دیدگاه

جواد مدرسی

دست و کار و ماده در ساختن کاخ خورنق

این نوشته حاصل خوانشی دیگر از نگارهٔ *ساختن کاخ خورنق*، از کمال‌الدین بهزاد، است. نگاره را بهزاد برای نسخه‌ای از *خمسهٔ* نظامی گنجه‌ای ساخته است. نویسنده برآن است که بهزاد داستان نظامی را به‌سادگی به تصویر درنیاورده و در آن متناسب با فهم و اندیشهٔ خود تصرف کرده است. کاخ بهزاد، برخلاف کاخ خورنق نظامی، آراسته و پرتجمل نیست؛ بلکه بنایی است ساده و برآمده از خاک. روایت بهزاد روایتِ کار و دست و تصرف در خاک و ماده است؛ روایت آدمیان است که در ماده تصرف می‌کنند و آن را برای زیستن برمی‌آورند، اما در حقیقت بنای مرگ خود را برمی‌افرازند.

توکار زمین را نکو ساختی
که با آسمان نیز پرداختی
(سخن شاهرخ به قوام‌الدین شیرازی معمار، نقل‌شده در خواندمیر، *حبیب السیر*، ۴: ۱۵)

هنرمندان در ماده تصرف می‌کنند و آنچه پیش روی ما می‌نهند یا به گوش ما می‌رسانند ماده‌ای است که آن را از صورتی به صورت دیگر درآورده‌اند. داستان هنر و اثر هنری، به عبارتی، داستان تصرف در ماده و حظ بردن از تصرف در ماده است. نگارهٔ *ساختن کاخ خورنق*، از کمال‌الدین بهزاد، نیز چنین داستانی دارد. این نگاره هم خود محصول تصرف دست هنرمند در ماده است و هم تصرف هنرمندی دیگر ــ سمنار معمار ــ را روایت می‌کند.

نگارهٔ بهزاد ساختن بنایی را روایت می‌کند: ساختن کاخ خورنق را. اما بنایی که در نگاره تصویر شده است بیش از آنکه کاخ رؤیایی خورنق باشد خاک و زمین است. نبودِ تباین رنگی میان بنا و زمین موجب می‌شود که تا مدت‌ها دیوارهای بنا را جزئی از زمینی ببینیم که بنا را بر آن می‌سازند. در نقاشی ایرانی، به علت رنگ‌گذاری تخت و به کار نرفتن ضربهٔ قلم، که جهت سطوح را تا حدودی مشخص می‌کند، برای ایجاد تمایز میان دو سطح، از تباین رنگی و تزیین و قلم‌گیری استفاده می‌کنند. اما بهزاد در این نگاره دو سطح زمین و دیوار کاخ را از هم جدا نکرده است؛ گویی همان زمین است که تا نزدیکی‌های قاب تصویر بالا آمده است.

می‌دانیم که در نقاشی ایرانی ژرفانمایی به کار نمی‌رود و در بسیاری از موارد، پیکره‌های انسانی را، دور باشند یا نزدیک، به یک اندازه تصویر می‌کنند. بنا بر این، کسانی را که در یک نظر مشغول کار بر بالای دیوار کاخ جلوه می‌کنند، می‌توان در نظری دیگر در حال کار بر سطح زمینی دورتر تصور کرد. آنچه مانع تصور دوم می‌شود عناصری چون نردبان و داربست و نقش کم‌رنگ آجرچینی دیوار است. نبودِ تزیین در این نگاره، که از این جهت از استثنائات نقاشی ایرانی است، آن‌قدر مؤثر می‌افتد که در آن به جز رنگ و ماده، باقی چیزها در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرند ــ رنگ و ماده، چه به منزلهٔ وسایل نقاشی در کار، و چه به منزلهٔ وسایل معماری در موضوع این اثر.

نقاشان ایرانی دو نوع مادهٔ رنگی به کار می‌بردند: مادهٔ رنگی معدنی یا «جسمی» و مادهٔ رنگی آلی یا «روحی». رنگ جسمی را، به سبب کدر بودن و پوشانندگی و دوامش،[1] بیشتر برای پوشاندن سطوح اصلی نقاشی به کار می‌بردند. از رنگ روحی، که رنگ‌دانه‌هایش را از گیاهان و حشرات به دست می‌آوردند،[2] به سبب شفافیت و سبکی‌اش، بیشتر در پرداخت و آشکار کردن عناصر نقاشی استفاده می‌کردند. یکی از معانی لغوی «پرداخت» جلا دادن و روشن کردن است،[3] که متضمن آشکارگی است. در نگارگری، فنون «پرداز» و قلم‌گیری را برای آشکار کردن جهان (کوه‌ها، درختان، بناها، انسان‌ها و ...) به کار می‌بریم. رنگ روحی در این آشکار کردن به کار نقاش می‌آید.

رنگ جسمی را اصلاً از معدن به دست می‌آورند؛ یعنی از خاک، از زمین. زمین در سرشت این رنگ‌ها حضور دارد. رنگ‌هایی همچون لاجورد و شنگرف و زرنیخ از همین دسته‌اند. در مقابل، رنگ‌های روحی با واسطه به زمین می‌رسند؛ به این معنی که نقاش رنگ‌هایش را این بار از موادی به دست می‌آورد که زمین از طریق گیاهان و حشرات به او داده است.

اگر نه در برخی از مکتب‌ها، در برخی از آثار، احتیاط نقاش در به کار بردن رنگ‌های آلی در تزیینات به‌خوبی نمایان است. برخی از آثار بهزاد، از جمله نگارهٔ *ساختن کاخ خورنق*، از همین دسته‌اند. او به جای به‌کارگیری تزیین و رنگ روحی، از رنگ جسمی (معدنی) و خاصیت پوشانندگی‌اش در این نگاره آگاهانه و به‌وفور استفاده کرده است. اگرچه او آشکارگی را در پرداز چهره‌ها و نقش خفیف قلم‌گیری در این اثر محدود کرده است؛ باز این نقش آن‌چنان نیست که مانع از حاکمیت رنگ ـ مادهٔ معدنی در این اثر شود. به‌راستی چه چیز باعث شده است که بهزاد در این اثر این‌گونه از تزیین و رنگ‌های آلی پرهیز کند؟

وقتی که از پوشیدگی سطوح نگارهٔ *ساختن کاخ خورنق* با رنگ ـ مادهٔ معدنی سخن می‌گوییم، ناگهان درمی‌یابیم که عوامل دیگر سازندهٔ این اثر نیز، از صورت و محتوا، به‌گونه‌ای درست و به‌هنگام با مادهٔ کار پیوند خورده است؛ آن‌چنان‌که ادامهٔ سخن از هرکدام بی ذکر به ماده نادرست می‌نماید. حضور مادهٔ معدنی و زمین در

همه جای این اثر آن‌قدر آشکار است که حتی می‌توانیم جرئت کنیم و بگوییم که اصلاً سخن بهزاد در این اثر در درجهٔ اول زمین و دیالکتیک آفرینش جهان از طریق زمین است.

زمین می‌دهد و جهان ساخته می‌شود. آب و آفتابی که از آسمان می‌آید خاک را خشت می‌کند. زمین چوب و آهن برای بیل و داربست می‌دهد و این‌گونه است که انسان دست به کار می‌شود؛ دست به کار ساختن سرپناه، و از همین رو جهان.

> زمین «زنده» است؛ نخست بدین علت که بارور است. هرچه از زمین پدید می‌آید جان دارد؛ و هرچه به زمین بازمی‌گردد دوباره جان می‌یابد.[5]

و از همین‌روست که ماده و مادر در زبان‌های اروپایی هم‌ریشه‌اند.[6]

بنایی بالا می‌رود، با ساخته شدنش. در این بالا رفتن، آنچه حرف آخر را می‌زند مادهٔ زمینی است؛ ماده‌ای که هم رنگ ـ مادهٔ معدنی است و هم خاک و خشت. هردو در بالا رفتن و پوشانندگی‌شان، به آب نیز، به منزلهٔ حلاّل، نیازمندند. درآمیختن مادهٔ رنگی با آبْ روان شدن آن ماده را در پی دارد؛ و درآمیختن مادهٔ ساختمانی با آبْ ملاط را ـــ ملاطی که «مخلوطی بود از آهک کُشته و

ماسه»[۴]. در این تصویر، زمین به اثر معماری بدل می‌شود و مادهٔ زمینی به اثر نقاشی. هر دو در مقام زمین می‌پوشانند؛ یکی بستر اثر نقاشی را، کاغذ را؛ دیگری جهان را، عرصهٔ کار انسان را.

نگارهٔ *ساختن کاخ خورنق* تصویری است که برای *خمسهٔ* نظامی تهیه شده است. نظامی در این داستان در وصف سمنار (سنمار)، معمار کاخ خورنق، می‌گوید:

چابکی چرب‌دست و شیرین‌کار
سام‌دستی و نام او سمنار
دستبردش همه جهان دیده
به همه دیده‌ای پسندیده

رابطهٔ دست و دیده در این ابیات، همچون اثر بهزاد، جالب توجه است. در کار بهزاد نیز همین رابطه به چشم می‌خورد. نظامی می‌گوید محصول «دستبرد» و چابک‌دستی سمنار را همهٔ جهان دیده و چشم همگان آن را پسندیده است.

«محصول کار» در کار بهزاد چیست؟ محصول کار بهزاد البته همین نگارهٔ تمام‌شدهٔ کاخی نیم‌کاره و در حال ساخت است. او با کارش محصول کار نظامی را در مقطعی از «نیمه‌کارگی» متوقف نگه داشته است تا از این راه، نه «دستبرد» و محصول کار، که «دست» و «کار» را در جهان آشکار کرده باشد.

تا دست در کار نباشد، چیزی هم ساخته نمی‌شود. اگر دست در کار نباشد، انسان توانایی بنا کردن و از همین رو سکنا گزیدن در جهان را ندارد. انسان بر پاهایش می‌ایستد، به پهلو و پشت دراز می‌کشد، با چشمانش ورانداز می‌کند، با هوشش ارزیابی می‌کند؛ اما با دستانش می‌سازد و درست می‌کند. در اینجا، در «ساختن» نوعی درستی نیز به چشم می‌خورد.

دست می‌سازد؛ به این معنی که به زمین شکل می‌دهد. مادهٔ زمینی در آغاز صورتی دست‌نخورده و به‌اصطلاح «بی‌شکل» دارد. دست انسان آن را صورتی دیگر می‌بخشد و به آن شکل می‌دهد. دست انسان است که آن را از صورتی آغازین به صورتی خواسته بدل می‌کند. هر ساختنی حکایتی از حضور دست انسان است. *ساختن کاخ خورنق* حکایت حضور دست انسان در ساختن کاخ و در ساختن نگاره است.[۷]

برعکس روایت نظامی که نقش اصلی ساختن بنا در آن همواره با یک نفر (معمار) است؛ در کار بهزاد، بنا به دست ۲۱ نفر ساخته می‌شود. نکتهٔ جالب توجه اینکه این بنا، گذشته از نقش قدسی و اساطیری اعداد، با همهٔ ازدحامی که در آن است، در برابر ما خاموش است. اگرچه سکوت شخصیت‌ها در این صحنه از ویژگی‌های نقاشی ایرانی است؛ در فرهنگ ایرانی، خاموشی با رازناکی جهان پیوندی دیرینه دارد. همین سکوت است که خود موجب بیشتر دیده شدن دست و کار و ماده می‌شود. اصلاً از خصلت‌های دست است که خاموشی به‌بار می‌آورد. راویان اصلی این خاموشی در نقاشی بهزاد دست‌هایند. حتی به کارگیری رنگ‌ـ مادهٔ روحی در پرداخت چهره‌ها نیز آشکارگی را در پی دارد.

چابکی چرب‌دست و شیرین‌کار
سام‌دستی و نام او سمنار
دستبردش همه جهان دیده
به همه دیده‌ای پسندیده
کرده چندین بنا به مصر و به شام
هریکی در نهاد خویش تمام
رومیان هندوان پیشهٔ او
چینیان ریزه‌چین تیشهٔ او
گرچه بنّاست وین سخن فاش است
اوستاد هزار نقاش است

اصولاً معماری، به سبب خصلت کاربردی و پیوندش با زمین و ماده، نمی‌تواند به اندازهٔ دیگر هنرها، از جمله نقاشی، از واقعیت ملموس زندگی فاصله بگیرد. اما در اینجا، نظامی در اوج مدح از سمنار معمار، او را استاد نقاشان می‌شمارد. سمنار استوارکاری معماران را با ظریف‌کاری نقاشان در خود گرد آورده است. سمنار، همچون نقاش، اثرش را برای دیدن جهانیان می‌آفریند. چنین دیدگاه فرجام‌گرایانه‌ای در نظامی احتمالاً پیرو مقتضاهای ادبیات است، که بیشتر با معانی و کمتر با ماده ارتباط دارد. در چنین دیدگاهی، نقاشی از معماری، و احتمالاً ادبیات از نقاشی بالاتر است. اما آیا کار بهزاد نیز چنین دیدگاه فرجام‌گرایانه‌ای دارد؟ آیا در نزد او نیز اولویت با تصویرپردازی‌ای است که پیش و بیش از ماده، راه به معنا می‌برد؟ حتی اگر فرض را بر این بگذاریم که بهزاد در انتخاب قسمتی از متن نظامی برای مصورسازی با محدودیت مواجه بوده است، باز نمی‌توانیم بپذیریم که سفارش‌دهنده از خیر کاخ خورنق، با آن رفعت و جلال

در فرجام کار، گذشته و به بنای در حال ساختی رضا داده باشد؛ همچنان‌که نمی‌توانیم بپذیریم که بهزاد در انتخاب چنین صحنه‌ای هیچ نیتی جز مصورسازی سادهٔ داستان نداشته باشد. شاید اگر هر نقاش دیگری بود، وسوسهٔ کشیدن کاخ تمام‌شده اجازهٔ تجسم هر تصویر دیگری را از او می‌گرفت. نظامی با آن همه وصف کاخ ساخته، دربارهٔ ساختن کاخ چیزی نگفته است. او از ساختن کاخ به طَرفةالعینی گذشته است تا هرچه زودتر مخاطب خود را به فرجام کار و وصف کاخ ساخته برساند. او با دوری گزیدن از اشاره به ماده، کاخ و معنا هردو را با هم بر پا کرده است. حتی سه بیتی هم که بهزاد آن را در کارش وارد کرده است دربارهٔ «ساختن» و «ساخته شدن» نیست؛ بل دربارهٔ امر «ساخته» است.[۸] تفاوت میان «ساخته شدن» و «ساخته» از قبیل تفاوت صورت بی‌شکل و شکل، دست و چهره، و ماده و معناست. بهزاد با توقف بر کار «ساخته شدن»، از رسیدن به معنای مورد نظر نظامی به‌نحوی ابدی سر باز زده و با اشاره به پیکار میان زمین و جهان، همچنان بر ماده اصرار ورزیده است.او نه یکتایی آفرینشگر (معمار) را، آن‌گونه که نظامی وصف کرده، به ما نموده است و نه اثر (کاخ خورنق) را آن‌چنان که ما توقع داریم پیشِ روی ما قرار داده است. او برای به تجلی رساندن ماده، چه در معماری و چه در نقاشی، از آفرینشگر و اثر و معنای ساخته به دست این هردو، یکجا اسطوره‌زدایی کرده است. او با بنایی که آن را در زمین «مخفی» کرده، بیش از آنکه به جهان و معنایی که می‌سازد اجازهٔ آشکارگی بدهد، آن را پوشانده است تا از این راه، رازها را بپوشاند و به ماده مجال تجلی بدهد.

در بارهٔ تجلی ماده و سلطهٔ آن بر معنا در هیئت انسان‌هایی که تصویر کرده است، کافی است به داغ‌هایی به شکل نعل بر پای و بازوی بعضی از آنان بنگریم. این داغ‌ها آن‌گاه مادی بودن این کارگران را بیشتر نشان می‌دهد که ما آنها را با فصل «شکار کردن بهرام و داغ کردن گوران» از همان داستان، و خصوصاً با بیت آخر آن قرائت کنیم:

در چنین گورخانه موری نیست
که بر او داغ دست زوری نیست

همخوانی و ناهمخوانی کار بهزاد با داستان نظامی همچنان ادامه می‌یابد. در داستان نظامی می‌خوانیم که نُعمان بن منذِر پس از ساخته شدن کاخ از سمنار پرسید که آیا از این بهتر نیز می‌توانی بسازی؛ و سمنار پاسخ داد:

گفت اگر بایدت به وقت بسیچ
آن کنم کین برش نباشد هیچ
این سه‌رنگ است آن بود صدرنگ
آن ز یاقوت باشد این از سنگ
این به یک‌گنبدی نماید چهر
آن بود هفت‌گنبدی چو سپهر

نعمان از شنیدن این سخن برافروخته شد و فرمود تا او را از بالای کاخ به زیر بیفکنند تا دیگر نتواند چنان کاخی و بهتر از آن را جایی بنا کند.

خورنق سمنار کاخی پررونق بود:

زآسمان بر گذشت رونق او
خور به رونق شد از خورنق او

اما خورنق بهزاد چندان رونقی ندارد. این کاخ حتی از کاخ‌های متعارف هم کوتاه‌تر است ــ کوتاهی‌اش را می‌توان از روی ایوانی تشخیص داد که سمناژ دیگر آن را تقریباً به پایان رسانده است. به راستی چه چیز باعث شده است بهزاد چنین از روایت فرجام‌گرایانهٔ نظامی فاصله بگیرد؟ نظامی در اوج داستان می‌گوید:

بی خبر بود از اوفتادن خویش
کان بنا بر کشید صد گز بیش
گر ز گور خودش خبر بودی
یک بَدَست[۱] از سه گز نیفزودی

(۱) وجب

اگر سمنار از مرگی که در انتظار اوست آگاه بود، کاخ را بلندتر از سه گز نمی‌ساخت. بلندی کاخی که بهزاد تصویر کرده است چقدر است؟ قصد ما این نیست که بگوییم با در نظر گرفتن نسبت قد آدم‌ها به ایوان، این کاخ تقریباً همان سه گز است؛ و نیز اصلاً بنا نداریم که ابعاد و عناصر موجود در این اثر را با مقیاس‌هایی واقع‌گرایانه بسنجیم؛ بل می‌خواهیم این پرسش را نیز، همچون بی‌شمار پرسش دیگر، به میان آوریم که «آیا ماندن این بنا تا همین ارتفاع و برتری معمار بر آن خبر از مرگی که در انتظار اوست نمی‌دهد؟» آفرینشگر می‌سازد. دستان او، همچون دستان دیگران، مشغول درست کردن‌اند. اما او چیزی می‌داند که دیگران نمی‌دانند؛ دانستنی که بالاتر از آن، مرگ است. او با دانستن فرجام کار، معنایی پدید می‌آورد که دیگر ربط

چندانی به دست و کار و ماده ندارد.

دست و کار و ماده؛ این است آنچه از آن اثری به راه می‌افتد. تغییری در صورت ماده ایجاد می‌شود و معنایی ساخته می‌شود. پشم می‌شود پارچه؛ درخت می‌شود داربست؛ خاک می‌شود خشت؛ خشت می‌شود خانه. پس دست کار نمی‌کند تا چیزی بسازد؛ چیزی به جهان بیفزاید. می‌سازد تا بلکه کاری کرده باشد. از این جهت، هر اصطلاح دیگر جز کار، از جمله «شاهکار» بی‌معنی است. از نظرگاه دست، هر اثر یک کار است؛ تا وقتی که دست کارش را وا ننهاده است؛ تا آنجا که دست هنوز دست است و پای سخن هنوز به میان نیامده است (هرچند که کار نظامی و بهزاد هردو در این باره شاهکار است).

در دورهٔ حاکمیت سخن و تفرعن مدرن آفرینشگر، با فراموش شدن دست، ماده نیز از یادها رفت؛ چرا که معیار درستی تغییر ماده در دست بود. پس انسان در حین کار و آفرینش معنا، دیگر نه به دست اندیشید، نه به کار، و نه به ماده؛ بل فقط به انجام اندیشید: به ایده. تیتوس بورکهارت[۲] می‌گفت: «از بین بردن هرگونه شادی که از خلاقیت سرچشمه می‌گیرد فقط امتیاز صنعت جدید است.»[۹] از همین‌جا بود که سرخوشی کار و پیکار دست و ماده از میان رفت. انسان برای رسیدن به مقام والای آفرینشگری، سرزندگی کار و فانی بودن انسانی‌اش را از یاد برد و خود را به آستانهٔ مرگ رسانید.

(2) Titus Burckhardt (1908-1984)

با این همه، ساده‌انگارانه است اگر بگوییم اثری که بهزاد آن را نقاشی کرده است تهی از هرگونه خیال‌پردازی و معناسازی است. این اثر به همان اندازه که در پی ثبت ماده در لحظهٔ ساخته شدن جهان با دست‌هاست، رمزپردازانه و آهنگین نیز هست. *ساختن کاخ خورنق* نیز، مثل هر اثر بزرگ هنری دیگر، آکنده از مسائل و پارادوکس‌های گوناگون است و همان‌گونه نیز از سر نهادن به هر معنای یگانه‌ای سر می‌پیچد. این اثر نقاشی در ضمن یادآور آن سخن میرچیا الیاده[۳] در بارهٔ خلقت جهان است که می‌گفت:

(3) Mircea Eliade (1907-1986)

> آفرینش کیهان نمونهٔ نوعیِ هرگونه ساختمانی است. هر شهر، و هرخانهٔ نو، که بنیان می‌نهند، به منزلهٔ تقلیدی نو از آفرینش عالم، و به یک معنا، در حکم تکرار خلقت جهان است.[۱۰]

□

کتاب‌نامه

الیاده، میرچا. *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش، ۱۳۸۵.

بورکهارت، تیتوس. «ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی»، ترجمهٔ سیدحسین نصر. در: *مبانی هنر معنوی، مجموعه مقالات*، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، ۱۳۷۲.

صادقی‌بیک افشار. «قانون الصور». در: نجیب مایل هروی، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، ۳۴۵-۳۵۴.

فرهمند بروجنی، حمید. «مواد مورد استفاده به وسیلهٔ نگارگران ایرانی در سده‌های میانه». در: *هنرنامه*، ش۷.

گلمبک، لیزا و دونالد ویلبر. *معماری تیموری در ایران و توران*. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر و محمدیوسف کیانی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۴.

مایل هروی، نجیب. *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.

پی‌نوشت‌ها:

۱. حمید فرهمند بروجنی، «مواد مورد استفاده به وسیلهٔ نگارگران ایرانی در سده‌های میانه»، ۹۱.

۲. همان‌جا.

۳. *لغت‌نامهٔ* دهخدا، ذیل «پرداخت».

۴. میرچا الیاده، *رساله در تاریخ ادیان*، ۲۴۸.

۵. همان‌جا.

۶. گلمبک و ویلبر، *معماری تیموری در ایران و توران*، ۱۳۶.

۷. رابطهٔ میان دست و کار و ماده در اثر دیگری منسوب به بهزاد نیز، با عنوان *تدارک ضیافت*، به‌خوبی مشهود است. نکتهٔ جالب اینکه در قسمت بالایی این اثر (بالای نهر آب)، هیچ دو نفر کار یکسانی نمی‌کنند. در واقع، دست‌ها در اینجا هرکدام مشغول به فعالیتی یگانه است تا غذایی که همه در کار آن‌اند آماده شود.

۸. سه بیتی که بهزاد آنها را وارد کارش کرده چنین است:

صَقْلش از مالش سریشم و شیر
گشته آیینه‌وار عکس‌پذیر
در شبان‌روزی از شتاب و درنگ
چون عروسان درآمدی به سه رنگ
یافتی از سه رنگ ناوردی
ازرقی و سپیدی و زردی

ناوردی به معنای متضاد و مختلف است. رنگ‌ها با چگونگی قرار گرفتن در کنار هم است که انرژی‌شان آشکار می‌شود. صادقی‌بیک افشار در «قانون الصور» در رنگ‌آمیزی می‌گوید :

به رنگ‌آمیز چون گردی هوسناک
بباید رنگ‌های شستهٔ پاک
بنه گر بیش خواهی ساخت ور کم
دو رنگ عاشق و معشوق با هم

ظاهراً مراد از دو رنگ عاشق و معشوقْ همین هم‌نشینی‌ای است که در آن رنگ‌ها در قرار گرفتن مناسب در جوار یکدیگر انرژی نهفته‌شان را آزاد می‌کنند .

۹. تیتوس بورکهارت، «ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی»، ۷۴.

۱۰. میرچا الیاده، *رساله در تاریخ ادیان*، ۳۵۵.