سمبولیسم از نظر هگل و سنت‌گرایان

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۷/۳ تأیید: ۱۳۸۹/۸/۱۰

احمدرضا معتمدی *

چکیده

گئورگ فردریش ویلهلم هگل، آخرین فیلسوف بزرگ و رسمی دوران تجدد، بر مبنای منطق دیالک‌تیکی خویش از یک سو و الهام از اقانیم سه گانه مسیحیت از سوی دیگر اما بیشتر متکی بر ثنویت‌انگاری، مقوله‌گرایی و تاریخی نگری دوران تجدد، هنر را به ادوار تاریخی سمبولیک، کلاسیک، و رومانتیک تقسیم‌بندی کرده است. سمبلیک دوران فرودستی روح در برابر ماده، کلاسیک دوران برابری، و رومانتیک دوران فرادستی روح و فروپاشی ماده لحاظ شده است. وجه رمزی هنر سمبولیک ناشی از مقام انتزاع، تجرد و اطلاق روح و عدم تعیّن در ذات صورت و عدم تحقق هویت انضمامی است. آنچه هگل از بیان ناپذیری و ظهور و رمز و کنایه بمثابه خصوصیت اصلی هنر سمبولیسم یاد می‌کند نزد سنت‌گرایان با رویکردی کاملاً مغایر یعنی توحید امر مطلق، و جهان پدیداری خصوصیت اصیل هنر سمبولیسم تلقی می‌شود و زبان رمز و کنایه را به زبان رسمی سنت و دین و هنر ارتقاء می‌بخشد. میان عالم برون و درون تطابق و تناظری کامل برقرار است. وجه کنایی هنر ناشی از تجلی امر مطلق و نامتناهی در صورت مقید و متناهی است. رمز در نظام صوری بیان یک علامت و قرارداد نیست، بلکه مطابق قانون تکوینی، حقیقت رمز پیوند حقیقی عوالم و مراتب مختلف وجود است، و صورت در نظام محسوسات معادل حقیقت در نظام معقولات تلقی می‌شود.

واژگان کلیدی: *اثر هنری، سمبولیسم، کلاسیسیزم، رومانتیسیزم ، صورت، معنا، روح، ماده، امر مطلق، پدیدار، انتزاع، انضمام، وجود، رمز.*

---

*. عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

مقدمه

هگل خود در آغاز گفت‌وگو از هنر سمبولیک، دو معنای لغوی و اصطلاحی «نماد» را از هم تفکیک می‌کند: «نماد، در معنای کلمه‌ای که در اینجا به کار می‌رود، آغاز هنر را همسان با ماهیت ذاتی و پدیدار تاریخی‌اش نمودار می‌سازد و از این‌رو، صرفاً باید در اصطلاح به‌مثابهٔ آستانهٔ هنر بررسی شود» (Hegel, ۱۹۷۵, p.۳۰۳) *هگل* برای نماد معنای اصطلاحی وضع می‌کند و آن‌را آغازگر راه پرفراز و نشیب تاریخ هنر قلمداد می‌کند، اما نماد را به معنای لغوی نه تنها متعلق به دورهٔ سمبلیک، بلکه، مستدام در ادوار کلاسیک و رومانتیک باز می‌شناسد. «نماد، خاصه متعلق به جهان شرق است و تنها بعد ازهمهٔ انتقالات، دگردیسی‌ها و میانجی‌گری‌ها، ما را به حقیقت واقعی ایدئال، به‌مثابهٔ شکل کلاسیک هنر مرتبط می‌کند. از این‌رو، در بدو امر، باید نماد را در قالب مشخص و مستقلش که آن‌را چون نوع تعیین‌کننده، محض معاینه و عرضه‌داشت هنری به کار می‌رود، از آن نوع سمبولیسم که به شکل برونی صرفی تنزل می‌یابد، متمایز کنیم. نمونهٔ اخیر نماد را در اشکال هنری کلاسیک و رومانتیک نیز می‌توان بازشناخت(Ibid).

به‌زعم *هگل* و مبنای ثنویت دوران تجدد، در صورت‌بندی اثر هنری سمبلیک، «روح» در برابر مقاومت ماده و مصالح تاب نمی‌آورد و پس می‌نشیند. فرودستی هنر سمبولیک در مقایسه با هنر کلاسیک و مرتبت بدوی آن از آن‌روست که معقول نمی‌تواند در کالبد محسوس رسوخ کند و مملکت صورت به سلطنت معنا تن درنمی‌دهد. روح به جانب ماده رو می‌کند، اما در آن حلول نمی‌کند و با آن به وحدت و یگانگی نمی‌رسد. *هگل* از این دوران ابتدائی با عنوان سمبلیک یا نوع رمزپردازانه یاد می‌کند. مرحله‌ای که روح از منزلت تجرد به مسکنت تفرد هبوط می‌کند و با کالبد محسوس درمی‌آمیزد و با آن به یگانگی و تفرد می‌رسد، دوران کلاسیک هنر آغاز می‌شود. دوره‌ای که به پندار *هگل* معنا در صورت مستحیل می‌شود و صورت مَظهر و مُظهر تام و تمام معنا می‌شود و هنر به کمال می‌رسد. اما از آنجاکه روح در کالبد محسوس احساس تقید می‌کند، در جست‌وجوی آزادی و آرامش از دست رفته، قالب مادی خود را می‌شکند و معنا مرز و محدودهٔ صورت را در می‌نوردد، دوباره تعادل و توازن میان معقول و محسوس برهم می‌خورد و در پرواز روح به جانب رهایی دورهٔ

پایانی هنر رقم می‌خورد که *هگل* آن را دورهٔ رومانتیک هنر قلمداد می‌کند.

بر مبنای ثنویت مفروض عالم تجدد و تفسیر *هگل* از رفت و آمد روح در مسیر تکاملی‌اش، در هنر سمبلیک روح مغلوب ماده است و همین غلبهٔ اختفا بر ظهور، عامل اصلی پیدایی کنایه و رمز است. آنجا که روح از اظهار خویش در عینیت برون ناتوان است و صورت در بیگانگی با معنا به سر می‌برد، رمز و کنایه و مثل پدیدار می‌شود. به عبارت روشن‌تر، کنایات و رموز ماحصل سربستگی و لکنت معنوی‌اند. بیش از آنکه روزگاری پیشه سازند، اهل شبگردی‌اند و بیش از آنچه معنا را پدیدار کنند، آن‌را در کنج و زاویه نهان‌خانه خویش پنهان می‌کنند.

روح معنا و ایدهٔ معقول در اثر هنری لاجرم باید در کالبد مادی و صورت محسوس، تعیّن پذیرد. مصالح و مواد هنر چیزی جز سنگ و خشت و رنگ و نور و صوت و آوا نیستند. هنر و زیبایی جز پرتو حقیقت از خلال وسایط محسوس نیست. اگر در معماری، مجسمه‌سازی، نقاشی، شعر، یا موسیقی... یا هر سبک و نوعی از اثر هنری جانمایهٔ روح و معنا در ساختار اثر نفوذ و رسوخ نکند، لاجرم لکنت و سربستگی و ناگشودگی در زبان پدیدار خواهد شد. در بیان *هگل*، هنر سمبولیک گام‌های ابتدایی و آغازین آفرینش هنری است که در آن، روح از اقتدار و اعتبار نافذ در شکفتگی و گشودگی زبان محسوس برخوردار نیست و جز نارسایی روح در تنفیذ و تسخیر مادهٔ محسوس سببی بنیادی‌تر، بر خیزش و رویش رموز و اشارات و کنایات در اثر هنری نمی‌توان یافت.

سمبولیسم، شکل‌گیری و سیر تکاملی آن از نظرگاه هگل

به تعبیر *هگل* «نماد» ذاتاً نشانه‌ای بر ناسازگاری و سوء تفاهم میان صورت و معناست. اگر صاحب خانهٔ صورت «معنا»ست، پس چرا معنا در کنجی از خانهٔ صورت پنهان شده است؟ «کل ساحت سمبولیسم در مجموع فقط آستانهٔ هنر است؛ زیرا در وهلهٔ نخست، تنها در برابرمان با معانی انتزاعی روبرو هستیم و معانی هنوز در فردیت و عینیت تظاهر نیافته و در ساختار بلافصل مرتبط بدانها درست به یک اندازه از دقت و عدم دقت برخوردار است» (Ibid, p.٣١٤). *هگل* در مرور تاریخ هنر از «سمبولیسم

ناآگاهانه» به‌عنوان بدوی‌ترین شکل هنر سمبولیک یاد می‌کند که ناشی از فعالیت هنری نیست، بلکه نیاز به معنا از تلقی یک شکل بیرونی حاصل شده است. «به‌عنوان مثال، در لامائیسم انسان واقعی، فردی بلاواسطه شناخته شده و همچون خدا، تکریم می‌شود؛ درست همان‌طورکه در کیش‌های دهری دیگر، خورشید، کوه‌ها، رودها، ماه، حیوانات (گاو نر، میمون...) به‌سان هستی‌های بلافصل لاهوتی تلقی می‌شوند و به‌مثابهٔ امر منزه و قدسی محترم و گرامی‌اند» (Ibid, p.۳۲٤). نمونه‌ای که *هگل* در **درسگفتارهای زیبایی‌شناسی** به تفصیل مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد، آیین زرتشتی است. «نور»، در این آیین به‌مثابهٔ تمثال صرفی از خیر تصور نمی‌شود. «نور» خیر است و «خیر»، نور. این چنین نیست که نور به مفهوم خیر و راستی و برکت و تعالی تصور شود. «کیش زرتشت، "نور" را چنان‌که در طبیعت وجود دارد، مانند رقص شعلهٔ آتش، شعاع خورشید و فروغ ستارگان به‌مثابهٔ مطلق در نظر می‌گیرد، بدون اینکه به‌وضوح این الوهیت را از نور جدا کند. گویی نور، تجلی، تمثال، یا نماد صرف است» (Ibid, p.۳۲۵) و آنگاه که لاهوت و مظاهر آن چون خیر و راستی به‌مثابهٔ روشنایی و نورانیت تلقی می‌شود، در نقطهٔ مقابل آن تاریکی و ظلمت نماد شرارت و ناپاکی قلمداد می‌شود و "اهریمن" در برابر "اهورا مزدا" تشخص می‌یابد. «"اهورا مزدا"، هرچند شاه، روح بزرگ، داور و غیره خوانده شود، از هستی حسی‌اش به‌مثابهٔ "نور" جدایی‌ناپذیر است، او در کلیهٔ موجودات خاص که در آن نور بالمآل لاهوت واقعی است، عامیت دارد. او در آنهاست بدون آنکه از هر چیز موجود، به‌سان روح عام مستقل از این هستی‌ها، به‌طور انتزاعی جدا شود. او در جزئیات افراد هست؛ چنان‌که نوع در افراد خود هست» (Ibid, p.۳۲۸).

هگل نمونه‌ای از این سمبولیسم ابتدایی را در قالب وحدت بلافاصله معنا و صورت در آیین مسیحیت ذکر می‌کند: «چیزی شبیه به این، هرچند به‌نحوی ژرف‌اندیشانه‌تر، اما در وجوهی مشابه در جهان‌بینی مسیحی تظاهر می‌یابد؛ مثلاً در تعالیم کاتولیک، نان متبرک، جسم واقعی است و شراب، خون واقعی خدا و مسیح بلافاصله در آنها حضور دارد و حتی در باور "لوتری"، نان و شراب به‌واسطهٔ بهره‌مندی مؤمنان، به خون و جسم واقعی تبدیل می‌شود» (Ibid, p.۳۲٤).

سمبولیسم (خیالی) هندوان از آن وحدت بلافصل معنا و صورت فاصله می‌گیرد، اما در حیطهٔ ابهام و ایهام باقی می‌ماند. با مرحلهٔ پیشین فرقتی حائل می‌شود، اما فراغتی حاصل نمی‌شود. گاه خدایی یکسره مُجَرد و منتزع، بی‌صورت و میان‌تهی به نام "برهمن" پندار می‌شود که از حقیقت آن، هیچ گفت و شنودی نتوان کرد و گاه در جهان پدیداری صورت‌ها، حتی گاه بهایمی را بر اریکهٔ خداوندی می‌نشانند، گویا روح مطلق هستی با جانِ جاندار در هم آمیخته است: «یک افراط در ذهن هندو از مطلق به‌مثابهٔ آن چیزی است که صرفاً عام، غیر متمایز و در نتیجه کاملاً نامتقین است. یک انتزاع افراطی که مضمون‌پذیر نیست و به‌سان شخصیت انضمامی متصور نمی‌شود تا بتوان با شهودی بدان شاکله بخشید»... «ولی علی‌رغم انتزاع افراطی، از این ماوراء حیات یک‌راست حیاتی کورکورانه در نگرش هندویی نشئت می‌گیرد» (Ibid, p.۳۳۵). *هگل* بلافاصله نمونه‌هایی از این نوسان ناشناخته میان مطلق میان‌تهی و کالبدهای جسمانی (حیوانی و انسانی) در سنت هندوان را مثل می‌آورد: «به‌عنوان مثال نزد "رامایانا" دوست راما، "هانومان" شاهزادهٔ میمون‌ها، شخصیتی اصلی است... به طور کلی در هند، میمون به‌مثابهٔ الوهیت و مضمون نامتناهی مطلق مورد احترام است... همچنین گاو سابالا نزد رامایانا با نیرویی نامتناهی لحاظ می‌شود... و یا طایفه‌هایی که در آنها خود مطلق به شکل انسان واقعی مورد احترام واقع می‌شوند... هر برهمنی از آغاز تولد جسمانی‌اش در کاست خود، به ولادت ثانوی معنوی که انسان را با خدا یکسان می‌داند، نائل می‌گردد» (Ibid, p.۳۳۶).

تعبیر ناآگاهانه از نمادپردازی ابتدایی از آن‌روست که اقوام بدوی میان امر مطلق و جهان محسوس (لاهوت و ناسوت) تفاوتی قائل نبودند و نقطهٔ عزیمت آفرینش هنری آنجاست که هنرمند از تفاوت و تباین صورت و معنا آگاه باشد. به همین بهانه است که *هگل* در سیاحت تاریخی و جغرافیایی خود به هندوستان، نمادگرایی مع‌الفارق و پیشرفته‌تری را با عنوان سمبولیسم خیالی شناسایی می‌کند. *استیس* هگل‌شناس مشهور، عدم تجانس امر مطلق و عین محسوس در هنرمندی را از زبان *هگل* بیان می‌کند: «تخیل هندی از این راه به مقصد خویش می‌رسد که اعیان محسوس را بی‌اندازه بزرگ جلوه دهد و به همین دلیل آنها را با ابعادی غول‌آسا و خنده‌آور ترسیم می‌کند و بیهوده

امید می‌بندد که آن تصاویر بدین‌سان به ابلاغ مفاهیم خدایی توانا گردد. از همین‌جاست که شکل‌های هیولاوش و مسخ‌شده، خصوصیت مشخصهٔ هنر هندی شده‌اند» (استیس، ۱۳٤۸، ج۲، ص٦۳٤).

مرحلهٔ پسین تکامل هنر نمادین از سمبولیسم خیالی هندوان به نمادپردازی مصریان است که بر مبنای ثنویت‌اندیشی تجدد، در اینجا روح در فاصله‌ای آشکارتر از کالبد مادی نمایان می‌شود و امکانات هنر سمبولیک و نمادپردازی را بیشتر فراهم می‌سازد. جایگاه متفاوت مضمون و شکل و صورت و معنا در اینجا بدان‌پایه است که *هگل* از هنر مصری با عنوان «سمبولیسم کامل» یاد می‌کند: «اما نمونهٔ کامل گسترش و ژرف‌اندیشی دقیق هنر سمبولیک، هم در مضمون ویژه‌اش و هم در شکل آن‌را بایستی در مصر جست‌وجو کنیم... مصر کشور نمادهاست؛ کشوری که وظیفهٔ معنوی خود- رمزگشایی روح را برای خویشتن قائل است، بدون اینکه واقعاً بدان دست یابد» (Hegel, ۱۹۷۵, p.۳٥٤).

بهانهٔ *هگل* در عدم دست‌یابی به رمزگشایی روح در هنر مصری، آثار نمادین شگفت‌انگیزی است که معماگونه، سربسته و ناگشوده برجا مانده و صرفاً همراه با تأویلات احتمالی در بهت و سکون و سکوت اسرارآمیز خویش به جهان ناظران چشم دوخته‌اند: «مصریان در میان مردمانی که ذکرشان گذشت، مردمانی هستند که از جنبهٔ هنری کامل‌اند، اما آثارشان اسرارآمیز و صم و بکم و ساکن باقی مانده است؛ زیرا خود روح در اینجا هنوز واقعاً حیات درونی‌اش را نیافته و نمی‌تواند با زبان روشن و آشکار روح سخن بگوید» (Ibid). پرستش مواشی و نقاب‌های حیوانی، تندیس‌های ممنون، ابوالهول و میت‌های ایزیس و اوزیریس... کالبد، صورت و هَیَئات مرکب و آمیخته، در تفسیر *هگل* از سمبولیسم مصری هنوز نشانهٔ ناتوانی روح از ظهور بیان و رسانایی معنایند. به‌زعم *هگل*، حیوانات زنده از قبیل گاو نر، سگ و گربه اگر به جای آنچه حقیقتاً معنوی است، مقدس تلقی شوند، نه تنها حاوی هیچ حیث نمادین نیستند، بلکه اموری مشمئزکننده‌اند. اما سمبولیسم در پیکربندی تندیس‌ها، نقاب‌ها، معماری و حتی خط هیروگلیف بیشتر وجوه کنایی خود را آشکار می‌کند: «خط هیروگلیف مصریان نیز تا حدودی نمادین است؛ زیرا می‌کوشد ما را با معنایی به‌وسیلهٔ ترسیم اشیای واقعی

آشنا کند که نه آنها را، بلکه جنبهٔ عامی را به نمایش می‌گذارند» ... «هیروگلیف خود را مشخص نمی‌کند، بلکه به چیز دیگری اشارت می‌کند که با آن پیوند و قرابت دارد» (Ibid, p.۳۵۷). *هگل* نمونه‌های بسیاری را از هنر مصریان نقد و واکاوی می‌کند که از آن جمله مجسمه‌های ابوالهل با ترکیباتی آمیخته از سر قوچ، زن، چنگال‌های شیر ،.. با ابعادهای غول‌پیکر است که *هگل* از آن به‌عنوان معمای «برون‌ذات» به معنای واقعی کلمه یاد می‌کند (Ibid, p.۳٦۱) و دیگری تندیس‌های ممنون است که با دست‌های چسبیده به بدن، پاهای جفت‌شده، بهت‌زده و بی‌روح، رو به افق، چشم انتظار پرتو خورشید ایستاده‌اند، تا با تماس اشعه‌های نورانی آفتاب، روح و صدا بدیشان ارزانی شود؛ آنجاکه با طلوع آفتاب صدایی مرموز از تندیس‌های ممنون برمی‌خاست: «با در نظرگرفتن این‌گونه نمادها، معنایی که بدانها نسبت داده می‌شود، این است که آنها دارای روان معنوی آزادانه در خود نیستند و به جای اینکه سر زندگی، تناسب و زیبایی بالقوه را از درون کسب کنند، از بیرون برای آن، خواستار نوری هستند که رگه‌های جان و روان را از آنها رها می‌سازد» (Ibid, p.۳۵۸).

هگل در توضیح نقصان بیانی نمادپردازانه در هنر سمبولیک مصری چنین استدلال می‌کند: «صدای انسان از احساس، و روح خاصش، بدون هیچ‌گونه انگیزش بیرونی طنین‌انداز می‌شود؛ همان‌طورکه در اوج هنر، شکل بیرونی از حقیقت خاص درونی تفویض می‌شود، اما حیات درونی هیبت انسانی هنوز در مصر سرگشته است و در زندگی‌اش فقط عامل طبیعی است که لحاظ می‌شود» (Ibid).

سمبولیسم والا

هگل در ادامه سیر تاریخی_ تکاملی هنر سمبولیک، با استفاده از آنچه *کانت* در **نقد قوهٔ حکم** (۱۷۹۹_ پاراگراف۲۳)، امر والا را از پدیدهٔ زیبا متمایز ساخته است، گونه‌ای نمادپردازی را تحت عنوان «سمبولیسم والا« به‌مثابهٔ هنر متکامل کنایی مطرح می‌کند: «والا به‌طور کلی کوششی است برای بیان نامتناهی، بدون اینکه در حیطهٔ پدیده‌ها، برای این عرضه داشت بتوان شیئی را متناسب یافت. به همین دلیل، نامتناهی، از کل مجموعه عینیت به‌مثابهٔ معنایی غیر قابل رؤیت و عاری از شکل، جدا گردیده و باطنی می‌شود و

برحسب عدم تناهی‌اش، غیر قابل و والا و فراتر از تبیین به‌واسطهٔ هرگونه متناهی قرار می‌گیرد» (Ibid, p.٣٦٤).

پس در سمبولیسم والا، نخستین پرده‌برداری رسمی از تفکیک صورت و معنا برگزار می‌شود. والا که به تعبیر *کانت* در هیچ‌گونه شکل حسی نمی‌تواند مستتر شود، در یکسو قرار می‌گیرد و در سوی دیگر، جهان پدیداری که به‌مثابهٔ اعراض، آثار یا انعکاس ذات والا نمودار می‌شود. نمونه‌های برجستهٔ سمبولیسم والا را *هگل* در پانته‌ئیسم ادیان شرقی و سامی جست‌وجو می‌کند و آن‌را در دوگونه تفکیک تشبیهی و تنزیهی تشریح می‌کند. تفکیک تشبیهی سمبولیسم والا در شعر هندوانی، لاهوت را پیوسته به جهان پدیداری و آشکار و برملا در سرتاسر گیتی نمودار می‌کند. «به‌عنوان مثال، دربارهٔ کریشنا گفته می‌شود (Bhagavad Gita,٧.iv): زمین، آب، باد، هوا، آتش، روح، ادراک، و فردیت، هشت هجای قدرت ضروری من‌اند، ولی هستی دیگر و متعالی را که زمین احیا می‌کند و جهان را بسط می‌دهد، در من بازشناس» (Ibid, p.٣٦٧).

چنان‌که کریشنا دربارهٔ خود می‌گوید: «در میان اختران خورشید رخشنده‌ام، در میان سیارات ماه هستم، در میان صحف مقدس، کتاب سرودها، در میان حواس، حس باطنی‌ام، «مِرو» (Meru)؛ در میان قلل کوهستان، در میان حیوانات، شیر، در میان کلمات حرف الف و در میان فصول، بهار شکوفا هستم» (Ibid, p.٣٦٧).

نمونهٔ برجسته‌تر سمبولیسم والا را *هگل* در اشعار ایرانی_ اسلامی شناسایی و از آن با عنوان پانته‌ئیسم شرقی در اسلام که به‌دست ایرانیان تکامل یافته، یاد می‌کند؛ جایی که شاعر، مشتاق مشاهدهٔ ملکوت در هر چیزی است و خود را در مطلق لایتناهی مستغرق و فنا می‌سازد و در همه چیز حضور مستی‌بخش لاهوت را احساس می‌کند، *مولانا جلال‌الدین بلخی* (البته با عنوان رومی!) را تجلیل و ستایش می‌کند. آنگاه نمونه‌هایی از سمبولیسم والا را در شعر *حافظ* خاطر نشان می‌کند: «در اشعار حافظ، شکوه و شکایت از یار، سقایت جام و مانند آن‌را می‌یابیم، اما شادی و اندوه و بخت ساعد و نامساعد در بر او یکسان است:

میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس زبان آتشینم هست و لیکن در نمی‌گیرد

شمع به ما می‌آموزد بخندیم و بگرییم، شمع از میان شعله‌ها مستانه و مسرورانه

می‌خندد، اما سرشکی که آرام فرو می‌غلتد، درونی پرسوز و گداز را باز می‌تاباند، شمع می‌سوزد و شکوهی نویدبخش را به نمایش می‌گذارد» (Ibid, p.۳٦۹).

هگل آنگاه نمونه‌هایی از تفکیک تنزیهی سمبولیسم والا را در هنر عبرانی بازگو می‌کند؛ آنجاکه به حقیقت والا و نامتناهی نه در پیوستگی با جهان پدیداری، بلکه فراروند از آن اشاره می‌کند. متناهی هرچند نامتناهی را بر نمی‌تابد، اما همان حیث تناهی‌اش شکوه و جلال نامتناهی را باز می‌تاباند. «(مزمور صد و چهارم): تو که هستی که به عزت و جلال ملبّس هستی، خویشتن را به نور چونان ردا پوشانیده‌ای و آسمان‌ها را همچون پرده‌ای گسترده‌ای... . (آیه ۲۹): روی خود را می‌پوشانی، پس پریشان می‌شوند، روح آنها را می‌ستانی، پس می‌میرند و به خاک و خاشاک می‌پیوندند» (Ibid, p.۳۷۵-۳۷٦).

شکل تطبیقی هنر

آخرین مرحله یا دورهٔ گذار که *هگل* در ادوار سمبلیک ذکر می‌کند، «سمبولیسم آگاهانه» یا در تعبیری دیگر از خود وی، «شکل تطبیقی هنر» است. سبب نامگذاری «آگاهانه» یا «تطبیقی» بر این شیوهٔ نمادپردازانه آن است که در این شیوهٔ بیانی، هنرمند هم از ذات درونی معنایی که به‌مثابهٔ مضمون کارش برگزیده، آگاه است و هم از ماهیت پدیدهٔ بیرونی که به‌گونه‌ای تطبیقی در نمایشی سزاوار به کار می‌بندد. هنرمند در سمبولیسم آگاهانه به مکاشفه‌ای در تشابه و تناظر صورت و معنا می‌رسد و آگاهانه و عمدی هریک را در نمایندگی دیگری به استخدام می‌گیرد. «منظورم از سمبولیسم آگاهانه این است که می‌بایست درک کنیم معنا نه فقط آشکارا شناخته می‌شود، بلکه صریحاً سوای نحوهٔ بیرونی که در آن نشان داده می‌شود، ایجاب می‌گردد. نتیجه آنکه رابطهٔ صورت و معنا در اینجا از نوع اساسی و ضروری است» (Ibid, p.۳۷۸).

هگل در فاصله‌گذاری میان سمبولیسم والا و سمبولیسم آگاهانه بر حذف مطلق به‌مثابهٔ مضمون تأکید می‌ورزد و اینکه سمبولیسم آگاهانه برخلاف سمبولیسم والا، ملزم به گزینش متعینی از یک معنای محدود است که در تناسب با شکل انضمامی‌اش

ضرورت پذیرفته است: «اما تفاوت سمبولیسم تطبیقی و والا را می‌بایست در این واقعیت جست که در شکل تطبیقی از طرفی بر الحاق یا الصاق شکل انضمامی در خود اثر هنری به درجهٔ کمتر یا بیشتری آشکارا مکث می‌شود، درحالی‌که از جانب دیگر، حضور والا یکسره از میان می‌رود؛ زیرا آنچه به‌عنوان مضمون لحاظ می‌شود، دیگر نه خود مطلق، بلکه فقط برخی معانی متعین یا محدودشده است و در انفصال عمدی‌اش از عرضه‌داشت در یک تصور و پندار، رابطه‌ای شکل می‌گیرد که شامل مقایسه‌ای آگاهانه است» (Ibid, p.۳۷۹). اما فرم‌های متنوع ادبی و هنری که *هگل* به‌مثابهٔ مصادیق سمبولیسم آگاهانه یا هنر تطبیقی ذکر می‌کند و مفصل به هریک از آنها می‌پردازد، به‌ترتیب شامل حکایات اخلاقی، افسانه، تمثیل، امثال و حکم، دگردیسی (سرگذشت اقدام و موجودات مسخ‌شده)، چیستان، استعاره، پندار، تشبیه، صور خیال و در نهایت اشعار تعلیمی، ترسیمی و کلمات قصار (سخنان پندآمیز باستانی) است که از مورد اخیر به‌عنوان مرحلهٔ انحلال هنر سمبولیک و ادغام در هنر کلاسیک یاد می‌کند.

نمونه‌های بسیاری که *هگل* از هریک از قالب‌های موجود از افسانه، تمثیل و حکایات از اقصی‌نقاط جهان و مثل‌های ملل مختلف ذکر می‌کند، مثل‌زدنی و نشانهٔ کاوش و تفحص پردامنهٔ اوست که در این مختصر جای پرداختن به بخش عمده‌ای از آن نیست. او از نمونه‌های افسانه‌ها «افسانه‌های اوزوپ» را ذکر می‌کند که قصه‌هایی مثل کلیله و دمنه است. به این ترتیب، مناسباتی که در عالم طبیعت یا حیوانات شکل می‌گیرد، چنان طراحی شده است که می‌تواند در حیطهٔ حیات بشری نیز رخ دهد و از این‌رو، می‌تواند حاوی جنبه‌های اخلاقی و تربیتی برای مخاطب انسانی باشد. *هگل* به‌عنوان نمونه از افسانه‌های اوزوپ مقاومت، درخت بلوط و شاخه نی (Ibid, p.۳۸۵) را در برابر وزش تندباد مثال می‌زند که درخت بلوط استوار می‌ایستد و می‌شکند و نی، خوار و ناتوان خم می‌شود و باقی می‌ماند که پندآموزی اخلاقی آن، فنای انسان‌های سرسخت و منیع و در نقطه‌مقابل بقای آدمیان پست و بی‌مقدار در طوفان و ناملایمات روزگار است.

نمونه‌ای دیگر که از فدروس (phaedrus, i , ۱۳) نقل می‌کند، حکایت مشهور زاغ و روباه است که زاغ بر بالای درخت مشغول خوردن پنیر است و روباه خود را شیفتهٔ

آواز او می‌نمایاند. کلاغ فریفته‌شده شروع به آواز می‌کند و پنیر از دهانش به کـام روبـاه فرو می‌غلتد. *هگل* تأکید می‌کند که به‌راستی در واقع چنین است که کلاغان هنگامی که حیوانی، انسانی یا بیگانه‌ای از برابرشان می‌گذرد، قارقار می‌کننـد. بنـابراین، حکایـت از یک منشأ طبیعی آغاز و به تولید یک معنا ختم می‌شود (Ibid, p.۳۸۵). دربارهٔ تمثیلات، *هگل* نمونه‌ای از *گوته* ذکر می‌کند: *گوته* در «گربه‌ای که به کوفته‌ای تبدیل شد» آشـپزی را مثل می‌زند که به‌جهت اینکه خود را صیاد نیز نشـان دهـد، گربـهٔ نـری را بـه جـای خرگوش صحرایی ذبح می‌کند، آن‌را می‌پزد و با ادویه و مخلفـات بـه خـورد جماعـت می‌دهد. «این را باید تلمیحی به *نیوتن* قلمداد کرد که خورش قیمه‌ای که ایـن دانشـمند ریاضی از علم فیزیک پخت‌وپز نمود، چیزی فراتر از گربه‌ای اسـت کـه آشپزباشـی بـه جای خرگوش در کوفته جاسازی کرد» (Ibid, p.۳۹۲).

صور خیال

هگل آنگاه تعریف دقیقی از چیستان، استعاره، مجاز، تشبیه، صورخیال و ... ارائه می‌کند و آن‌گونه‌که مبنای نظام فکری اوست، به تشریح جزئیات سـاختار ارتبـاطی صـورت و معنا در هریک پرداخته و تفاوت‌ها و تشابهاتشان را با دقتی موشکافانه ورانداز می‌کند و سپس نمونه‌هایی برجسته و مشهور از هریک را از ادبیات سراسر گیتـی مثـل مـی‌زنـد: به‌عنوان مثال، در حوزهٔ استعاره از *فردوسی*، *کالدرون* و *ویرژیل* نمونه مـی‌آورد و یـا در صور خیال چندباره ابیاتی از حافظ را متذکر می‌شود. از آن جمله است:

کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

«چنین می‌نماید که معنای این تصویر خیالی چنین باشد کـه اندیشـه همـزاد سـخن است_ همان‌طورکه مثلاً *کلوپشتوک* واژه را برادر توأمان اندیشه می‌نامد_ و آنجاکه ایـن همزاد اندیشه در قالب سخن، همچون حلقات گیسو آراسته می‌شـود، هـیچ‌کـس چـون حافظ، متبحّر در زینـت‌آرایـی و زیباسـازی نمـودار اندیشـه در گفتـار نیسـت» (Ibid, p.٤١٠). سپس در ارائهٔ تشبیهات، نمونه‌هایی از تشبیهات حماسی از **هـومر** و **ایلیـاد** و تشبیهات تغزلی از آثار مختلف *شکسپیر* چون **رومئو و ژولیت**، و **آنتـونی و کلئوپـاترا** .... مثال می‌آورد: «وقتی *کلئوپاترا* افعی کشنده را بر سینه می‌نهد به «کارمیان» مـی‌گویـد:

خاموش، خاموش! .... مگر کودک مرا بر سینه‌ام نمی‌بینی؟ ... که شیر خود را می‌مکد و به خواب می‌رود؟... (آنتونی و کلئوپاترا ـ پرده پنجم، صحنهٔ دوم). گزش مار پیکرش را چنان به نرمی آرام می‌کند که حتی مرگ را می‌فریبد و خود را به‌منزلهٔ خواب تلقی می‌کند... . این خیال، خود می‌تواند به‌مثابهٔ پنداری برای طبیعت لطیف و آرام‌بخش این تشبیهات به شمار آید» (Ibid, p.٤٢١).

بالاخره *هگل* در بخش پایانی گفت‌وگو از هنر سمبلیک، قالب اشعار تعلیمی (اخلاقی)، ترسیمی و کلمات قصار (پندهای حکمت‌آمیز باستانی) را تمامیت ناتوانی و نارسایی پیوند روح و معنا با ماده و صورت در هنر نمادین اعلام می‌کند و ناسازگاری مدام و گسست نافرجام صورت و معنا در اشکال و صور گوناگون نمادانگارانه را سبب انحلال هنر سمبلیک و سوق هنر به جانب کلاسیک قلمداد می‌کند. «در سمبولیسم ناآگاهانه ناسازگاری صورت و معنا مستتر باقی می‌ماند، در سمبولیسم والا به‌سان ناسازگاری آشکار ظاهر می‌شود و در سمبولیسم آگاهانه به رابطه‌ای ذهنی و در نتیجهٔ تأثیر هوسناک یکی بر دیگری بدل می‌شود» (Ibid).

به بیان *استیس*، جدایی صورت و معنا در اثر هنری که خصوصیت اصلی هنر سمبلیک به‌زعم *هگل* است، به درجه‌ای می‌رسد که پیوندشان یکسره از هم می‌گسلد، یا فقط جنبهٔ بیرونی محض می‌یابد: «بدین‌سبب این‌گونه آثار هنری هیچ‌گونه اصالت ندارد و مایهٔ تباهی هنر کنایی می‌شوند. عیب اصلی هنر کنایی در همهٔ صورت‌های آن، ناسازگاری شکل و مضمون و صورت و معناست که بر اثر آن، معنا هرگز بیان نمی‌شود...، بلکه فقط به رمز و کنایه القا می‌گردد و همین عیب هنر را به سوی نوع دیگر، یعنی هنر کلاسیک می‌کشاند» (استیس، ١٣٤٨، ج٢، ص٦٣٧).

پس به داوری *هگل*، آنچه موجب تباهی و ویرانی هنر سمبولیک و انحلال آن در هنر کلاسیک می‌شود، ناتوانی مستدام روح از یافتن هویت انضمامی و نارسایی ارتباط ساختاری صورت و معناست. رمز و کنایه و تمثیل، نکات برجسته یا نقاط قوت هنر سمبلیک نیست، ناتوانی و نارسایی «ذات درون» در تکون و تعین «عینیت بیرونی» و دربه‌دری روح در همهٔ اشکال و قالب‌های گوناگون صوری است.

سمبولیسم از منظر سنت گرایان

اکنون پس از عرضهٔ مختصر و مجملی از آرا و نظریات *هگل* در چشم‌انداز هنر سمبولیک، شایسته است مرور و نظری هرچند اجمالی دربارهٔ نمادپردازی و رمزانگاری در مرآ و منظر سنت‌گرایان یا اصحاب حکمت خالده بیفکنیم، تا امکانی از باب قیاسِ تطبیقی میان دو آوردگاه اندیشه در مرحلهٔ پایانی تجددگرایی و مرحلهٔ آغازین سنت‌اندیشی فراهم آید.

رنه گنون (Rene Guenon) (۱۸۸٦ــ۱۹۵۱) فیلسوف و متفکر فرانسوی از بنیانگذاران این نحلهٔ فکری و آیین معنوی در مجموعه‌ای از آثار خویش به طرح مقولات علم و هنر و آیین رمزی و تمثیلی پرداخته است که از جمله می‌توان به مقدمه کلی آیین‌های هندو (Introduction to the Study of the Hindo Doctorines) (۱۹۲۱)، تعلیم اسرار در آثار دانته (The Esoterism of Dante) (۱۹۲۵)، معنای رمزی صلیب (Symbolism of the Cross) (۱۹۳۱)، سیطرهٔ کمیت و علائم آخرالزمان (The Reign of Quantity & the Signs of the Times) (۱۹٤۵) و نکاتی چند دربارهٔ رازآموزی (Perspectives on Initiation) (۱۹٤٦) و بسیاری آثار و نوشته‌های متنوع دیگر که از حوصلهٔ این مقال بیرون است، اشاره کرد. دأب سنت‌گرایان کشف معانی رمزآلود و اسرارآمیز حقیقت هستی، آیین‌ها، سنن..... از ناحیهٔ صور متخیل آنهاست و روش آنها تقلیل یا فروکاهش عناصر یا اجزائی از صورت به بهانهٔ هبوط معنوی آنها نیست، برعکس، آنچه در صورت پدیدار گشته، به‌دلیل برخورداری و سهم‌بری از معنا و محتوایی است که آن‌را در ساحت ارض، بدین‌شکل و صورت سامان بخشیده است.

آنچه هگل از «بیان‌ناپذیری» در وجه سمبولیسم هنر مورد تأکید قرار می‌داد، ناتوانی «روح» و «معنا» از تصرف درکالبد «ماده» و «صورت» بود. روح می‌کوشید تا ابزاری توانمند و کارآمد برای تجلی و ظهور بیابد، اما در تنگنای تجرّد سمبولیسم به مقصد و مقصود نمی‌رسید. اما *رنه گنون*، «بیان‌ناپذیری» هنر سمبولیک را ماحصل رازآلودگی و اسرارآمیزی حقیقت هستی تلقی می‌کند که در کنه ذات خویشتن، حقیقتی «لا یدرک» و «لایوصف» است. اشکال، صور و قوالب طبیعت، بالذات عرصهٔ اسرارآمیزی و رمزآموزی حقیقت «بیان‌ناپذیر» هستی و به‌تبع آن، هر حقیقت متعالی است که بهره و

سهمی از آن برده است. «حقیقت این است که راز حقیقی و خلاصه تنها رازی که افشای آن هیچ‌گاه ممکن نیست. فقط در امور «بیان‌ناپذیر» و بالتبع «انتقال‌ناپذیر» نهفته است و هر حقیقت متعالی بالضروره سهمی از بیان‌ناپذیری در خود دارد و معنای عمیق اسرار در رازآموزی نیز اساساً در همین نکته پنهان است و هر رازی_ هرچه باشد_ فقط به‌منزلهٔ تصویر یا تمثیلی از این اسرار است ... (گنون، ۱۳۵٦، ص۱۰۱).

باری روحیهٔ جدید طوری ساخته شده است که قادر نیست هیچ نوع راز و حتی استثنایی را بپذیرد و آنها را امتیازاتی می‌پندارد که به نفع افراد معینی مسجل شده است و اگر کسی بخواهد برای ایشان تبیین کند که اساس این به‌اصطلاح امتیازات در واقع، در «طبیعت» موجودات قرار دارد، رنج او به هدر رفته است...» (همان). به تصریح *گنون*، امر مطلق و ذات غیب‌الغیوب اساساً لایدرک و لایوصف (بیان‌ناپذیر و انتقال‌ناپذیر) (inexprimable and incommunicable) است و چون حقایق عالم مظاهر و تجلیات آنند، تحقیقاً سهمی از بیان‌ناپذیری و انتقال‌ناپذیری را به میراث برده‌اند. راز آلودگی و اسرارآمیزی عناصر و اجزای عالم به‌دلیل حضور مطلق در جهان پدیداری است والا با نفی سهم‌پذیری و بهره‌برداری جهان‌پدیداری از حقیقت هستی، چه جای رازآلودگی و رمزپردازی است. ذات مطلق در عالم طبیعت از طریق صورت سخن می‌گوید و به‌دلیل حضور ذات است که اساساً زبان حقایق در جهان صوری، زبان کنایی، نمادین و تمثیلی است. طبیعت، گشودگی و انفتاح مطلق در آینهٔ حواس و احساسات ماست، پس به حکم معنا و محتوایی که در ذات آن نهفته است کنایی، رمزآلود و تمثیلی است و نه به‌دلیل تهی‌بودن و یا امری بیگانه و بیرون از ذات. اما سیر استکمالی هنر در عالم تجدد، بر مبنای تفکیک ذاتی میان امر مطلق و جهان‌پدیداری است_ یا از طریق نفی مطلق ذات، یا عدم امکان معرفت ذات یا انتقال ذات به عالم ذوات..._ «چندان‌که در هنر سمبلیک اساساً معنا جزو ذات صورت نیست و نسبت به آن خارجی است، ولی این عیب علتی ژرف‌تر دارد و آن این است که محتوا در هنر کنایی، به جای آنکه انضمامی یا مشخص باشد، مجرد است» (استیس، ۱۳٤۸، ج۲، ص٦۳۸). جالب آنکه *هگل* خود نیز در **مقدمه درسگفتارهای زیبایی‌شناسی** بر ثنویت‌انگاری دوران جدید و هم بر تخالف و ستیز آن‌دو با یکدیگر تأکید می‌ورزد:

«فرهنگ معاصر بیش از پیش بر تضاد میان نظریه و تفکر ذهنی از سویی و موجودیت عینی و تجربه از سوی دیگر، عامیت روحی و خاصیت حسی، آزادی درون و ضرورت برون ـ دامن زده است و آنها را به حادترین شکل به میان آورده و به مرز سخت‌ترین تضادها رانده است. تربیت معنوی و عقل معاصر این تخالف را در انسان پدید آورده است که او را به موجودی دوزیستی مبدل می‌کند. اخلاق معاصر مبتنی بر ستیز این‌دو است؛ بدین‌معناکه انسان ناگزیر است در دو دنیا زندگی کند؛ دو دنیایی که با هم در ستیزاند...» (هگل، ۱۳۷۸، ص۳۱۹ـ۳۱۸)).

اعتراف *هگل* بر غلبهٔ گرایش سوبژکتیویستی در تمدن معاصر در همهٔ عرصه‌های فرهنگ، اخلاق و تفکر از ناحیهٔ فیلسوفی که خود خاتم‌الفلاسفه دوران تجدد است و اظهار عباراتی شبیه آنچه فیلسوفان پست مدرن یا سنت‌گرا در نقد عقلانیت جدید سر داده‌اند، شاید حیرت‌انگیز باشد، اما آنچه این اظهار متضمن آن است، اعتراف به الزامات دوران‌های مختلف تفکر متافیزیک است که اغلب با خودآگاهی متفکران و نظریه‌پردازان آن ادوار همراه بوده است. با این حال آنچه *هگل* از «بیان‌ناپذیری» و ظهور کنایه و رمز ـ به‌دلیل تفکیک میان مطلق و جهان پدیداری ـ به‌مثابهٔ خصوصیت «اصلی» هنر سمبولیسم یاد می‌کند، نزد *گنون* ـ به‌دلیل وحدت امر مطلق و جهان پدیداری ـ خصوصیت «اصیل» هنر سمبولیسم است.

وجه کنایی و نمادین هنر نه از باب ناتوانی روح در مقام اظهار است، بلکه از جنبهٔ لایدرک و لایوصف‌بودن آن است که با تجلی در مرتبهٔ صورت به وجهی از انکشاف و وجهی از اختفا دست می‌یابد و نماد و رمز و کنایه را پدیدار می‌سازد. نتیجه آنکه امر مطلق و جهان پدیداری علی‌رغم عقلانیت نوین، دو حقیقت منفک و جدا از یکدیگر نیستند که بتوان براساس ساختار ارتباطی آنها به انواع یا انحای هنر استحضار یافت. امر مطلق روح و جان جهان پدیداری است و عالم صور وجه ظهوری و پدیداری امر مطلق و ذات غیابی است؛ چنان‌که *گنون* معتقد است اگر اثر هنری، بر مبنای تطابق و تناظر وجوه برونی و درونی عالم تحقق یابد، به جای آنکه تنها جلوهٔ کم‌وبیش سطحی از روح یا فکر هنرمند در پدیدار بیرونی باشد [هنر سمبولیک از دیدگاه *هگل*] می‌تواند ظهوری منطبق و جلوه‌ای تام و تمام از آن و اثر هنری به معنای واقعی کلمه باشد [هنر

کلاسیک از دیدگاه *هگل*]: «همچنین میان عالم درون و برون تطابق و تناظر کاملی وجود خواهد داشت و اثری که از این راه به وجود می‌آید، به جای آنکه تنها جلوهٔ کم‌وبیش سطحی و به درجه‌ای معین از شخصیت کسی باشد که آن را تصورکرده و تحقق بخشیده است، می‌تواند جلوه‌ای واقعاً منطبق بر شخصیت او باشد و این، همان شاهکار به معنای حقیقی کلمه است» (گنون، ۱۳۵٦، ص٦۹).

هنر کلاسیک در منظر *هگل* از آن جهت به کمال صورت و معنا دست می‌یابد که صورت بیرونی، معنای درونی را به تمامی باز می‌تاباند و این امکان از طریق انزال روح از مقام اطلاق و کلیت و انحلال در مرتبه فردیت و جزئیت تحصل می‌یابد. بدین‌ترتیب، وقتی معنا با صورت به یگانگی می‌رسد و روح به مرحلهٔ تجسد می‌رسد، هرگونه رمز و تمثیل و کنایه از عرصهٔ هنر رخت می‌بندد. از این‌روست که *هگل* مجسمه‌سازی یونان را برجسته‌ترین نمونهٔ هنر کلاسیک قلمداد می‌کند؛ چراکه ذهن یونانی خداوند و روح را از مقام اطلاق و تجرید درآورده و در قالب هیئتی انسان‌وار مجسم می‌سازد. امتیاز اصیل هنرِ کلاسیک در آن است که «خدا» همانند آدمی و «مطلق« به صورت «آدم متفرد» در ذهن می‌آید. آفرینش صور آدمی‌گونه، خصوصیت عمدهٔ هنر کلاسیک است؛ چون در این مرحله، محتوا یا معنای اثر هنری، دیگر مفهومی مجرد و بی‌صورت نیست، بلکه فردی صاحب صورت است و به‌آسانی با کالبد محسوس خود درمی‌آمیزد» (استیس، ۱۳٤۸، ج۲، ص٦٤۰).

فریتیوف شوان (Schuon, Frithjof) فیلسوف و متفکر برجسته سنت‌گرا (۱۹۹۸ـ۱۹۰۷) در نوشتاری با عنوان **اصول و معیارهای هنر جهانی** (Principle's and Criteria's of Universal Art) (۱۹۵۹)، از آنچه معجزهٔ یونانی در هنر کلاسیک یاد می‌شود، به امری پارادوکسیکال ارجاع می‌دهد که در عین حال که ماحصل سبک افراطی صورت‌گرایی است، در نهایت به «تقلیل» و «تحدید» صورت منتهی می‌شود: «اگر فرض کنیم که یونانیان_ و بعد از آنها مسیحیان_ طی قرون متمادی قادر به نگریستن و طراحی‌کردن نبودند، پس چگونه می‌توان توجیه کرد که پس از مرور مدتی نسبتاً کوتاه، همین مردمان دارای استعداد نگریستن و طراحی‌کردن شدند؟ این تغییر سهل و آسان بین دو وضع غیر قابل سنجش اثبات می‌کند که هیچ پیشرفت واقعی

وجود نداشته، بلکه برعکس، سبک کاملاً طبیعی فقط نمودار نظرگاهی بیشتر ظاهری است، توأم با کوشش‌هایی برای مشاهده و مهارت که این نحوهٔ جدید نظر به اشیا را ایجاب می‌کند. به‌اختصار باید گفت تمام آنچه «معجزهٔ یونان» می‌نامند، فقط جایگزین‌ساختن نیروی استدلالی یک‌جانبه به جای عقل است. سبک کاملاً طبیعی در هنر بدون فلسفه صرفاً استدلالی که راه آن‌را باز گشود، غیر قابل تصور است. سبک طبیعی افراطی، نتیجهٔ صورت‌پرستی است؛ یعنی «صورت» را به‌عنوان شیء محدود و نه یک رمز و تمثیل نگریستن: نیروی استدلالی در واقع بر علم به آنچه محدود است و دارای حد و نظم است، حکم‌فرمایی دارد و بنابراین، امری منطقی است که هنری که توسط نیروی استدلال رهبری شود، مانند خود نیروی استدلالی دارای نوعی یکنواختی باشد که در مقابل هرگونه سرّ و حقیقت باطنی متمرد است» (شوان، ۱۳۸۸، ص۱۰۱).

شاید حیرت‌انگیز باشد که هنر کلاسیک و تجسم یونانی آن، که در منظر *هگل* مرحلهٔ تکاملی هنر و ظهور تام و تمام معنا در صورت قلمداد می‌شود، در رویکردی دیگر به‌دلیل فقدان هرگونه سرّ و حقیقت باطنی و بالمآل خروج از حیث رمزی و کنایی، «تحدید» صورت و تخلیه صورت از معنا تلقی گردد. «هنر دورهٔ باستان (یونان و روم) را غالباً با روشنایی کامل روز مقایسه کرده‌اند، ولی از یاد برده‌اند که این هنر همچنین دارای کیفیت ظاهری روشنایی روز است که فاقد هرگونه سرّ و جنبه‌های نامتناهی است و از دیدگاه این کمال مطلوب صرفاً استدلالی هنر، کلیساهای قرون وسطی و نیز هنر آسیایی، بالطبع هیولانی، غیر عقلانی و غیر انسانی جلوه می‌کند» (همان، ص۱۰۲).

تعبیر از هنر کلاسیک به روشنایی روز، مثالی پربی‌راه نیست؛ چراکه حقیقت معنا در صورت به ظهور تام و تمام رسیده است، اما اگر صورت بیرونی، معنای درونی را به تمامی‌باز می‌نمایاند و جایی برای رمز و مثل و کنایه در عینیتِ برون داشت، باقی نمی‌گذارد، شاید از ناحیهٔ تقلیل و فروکاهش معنا و محتوا در ظرف محدود ماده و صورت باشد، آنچه *هگل* خود نیز از جابجایی روح از مقام تجرد و کلیت به جانب تفرد و جزئیت گفته بود، اما چرا *شوان* علاوه بر تخلیه معنا، از تحدید صورت نیز شکوه و شکایت دارد؟!

به نظر می‌رسد، *شوان* از تعبیر روشنایی کامل روز برای هنر یونانی بهره‌ای زیرکانه برده و بحثِ جدلی راه انداخته است. اگر حقیقت صورت، ظهور معناست و صورت تحقق و تعین معنا و ظرفیت بیانی آن است، پس صِرفِ اکتفا به حیث «روز» در مقام تعین طبیعت صور، انصراف از بخشی از امکانات تحققی طبیعت و «تحدید» صورت به نیمی از حقیقت «امکانی» آن است. طبیعت صورت هم از حیث انکشاف بهره‌مند است و هم از حیث اختفا و اگر معنا جهت تعین و تحقق به پوشش صورت درآید هم بهره‌مند از حیث روزانهٔ طبیعتِ صورت می‌گردد و هم برخوردار از حیث شبانهٔ آن. انعکاس نور در روز با جلال و شکوه همراه است و بازتاب نور در شب با جمال و زیبایی. درخشش نور در روز، خیره‌کنندهٔ چشم است و تلألؤ نور در شب، نوازندهٔ چشم. اما حقیقت صورت نزد هنرشناسان سنت‌گرا، فراتر از تمثیل شب و روز است. در این نحلهٔ فکری، صورت در نظام محسوسات، معادل حقیقت در نظام «معقولات» است.

تیتوس بورکهات (Titus Burckhardt) (۱۹۸٤–۱۹۰۸) فیلسوف و نظریه‌پرداز هنر درمدخلی بر کتاب **اصول و روش هنر دینی** (principes et Metods de L'art Scare) چنین از صورت استقبال می‌کند: « بی‌گمان فی‌نفسه روحانیت می‌تواند به هر شکل و صورتی که بخواهد، بیان شود. در نظام محسوسات «قالب» به اعتبار ذات کیفی‌اش، معادل حقیقت در نظام معقولات است و این، همان چیزی است که مفهوم یونانی ایدوس (Eidos) می‌رساند. همان‌طورکه یک صورت ذهنی مانند یک عقیدهٔ جزمی یا یک اعتقاد دینی می‌تواند جلوهٔ صحیح، اما محدود یک حقیقت الهی باشد، یک صورت محسوس نیز می‌تواند حقیقت یا واقعیتی نمایش دهد که در عین حال موجب استعلای صورت محسوس و اندیشه می‌گردد» (بورکهات، ۱۳۷٦، ص۸۲).

بورکهات اهمیت صورت را در حد معیار سنجش هنری، در جنب حقیقت روحانی تنبّه می‌دهد: «مورخان هنر که عنوان هنر دینی را به هر اثر هنری دارای موضوع مذهبی می‌دهند، از یاد می‌برند که هنر اساساً قالب و صورت است و این امر که موضوع یک هنر از حقیقتی روحانی مایه گرفته باشد، برای دینی نامیدنش کافی نیست، بلکه باید زبانِ صوری آن نیز از همان سرچشمهٔ سیراب شده باشد تا بتوان دینی‌اش خواند» (همان، ص۸۱).

به اعتقاد *بورکهات* حقایق باطنی در ساحت هنر به ناچار به وساطت یک صورت در قالب یک هیئت و نظام صوری بیان می‌شود. صورت، زبان هنر است؛ اگر زبان نگشاید، هنر به مرحلهٔ ظهور نمی‌رسد و اگر زبانِ دیگری بگشاید، یعنی صورت و قالبش را از دیگری عاریت گرفته باشد، بالطبع حقیقتی دیگر را بیان خواهد کرد. *بورکهارت* نیز مانند اسلاف خود_ *گنون* و *شوان*_ معتقد است اگر هنر، هنر واقعی باشد_ که از آن به هنر قدسی تعبیر می‌کند_ جز به زبان رمزی، نمادین و سمبلیک سخن نتواند گفت: «پس هر هنر دینی، مبتنی است بر یک علم به صور و قوالب، یا به بیان دیگر، به آیین نمادی و رمزی خاص صور و قوالب (سمبولیسم). در اینجا باید یادآور شد که رمز فقط یک علامت قراردادی نیست، بلکه مطابق یک قانون هستی، صورت نوعی یا رب‌النوع خویش را به ظهور می‌رساند» (همان، ص۸۲) و سپس از قول *کوماراسوامی* (Coomara Swumy, Ananda. K) (۱۸۷۷–۱۹٤۷) محقق و پژوهشگر هنر شرق، وجود رمز را عین زیبایی و زیبایی را همان شفافیت پوشش‌های صوری و مادی تعبیر می‌کند: «وجود رمز عبارت است از وجود همان چیزی که رمز آن را بیان می‌کند و از همین‌روست که رمزگرایی سنتی، هرگز عاری از زیبایی نیست؛ چون مطابق بینش روحانی جهان، زیبایی یک چیز همان شفافیت پوشش‌های وجودی و مادی آن چیز است» (همان، ص۸۲).

اهمیت صورت

نمونهٔ آرای فوق به خوبی نشان می‌دهد که تأکید عظیم حکیمان سنت‌گرا بر ارزش ذاتی صورت، به‌ویژه ناشی از ظرفیت‌های رمزانگارانهٔ آن است، چگونه هنر کلاسیک مرحله‌ای والاتر و برتر از هنر سمبلیک تلقی می‌شود، حال آنکه صورت و معنای ارگانیک و اندام‌وار، بیان یک معنای متفرد و متجسد است، درحالی‌که صورت رمزی سمبلیک، انباشت نامتناهی معانی تودرتو و بواطن کثیره است. صورت در هنر کلاسیک قالب‌گیری از یک معنای متفرد و متناهی است که از حیطهٔ کلیت به جزئیت در آمده است، اما در هنر سمبلیک صورت رمزی مشتمل بر هزاران معنای عام و خاص و کلی و جزئی و مطلق و مقید ..... است. اما آیا این سیر استکمالی هنر است که صورت

درگذار از یک مرحله به مرحله‌ای دیگر از گنجایش و ظرفیت پذیرش کلی و مجـرد و نامتناهی تخلیه شود و به یک معنای جزئی و مفرد و متناهی تحدید شود؟

اهمیت صورت نزد متفکران سنت‌گرا تا آنجا پیش می‌رود که حتی مرحلهٔ عالی هنـر نزد *هگل* (هنر رومانتیک) به‌دلیل «صورت‌شکنی» و «صورت‌سـوزی» تقبـیح مـی‌شـود. *استیس* هنر رومانتیک را به اختصار چنین تبیین می‌کند: «آنجاکه روح بیش از پیش میـل می‌کند که در قلمرو خویش آزادانه به گردش درآید، حجاب حـس را یکسـره بـدرد و خود را از قالب مادی خویش رها کند و از حـدود «صـورت» مـادی درگـذرد و کالبـد مادی را بدور افکند، هنر کلاسیک انحلال می‌یابـد و هنـر رومانتیـک شـکل مـی‌گیـرد» (استیس، ۱۳٤۸، ج۲، ص٦٤۳). *شوان* این مرحلهٔ تحسـین‌شـدهٔ هنـر نـزد *هگـل* را کـه اختصاص به اروپای جدید دارد، همچون مراحل قبلی، ثمرهٔ ثنویت‌گرایی دوران تجـدد و انحراف از هنر اصیل تلقی می‌کند. عبارت *شوان* صریح و روشنگر است، صورت نـه در برابر معناست و نه«عَرَضیِ» آن است. سوبژکتیویسم دوران تجدد است که یا صورت را به‌مثابهٔ ابژه در برابر معنا قرار می‌دهد و یا آن‌را صورت عارض بر معنا تلقی مـی‌کنـد: «اگر با این فکر شروع کنیم که صورت بالضـروره در مقابـل معنـا قـرار دارد و دومـی، جنبهٔ باطنی کلی و اولی سیمای عرضی ظاهری است، بعضی از انحرافـاتی کـه در هنـر قدسی مشاهده می‌کنیم، می‌توانیم به‌عنوان تقلیل به «معنای صرف» یـا سـوختن توسـط معنا تعبیر کنیم. در این تعبیر، معنا بـه صـورت یـک آتـش درونـی جلـوه مـی‌کنـد کـه صورت‌شکن است یا ورطه‌ای که در آن، تناسب‌ها متلاشی می‌شود. به ایـن نحـو آنچـه مقدس است و بنابراین، فوق صورت_ به معنای معنوی نه هیولانی_ همانند انفجار معنا در صورت خواهد بود» (شوان، ۱۳۸۸، ص۹۹).

آنچه مقصود *هگل* از هنر رومانتیک است، نوعی فراروی از مرزهای هنر و حلول در ساحت دین و فلسفه است. از نظر *هگل* هنر کامل، کلاسـیک اسـت کـه در آن معنـا و صورت به یگانگی می‌رسند، اما روح، چون از آزادی تجرد به بند تفرد درآمده است، در صورت فردی و جسمانی‌اش احساس تقید و نفس‌تنگی می‌کند و تمایل دارد بـه آزادی و آرامش خویش بـاز گـردد، از ایـن‌رو، قالـب محسوسـش را مـی‌شـکند و در حیطـهٔ روحانی‌اش به پرواز درمی‌آید و این تولد و مرگ رومانتیک را با هم رقم می‌زند؛ چراکه

کلاسیک مرحلهٔ کمال‌یافتهٔ هنر است و عبور از حدود کلاسیک به‌نحوی عبور از مرزهای متکامل هنر است. اما تأکید ویژهٔ سنت‌گرایان بر هنر سمبولیک در اینجا اصالت خود را بیشتر نشان می‌دهد. هنر کلاسیک با صورت‌گرایی، به تحدید صورت می‌انجامد و هنر رومانتیک با معناگرایی به تقلیل معنا منجر می‌شود؛ چراکه اگر هنر را آمیزهٔ حقیقی و ذاتی صورت و معنا تلقی کنیم و نه آمیزهٔ تصنعی و ساختگی، تحدید و تقلیل و تخلیه، هریک بلادرنگ فراخی و وسعت و تناهی و گنجایی دیگری را رقم می‌زند.

هگل در تعبیر سه‌گانه‌اش از سمبولیک و کلاسیک و رومانتیک، علاوه بر آموزه‌های ثنویت‌انگارانه، مقوله‌گرایانه و تاریخی‌نگرانهٔ دوران تجدد، نیم‌نگاهی نیز به اقانیم سه‌گانه اَب و ابن و روح‌القدس و خدایی که متجسد می‌شود (سمبولیک به کلاسیک) و سپس عروج می‌کند (کلاسیک به رومانتیک) دوخته است. *هگل* در مسیر رهایی روح از کالبد محسوس، نخست به نقاشی رومانتیک اشاره می‌کند که از سه بعد مکانی، یکی را نفی می‌کند و سپس موسیقی که مکان را به کلی نفی می‌کند و نهایتاً شعری که فی‌نفسه خیالی و درون ذاتی است. اما پرواضح است که نه نقاش مصالح و طبیعت و بوم و رنگ و نقش خود را از دست می‌دهد و نه موسیقی توالی و هماهنگی نواها و اصوات و نه شعر واژه و ترکیب و نظم و وزن خویش را، چه جای اشکال است اگر هم قائل به اصالت روح باشیم و هم به شرافت صورت و یک اثر هنری هم از جنبه‌های رمزی و کنایی برخوردار باشد و هم صورت و معنا حقیقتاً در هم تنیده شده باشند و هم روح کششی به عالم ماورا داشته باشد.

هفتمین مجلس اسقف‌های مسیحی به‌کاربردن شمایل مذهبی را با این استدلال موجه ساخت که خداوند در ذات خود لایوصف است (حقیقت نامتناهی و بیان‌ناپذیر)، اما از آنجاکه کلمهٔ الهی به کلمهٔ انسانی بدل شد (جلوهٔ حقیقت نامتناهی در صورت متناهی)، سبب شد کلمهٔ انسانی یادآور صورت الهی باشد و موجبات بازگشت صورت انسانی را به اصل و اصالت خویش فراهم سازد.

شوان نمونه‌ای از هنر هندو را خاطر نشان می‌کند: «تصاویر آن وجود خجسته و سایر بوداها و «بودی‌سَتْوَه»ها تبلور مقدس این فضیلت است که در اشیای متعلق به مراسم عبادی نیز نمایان است. اشیایی که صورت آنها انتزاعی است، در حالی‌که طبیعت

آن انضمامی است.... موجودی که هم ناسوتی است هم لاهـوتی... . انکـار هنـر سـنّتی، یعنی انکار زیبایی کلمه‌ای که متجسّد شد و تجاهل از این حقیقت که در هر هنر واقعی مسیحی، چیزی از مسیح(ع) و مریم (س) وجـود دارد (همـان، ص۹٤). تجلـی ذات در اسما و صفات (لاهوت) چند مرحله فراتر یا پیشینی‌تر از عالم ناسوت اسـت کـه آغـاز صورت‌بندی‌های رمزی و تمثیلی است. هر اسمی، وجهی از ذات را می‌نمایاند و وجهی دیگر را مختفی می‌کند. در عین حال اسما و صـفات بیگانـه از ذات نیسـتند (نـه پیونـد اندام‌وار چون کلاسیک، پیوند ذاتی و حقیقی) و به سوی ذات بـرمـی‌گردنـد (نـه روح مجرد چون رومانتیک، بلکه معاد جسمانی). مثال‌های فوق به‌وضوح روشـنگر آن اسـت که هنر دوران تجدد هرچند بیگانه از سنت و ریشـه‌هـای روحـانی و آسـمانی خـویش نیست، در تاروپود ثنویت‌انگاری، مقوله‌گرایی و تاریخی‌نگری خویش، هویت سـنتی و قدسی‌اش را از درون تهی و مسخ و تحریف ساخته است.

پس هنر اصیل از منظر سنت‌گرایان هم به‌سبب محتوای معنوی و ماورائی آن اسـت و هم برحسب صور رمزی و تمثیلی آن که تعیّن نامتنـاهی در صـورت متنـاهی اسـت. «یک هنر مقدس است، نه به علت هدف‌های فردی هنرمند، بلکه به علـت محتویـات و معنای رمزی و سبک آن، یعنی به علت امور عینی. به‌سبب محتویات آن: زیـرا موضـوع هنر باید از راه نمونه‌ای که قانون دینی معین کرده، تعریف شود. توسط معنای رمزی آن: ازآنجاکه شخصیت مقدس با رمزی که به صورت بشری جلوه‌گر شـده اسـت، بایسـتی ملبس و مزین شده باشد، نه به صورتی دیگر....» (همان، ص۸۵).

«مایا» (Mâyâ) آن اقتدار اسرار آمیز الهی است که به‌دلیل خصوصیت تجریـدی‌اش، نمونه‌ای از ناتوانی و لکنت بیـانی در هنـر سمبولیسـم تلقـی مـی‌شـود؛ چراکـه مطلـق بی‌صورت، میان‌تهی است که در جـدایی کامـل از جهـان پدیـدارهاسـت و جزئیـت و فردیت در آن راه ندارد و از این‌رو، از آمیزش با صورت‌ها و اشکال نـاتوان و محصـور در پیلهٔ انتزاعی خویش است. ولی در تفسیر *بورکهات* «مایـا» حقیقـت مجـرد خـاموش نیست. او به اعتبار خالقیتش زبان باز کـرده؛ چراکـه فعـل الهـی، سـخن الهـی اسـت و خداوند از طریق خلقتش با عالم سخن می‌گوید. پس اگر روح آفرینشی، قدسی باشـد، چرا صورت آن از قداست بی‌بهره بماند: «اساساً "مایا" چیزی نیست جز ایـن امکـان و

توانایی نامتناهی که می‌تواند خود را محدود بنمایاند؛ یعنی خود را موضوع رؤیت خویش قرار دهد، بی‌آنکه این امر موجب تحدید لایتناهی‌اش گردد. بدین‌گونه خداوند خود را در جهان متظاهر می‌سازد و نمی‌سازد، او در عین حال سخن می‌گوید و خاموش است. پس نباید چنین به نظر آید که دنیا خارج از واقعیت الهی وجود دارد. مایا بدین اعتبار، هنر الهی است که سازندهٔ همهٔ صور و اشکال است. مطلق به موجب "مایا"یش برخی از جنبه‌های خویش یا برخی از امکاناتی را که در خود نهفته دارد، عینیت می‌بخشد...» (بورکهات، ۱۳۷٦، ص۸٤-۸۵).

پس در افق سنت‌گرایان، صورت مقدس است؛ چراکه تجلی حقیقت مطلق و لایتناهی است. صورت آینهٔ محسوس در برابر حقیقت معقول است. اگر روح مقدس است، صورت آن نیز مقدس است. همچنان‌که روح خود را می‌نمایاند و نمی‌نمایاند، سخن می‌گوید و خاموش است، عکس او نیز می‌گوید و نمی‌گوید، نشان می‌دهد و نمی‌دهد. هنر صورت است و به تعبیر *شوان* مشتمل بر حد نهایی و قشر جسمانی سنت است و هنر به آنچه در سنت از همه درونی‌تر است، پیوند می‌یابد؛ چنان‌که هنر خود از الهام تفکیک‌ناپذیر است (شوان، ۱۳۸۸، ص۸٤). از این‌رو، هنر را چه سمبولیک بنامیم، چه کلاسیک و چه رومانتیک، تحقق و تعیّن نهایی، حقیقت فراتر از خویش است. خلاصهٔ ناتوانی روح در آمیزش با صورت نیست. محض تجلی معنا در صورت است. «امر» است که لباس «خلق» پوشیده است. «خلق» نشانه‌ای از« امر» را بر پیشانی دارد. «معلول» علامتی از «علت» را با خود دارد. مولود شباهتی با والد دارد. پس ماهیت صوری هنر چنان است که به هر نام و عنوان که خوانده شود، وجه کنایی، رمزی و تمثیلی از آن تفکیک‌ناپذیر است. یک وجه انکشافی دارد که حقیقت روحانی‌اش را باز می‌تاباند و یک وجه اختفایی دارد که حقیقت «روحانی‌اش» را در پوشش «صوری‌اش» می‌پوشاند.

نتیجه‌گیری

۱. منطق و روش دیالک‌تیکی *هگل*، ثنویت انگاری، مقوله‌گرایی و تاریخی‌نگری دوران تجدد را در ادوار سمبولیک، کلاسیک و رومانتیک صورت‌بندی‌کرده است. سمبولیسم از نظرگاه *هگل*، چه در ادوار ناآگاهانه، خیالی، والا و آگاهانه‌اش و چه در کیش‌های هندو، زرتشتی، مصری، چینی،... و چه در قالب‌های افسانه‌ای، استعاری، تمثیلی، تشبیهی، کنایی، صور خیال...، مرحلهٔ ناتوانی روح در تصرف کالبد محسوس و نارسایی معنا در صورت است. اما از نظر سنت‌گرایان، سمبولیسم، زبان سنت، دین و هنر است. صورت حد نهایی معنا و هنر قشر جسمانی «سنت» است. حقیقتِ رمز، پیوند حقیقی عوالم و مراتب مختلف وجود است. تجلی امر مطلق و لایتناهی در مراتب نزولی مقید و متناهی، صورت بخش رمز و تمثیل و زبان کنایی است. از این‌رو، سمبولیسم نزد سنت‌گرایان چیزی ورای سمبولیسم، کلاسیسیزم و رومانتیسیزم نزد *هگل* و تجددگرایان است.

۲. « روح»، «سوژه‌ای» در حال رشد و گذار از مرحلهٔ طفولیت و نارسایی در تصرف صورت (سمبولیسم)، به مرحلهٔ بلوغ و توانایی آمیزش با صورت (کلاسیسیزم) و کمال رهایی و گذار از مرز و حد صورت (رومانتیسیزم) نیست. روح حقیقت صیرورت‌ناپذیر، ثابت و ازلی است که مراتب مختلف وجود تا کالبد نهایی صورت محسوس مظاهر تجلی و اسامی ظهوری آن‌اند.

۳. « صورت»،« اُبژه‌ای» تحت تصرف سوژه یا مُشتی مواد و مصالح شکل‌پذیر بیرونی نیست، که در مرحله‌ای برابر سوژه مقاومت می‌کند (سمبولیسم) و در مرحله‌ای به سازش و آمیزش با آن تن در می‌دهد (کلاسیسیزم) و در مرحله‌ای مقاومتش در برابر سوژه در هم می‌شکند (رومانتیسیزم). صورت خود در تقویم اثر هنری، نقش تعیین‌کننده و موثر چون روح و معنای اثر ایفا می‌کند.

منابع و مأخذ

۱. بورکهات، تیتوس؛ «مدخلی بر اصول و روش هنر دینی»، مبانی هنر معنوی؛ ترجمه جلال ستاری؛ دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷٦.

۲. ـــــــ؛ «ارزشهای جاویدان هنر اسلامی»، **مبانی هنر معنوی**؛ ترجمه سید حسین نصر، دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷٦.

۳. ـــــــ؛ «نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی»، **مبانی هنر معنوی**؛ ترجمه غلامرضا اعوانی؛ دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷٦.

٤. بینای مطلق، محمود؛ «فریتیوف شوان و وحدت درونی ادیان»، **خرد جاودان**: مجموعه مقالات؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.

۵. زمانی، مهدی؛ «نقد فلسفه جدید از دیدگاه گنون و شوان»، **خرد جاودان**: مجموعه مقالات؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.

٦. سارا سواتی، بایدیانات؛ **جهان هستی، صنع خدا**: راز و رمز هنر دینی؛ ترجمه اسماعیل سعادت تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۰.

۷. استیس، و.ت؛ **فلسفهٔ هگل**؛ ج۲، ترجمهٔ حمید عنایت؛ انتشارات امیرکبیر، ۱۳٤۸.

۸. سوامی، آناندا کومارا؛ **رقص شیوا**: مبانی هنر معنوی؛ ترجمه غلامرضا اعوانی؛ دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷٦.

۹. شوان، فریتیوف ؛ **روح نمادپرداز**: مجموعه مقالات اسطوره و رمز؛ ترجمه جلال ستاری؛ انتشارات سروش، ۱۳۷٤.

۱۰.ـــــــ؛ **کاست‌هاو نژادها**؛ ترجمه بابک علیخانی و کامران ساسانی؛ نشر موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، ۱۳۸۸.

۱۱.عالیخانی، بابک؛ «دین زرتشتی از نظرگاه جاودان خرد» **خرد جاودان**: مجموعه مقالات؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.

۱۲.کاپلستون، فردریک؛ **تاریخ فلسفه**: از فیخته تا نیچه؛ ترجمه داریوش آشوری؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی سروش، ۱۳٦۷.

۱۳.کربن، هانری؛ **تاویل قرآن و حکمت معنوی در اسلام**؛ مبانی هنر معنوی ترجمه رضا داوری؛ دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷٦.

۱٤.کروچه، بندو تو؛ **کلیات زیباشناسی**؛ ترجمه فواد روحانی؛ انتشارات علمی و

فرهنگی، ۱۳۵۰.
۱۵.گنون، رنه؛ **سنت و ناخودآگاهی**: مجموعه مقالات اسطوره و رمز؛ ترجمه جلال ستاری؛ انتشارات سروش، ۱۳۷٤.
۱٦.ـــــــ؛ **سیطرهٔ کمیت و علائم آخرالزمان**؛ ترجمه علیمحمد کاردان؛ مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۵٦.
۱۷.لافورگ، رنه و رنه آلندی؛ **نمادپردازی**: مجموعه مقالات اسطوره و رمز؛ ترجمه جلال ستاری؛ انتشارات سروش، ۱۳۷٤.
۱۸.ملکیان، مصطفی؛ «نقد شوان بر فلسفه‌های جدید»، **خرد جاودان**: مجموعه مقالات؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
۱۹.نصر، سید حسین؛ **معرفت و امر قدسی**؛ ترجمه فرزاد حاجی میرزایی؛ نشر فروزان روز، ۱۳۸۰.
۲۰.ـــــــ؛ **هنر دینی، هنر سنّتی، هنر مقدس**: راز و رمز هنر دینی؛ انتشارات سروش، ۱۳۸۰.
۲۱.هگل، گئورگ ویلهم فردریش، **مقدمه بر درسگفتارهای پدیدار شناسی روح و زیبا شناسی**؛ ترجمه محمود عبادیان؛ نشر علم، ۱۳۷۸.
۲۲.Hegel, G,W,F**Aesthetics, Lectures on the Fine Art**; Tr. by T.M.knox Oxford University press; ۱۹۷۵.
۲۳. kant, Immanuel; Critique **of Judgment**; Tr.by.J.C.Meredith. University press, ۲۰۰۷.
۲٤.Burkhardt, Titus; **Sacred Art in East and West, Its Principles and - Metodes**; Tr. by. L.North Bourne; Bedfont, Middlesex, ۱۹٦۷.
۲۵.Frye, Northrop; **The Great Code, The Bible and Literature**; ARK Papebacks; ۱۹۸۳.
۲٦. Lings, Martin; **Symbol and Archetype**; A Study of the Meaning of Existence, Cambrige, ۱۹۹۱.
۲۷.Geunon, Rene; **History of a Pseudo;** Religion; Tr. by Alvin Moore; Jr.,Cecil Bethell, Hubert and Rohini Schiff, Hills dale Sophia Pereniss, ۲۰۰۱.
۲۸. Geunon, Rene**; Simbolism of the Cross;**Tr. by Angus Macnap; Hills Dale Sophia Pereniss, ۲۰۰٤.