیده‌ی نوعی اجرا و عمل می‌نگرند، یعنی نمایش کیفیات مؤثر و منحصر به‌فرد خود اثر. این نوع عاطفه را می‌توان مستقل از عواطف حیاتی انگاشت، زیرا ویژگی‌های این‌گونه عواطف آن است که فاقد شناختِ مبتنی بر باور است. ویژگی اصلی عواطف حیاتی این است که در این نوع عواطف، راجع به عامل برانگیزنده‌ی عاطفه نیز داوری می‌کنیم و در وجود خود یا دیگران به دنبال نسبت معیّنی می‌گردیم که بین دو چیز برقرار می‌شود: شرایطی که پدیدآورنده‌ی عواطف مورد نظر است و از سوی دیگر شدت پاسخی که براساس باورهایمان به این عواطف می‌دهیم. عواطف هنری یا همان راساها شامل داوری‌های ما درباره‌ی وضع خاص امور نمی‌شود، بلکه به‌صورت یک‌پارچه و مؤثر و یک‌جا وجود دارند و هرگونه «نسبت» در مورد آنها امری

است درونیِ اثر، نه مقیاسی از آن دست که بین اثر و شرایط بیرونی آن برقرار شود.
عواطفی که نظریه‌ی راسا توصیف می‌کند تبدیل به توانِ زیبایی‌شناختی خود اثر می‌شود، چنان که تماشاگرِ مشارکت‌کننده، حساس و آگاه درک می‌کند. هرچند آثار بزرگ هنری اغلب قدرتی عظیم دارند که شخص تجربه‌گر را به تسخیر خود درمی‌آورند، مطابق نظریه‌ی راسا، عواطف و معنای مرتبط با آن نیروی عظیم کسی را می‌طلبد که ــ براساس آنچه گفتیم ــ از عهده‌ی خلق اثر برآید و چنین امری را پاسخ گوید. زیبایی‌شناسی هندی اکثراً انسان را به نوعی «همدلی» آرمانی ارجاع می‌دهد. عواطف هنری از منظر زیبایی‌شناسی فقط از آنِ کسانی است که قادرند با تمرکز آگاهانه در ساحت اثر حضور یابند. تماشاگرِ مشارکت‌کننده باید دل‌مشغولی‌ها و دل‌بستگی‌های خود را چنان دگرگون کند که دقیقاً به ویژگی غیرشخصیِ ملازم با راسا نائل آید. «همدلیِ» آرمانی، بدین‌ترتیب به نوع خاصی از «بی‌غرضی» یا «فاصله‌ی فیزیکی» دست می‌یابد، اما شخص همدل باید به چیزی بسیار فراتر از «بصیرت زیبایی‌شناختیِ» خاص دست یابد، چرا که چنین کسی باید در فرایند خلاقیت حل شود. تماشاگرِ مشارکت‌کننده دیگر وجودی از هم‌گسیخته و «مهجور» از اثر هنری نیست، بلکه وجودش لازمه‌ی تکمیل اثر است.

در اینجا اصطلاح «بیان عواطف» آشکارا ما را به سمتی رهنمون می‌شود که اگر نگوییم با همه‌ی نظریات اکسپرسیونیستی و نظریه‌های مربوط به ارتباطات در جهان معاصر متفاوت است، دست‌کم با سنت غربی منافات دارد. شاید این دیدگاه هندی ما را قادر سازد تا برخی از مفاهیم اصلیِ مربوط به «عاطفه» را از نو بیان کنیم یا عواطف هنری را به‌مثابه امری منحصر به‌فرد، ولی عمیقاً منبعث از عواطف حیاتی، در نظر بگیریم و بپذیریم که عواطف هنری چیزهایی هستند که تنها زمانی به‌درستی متجلی می‌شوند که تماشاگرِ مشارکت‌کننده‌ی آگاه برخی مقتضیات لازم را خود برآورده کرده باشد.
به‌طور کلی، به نظر می‌رسد جستار فلسفیِ دیگر سنت‌های زیبایی‌شناختی باید نقشی دوگانه داشته باشند، نقش‌هایی که درواقع دو روی یک سکه‌اند. نخست باید تا حد امکان پیش‌فرض‌ها، شیوه‌های استدلال، تجارب تاریخی و مسائل مربوط به فرهنگ‌های دیگر را درک کند؛ و ماهیت این درک آن است که عناصر واقعاً ممیز سنت‌های دیگر را جست‌وجو کند و همچنین عناصری را تعیین کند که به امکانات زیبایی‌شناختیِ ارتقایافته یاری می‌رسانند. این امر طبیعتاً به نقش دوم می‌انجامد که همانا وظیفه‌ی خلاقانه‌ی «تصرف‌کردن» است، یعنی تصرفِ ناخودآگاهانه‌ی عناصر تمایزدهنده و یاری‌رساننده، به‌نحوی که آن عناصر پس از تصرف، جزء جدایی‌ناپذیر اندیشه و زمینه‌ی فکری شخص شوند. در پایان باید گفت که هدف زیبایی‌شناسی تطبیقی آن است که در سایه‌ی درآمیختن با فرهنگ‌های دیگر، زیبایی‌شناسان بهتری تربیت کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. این مقاله ترجمه‌ای است از مدخل Comparative Aesthetics، به‌قلم Eliot Deutsch، در دائرةالمعارف زیباشناسی آکسفورد (۱۹۹۸)

2. Clifford Geertz

3. yugen
4. Aware
5. Sabi
6. Guo Xi
7. An Essay on Landscape (Lin quan gao zhi)
8. Dao
9. De
10. Li
11. Xi He
12. qiyun shengdong
13. Laurence Binyon
14. rhythmic vitality, or spiritual rhythm expressed in the movement of life
15. Karmayogin
16. rasa
17. Clive Bell

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی