دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۱۷۳-۱۹۳»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۸۲/۱
بهار و تابستان ۱۳۹۹، *Knowledge, No.*82/1.

خلاقیت هنری در حکمت اشراق سهروردی

بهروز عوض پور[۱]، بهمن نامور مطلق[۲]

چکیده: امروزه نظرورزی ضروری‌ترین وجهِ مباحث هنر محسوب می‌شود، اما این مهم در فرهنگ ما سابقه‌ای درخور ندارد. هنر ما از اواخر صفویه رو به اُفول نهاده است؛ این افول دلایل متعددی دارد که قسمی از آن‌ها با هنر مناسبت درونی دارند و قسمی بیرونی، و عدم خلاقیت مهم‌ترین دلیل درونی‌ست. پس نظرورزی در خصوص خلاقیت نه تنها شایسته بلکه حتی بایسته می‌نماید. این نوشتار که در پی همین هدف بود، اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران را به‌منزلهٔ روش خود برگزید و آثار سهروردی را پیکرهٔ خود. و از اسطوره‌کاوی در رساله‌های رمزی سهروردی، بدین نتیجه رسید که منشاء خلاقیتْ حقیقت است؛ هنرمند در مراتب ادراکی چندان فراز می‌گیرد که به ادراک عقلی و فهم حقیقت امور نائل می‌شود و به لطف این قادر به خلاقیت، و زیبایی شکوه حقیقت است، چه به زعم سهروردی جمال و کمال اصلاً یکی‌ست، و خلاقیت که ماحصل کمال است اگر آن‌گونه که باید به فعلیت رسد ثمرهٔ آن ذاتاً زیبا خواهد بود.

واژگان کلیدی: خلاقیت، زیبایی، اسطوره‌کاوی، ژیلبر دوران، سهروردی

Artistic Creativity in the Illuminationist Philosophy of Suhrawardi

Behrouz AvazPour, Bahman Namvar Motlagh

Abstract: Nowadays dealing with theorization is the most necessary aspect of art discussions, something that doesn't have a long history in our culture. Our art has declined since late Safavid, and the causes have several inner and outer relations to art. Lack of creativity is the most important inner cause. This is why theorizing about creativity is necessary. This essay is based on the mythology of Gilbert Durand. Mythanalyse is chosen as method and works of Sohrevardi as case study. The results show that the source of creativity is truth; the artist surges strongly in perceptual levels that he reaches to rational perception and understanding the truth, so with the help of this he is capable of creativity. Beauty is the glory of truth, as according to Sohrevardi beauty and perfection are the same and creativity, the result of perfection, if get in to action properly the result will be beauty.

Keywords: Creativity, Beauty, Mythanalyse, Gilbert Durand, Sohrawardi

---

تاریخ دریافت: ۹۸/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۲

۱. دانشجو دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، آدرس الکترونیک: behrouzavazpour@ut.ac.ir
[این مقاله از رسالهٔ دکتری بهروز عوض‌پور با عنوان «اسطوره‌کاوی خلاقیت در زیباشناسی سهروردی» به راهنمایی دکتر نادر شایگان‌فر و دکتر بهمن نامورمطلق مستخرج است]
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی (نویسندهٔ مسئول)، آدرس الکترونیک:
bnmotlagh@yahoo.fr

مقدمه

امروزه نظرورزی ضروری‌ترین وجهِ مباحث هنر محسوب می‌شود، چه درک آثار هنری به اندازهٔ خلق این آثار مهم است و در رقم خوردن سرنوشت آن‌ها موثر. هنر در فرهنگ غرب در وجه نظری خود از همان سابقه‌ای بهره می‌برد که در وجه عملی‌اش، اما این وجه از هنر در فرهنگ ما سابقه‌ای درخور ندارد. پس پژوهش در رویکردهای نظری هنر هم ذاتاً ضروری‌ست، هم این‌که جامعهٔ ما بیش از جوامع غربی بدان نیازمند است. در این میان به دلایل متعددی هنر ما از اواخر صفویه رو به افول نهاده است که قسمی از این دلایل با هنر مناسبت درونی دارند و قسمی بیرونی، و عدم خلاقیت مهم‌ترین دلیل درونی‌ست. پس بر ما ست که پیش از هر چیزی در تبیین تعریفی نو از خلاقیت بکوشیم. این مهم را می‌توان در پیکره‌های متفاوت پی گرفت، اما باید توجه داشت فرهنگ ما تاکنون دو پارادایم تجربه کرده: اسطوره و دین. و سهروردی در پی تطبیق فلسفهٔ اسلامی (فلسفهٔ پارادایم دین) با فلسفهٔ ایرانی (فلسفهٔ پارادایم اسطوره) بوده است، و با تحقیق در آثار او می‌توان دغدغهٔ مدنظر را به‌طور توامان در این هر دو پیش برد؛ آثاری که زیرایستای آن‌ها به مفهوم ایرانی کلمه بر اسطوره استوار است و به مفهوم اسلامی کلمه بر خیالِ خلاق. از سویی برای انجام این مهم، به نظام فکری نیاز است که روش تجویزی آن نیز چنین باشد. گفتنی‌ست نظام فکریِ ژیلبر دوران و روشی که این نظام برای تحلیل آثار هنری تجویز می‌کند ــ اسطوره‌کاوی ــ برای این منظور مناسب می‌نماید. و از این راه، اسطوره‌کاوی در رساله‌های رمزی سهروردی ره به همان‌جا می‌برد که مراد این نوشتار است.

اسطوره‌کاوی

ژیلبر دوران[1] (۱۹۲۱) در فرانسه متولد شد و با اتمام تحصیلات عالیه ابتدا در فلسفه و سپس در جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی مشغول به تدریس شد. او از اعضای نهضت مقاومت ورکور و مجمع اُرانوس بوده، با کربن و یونگ دوستی نزدیک داشته، و از شاگردان بلافصل باشلار است. وی به اتفاق لئون سلیه و پل دشان از بانیان «مرکز پژوهش در حوزهٔ تخیل» محسوب می‌شود که از زمان تاسیس تاکنون مرکز تخیل‌پژوهی جهان بوده است. از آثار مهم دوران می‌توان به مواردی چون *دانش معرفت انسان و سنت*، *روح جدید انسان‌شناسی*، *تخیل نمادین*، *ساختارهای انسان‌شناسی تخیل*، *مقدمه بر کهن‌الگوشناسی عمومی*، *صورت‌های اسطوره‌ای و تصاویر اثر*، *از اسطوره‌سنجی تا اسطوره‌کاوی* و *اسطوره–روش‌شناسی* اشاره کرد.

گفته شد که این نوشتار به نظامی نیاز دارد مبتنی بر اندیشهٔ تخیلی و اسطوره، و نظام فکریِ دوران

1. Gilbert Durand

چنین است: «اسطوره در منظر ما نظامی پویاست از نمادها، کهن‌الگوها و قوه‌ها. نظامی پویا که با تحریک یک محرک یا تقویت یک قوه می‌کوشد تا خود را در دل یک روایت مطرح کند. اسطوره چارچوبی از خردپردازی‌ست، چون از سیر روایی یک گفتمان تبعیت می‌کند، گفتمانی که در آن نمادها در کلمات و کهن‌الگوها در انگاره‌های تخیلی محو می‌شوند».[1]

این نظام که از نخستین بارقه‌های ذهن آغاز می‌شود و در اسطوره‌های کلان انجام می‌یابد، پنج بنیان دارد: بازتاب[2]، قوه یا نیرو[3]، کهن‌الگو[4]، نماد[5] و اسطوره[6,7] بازتاب، زنجیرهٔ تخیلی‌ست که با نیازهای جسمانی تحریک می‌شود؛ این نیازها موجب بازتاب‌هایی می‌شود که برای بقای انسان لازم است، بازتاب‌هایی که نخستین واکنش انسان به جهان بیرون از خود است.[8] انسان با پیوسته‌کردن بازتاب‌ها آن‌ها را از شکل آنی خارج کرده و با انباشتگی آن‌ها قوه‌ای برای انجام‌شان فراهم می‌کند: «قوه که من به استعاره آن را شبیه فعل می‌بینم؛ چون در زبان‌های طبیعی فعل آن چیزی است که کنش را توصیف می‌کند، حضوری‌ترین عنصر برای بازنمایی صُوری است که به کمک بازتاب‌های ناخودآگاه جسم به‌طور مستقیم در ذهن جان می‌گیرند».[9] قوه‌ها به تصاویری در ذهن تبدیل می‌شوند به نام کهن‌الگوها که جنبهٔ جهانی و سرمدی دارند؛ کهن‌الگوها قوه‌ها را صورت‌پردازی و به تبع این ماهیت‌پردازی می‌کنند. دوران که قوه‌ها را به فعل تشبیه می‌کند، کهن‌الگوها را همچون اسم می‌خواند، و کنش اصلی آن‌ها را از حالت فعلی یا مصدری به حالت اسمی در آوردن قوه‌ها می‌داند.[10] او از همین راه، نماد را هم به اسم خاص تشبیه می‌کند،[11] چه کهن‌الگوها اگر در زمان و مکانی مشخص مصداق پیدا کنند و به یک فرهنگ معین تعلق و به مفهوم فرهنگی آن تعین یابند، نماد شکل می‌گیرد. و نمادها اگر روایت‌دار شوند، به اسطوره تبدیل می‌شوند؛ اسطوره روایتی‌ست از یک صورتِ سرنمونیِ فرهنگی شده.[12] کوتاه سخن این‌که بازتاب‌ها شکل انتزاعی پیدا می‌کنند و به نیرویی نهفته تبدیل می‌شوند تا آدمی با پیوسته‌کردنْ آن‌ها را از شکل آنی خارج و با انباشتگی آن‌ها قوه‌ای برای انجام‌شان فراهم کند؛ قوه‌ها به تصاویری در ذهن تبدیل می‌شوند که جنبهٔ جهانی و سرمدی دارند و کهن‌الگوها خوانده می‌شوند؛ کهن‌الگوها در زمان و مکانی مشخص مصداق پیدا کرده و فرهنگی شده و نمادها را شکل می‌دهند، و نمادها روایت‌دار شده و اسطوره‌ها را بنیان می‌نهند.

1. Durand, 1960: 64
2. réflexe
3. scheme
4. archétype
5. symbole
6. mythe
7. Durand, 1960: 13-14
8. Durand, 1960: 51-55
9. Durand, 1992: 13
10. Durand, 1960: 62
11. Durand, 1960: 64
12. Durand, 1960: 13-14

اشاره شد که روش این نظام برای تحلیل آثار هنری جهت پیشبرد منظور این نوشتار مناسب می‌نماید. البته امروزه دو روش به دوران نسبت داده می‌شود؛ اسطوره‌سنجی[1] و اسطوره‌کاوی[2]. پس، پیش از هر کاری باید از میان این دو یکی را برگزید، اما جای توجه دارد که این دو به زعم خودِ دوران در واقع یکی است! توضیح این‌که او در نخستین روشی که ابداع کرد، ساکن نماند، و با گذار پارادایمی از ساخت‌گرایی به پساساخت‌گرایی، روش خود را متناسب با این روندْ تغییراتی بنیادین بخشید. پس می‌توان گفت اسطوره‌کاوی نمونهٔ ارتقایافتهٔ اسطوره‌سنجی‌ست. دوران در ابداع اسطوره‌سنجی از سه جریان اصلی نقد در دورهٔ خود بهره برد: «این روش به دنبال ترکیبی سازنده از نقدهای گوناگون ادبی و هنری قدیم و جدید است که تاکنون بیهوده در نزاع بوده‌اند. تمامی سنت‌های نقادی را می‌توان در دل این روش خلاصه کرد که در دانشی سه‌جانبه قابل‌پی‌گیری‌اند: در وهلهٔ نخست به وسیلهٔ منتقدان قدیم از پوزتیویسم تن تا مارکسیسم لوکاچ که توصیف را بر «نژاد، محیط و زمان» بنیان نهاده‌اند، سپس به وسیلهٔ نقد روان‌کاوانه که با توسل بر روان اگزیستانسیل توصیف را به زندگی‌نامهٔ آشکار هنرمند تقلیل می‌دهد، و بالاخره به وسیلهٔ «نقدهای نو» که توصیف را بر خود متن و ساختار صوری آن مبتنی می‌دانند».[3] او با ابداع این روش قصد داشت با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای معنادارِ اسطوره‌ای در اثر هنری و بررسی روابط آن‌ها با هم‌دیگر به ساختاری طبیعی از اسطوره‌ای کلان دست یابد که محتوای آن مضمون کلی اثر را در بر گرفته باشد.[4] از منظر روش‌شناسی، اسطوره‌سنجی را می‌توان به سه مرحلهٔ نمادسنجی، روان‌سنجی و اسطوره‌سنجی تفکیک کرد؛ خود دوران در این خصوص می‌نویسد: «در بخش نخست، من به توصیف سبک‌شناسانهٔ بخش‌های نمادین هر اثر بسنده می‌کنم. در بخش دوم، بازتاب‌های روان‌سنجی این نمادها را در زندگی‌نامه، خودسرنوشت‌نامه و نامه‌های هنرمند سازماندهی می‌کنم. و سرانجام در بخش سوم، نشان خواهم داد که روان‌سنجی گسترهٔ بالایی را می‌طلبد که متن اثر را به‌عنوان جهان تشکیل‌دهندهٔ ارزش‌های نورانی بازیابی کند تا آن نیز به نوبهٔ خود، با بنا نهادن یک اسطوره‌سنجی، امکان انجام اسطوره‌شناسی‌های بزرگ‌تر را فراهم کند»[5].

چنان‌که گفته شد دوران از درِ همراهی با گذر پارادایمیْ روش خود را چندان ارتقا داد که به روشی نو تبدیل شد به نام اسطوره‌کاوی: «هنگامی که گسترهٔ نسبی یک اثر با یک حوضچهٔ معنایی تلاقی پیدا کند، موجب می‌شود تا خوانش اثر از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی وارد شود .. این تحول در اصل بسیار ساده است: اساس کار عبارت است از کاربرد روش‌هایی که ما برای تحلیل یک متن در

---

1. mythocritique
2. mythanalyse
3. Durand, 1992: 342
4. Durand, 1992: 344

۵. به نقل از: نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸)، «اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران» در *نقد زبان و ادبیات خارجی*. دوره اول. شماره ۲.

میدانی گسترده‌تر به همراه فعالیت‌های اجتماعی، نهادها، بناها و همچنین اسناد نوشتاری ارائه کردیم. این کار در واقع گذار از متن ادبی به تمامی بافت‌هایی‌ست که آن را در بر می‌گیرد».[1] چنان‌که مشهود است، می‌توان این گذار را از متن به بافت و در نظر گرفتنِ اوضاع برون‌متنیِ موثر در خلق یک متن پی گرفت. خود دوران این گذار را به نوعی گذار از متن‌پژوهی به متن–بافت‌پژوهی می‌خواند. این گذار دو ویژگی بنیادین اسطوره‌کاوی را روشن می‌سازد، یک این‌که «اسطوره‌کاوی بر اساس الگوی روان‌کاوی شکل گرفته و یک روش تحلیل علمی اسطوره‌ها به منظور دریافت است، اما نه فقط در معنای روان‌کاوانه، بلکه، در معنای جامعه‌شناسانهٔ آن نیز»[2]، دو دیگر این‌که «در صورتی که وسعت نسبی یک اثر با امتداد زمانی یک دوره مورد توجه قرار گیرد، باید اسطوره‌سنجی را به اسطوره‌کاوی تغییر داد».[3] و آن‌چه این دو را با یک‌دیگر مرتبط می‌کند مفهوم حوضچهٔ معنایی[4] است: یک دورهٔ زمانی معین در یک مکان مشخص. از دید دوران، آثار هنری درون بافت‌های اجتماعی شکل می‌گیرند که حدود زمانی و مکانی دارند، و تحلیل این بافت‌ها ما را به روایت‌های اسطوره‌ای رهنمون می‌شود که هم در تحلیل آثار هنری به کار می‌آید هم در تحلیل جامعه. از منظر دوران اسطوره‌کاوی در پی آن است که با تمرکز بر تخیل اجتماعی–فرهنگیِ هنرمندان به تحلیل بافتار اجتماعی–اسطوره‌ایِ پس پشت آثار آنان بپردازد. او خود برای تبیین این مهم، تشکیل تخیل اجتماعی–فرهنگی را به تشکیل دلتای حاصل از اتصال رودخانه به دریا تحت تأثیر تمامی جریان‌های هم‌جوار تشبیه می‌کند. در واقعیت، فرآیند شکل‌گیری یک رودخانهٔ جدید در محل سرچشمهٔ آن، پیش‌روی آن به سمت دریا با لحاظ تمامی تغییرات آن و در نهایت تشکیل دلتاها یا تحلیل رفتن آن در دل دشتی لم‌یزرع، از ۱۴۰ تا ۱۸۰ سال طول می‌کشد. به زعم دوران، برای تشکیل یک تخیل اجتماعی–فرهنگی هم باید این بازهٔ زمانیِ تقریباً ۲۰۰ ساله طی شود.[5]

اسطوره‌کاوی در رساله‌های رمزی سهروردی

اکنون می‌توان اسطوره‌کاوی را در نظر روشی خواند که با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای معنادار اسطوره‌ای در اثر هنری، بررسی روابط میان آن‌ها با یک‌دیگر به همراه تمامی متون اجتماعی، و از این راه بررسی بافت متشکل از تمامی متون مؤثر در خلق و حتی خوانش اثر، به اسطوره‌ای کلان دست می‌یابد که با زندگی شخصی هنرمند در ارتباط بوده و زمینه را برای تحلیل اثر او مهیا می‌کند. اما در تبیین

1. Durand, 1996: 213
2. Durand, 1992: 350
3. Durand, 1994: 209
4. bassin sémantique
5. Durand, 1996: 85

عملی این روش، دوران از دو شیوه سخن می‌گوید: «این روش یا اسطوره‌سنجی را تداوم می‌بخشد که این راه بیشتر توسط منتقدان ادبی در تحلیل متون شکل گرفته است، یا از خرده‌اسطوره‌های یک اسطورهٔ جاافتاده شروع می‌کند که این مسیر فلسفی‌ست و بیشتر به بازتاب‌های اجتماعی زمان‌مند و مکان‌مند می‌پردازد».[1] پیکرهٔ این نوشتارْ فلسفی‌ست، پس شیوهٔ دوم برای پیشبرد آن مناسب‌تر می‌نماید، اما گفتنی‌ست که دوران خود در این خصوص به‌صراحت چیزی نمی‌گوید و این به محققان اجازه می‌دهد تا بسته به موضوعِ تحقیقْ مراحل عملیاتی آن را خود تعین بخشند.[2] چنان‌که گفته شد این قسمت از این نوشتار بر آن است که تحلیل عملی آثار سهروردی را با به‌کارگیری شیوهٔ دوم از روش اسطوره‌کاوی تبیین کند. این شیوه در عمل در هفت گام به فعلیت می‌رسد، به قرار زیر:

نخستین گام، انتخاب مهم‌ترین اثر هنرمند است و تشخیص خرده‌اسطوره‌های آن: «ما بارها تکرار کرده‌ایم که برای تحلیل یا حتی درک یک اسطوره، لازم است نخست خرده‌اسطوره‌هایی را که آن اسطوره را شکل می‌دهند مشخص و از این طریق بسامدهای بالایی را که کلید تصویری یا کلامی هستند، تعیین کرد».[3] منظور از عبارت خرده‌اسطوره[4] که برای نخستین بار از طرف لوی‌استراوس به کار رفت، کوچک‌ترین واحد معنادار از هر روایت اسطوره‌ای‌ست. از منظر استراوس، عناصر و عواملی چون بن‌مایه‌ها، مضمون‌ها، نشانه‌ها، موقعیت‌ها و صحنه‌های دراماتیک، و حتی اسامی اشیا و اشخاصی که به‌نحوی از انحا به یک روایت اسطوره‌ای ارجاع می‌دهند، خرده‌اسطوره محسوب می‌شوند.[5] و به زعم دوران، خرده‌اسطوره‌ها باید در متن اثر با بسامدی معین و به مقداری مشخص تکرار شوند تا عناصر ساختاریِ اسطوره[6] در آن اثر واجد معنا شوند. و این به دو شیوه به فعلیت می‌رسد: به شیوهٔ ظاهری؛ تکرار آشکار نقش‌مایه‌های هم‌ریخت. به شیوهٔ باطنی؛ تکرار قوهٔ خود به شکل ضمنی آن در دل پدیده‌های متفاوت.[7] در جهت فعلیت بخشیدن به این گام، انجام دو کار الزامی مینماید: مشخص‌کردن مهمترین اثر سهروردی و تشخیص خرده‌اسطوره‌های آن. با توجه به غایت

1. Durand, 1994: 224

۲. چنان‌که اشاره شد، آن‌چه از این راه در این قسمت از این نوشتار در تبیین عملی اسطوره‌کاوی به فعلیت می‌رسد، مبتنی بر سه اثر از خود دوران صورت می‌گیرد:

Durand, Gilbert (1997). Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse. Religieugiques. Durand, Gilbert (1961). Le Décor mythique de la chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien. Librairie Jose Corti.
Durand, Gilbert (1992). Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse. Dunod.

3. Durand, 1997

4. mytheme

۵. جهت مطالعهٔ بیش‌تر رک: لوی‌استراوس، کلود (۱۳۷۳)؛ فضل‌الله پاکزاد و بهار مختاریان، «بررسی ساختاری اسطوره» در *ارغنون*؛ شماره ۴

6. mythomene

7. Durand, 1992: 345

این نوشتار، و دلایلی که پس از این مدنظر قرار خواهند گرفت، میتوان رسالهی *عقل سرخ* را مهمترین اثر سهروردی در معنای دورانی آن محسوب کرد. و در خصوص خردهاسطورههای این رساله، گفتنیست که *عقل سرخ* بهسان دیگر رسالههای شیخ با حمد خدا شروع میشود و صلوات بر «محمدِ مختار که نبوت را ختم بدو کردند».[۱] و با پاسخ به پرسشی پیش میرود که دوستی از راوی سوال کرده: «مرغان زبان یکدیگر دانند؟».[۲] پاسخِ مثبتِ راوی به پرسشی دیگر ره میبرد: «تو را از کجا معلوم گشت؟».[۳] راوی در پاسخ مدعی میشود که «در ابتدای حالت چون مصوّر بحقیقت خواست که بنیت مرا پدید کند، مرا در صورت بازی آفرید، و در آن ولایت که من بودم دیگر بازان بودند. ما با یکدیگر سخن گفتیم و شنیدیم و سخن یکدیگر فهم میکردیم».[۴] و این ادعا سائل را به سوالی دیگر رهنمون میکند: «آنگه حال بدین مقام چگونه رسید؟».[۵] و کل رساله بر پاسخ بدین پرسش استوار میشود؛ «روزی صیادان قضا و قدر دام تقدیر بازگسترانیدند و دانهی ارادت در آنجا تعبیه کردند و مرا بدین طریق اسیر گردانیدند. پس از آن ولایت که آشیان ما بود به ولایتی دیگر بردند. آنگه هر دو چشم من بردوختند و چهار بند مخالف بر من نهادند و ده کس را بر من موکل کردند، پنج را روی سوی من و پشت بیرون و پنج را پشت سوی من و روی بیرون. این پنج که روی سوی من داشتند و پشت ایشان بیرون، آنگه مرا در عالم تحیّر بداشتند چنانکه آشیان خویش و آن ولایت و هر چه معلوم بود فراموش کردم، و میپنداشتم که من پیوسته چنین بودهام».[۶] سپس رساله با روایت نافراموشی تدریجی راوی تداوم مییابد؛ موکلان آرامآرام چشم او را میگشایند و به تدریج از سختگیری به او دست میکشند، چندانکه اندکی بعد از او غافل میشوند، و این هر دم بر تمایل او به بازگشت به خویشتنِ خویش میافزاید؛ از روشنی چشم و غفلت موکلان بهره میجوید و کُنجی میخزد و لنگلنگان روی سوی صحرا میگیرد و در آنجا با پیر فرزانهای ملاقات میکند سرخروی و سرخموی. میان آن دو مصاحبتی میرود و هنوز به درازا نکشیده راوی پی میبرد که پیر از همانجا آمده است که آشیان راستین اوست، پس نشان از آنجا دشواریهای و از عجایب راه میپرسد و طریق میل بدانجا. پیر از هفتخوان میگوید و دشواریهای آن؛ کوه قاف و گوهر شبافروز و درخت طوبی و دوازده کارگاه و زره داوودی و تیغ بلارک و چشمهی زندگانی. در این میان از روایتهای اسطورهای ایرانی، زال و سیمرغ، رستم و اسفندیار، .. سخن به میان میآید و روایتهایاسلامی؛ درخت طوبی و جایگاه آن در بهشت، آب حیات و حضرت خضر، .. و چون روای دست از حکایت میکشد، سائل دست

---

۱. سهروردی، ۱۳۸۰-ج ۳: ۲۲۶
۲. همان
۳. همان
۴. همان
۵. همان
۶. همان: ۲۲۷

به دامن او میشود که «مرا بر فتراک بند که صیدی بد نیستم»[۱]، چون اکنون او از آشیان خود نشانه‌ها به یاد آورده و می‌داند که نیل بدان جا جز از طریق همرهی با پیر میسر نیست، و این خود در گرو مصاحبت با راوی‌ست.

در گام دوم، از سویی با تشخیص موقعیت و میزان اهمیت هر کدام از خرده‌اسطوره‌های مکشوف در پیرنگ اثر و از سوی دیگر با تعیین رابطهٔ متقابل آن‌ها با هم‌دیگر، شبکه‌ای اسطوره‌ای بنیان نهاده و با تمرکز بر نقاط عطف آنْ خرده‌اسطورهٔ کانونی اثر را کشف می‌کنیم. در خصوص پیرنگِ رسالهٔ مدنظر، از نقطه‌نظر روایی، گفتنی‌ست که روایت با تلاش راوی برای پاسخ به پرسش‌های سائل شروع می‌شود، اما او خودارجاع نیست؛ عمدهٔ پاسخ‌های او نقل‌قول‌هایی‌ست از پیر. پس برای این روایت می‌توان سه کنش‌گر اصلی برشمرد: سائل که با پرسش‌های بنیادین خود نیروی محرکهٔ رساله است، راوی که با پاسخ به پرسش‌های سائل و سعی بر ارائهٔ یک نقشهٔ راه به او پیکرهٔ رساله را بنیان می‌نهد، و پیر که با خلق صورت‌های نمادین زیرایستای حِکمی رساله و محل تلاقی محور کنشی دو کنش‌گر مذکور را تبیین می‌کند. بر این اساس، مبتنی بر شبکهٔ مضمونی حادث از کنش‌ورزی این سه کنش‌گر، می‌توان گفت خرده‌اسطورهٔ کانونی این رساله به دو بزنگاه ارجاع می‌دهد که هر دو نقطهٔ عطفِ پیرنگ روایی رساله محسوب می‌شوند؛ بزنگاه نخست لحظهٔ ملاقات سائل با راوی‌ست و بزنگاه دوم لحظهٔ ملاقات راوی با پیر.

در گام سوم، ویژگی‌های بنیادین خرده‌اسطورهٔ کانونی را مشخص می‌کنیم تا از کنار هم نهادن آن‌ها به روایتی دست یابیم که به احتمال قوی اسطورهٔ پس‌پشت آن اسطورهٔ شخصی هنرمند است. به گمان نگارنده، تبیین هستی‌شناسانهٔ سه کنش‌گر موثر در خرده‌اسطورهٔ کانونی مکشوف در مرحلهٔ پیشین، و در تداوم آن تبیین معرفت‌شناسانهٔ طریق نیل به مقام و موقعیت آنان در پیرنگ رساله، به تبیین روایت مدنظر می‌انجامد، چون خط سیر روایی و کنش‌های بنیادین و شبکهٔ مضمونی رسالهٔ مدنظر با فاعلیت آن‌ها فعلیت می‌یابد.

در خصوص هستی‌شناسی گفتنی‌ست که سهروردی برای هستی چهار مرتبه قائل است؛ «من تجارب باطنی صحیحی دارم دال بر این‌که عوالم چهارگانه‌اند: عالم انوار قاهره، عالم انوار مدبره، عالم برازخ، و عالم صور معلقه».[۲] و بنا بر شرح شیرازی بر *حکمه‌الاشراق*: «انوار قاهره عالم مجرده عقلیه است که هیچ تعلقی به اجسام ندارند، مجرد محض‌اند. انوار مدبره انوار اسپهبدیه فلکیه انسانیه است و مراد از انوار اسپهبدی نفوس ناطقهٔ انسانی‌ست. عالم سوم که برزخیان نامیده شده است عالم

۱. همان: ۲۳۸
۲. سهروردی، ۱۳۸۰-ج ۲: ۲۳۲

حس است. و عالم صور معلقه عالمی‌ست که مثال نامیده می‌شود».[۱] به بیانی ساده، نزد سهروردی، مراتب هستی بر نوعی حکمت نورانی مترتب است؛ مرتبهٔ منسوب به امور معقول بر انوار قاهره، مرتبهٔ منسوب به نفوس بر انوار مدبره، مرتبهٔ منسوب به امور محسوس بر غواسق یا ظلمت محض، و مرتبهٔ منسوب به صور معلقه بر شرایطی میانه از نور و تاریکی که از همین بابت هم معلقه خوانده می‌شوند. از سویی سهروردی مبتنی بر فرشته‌شناسیِ مزدایی، انوار قاهره را همان امشاسپندان زرتشتی می‌خواند[۲] و از این راه نخستین نور قاهر را وهومنه می‌داند[۳] و واپسین نور قاهر را سروش،[۴] چه انوار مدبره را هم ایزدان می‌خواند که همکاران نزدیک امشاسپندان محسوب می‌شوند،[۵] و این در حالی‌ست که صور معلقه را هم می‌توان «با مجموعه‌ای بزرگ از فرشتگان زرتشتی به نام فَرَوَرتی مقایسه کرد که همزادهای آسمانی و فرشته‌های شخصی انسان‌ها نیز در آن جای دارند».[۶] اکنون باید معین کرد که هر کدام از سه کنش‌گر مذکور به کدام یک از این مراتب تعلق دارند و به کدام نوع از این فرشته‌ها تقرب.

در رابطه با پیر گفتنی‌ست که راوی در صحنه‌ای از روایت که قصد دارد به معرفی پیر بپردازد رنگ و روی او را سرخ می‌یابد و از این راه او را جوان می‌خواند، درحالی‌که پیر این رای او را برخطا خوانده و خود را نخستین فرزند آفرینش می‌خواند. و این در حالی‌ست که تمامی حکمای اسلامی بنا بر حدیثِ «أوّلُ مَا خَلَقَ اللهُ تعالی اَلعَقل» نخستین آفریده را همانا عقل می‌دانند. از سویی عنوان رساله نیز «عقلِ» سرخ است. پس می‌توان گفت او از نقطه‌نظر هستی‌شناختی به عالم معقول، عالم انوار قاهره متعلق است. گفته شد که پیر خود را نخستین فرزند آفرینش می‌خواند. بنابراین شاید گمان بر آن رود که از این راه او باید وهومنهٔ مزدایی باشد و نخستین نور قاهر؛ اما «نخستین فرزند آفرینش بودن» صفتی منحصر به عقل اول نیست، بلکه صفتی‌ست متعلق به تمامی عقول، و عقول نسبت به یک‌دیگر تقدم علی دارند نه تقدم زمانی. و این در حالی‌ست که از دیگر اوصاف مذکور برای پیر در متن رساله ــ این‌که ولایت او کوه قاف است و سایه‌سار درخت طوبی و جوارِ گوهر شب‌افروز و مسکنِ سیمرغ و سرِ چشمهٔ زندگانی و .. ــ چنین می‌نماید که او باید سِرئوشای مزدایی باشد و واپسین نور قاهر؛ چه در یشت یازدهم اوستا منزل‌گاه او از این دست توصیف می‌شود.[۷] و به زعم سهروردی سروش مزدایی، همانا حضرت جبرئیل است که در منظر اسلامی کلام الهی را به آدمی می‌رساند و بیشترین

---

۱. شیرازی، ۱۳۸۳: ۵۱۵
۲. سهروردی، ۱۳۸۰-ج ۲: ۱۲۸
۳. کربن، ۱۳۸۵: ۴۶
۴. همان: ۷۴
۵. سهروردی، ۱۳۸۰-ج ۲: ۱۵۶
۶. . پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۳۱
۷. جهت مطالعهٔ بیشتر رک، کربن، هانری (۱۳۹۲). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*. فرامرز جواهری‌نیا. شیراز: آموزگار خرد. (بخش سوم، قسمت سوم؛ قطب: جایگاه سروش: ۹۳-۸۵).

نفوذ را در عالم ما دارد.[۱] در فرهنگ اسلامی، فارابی نخستین حکیمی‌ست که ملک وحی را با ملک عقل هم‌هویت خواند و مهم‌ترین ویژگی او را «واهب‌الصُور» بودن: «زیرا آن علت وجود تمامی صور در عالم مادی‌ست که کلیهٔ صور فعلیه که به هیولای مادی هستی می‌بخشد، از آن سرچشمه می‌گیرد».[۲] و این در صورتی‌ست که در سرآغاز رساله، راوی خالق خود را «مصور بحقیقت» یعنی «صورت‌بخش حقیقی» خطاب می‌کند.[۳] کوتاه سخن این‌که پیر باید سِرئوشای مزدایی باشد و حضرت جبرئیل در معنای اسلامی آن و واپسین نور قاهر به بیان اشراقی آن. حال که هستی پیر تعین یافت، وقت آن است که هستی راوی و سائل هم معین شود. مبتنی بر مناسبت این دو به هم و به پیر در رساله، می‌توان دو نتیجهٔ منطقی گرفت: یک این‌که هیچ کدام از این دو از نقطه‌نظر هستی‌شناختی نمی‌توانند به مرتبه‌ای بالاتر و یا برابر با مرتبهٔ پیر تعلق داشته باشند، و این بنا بر هستی‌شناسی سهروردی یعنی هیچ کدام از این دو از انوار قاهره نیستند. دو این‌که این دو به یک مرتبه از هستی تعلق ندارند، و مرتبهٔ راوی از مرتبهٔ سائل رفیع‌تر است. از سویی رساله با پرسشی نامتعارف شروع می‌شود: «مرغان زبان یک‌دیگر دانند؟»،[۴] در تداوم آن روای مدعی می‌شود که «در ابتدای حالت چون مصوّر بحقیقت خواست که بنیت مرا پدید کند، مرا در صورت بازی آفرید»،[۵] و در سرانجام آن سائل دست به دامن راوی میشود که «تو آن بازی که در دامی و صید میکنی».[۶] سرآغاز و سرانجام رساله بر مرغان و صفت غالب آنان یعنی پرواز از طرفی و نطق و منطق از طرف دیگر تاکید می‌کند؛ مضمون بنیادین رساله منطق پرواز است. بر این اساس، راوی و سائل باید از هویتی بهره‌مند باشند که قابلیت جابه‌جایی در مراتب هستی صفت بنیادین آن باشد. و این بنا بر هستی‌شناسی سهروردی یعنی هیچ کدام از این دو از غواسق نیستند. چنان‌که نوع انسانی چنین است؛ از غواسق نیست و از آن قابلیت بهره‌مند است، و از همین‌جاست که در آثار سهروردی، «صفت غالب پرنده که پرواز است و به او امکان صعود و نزول به بالا و پائین می‌دهد، در مقایسه با هبوط روح انسان از عالم علوی و سپس عروج آن از عالم سفلی، پرنده را مناسب‌ترین موجود برای رمز روح انسانی می‌کند».[۷] و این در حالی‌ست که اساساً امکان طرح این مسئله مستلزم فرض تصور ارواح بدون اجساد است، و تصور روح بدون جسد در عالم غواسق امکان ندارد، چه تصور جسد در عالم انوار قاهره هم ممکن نیست؛ پس بنا بر هستی‌شناسی سهروردی، راوی و سائل یا از انوار مدبره‌اند یا از صور معلقه. و چنان‌که اشاره شد این دو به یک مرتبه تعلق ندارند و مرتبهٔ راوی از مرتبهٔ سائل رفیع‌تر است، پس با توجه به رفعت انوار مدبره بر صور

۱ سهروردی، ۱۳۸۰–ج ۳: ۲۱۸–۲۱۷
۲ . فارابی، ۱۳۴۹: ۷
۳. سهروردی، ۱۳۸۰–ج ۳: ۲۲۶
۴. همان
۵. . همان
۶ . همان: ۲۳۸
۷. پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۲۷

معلقه چنین می‌نماید که راوی از انوار مدبره است و سائل از صور معلقه. و این یعنی راوی به حکم منطق باید نور مدبر نوع انسان، نور اسفهبدیه باشد. و این همه در حالی‌ست که صور معلقه در بیان اشراقی آن را می‌توان با فَرَوَشی‌ها، همزادهای آسمانی و فرشته‌های شخصی انسان‌ها، مقایسه کرد. پس سائل به حکم منطق باید از نوع فَرَوَشی باشد، و چون برخلاف نور اسفهبدیه که نور مدبر یا به بیانی فرشتهٔ نوع انسان است، فَرَوَشی‌ها فرشته‌های شخصی انسان‌ها هستند، به جرات می‌توان گفت که سائل فَرَوَشیِ خود سهروردی‌ست.

حال که هستیِ هر سه کنش‌گر تعین یافت، از نقطه‌نظر روایت‌شناسی می‌توان گفت پیرنگ روایی رساله بر موقعیتی استوار است که بنا بر متن رساله «از پیوندی که بناست میان روح قدسی]واپسین نورقاهره[، فرشتهٔ بشریت]نور اسفهبدیه[، و سرشت کامل هر انسان نورانی]فَرَوَشی[پای گیرد، فرا می‌آید».[1] به بیانی ساده، نفس پس از آن‌که به غربت خود در زندان مادی تن واقف شد و به تبعیدگاه غربی خود پی بُرد، با اصل آسمانی خویش پیوند می‌یابد تا به دیدار فرشتهٔ راهنمای خود نایل شود، چه امتزاج نفس با اصل آسمانی خود هم‌زمان هم حاکی از پایان نوعی تکامل در درون انسان است و هم حاکی از آغاز نوعی تکامل در برون او، یعنی آغاز نوعی تربیت ملکی که به لطف دیدار با فرشتهٔ راهنما صورت می‌گیرد، فرشته‌ای که او را از موانع مسیر بازگشت به شرق و اصل مشرقی وجودش آگاه می‌سازد و نقشهٔ راه را برای او مفهوم می‌کند. و با توجه به موضوع اصلی این نوشتار مهم این است که به زعم سهروردی به لطف این دیدار، «تابش نور عقل فعال بر نفس انسانی افتد تا او را مُدرِک همی گرداند و به‌واسطهٔ او صورت معقولات را ادراک همی کند».[2] پس پیرنگ روایی رساله بر امتزاج نفس با فَرَوَشی یا راهنمای فردی اما فراحسی خود ــ بنا بر متن رساله دیدار سائل با راوی ــ استوار است و بر اتصال با فرشتهٔ راهنمای او ــ بنا بر متن رساله دیدار راوی با پیر. و ماحصل این همه زیرایستای حکمت اشراقی است؛ «فرآیند اشراق، صور معقول را و در نتیجه مفاهیم را به عقل بشر افاضه می‌کند، و چون این اشراق از طریق فرشته اعطا می‌شود، پس اشراق همانا اتصال به فرشته است».[3]

در خصوص معرفت‌شناسی گفتنی‌ست که نزد سهروردی مراتب معرفت مترتب بر مراتب هستی‌ست. اشاره شد که نزد او عوالم چهارگانه‌اند: عالم انوار قاهره و مدبره و صور معلقه و برازخ. اکنون باید افزود که نزد او برازخ جواهر غاسقه‌اند که اشارهٔ حسی به آن‌ها ممکن است.[4] و مرتبهٔ ادراکیِ مترتب بر آن‌ها ادراک حسی است؛ ادراکی که در آن آن‌چه ادراک می‌شود مادی و جزئی‌ست

۱ . کربن، ۱۳۹۲: ۴۱
۲. سهروردی، ۱۳۸۰-ج ۳: ۴۳۰
۳.. کربن، ۱۳۸۷: ۲۲۳
۴. . سهروردی، ۱۳۸۰-ج ۲: ۱۰۸-۱۰۷

و صورت دارد. شرایطی که سائل در ابتدای رساله خود را دچار آن می‌خواند توصیفی از همین عالم است، اما هیچ کدام از سه کنش‌گر رساله به این مرتبه تعلق ندارند، و این یعنی سرآغاز روایت مذکور این مرتبه نیست، بلکه مرتبه‌ای‌ست که سائل بدان تعلق دارد: صور معلقه. بنا بر متن رساله، نفس در این مرتبه از غواسق فاصله گرفته و به سمت انوار مدبره میل کرده اما هنوز نیل نکرده است؛ در میانهٔ این دو معلق است. و مرتبهٔ ادراکی مترتب بر این عالم ادراک خیالی در معنای عام آن یا خیال متصل در معنای اشراقی آن است. نفس در این مرتبه به فهم پدیده‌هایی توانا می‌شود که به رغم بهره‌مندی از صورت، ماده ندارند. ماحصل ادراک خیالیْ درک همین صورت‌هاست. البته غایت تعالی نزد سهروردی نیل به مقام کُن است که در آن نفس به لطف خیالی خاص، خیال منفصل در معنای اشراقی آن، علاوه بر درک این صورت‌ها قادر است به خلق آن‌ها: «و از برای خداوندان تجرید مقام خاصی‌ست که در آن مقام قادرند بر ایجاد مثل قائم بذات، و این مثل را به هر صورتی که اراده کنند ایجاد می‌نمایند. و این مقامی‌ست که بدان مقام کُن می‌گویند».[۱] این مقام مرتبهٔ راوی است: عالم انوار مدبره. و مرتبهٔ ادراکی مترتب بر آن هم ادراک خیالی‌ست، اما این خیال «قدرتی‌ست قادر به وجود بخشیدن و زنده‌کردن. و ازآن‌جا که می‌تواند موجوداتی را در عالم میانه خلق کند آن را خیال خلاق نیز می‌خوانند».[۲] راوی پس از نیل به این ادراک به ملاقات پیر نائل می‌شود که واپسین نور قاهر است. و مرتبهٔ ادراکی مترتب بر آن ادراک عقلی‌ست که در آن ادراک شئ از حیثی که خودش است صورت می‌گیرد، نه از حیثی که شئ دیگر است. اکنون می‌توان گفت روایت پسِ پشتِ خرده‌اسطورهٔ کانونی رساله با مصاحبت سائل و راوی سرآغاز می‌گیرد؛ سائل از صور معلقه است و فهم او نیازمند ادراک خیالی که به درک صورت‌های نمادین می‌انجامد، و راویْ نور مدبر نوع انسانی، نور اسفهبدی‌ست و فهم او نیازمند ادراک خیالی در معنای اشراقی آن که هم به درک صورت‌های نمادین می‌انجامد هم به خلق آن‌ها. در این میان، راوی دورخیز می‌کند و به توصیفی رمزی از جایگاهی می‌پردازد که پیشتر روزگاری را در آن به اسارت گذرانده است؛ این جایگاه به عالم غواسق تعلق دارد و مرتبهٔ ادراکی مترتب بر آن ادراک حسی‌ست. سپس راوی به طریق فرار از آن‌جا می‌پردازد و گریز به صحرایی که در آن با پیر مواجه شده؛ پیر از انوار قاهر است و فهم او نیازمند ادراک عقلی.

اکنون به تحقیق می‌توان گفت رسالهٔ عقل سرخ سه کنش‌گر دارد که محل تلاقی محور کنشی آن‌ها نقطهٔ عطف روایتی‌ست که تبیین آن غایت این گام است. مضمون این روایت بر استعلا مبتنی است؛ طلب نوعی تعالی نفسانی. و پیرنگ آن به مفهوم آفاقی بر مراتب هستی‌شناختی حکمت اشراق مبتنی‌ست و به مفهوم انفسی بر مراتب معرفت‌شناختی آن؛ در این مشرب هستی را سه عالم هست:

۱. سهروردی، ۱۳۶۷: ۲۴۲ ۲. کربن، ۱۳۷۳: ۱۶

عالم حس، عالم خیال که خود دو وجه دارد، صور معلقه و اعیان ثابته، و عالم عقل. و معرفت را سه مرحله هست: ادراک حسی، ادراک خیالی که خود دو نحو دارد، متصل و منفصل، و ادراک عقلی. تعالی در این هر دو را دو بزنگاه هست: بزنگاه گذار از عالم حس/ادراک حسی به عالم خیال/ادراک خیالی، و بزنگاه گذار از عالم خیال/ادراک خیالی به عالم عقل/ادراک عقلی. نفس به تنهایی نمی‌تواند از این دو بگذرد، پس نیاز به یاری دارد. یاور او در گذار از بزنگاه نخست نمونهٔ آسمانی خود اوست و یاور او در گذار از بزنگاه دوم فرشتهٔ راهنمای او. و درک آثار هنری به لطف گذار از بزنگاه نخست صورت می‌گیرد و خلق آن‌ها به لطف گذار از بزنگاه دوم؛ بزنگاهی که درست لحظهٔ گذر میان دو وجه خیال است و دو نحو ادراک خیالی، لحظهٔ پس از درک صورت‌های نمادین و لحظهٔ پیش از خلق آن‌ها، یعنی لحظه‌ای که خلاقیت هنری به فعلیت می‌رسد.

گام چهارم، تطبیق هم‌زمان ویژگی‌های روایت مکشوف در مرحلهٔ پیشین با زندگی شخصی هنرمند است و پیرنگ دیگر آثار او. به زعم دوران تطبیق روایت مکشوف با زندگی شخصی بر مبنای زندگی‌نامهٔ خودنوشت، مکاتبات شخصی و امثال این به فعلیت می‌رسد. سهروردی زندگی‌نامهٔ خودنوشتی ندارد، مکاتبات شخصی هم ندارد! در دورهٔ حیات او این موارد اساساً رسوم رایجی نبودند. پس به نظر می‌رسد برای انجام این مرحله باید از اسطوره‌کاوی متعارف قدری عدول کرد. توضیح این‌که وجه خطاب در اغلب آثار سهروردی اول شخص مفرد است و پیشتر اشاره شد که این اول شخص مفرد خود اوست و از این راه متن این آثار هم خاطراتی از تجربیات شخصی او: «این آثار تجربه‌های روحانی سهروردی را از ابتدای سلوک معنوی تا پایان دورهٔ حیات، در مراتب و مراحل مختلف روحی نشان می‌دهد».[1] به جرات می‌توان گفت تمامی آثار سهروردی اساساً در پی تعین بخشیدن به همین روایت است. البته این مهم در رساله‌های حِکمی با توسل بر آداب حکمت‌ورزی به فعلیت می‌رسد، چنان‌که در هیاکل‌النور آمده: «بدان که نفس ناطقه از جوهر ملکوتی‌ست و او را قوت‌های تن و مشاغل از عالم خود باز داشته است. و هرگه که نفس قوی گردد به فضائل روحانی و سلطان بدنی ضعیف شود به سبب کم خوردن و کم خفتن، باشد که نفس خلاص یابد و به عالم قدس پیوندد، که ایشان عالم‌اند به لوازم حرکات خود. و از ایشان در خواب و بیداری، هم‌چون آینه‌ای که در مقابل چیزی آید که بر وی نقش‌ها بود، آن نقش در آینه، حاصل شود. و باشد که نفس مشاهدهٔ امر عقلی کند، و محاکات آن متخیله بکند و منعکس شود به عالم حس، چنان‌که از حس منعکس می‌شود به معدن تخیل، و به اعتبار آن محاکات، مشاهدهٔ صورت غریب کند که با وی سخن گوید، و یا کلمه‌ای شنود منظوم».[2] و در رساله‌های رمزی با توسل بر آداب هنرورزی، چنان‌که پیشتر

۱ . پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۷۷
۲ . سهروردی، ۱۳۸۰-ج ۳: ۱۰۷

در خصوص عقل سرخ تبیین شد. و باید افزود که گاه هم شیخ آشکارا به نقل خاطره‌ای می‌پردازد نظیر روایت مدنظر؛ چنان‌که در *التلویحات* و *المشارع و المطارحات* آمده است که زمانی که شیخ بر سر مسئلهٔ شناخت اشتغال شدید فکری داشته و به ریاضت‌های طولانی می‌پرداخته، واقعه‌ای غریب رخ داده: او شبی در میانهٔ خواب و رویا دچار خلسه‌ای عمیق می‌شود و خود را به کل از این جهان و همهٔ متعلقات آن سوا می‌یابد و در عالمی نظیر عالم مُثُل یک مرتبه با شبح ارسطو مواجه می‌شود و از طریق پرسش و پاسخی که در رساله‌های رمزی میان نفس امتزاج یافته با نمونهٔ آسمانی خود و فرشتهٔ راهنمای آن مدام بر قرار است به تعلم مسئلهٔ شناخت او می‌پردازد.[۱] و نباید از نظر دور داشت که آن‌چه شارحان شیخ در این خصوص نوشته‌اند هم از همین دست است؛ به‌عنوان نمونه شهرزوری در *نزهه‌الارواح و روضه‌الفراح* می‌نویسد: «این حکیم الهی، مقدسهٔ الیه و اسرار عظیمهٔ ربانیه را که حکما در حفظ آن رمزها نموده‌اند و انبیاء بر آن‌ها اشارت‌ها کرده‌اند فهمیده بود و شناخته؛ و موید به قوت تعبیر از آن اسرار در کتاب مسمی به حکمت اشراق که بر چنان تصنیفی کسی بر او سبقت نکرده است، و بعد از این نیز در حیز قوت است، الا من یشاء الله نموده، و از این جهت او ملقب شده به موید بالملکوت .. و شیخ را خالق‌البرایا می‌نامیدند به‌جهت عجایب بسیار که بی‌تراخی از او ظاهر گشت .. بلکه به نهایت مقام اخوان‌التجرید رسیده بود، و ایشان را مقامی‌ست که در آن قادرند بر ایجاد هر صورتی که خواهند».[۲]

در گام پنجم، با مطالعه‌ای روایت‌شناسانهٔ تمامی روایت‌های اسطورهٔ شخصی را که در مرحلهٔ سوم کشف و در مرحلهٔ چهارم از صحت آن اطمینان حاصل کردیم مدنظر قرار داده و روایتی را برمی‌گزینیم که با پیرنگ آثار هنرمند بیشترین قرابت را داشته باشد. روایت‌شناسی مدنظر منطقاً باید در بستر فرهنگی به فعلیت رسد که سهروردی مبتنی بر آن حکمت اشراق را بنیان نهاده. پس باید در آبشخورهای مشرب اشراق دقیق شد: فلسفهٔ مشائیان مسلمان، حکمت ایران و یونان باستان. در خصوص حکمت یونان باستان، به زعم سهروردی، سرآغاز حکمت تمثیلی را باید نزد هرمسِ ابوالحکما تلمذ کرد و سرانجام آن را نزد افلاطونِ رئیس‌الحکما.[۳] سهروردی در *التلویحات* در وصف حال هرمس[۴] و در حکمت اشراق در رابطه با افلاطون[۵] روایت‌هایی نقل می‌کند نظیر روایتی که در مرحلهٔ سوم تبیین شد. و باید افزود که پیرنگ یکی از مهم‌ترین رساله‌های افلاطون، *فایدروس*، نیز چنین است؛ روایت مطروح در این رساله در افواه عامه به تمثیل ارابه‌ران مشهور است. چنان‌که پیرنگ

---

۱. همان، ج ۱: ۷۴
۲ . شهرزوری، ۱۳۸۴: ۴۶۲-۴۶۱
۳.. سهروردی، ۱۳۸۰-ج ۱: ۵۰۳-۵۰۲
۴ . همان: ۱۱۲
۵. . همان، ج ۲: ۱۶۲

یکی از روایت‌های مشهور منسوب به هرمس، پواماندرس، نیز چنین است. در خصوص حکمت ایران باستان، به زعم سهروردی «در ایران باستان امتی بودند که به حق هدایت می‌کردند و به حق راه راست می‌سپردند».[۱] و اینان حکیمانی بودند که او به اذعان خود در تبیین مشرب اشراق از حکمت آنان بهره برده است.[۲] سهروردی از میان حکمای مذکور بیش از همه به کیخسرو[۳] و زرتشت[۴] توجه می‌کند. در خصوص زرتشت، بنا بر پیامبر بودن او، روایت مدنظر را می‌توان در کلیت زندگی او سراغ گرفت چون پیامبران حد اعلای تعالی را به فعلیت می‌رسانند و عروج نقطهٔ عطف نبوت است. البته روایت دیدار او با وهومنه در جوار شط دائیتی در مرکز ایران‌ویچ، با روایت مدنظر قرابت بیشتری دارد. و در خصوص کیخسرو، گفتنی‌ست که در متون کهن پیوسته به خلسه‌های منجر به تعالی او اشاره شده که از این راه روایت مدنظر را می‌توان در کلیت زندگی او سراغ گرفت. البته حکایت یکی از خلسه‌های مذکور، به زمین نشاندن کنگ‌دژ، با روایت مدنظر قرابت بیشتری دارد. در خصوص فلسفهٔ مشائیان مسلمان، باید گفت که تفلسف سهروردی با تلمذ در مشرب مشاء به ویژه قسم سینوی آن شروع می‌شود، و او در اغلب آثار خود آشکارا بدین امر اقرار می‌کند؛ به‌عنوان نمونه در سرآغاز *حکمه‌الاشراق* در این خصوص می‌نویسد: «قبل از این کتاب و در اثنای آن، هنگامی که موانعی نوشتن این کتاب را متوقف می‌کرد، برای شما کتاب‌هایی به روش مشائیان نوشته‌ام و قواعد ایشان را در آن‌ها خلاصه کرده‌ام».[۵] این میان، نخستین اثر سهروردی ترجمهٔ *رسالة‌الطیر* ابن‌سینا از عربی به فارسی‌ست، و رسالهٔ *غربت غربی* او به اذعان خودش در واقع ترکیبی تکمیلی از دو رسالهٔ *حی‌بن‌یقظان* و *سلامان و ابسال* ابن‌سیناست: «چون حی‌بن‌یقضان را خواندم، هرچند شامل سخنان روحانی شگفت و اشارت‌های عمیق و شگرف است، آن را عاری یافتم از تلویحاتی که اشاره کند به‌طور اعظم یعنی طامه کبری که در نامه‌های خداوندی مخزون است، و در رمزهای حکیمان مکنون، و هم در داستان سلامان و ابسال که گوینده حی‌بن‌یقظان آن را پرداخته، پوشیده آمده است».[۶] و پیرنگ این سه رساله با روایت مدنظر قرابتی غیرقابل‌اغماض دارد.

در گام ششم، با مطالعه‌ای بیناسطوره‌ای بر مبنای روایت‌های برگزیده در گام پیش به اسطوره‌ای فراشخصی رهنمون می‌شویم که با اسطورهٔ شخصی هنرمند بیشترین قرابت ممکن را دارد. دوران در آخرین مطالعات خود، اطلاق صفت شخصی به اسطوره را نابه‌جا می‌خواند «چون اسطوره همواره امری فراشخصی است».[۷] و منِ هنرمند را برای بررسی انگیزه‌های رفتاری نوع انسان بسنده نمی‌دید.

۱. سهروردی، ۱۳۶۷: ۱۱۷
۲. همان: ۱۱۷
۳. سهروردی، ۱۳۸۰- ج ۳: ۱۸۷
۴. همان، ج ۲: ۱۵۷
۵. همان: ۱۰
۶. همان: ۲۷۶-۲۷۵
7. Durand, 1996: 184

پس با نهادن او در موقعیتی فرهنگی اسطوره را جای آن می‌نشاند و با تکیه بر وجه جمعی ناخودآگاه به بیان یونگی از اسطورهٔ آغازینی سخن می‌گفت که هر هنرمندی از طریق خلاقیت در معنای فرویدی به تعریفی شخصی از آن دست می‌یابد که به اصطلاح اسطورهٔ شخصی هنرمند خطاب می‌شود.[1] پس منظور دوران از اسطورهٔ شخصی، برداشت شخصی هنرمند از همان اسطورهٔ آغازین است نه چنان شخصی که از عقده‌های هنرمند سردرآورد، چون به زعم او ساختارهای فرهنگی مثل روان قابل‌تفکیک به عناصر فردی و شخصی نیست.[2] گام ششم در پی تبیین همین اسطورهٔ فراشخصی‌ست. و اگر به یاد آوریم که نزد دوران اسطوره روایتی نمادین است، باید بگوئیم منظور از اسطورهٔ فراشخصیْ کلان‌روایتی‌ست که حکایت رساله‌های سهروردی در اصل روایت شخصی او از پیرنگ آن است. از پنج گام پیشین می‌توان گفت در آثار سهروردی، مقصد سفر راوی نیل به عالم عقول است و ادراک عقلی، که این هر دو در دیدار با ملک عقل مصداق می‌یابد. پیشتر اشاره شد که فارابی نخستین حکیمی‌ست که ملک وحی را با ملک عقل هم‌هویت خواند، و اکنون باید افزود که به زعم او «حکیم از راه تعمقات نظری به عقل فعال متصل می‌گردد و نبی از راه تخیل».[3] و موضوع این نوشتار همین نحو نبویِ تخیل است، نحوی که با گذشت زمان به روالی راسخ تبدیل شد، چه ابن‌سینا به تبیین دقیق آن پرداخت؛ «آن‌چه نبی اندریاوَد از روح‌القدس، معقول محض باشد و آن‌چه بگوید محسوس باشد به زینت خیال و وهم آراسته .. و معقول مجرد را به عقل ادراک توان‌کردن، و آن دریافتنی بود نه گفتنی. پس شرط انبیاء این است که هر معقولی که اندریاوَند اندر محسوس تعبیه کنند و اندر قول آرند، تا امت، متابعت آن محسوس کنند و برخورداری ایشان هم از معقول باشد، و لکن برای امت محسوس و مجسم کنند .. و چون به عاقلی رسد به عقل خود ادراک کند، داند که گفته‌های نبی همه رمز باشد آگنده به معقول».[4] کوتاه سخن این‌که کلان‌روایت مدنظر همانا معراج پیامبر است.

گام هفتم مطالعهٔ فرامتنی در حوضچهٔ معنایی متعلق به آثار هنرمند است در جهت تشخیص این‌که کلان‌روایت مذکور در دیگر آثار هنری چند بار و به چه شکلی مطرح شده است. پیش از هر کاری لازم است حدود زمانی و مکانی حوضچهٔ معنایی مدنظر را معین کنیم. پیشتر گفته شد که دوران خود برای تبیین این مهم، تشکیل تخیل اجتماعی–فرهنگی را به تشکیل یک دلتا تشبیه می‌کند که عموماً از ۱۴۰ تا ۱۸۰ سال طول می‌کشد.[5] بنابراین حدود زمانی حوضچهٔ معنایی مدنظر یک بازهٔ زمانی تقریباً ۲۰۰ ساله از اواسط قرن پنجم تا اواسط قرن هفتم هجری‌ست. در خصوص

---

1. Durand, 1992: 168-169
2. Ibid: 342
۳. کربن، ۱۳۵۲: ۲۰۷
۴ . ابن‌سینا، ۱۳۶۵: ۲۰
5. Durand, 1996: 85

حدود مکانی آن گفتنی‌ست سیاقی که فارابی شکل داد و ابن‌سینا شکوفا کرد در میان مشائیان مسلمانِ ایرانی رواج یافت. و سهروردی هم از همین راه در پی تبیین اسلامِ ایرانی بود. بنابراین حدود مکانی حوضچهٔ معنایی مدنظر، ایرانِ اسلامی‌ست در بازهٔ زمانی مذکور. گفتنی‌ست سه رسالهٔ ابن‌سینا که پیشتر مطمح نظر قرار گرفتند نخستین نمونه‌ها هستند که اوایل قرن پنجم تالیف شده‌اند. پس از این در آراء بسیاری به پیرنگ روایت مدنظر اشاره‌ها رفته و در آثار بسیاری نشانه‌هایی از آن به کار گرفته شده که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به *روضه‌الفریقین* اثر ابوالرجاء چاچی اشاره کرد. *رساله‌الطیرِ* غزالی که اوایل قرن ششم تالیف شده پس از ابن‌سینا نخستین اثری‌ست که تماماً به این مبحث می‌پردازد. عین‌القضات نیز در یکی از نامه‌های خود داستان مرغان غزالی را به تلخیص نقل می‌کند. این میان، سنایی تحت تأثیر ابن‌سینا قصیده‌ای می‌سراید، چنان‌که خاقانی هم. و پس از این نوبت به سهروردی می‌رسد که عمدهٔ آثار او از همین راه تالیف شده‌اند. البته پس از او هم کسانی به این مهم پرداخته‌اند که عطار با *منطق‌الطیر* خود از اهم این موارد محسوب می‌شود. و *رساله‌الطیورِ* نجم رازی که اواسط قرن هفتم تالیف شده واپسین مورد از این دست است. چنان‌که مشهود است در حوضچهٔ معنایی مدنظر کلان‌روایت معراج پیامبر نزد افراد بسیاری فعال بوده است؛ این افراد به اقشار متفاوت جامعه تعلق دارند، به نظام‌های فکری متفاوتی قائل هستند، نه تنها لحن و بیان بلکه حتی غایت آن‌ها از نقل کلان‌روایت مدنظر هم ناهمسان است، و این همه یعنی بنا بر اسطوره‌کاوی دوران، با تمرکز بر تخیل اجتماعی–فرهنگیِ مشترک میان اینان، می‌توان بافتار اجتماعی–اسطوره‌ایِ ایرانِ اسلامی در بازهٔ زمانی مذکور را اساساً بر کلان‌روایت مدنظر استوار خواند.

نتیجه‌گیری

اسطوره‌کاوی در آثار سهروردی نشان داد که روایت شخصی او از کلان‌روایت عروج دو بزنگاه دارد. و تثبیت شد که درک آثار هنری به لطف گذار از بزنگاه نخست صورت می‌گیرد و خلق آن‌ها به لطف گذار از بزنگاه دوم. و اکنون نوبت اثبات این مهم است؛ اگر راوی رساله‌های سهروردی را هنرمند هم متصور شویم، باید بگوئیم هنرمند از درِ تعالی، نفس خود را در مراتب ادراکی چندان فراز می‌دهد که به ادراک عقلی و به تبع این فهم حقیقت نائل می‌شود، و نیل به ادراک عقلی یعنی مواجههٔ با ملکِ عقل؛ حضرت جبرئیل که سهروردی در آواز پر جبرئیل تخصص او را خیاطی می‌خواند[۱] و این «عبارت از صورت بخشیدن به هیولای مستعد است. همان طور که خیاط به پارچه که به‌منزلهٔ ماده است صورت پیرهن می‌بخشد».[۲] اشاره شد که فارابی نخستین حکیمی بود که ملک وحی را با

۱. سهروردی، ۱۳۸۰–ج ۳: ۲۱۱
۲. پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۱۷۹

ملک عقل هم‌هویت خواند و مهم‌ترین ویژگی او را واهب‌الصُور بودن: «زیرا آن علت وجود تمامی صور در عالم مادی‌ست که کلیهٔ صور فعلیه که به هیولای مادی هستی می‌بخشد، از آن سرچشمه می‌گیرد».[۱] نیز گفته شد که به عقیدهٔ او حکیم از راه تعمقات نظری به عقل فعال متصل می‌شود و نبی از راه تخیل. و ابن‌سینا به تبیین دقیق‌تر این نحو نبویِ تخیل پرداخت؛ «آن‌چه نبی اندریاوَد از روح‌القدس، معقول محض باشد و آن‌چه بگوید محسوس باشد به زینت خیال و وهم آراسته».[۲] پس اکنون می‌توان گفت خلاقیت در این منظر نحو خاصی از صورت‌بخشی به امر معقول است از طریق تخیل. چنان‌که خالق مطلق در آیهٔ ۲٤ سورهٔ حشر می‌فرماید: «هُوَ اللَّهُ الْخالِقُ الْبارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْماءُ الْحُسْنى ..». در این آیه خداوند نخست خالق، خلق‌کننده و بلافاصله باری، از خود دورکننده خوانده می‌شود، و این یعنی او چیزهایی را که پیشتر خلق کرده اکنون از خود دور می‌کند. چگونه؟ از طریق صورت‌بخشی، چون او بلافاصله مصور، صورت‌بخش هم خوانده می‌شود. و ازآن‌جا که محسوسات در مقام خداوندی جای نمی‌گیرند، می‌توان چیزهایی را که خداوند پیشتر خلق کرده معقولات خواند: خداوند معقولات را در خود خلق می‌کند، سپس آن‌ها را صورت می‌بخشد و از این راه از خود دور می‌کند. بنابراین منشاء خلاقیت حقیقت است؛ و هنرمند کسی‌ست که از درِ تعالی، نفس خود را در مراتب ادراکی چندان فراز می‌دهد که به ادراک عقلی و به تبع این فهم حقیقت نائل می‌شود و به لطف این همه قادر به خلاقیت. هنرمندی که این فرآیند را پشت سر گذاشته، متوجه می‌شود که خلقت امور چگونه بوده و مرجع خلاقیت خود آن را چگونه به فعلیت رسانده؛ او اکنون از سویی به فهم معانیِ محض عقلانی نائل شده و از سوی دیگر فرآیند خلق و صورت‌بخشی را در نزد خالق مطلق به مشاهده نشسته، پس می‌تواند به تقلید از او به صورت‌بخشی به معانیِ محض عقلانی بپردازد. و باید به این همه افزود که «زیبایی شکوه حقیقت است».[۳] البته با لحاظ این تبصره که زیباشناسی مدنظر این نوشتار، وجه محسوس و معقول هنر را به یک اندازه مدنظر قرار می‌دهد، چه منشاء خلاقیت مدنظر این نوشتار ساحت عقل است و نشئهٔ آن ساحت حس، درحالی‌که زیباشناسی در معنای غربی آن تنها بر وجه محسوس هنر متمرکز است.[٤] فصل نخست از رسالهٔ *مونس‌العشاق* سهروردی به نیکی نشان می‌دهد که نسبت خلاقیت با زیبایی نزد او همین است؛ «بدان که اول چیزی که حق سبحانه و

۱ـ فارابی، ۱۳۴۹: ۷ ۲. ابن‌سینا، ۱۳۶۵: ۲۰

۳. کربن، ۱۳۸۷: ۳۳

۴. باومگارتن، مبدع زیباشناسی در معنای متعارف غربی آن، خود این عبارت را «علم ادراک حسی» می‌خواند که با پارادایم فلسفی دورهٔ او، علم‌گرایی افراطی متوسل به پوزیتیویسم، و نظریهٔ هنر این دوره، فرمالیسم، هم‌خوان بود؛ چه ریشه‌شناسی این واژه نیز به همین معنا ره می‌برد: زیباشناسی در زبان فارسی برگردانی‌ست برای واژهٔ Aesthetics؛ ریشهٔ این واژه به عبارت یونانی αἰσθητικός / Aisthētikos ره می‌برد که خود از αἰσθητα / Aisthēta مشتق شده به معنای ادراک حسی.

تعالی بیافرید گوهری بود تابناک، او را عقل نام کرد که أوّلُ مَا خَلَقَ اللهُ تعالی اَلعَقل و این گوهر را سه صفت بخشید: یکی شناخت حق و یکی شناخت خود و یکی شناخت آن که نبود پس ببود. از آن صفت که به شناخت حق تعالی تعلق داشت حسن پدید آمد که آن را نیکویی خوانند».[۱] به زعم سهروردی، زیبایی ماحصل شناخت حق است و این خود نخستین صفت عقل. پس نخستین ثمرهٔ نیل به ادراک عقلی که نیروی محرکهٔ خلاقیت است، شناخت حقیقت است، و زیبایی صفتی‌ست که از این شناخت حاصل می‌شود. چنان‌که نخستین جمله‌های این رساله هم تبیین آشکار همین است: «بدان که از جمله نام‌های حسن یکی جمالست و یکی کمال و در خبر آورده‌اند که ان الله تعالی جمیل یحب‌الجمال. و هر چه موجوداند از روحانی و جسمانی طالب کمال‌اند، و هیچ کس نبینی که او را به جمال میلی نباشد، پس چون نیک اندیشه کنی همه طالب حسن‌اند و در آن می‌کوشند که خود را به حسن رسانند».[۲] نیاز به توضیح ندارد که طلب کمال یعنی طلب تعالی؛ مضمون اصلی روایت شخصی سهروردی از کلان‌روایت عروج. خلاقیت ثمرهٔ این کمال است، و جمال و کمال «اصلاً» یکی است؛ خلاقیت که خود ماحصل کمال است اگر آن‌گونه که باید به فعلیت رسد ثمرهٔ آن «ذاتاً» زیبا خواهد بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ . سهروردی، ۱۳۸۰- ج ۳: ۲۶۸ ۲ . همان: ۲۸۴

منابع

عباسی، علی (۱۳۹۰)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۹۰.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، تهران: سخن، ۱۳۹۵.

سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۸۰)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق (٤جلد)*، هانری کربن و سید حسین نصر، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۰.

سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳٦۷)، *حکمه‌الاشراق*، سیدجعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳٦۷.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)، *عقل سرخ؛ شرح و تاویل داستان‌های رمزی سهروردی*، تهران: سخن، ۱۳۹۰.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۹.

قطب‌الدین شیرازی (۱۳۸۳)، *شرح حکمه الاشراق*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۳.

شمس‌الدین شهرزوری (۱۳۸٤)، *نزهه‌الارواح و روضه‌الفراح*، مقصودعلی تبریزی، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸٤.

کربن، هانری (۱۳۸۵)، *روابط حکمت اشراق و فلسفه ایران باستان*، احمد فردید و عبدالحمید گلشن، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، ۱۳۸۵.

کربن، هانری (۱۳۹۲)، *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، فرامرز جواهری‌نیا، شیراز: آموزگار خرد، ۱۳۹۲.

کربن، هانری (۱۳۸۷)، *ارض ملکوت*، ضیاءالدین دهشیری، تهران: طهوری، ۱۳۸۷.

کربن، هانری (۱۳۷۳)، *تاریخ فلسفه اسلامی*، سیدجواد طباطبایی، تهران: کویر، ۱۳۷۳.

کربن، هانری (۱۳۵۲)، *تاریخ فلسفهٔ اسلامی*، اسدالله مبشری، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۲.

فارابی، ابونصر (۱۳٤۹)، *عیون‌المسائل فی‌المنطق و مبادی فلسفه*، حیدرآبادالدکن: دائره‌المعارف‌العثمانیه، ۱۳٤۹.

ابن‌سینا (۱۳٦۵)، *معراج‌نامه*، نجیب مایل هروی، تهران؛ آستان قدس رضوی، ۱۳٦۵.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸)، "اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران" در *نقد زبان و ادبیات خارجی*، دوره اول، شماره ۲، ۱۳۸۸.

لوی‌استراوس، کلود (۱۳۷۳)، "بررسی ساختاری اسطوره" در *ارغنون*، شماره٤، فضل‌الله پاکزاد و بهار مختاریان، ۱۳۷۳.

Durand, Gilbert (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod, 1960.

Durand, Gilbert (1961), *Le Décor mythique de la chartreuse de Parme, Les structures figuratives du roman stendhalien*, Librairie Jose Corti, 1961.

Durand, Gilbert (1992), *Figures mythiques et visages de l'œuvre.De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris: Dunod, 1992.

Durand, Gilbert (1994), *L'Imaginaire, Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris: Hatier, 1994.

Durand, Gilbert (1996), *Introduction à la mythodologie: Mythes et societies*, Paris: Albin Michel, 1996.

Durand, Gilbert (1997), *Les nostalgies d'Orphée, Petite leçon de mythanalyse*, Religieugiques, 1997.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی