دکتر داریوش شایگان

تصویر یک جهان یا بحثی درباره هنر ایران

اگر آن روح فیاضی را که محرک هنر است و آن روان خلاقی را که هنر پرودهٔ آن است و آن دل خرّمی را که هنر در آن می‌شکفد درنیابیم، هنر هیچ ملتی را نفهمیده‌ایم. بی گمان نبوغ هنری هر قوم مطابق با استعداد و قریحهٔ همان قوم است. ولی هر هنر اصیل به چشمهٔ ازلی آفرینش که همهٔ رؤیاهای همهٔ ملل از آن سیراب می‌شوند راه دارد، از این رو هر قومی، خواه - ناخواه، خاطره‌ای دارد که همچون رودی از سرچشمهٔ صورتهای ازلی برمی‌خیزد، خاطرهٔ کنونی را به گذشته می‌پیوندد و گذشته را به آینده و تاریخ قوم را گرد می‌آورد، گنجینه‌های آن را تمامیت می‌بخشد و از آن پیامهایی به فرزندان وفادارش می‌فرستد.

کمیابند اقوامی که به خاطرهٔ خویش وفادار می‌مانند و میراث خود را حفظ می‌کنند. قوم ایرانی شاید از اقوامی باشد که به میراث قومی خود وفادار مانده است: هنر ایران علی‌رغم بارها تجاوز بیگانگان و گسستگیهایی که خصوصیت تاریخ چندهزارسالهٔ این سرزمین را تشکیل می‌دهد، پدیده‌ای یگانه باقی مانده است که با وجود دگرگونیهای بیشمارش همچنان به خود وفادار است.

از دوران قبل از تاریخ، در هنر سفالگری فلات ایران، تصویری به قدمت خود دنیا ظاهر شده است: تصویری که فضا را به چهار قسمت می‌کند و مرکز آن نقطهٔ محور یک صلیب است. روانشناسی اعماق به ما آموخته است که این اتم - هسته[1] [۱] نخستین طرح روح است از هاویهٔ[2]

ظلمت ازلی؛ این طرح را پیاپی درهمهٔ تجلیات روح ایرانی می‌بینیم، به خصوص که تشکیل‌دهندهٔ آن فضای مثالی[3] است که قبل و پس از اسلام، عنصر غالب بر اندیشه و هنر ایرانی بوده است. ابتدا در اوستا، آن بهشت اقصای شمال، ورجمکرد [۲] بود، بعد همان را باز در مرکز (خورنه)[4] آن جغرافیای مثالی، می‌یابیم که در نقشه‌های کیهان‌شناسی مزدیسنی [۳] دیده می‌شود. در شمایل‌نگاری[5] به شکل فرهٔ ایزدی در می‌آید که فرمانروایان و مغان ایران قدیم را چون هاله در برمی‌گیرد و آن را در تصویر بوداها و بودیساتواها و نیز در مسیحیت ابتدائی [٤] می‌بینیم. نیز این همان صورت ازلی[6] است که در معماری پارتی و ساسانی «چهارتاق» مشاهده می‌کنیم، یعنی گنبدی بر چهارپایه که در معابد زردشتی روی آتشگاهها را می‌پوشانده است. این صورت ازلی باغ - بهشت (فردوس، پردیس از فارسی باستان پئیری - دئهزه)[7] است که در طرحهای متحدالمرکز بعضی بشقابهای ساسانی [۵]، مینیاتورها، باغها، قالیها، و مسجدهای ایرانی با حیاط مرکزی و چهار ایوان [٦] دیده می‌شود.

این «صورت ازلی»، این تصویر نخستین، در کل، همان رشتهٔ نامرئی است که خاطرهٔ قومی ما را تشکیل می‌دهد، احیاء می‌شود و با هر هجوم بیگانه، با هر گسستگی تحمیلی از سوی فاتحان بیشماری که فلات ایران را در می‌نوردند، دگرگونی می‌پذیرد. این همان سرچشمهٔ همواره‌تر و تازه‌ای است که روح ایرانی از آن سیراب می‌شود تا هر بار که رشتهٔ تاریخش بریده می‌شود، ریشه‌ها، هویت، یادگارهای اجداد و گنجینه‌هائی را که نیاکان برایش به میراث گذاشته‌اند، بازیابد. کاملترین بیان معنای این تصویر همان است که متفکران ایرانی «اقلیم هشتم» یا «عالم مثال» نامیده‌اند، عالمی که با حذف کشمکش آشتی‌ناپذیری که صورت را در برابر معنی، و ماده را در برابر روح قرار می‌دهد، محیطی میانه می‌آفریند که در آن ارواح متجسد می‌شوند و اجساد صورتی مثالی می‌یابند.

این عالم، برزخی است بین روح و ماده، زیرا به جهت افتراقش از ماده با واقعیتهای روحانی در ارتباط است و به این علت که متلبس به مقدار و ماده است با عالم محسوسات اشتراک دارد. موجودات متعلق به هر یک از دو جهان، در آن یک مثال دارند. وجود موجود مجرد در این عالم بر سبیل تنزل است که متلبس به مقدار و شکل می‌شود و وجود مادی در آن بر سبیل ترقی است که خلع ماده از خود و از بعضی از لوازم ماده، مانند وضع، می‌کند [۷]. اجسام لطیف و شفاف همچون آئینه، آب و هوا و نیز خیال انسان، مظهر موجودات عالم مثال هستند. پس این جهان، بعدی دوگانه دارد چرا که از طریق هر یک با عالمی که به آن مربوط است، ارتباط برقرار می‌کند. روح در آنجا به صورت مکاشفات قلبی ظاهر می‌شود و محسوسات به شکل صور مثالی [۸] استحاله می‌یابند.

سهروردی این عالم را عالم «صور معلق» می‌نامد. همهٔ جغرافیای خیالی عرفای ما،

همچنین شهرهای اساطیری مثل جابلقا، جابلسا، هورقلیا در آنجا قرار گرفته‌اند.

نتایج این جغرافیای خیالی عظیم است زیرا هم در بینش شاعرانه اساطیری[۸] منعکس است و هم در بینش هنری، که هنر خود، کاربندی همین بینش است. این بینش در زمینهٔ تفکر، علم تأویل را ایجاب می‌کند. یعنی سیر روح از مجاز به حقیقت و از ظاهر به باطن، یا عبور از یک سطح جهان به سطحی بالاتر و از سطح اخیر به سطحی مافوق آن. این بینش در زمینهٔ هنر آنچه را که هانری کوربن[۹] «پدیدهٔ آئینه» [۹] می‌نامد میسر می‌سازد. به این ترتیب هنر ایران در برابر خصلت تجسدی[۱۰] و انسان مداری[۱۱] هنر غربی، بینشی از صور تخیلی قرار می‌دهد که روشنگر این است که در این هنر تمام عالم هستی مظهر تجلیات وجود است.

این طرز نگرش نتایج زیرین را دربر دارد: رابطهٔ جادوئی که واقعیت صورت بخشیده[۱۲] را به صورت بخشیده[۱۳] می‌پیوندد، این امر را مقدور می‌سازد که یک واقعیت واحد بتواند در سطوح مختلف پیاپی متجلی شود. این امر از سوی دیگر، فرض سمبولیسم آئینه‌های مطبق روی هم قرارگرفته را پیش می‌کشد که به اصطلاح بودلر «کلید تطابقات» بین مراتب مختلف عالم است. به این خاطر است که متفکران ایرانی بین زمان و مکان و علیتی که به هر یک از این عوالم تعلق می‌گیرد، اختلافات کیفی می‌یابند. این موضوع در هنر از طریق خلق یک «فضای متحرک» با سطوح متعدد بیان می‌شود.

در وهلهٔ دوم طبق این تفکر، طبیعت کل، مظهر تجلیات وجود است. این همان مفهومی است که کلمهٔ «تشبیه» بیان می‌کند. هر چیزی در این زمینه می‌تواند مظهری بشود که معجزهٔ نور جهان در آن باز بتابد.

باید تأکید کرد که نور جهان نقشی کیمیائی در هنر ایران داشته است. ایرانیان از هر چه که تاریک و ظلمانی و تیره است همواره نفرتی طبیعی داشته‌اند. از دیرباز پیروزی نهائی نور بر تاریکی اهریمنی یکی از خصایص اصلی دین قدیم ایران بوده است. قرآن می‌گوید: «الله نورالسموات و الارض، مثل نوره کمشکوة فیها مصباح، المصباح فی زجاجه... (سورهٔ نور).

نور وابسته به تجلی است یعنی طبق سمبولیسم این آیهٔ قرآن، نور با پرتو چراغی که از خلال شبکه‌ها و منافذ مشکوة جهان شکسته می‌شود، بر آئینه‌های رنگارنگ موجودات می‌تابد، و از سوی دیگر چون این موجودات، هستی‌شان فقط بسته به این نور است، در ذات خویش چیزی جز «نمود بی‌بود» [۱۰] نیستند. اگر طبق نظر «رودلف اوتو» [۱۱] هنر مقدس غرب برای بیان تجلی غیبی (تجلی نومنی)[۱۴] دو طریق مستقیم تاریکی و سکوت را یافته است که به کمک سایه روشن غروبگاهی زیر گنبدهای بلند «گوتیک» حالت «شکوه هیبت‌انگیز» به وجود می‌آورند، هنر ایران همین حالت «نمود بی‌بود» را به صورت مظاهر خیالی تجلیات ازلی بیان می‌کند.

در سومین وهله، چنین بینش چندبعدی واقعیت جز برای انسانی چندساحتی مقدور

نیست، یعنی انسانی که همهٔ سطوح عالم را در کلیت خویش ادغام کند، به عبارت دیگر عالم صغیری باشد با حضورهای متعدد که هر کدام با مرتبه‌ای از مراتب وجود پیوندی جادوئی دارند. به این خاطر است که فضای آفاقی عالم مثال جزء مقابل خود را در فضای انفسی می‌یابد، به نحوی که سرانجام فضای آفاقی مبدل به بعد کیفی حالتی درونی یعنی روح می‌شود و این روح ضمن اینکه مرکز فضای مثالی است محیط و کرانهٔ آنهم محسوب می‌شود.

فضای مثالی در هنر سنتی ایران

علت تحریم نمایش صورت زندگان در دین اسلام شاید این بود که هر گونه حضور ماسوای حضور خدا را از میان بردارد. اما این حرمت نتوانست قریحهٔ طبیعی نقاشی ایرانیان را از بین ببرد. شاید مقاومت روحانیان مانع از پیدایش یک هنر همگانی شد اما چون، از سوی دیگر، خطاطی اعتبار فراوانی داشت، تذهیب نسخ دستنویس وسیلهٔ مؤثری برای بیان نقاشی شد. [۱۲] با مطالعهٔ فضای مینیاتورهای ایرانی، با کمال حیرت ملاحظه می‌شود که هیچ کوششی برای کاوش بعد سوم به کار نرفته و جای «پرسپکتیو» در آنها کاملاً خالی است. این فضای بی‌پرسپکتیو و بی‌سایه و درخشان از جلای سیمابی، شاید حاکی از نفوذ مانویت باشد. می‌دانیم که تشعشع نور در نقاشی دیواری مانوی نقش مهمی داشته است؛ در این نقاشی است که هالهٔ نورانی که برگرد سر قدیسین بسته می‌شود، نشانی است از گریزی به سوی عوالم غیب [۱۳]. حالت مطبوع و دلپذیر خطوط، دقت اجزا و نیز طیف رنگین کمانی رنگها در مینیاتورهای ما، هماهنگیهای ناب و نوعی ضیافت نور ایجاد می کند که تأثیرش بیشتر از طریق جذبه و افسون است تا ادراک عقلانی. این فضا به مثابهٔ آئینه‌ای است که روح در آن رؤیای خیالی خود را می‌بیند. بدون شک خطاست اگر مینیاتور را فقط عنصر تزئینی ساده‌ای بدانیم که برای آرایش نسخ خطی به کار می‌رود، زیرا فضای مینیاتورها به دریافتی کیمیایی از نور و تخیل وابسته است که همچنان که دیدیم در قلمرو تفکر به عالم مثال مربوط می‌شود. غیاب فضای سه بعدی در مینیاتور، نه تصادف است و نه به علت عدم مهارت، بلکه عنصر اساسی یک فضای کیفی است که می‌خواهد پیش از هر چیز «خیالی» باشد، فضائی که در آن اشکال متبادر به ذهن، شبیه صور معلق، فاقد ماده و خصایص وابسته به آن هستند؛ محیطی نامتجانس که در آن هر سطح و مرحله‌ای حالت عاطفی خاص دارد و رنگبندی‌ای ویژه [۱۴]. این فضا که به ستیز با قوانین امتداد مفهومی، توالی زمانی و رابطهٔ علّی منطقی برخاسته است، جهانی را به نمایش می گذارد که در آن چشم از سطحی به سطح دیگر می‌گذرد بی‌آنکه اعتنائی به قوانین پرسپکتیو کند. رویدادهای متقارن بی‌هیچ رابطهٔ زمانی در اینجا در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند و چشم در شکوفائی جهانی شرکت می کند که به نظر می‌رسد بیشتر از طریق همدمی جادوئی تقارن،

انتظام یافته باشد تا به وسیلهٔ وحدت ترکیبی عناصر مختلف.

این رابطهٔ «عبرعلی» متقارن، به خصوص در یک مینیاتور قرن پانزدهم متعلق به مکتب تبریز [۱۵] تصویر شده است. در این مینیاتور سه رویداد در زمانها و فضاهای گوناگون و بدون پیوند منطقی در کنار هم نشان داده شده است: صحنه‌ای که موسی با نیزهٔ خود قورباغ پای عوج را سوراخ می‌کند، صحنه‌ای که محمد پیغمبر اسلام به پیشباز علی (امام اول) رفته است و صحنه‌ای که مریم مقدس فرزند خدا را در آغوش گرفته است - بهترین گواه بر سه شاخهٔ سنت ابراهیمی. این شکل، اهمیت فضاهای منطبق بر هم و روی هم نهاده شده در مینیاتور ایران را که عبور از یکی به دیگری با استحالهٔ داخلی و ایجاد نوعی «دیالکتیک فضائی» همراه است بیان می‌کند. این سطوح به گفتهٔ لئوبرونستین [۱۶]، فضائی «متحرک» ایجاد می‌کند که به طور عینی داده نمی‌شود بلکه تماشاگر به کمک مشارکت بصری خود، آن را می‌سازد.

بازسازی فضا معادل است با تکیه بر اهمیت خیال که در اصل پرتو روح است. هر تجلی ابتدا در روح نقش می‌بندد، سپس از آن ساطع می‌شود، همچون پرتوی که به مجرد تابیدن، اشیاء محسوس را به تمثیلاتی تبدیل کند که خود در آنها متجلی است. بین واقعیتها و اشکالی که مظاهر آنها هستند، ارتباطی پیوندی وجود دارد. به این خاطر است که شکلهای مینیاتوری همچون صور «معلق» جلوه‌گر می‌شوند که به قول سهروردی در «ناکجاآباد» واقع شده است، یعنی مکانی که در یک آبادی خاص قرار نگرفته، بلکه «ناکجا»ی همهٔ کجاهاست: هم مرکز است و هم محیط، هم درون است و هم بیرون. به این جهت است که هر چیزی در آن به این اندازه شگفت‌انگیز است، اینقدر اعجاب‌انگیز و مملو از طراوت خاص خیال کودکان، و انسان در این نور سیمابی که سابقاً همچون فره ایزدی و هالهٔ نور درون، دور سر مغان و فرمانروایان ایران کهن قرار داشت، جذب شده است.

اما مینیاتور، خصوصیت دیگری هم به همین اهمیت دارد که شایسته است مورد توجه قرار گیرد، زیرا یکی از جنبه‌های اساسی تفکر ایرانی و هنر ایرانی است: عبور از سطحی به سطح دیگر، که منظور همان تأویل است. این امر در مینیاتورها، همچنان که دیدیم یک فضای «متحرک» و یک دیالکتیک حرکت می‌آفریند که به علت تأثیر انطباق سطوح، احساس عمق بدید می‌آورد. در قالیهای بزرگ قرن شانزدهم و نیز در پوششهای کاشیکاری، این موضوع به صورت «چندنوائی»[۱۵] سطوح و رنگهای متعدد، متجلی می‌شود و در شعر شاعری چون حافظ از طریق فضای شاعرانهٔ حالات متقارن و دیالکتیک عشق که همچون حرکت بیقرار روح در طلب محبوب ازلی است، بیان می‌گردد.

قالیهایی که غنای ترکیب‌بندی، وفور شکلها و هماهنگی رنگها در آنها به نقطهٔ اوج هنر تزئینی می‌رسد نشان‌دهندهٔ همان صورت ازلی (آرکتیپ) گرانقدر در نزد ایرانیان، یعنی با ع

بهشت است.

اما به خصوص، چنان که پوپ، هنرشناس بزرگ متخصص هنر ایران می‌گوید، در قالیهای اردبیل (قرن شانزدهم) است که نقشها اهمیت پیدا می‌کنند. در این قالیها سطوح روی هم انباشته می‌شوند و تضادها و شگفتیهائی پدید می‌آورند و مرتبه‌های مختلف یک طرح متنوع را ایجاد می‌کنند [۱۷]. در این سطوح چندگانه، هر سطحی بر حسب نظمی دقیق، انتظام و ترتیب اسلیمی، موضع برگها و نقشهای گلها را تعیین می‌کند. این امر به کمک ترکیب نظامهای متعدد اسلیمی که هر یک عملکرد و حرکت و ثقل مخصوص خویش را دارند و در نتیجه مجموعه‌شان طبق یک هماهنگی پیشین، با یکدیگر همنوائی می‌کنند، انجام می‌شود. سطوح اول، ثانی و ثالث بی‌آنکه همدیگر را خنثی کنند در هم می‌پیچند، اما در عین حال فضائی در عمق پدید می‌آورند که شبیه است به صداهای متفرق در هنر «فوگ». «ارکستراسیون» چندنوائی این سطوح متعدد که از خورشید مرکزی قالی تشعشع می‌یابد، روشنگر همان تنوع باغی است که مانند واحه‌ای افسونگر، دور از گزند زمان، و مثالی ازلی از باروری و فراوانی است که همواره ایده‌آل ایران بوده است. اینجا هم عنصر بهره‌مندی را باز می‌یابیم: نظامهای اسلیمی، اعمال ادراک، تحلیل و ذکاء ما را تکرار می‌کند و ما را به دنبال استحاله‌های هر چه ژرفتر، به طرف شگفتیهای مرموز و نهانی هدایت می‌کند که معنای نهائی آن در آخرین تحلیل مرکز وجود ماست. هر تصویری از بهشت مثال روح است.

ما این فضای با سطوح متنوع و متعدد را در تذهیبهای دور نسخ خطی قرن پانزدهم میلادی، در گچبری‌های محرابها، در برنزهای حکاکی شده از قرن دوازدهم به بعد، در طرحهای هندسی آجرها و به خصوص در معماری دورهٔ سلجوقی و همچنین در پوششهای کاشی مثلاً در مسجد شاه اصفهان می‌بینیم.

اشکال تخیلی مینیاتورها، رنگهای هماهنگ قالیها، تلفیقهای شعر و موسیقی ایرانی، جامعترین تحقق خود را در بهشتهای زمین که باغهای ایرانی باشند، بازمی‌یابند. باغهای بهشت‌آسائی که سطح رؤیائی آنها، آئینهٔ تفکر است، گلزارهای غنی رنگارنگ که زمزمهٔ آرام فواره‌ها و ترانهٔ آبشارها و آبنماهای آن سمفونی زندهٔ طبیعت است و غرفه‌های فیروزه‌ای‌اش پناهگاه روح تماشاگری است که با تماشای این آئینه‌های جادوئی ناظر زایش چهار رودی است که «چارباغ» جهان را سیراب می‌کند.

تصادفی نیست اگر اشعار یکی از بزرگترین شعرای غنائی و عرفانی همهٔ اعصار، حافظ شیراز، به عنوان سروش غیبی مورد تفأل قرار گیرد، به طریقی که چینیان با یی - کینگ[۱۶] تفأل می‌زنند. این است که شعر هم با پدیدهٔ تأویل در ارتباط است و حافظ برای ما «لسان‌الغیب» و «ترجمان‌الاسرار» می‌گردد. به هنگام خواندن اشعار او چنین احساس می‌شود که شاعر، چشمی

دارد مجهز به سطوح متقارن و متعدد که می‌تواند با آن، چیزها را در دیدی همزمان و متقارن، و نه در تعاقب منطقی افکار، ببیند. «فضای شاعرانهٔ» او، به معنائی، بر هم نهاده شدن حالات روحی هم هست که به کمک آن، روح کسی که شعر را می‌خواند، و مضمون شعر، در تطابق متقارن «لحظه» تلفیق پیدا می‌کند، به نحوی که این لحظه مبدل به طرح عرفانی این حالت بخصوص می‌شود. اما این «تقارن» آغاز سیر و سلوک هم هست. چرا که حرکتی تصاعدی و درگذر از پرده‌ای به پرده‌ای دیگر مکمل این دید متقارن می‌گردد و طنین روح را بر کلید تطابق کلی منعکس می‌کند. به این خاطر است که شعر مبدل به یک دیالکتیک عشق می‌شود یعنی یک نوسان دایمی بین «آنکه در حین کشف مستور است و در حین استتار، مکشوف» یا بین جمالی که در عین جذب دفع می‌کند و جلالی که در عین دفع جذب می‌کند زیرا هر جمالی مقتضی جلالی است که هیبت ناشی از جمال خیره‌کنندهٔ معشوق است و هر جلالی روشنگر جمالی که همان لطف خفته در قهر و هیبت خداوندی است. حرکت شعر نوسانی می‌شود بین خروش و شوق حضور و حرمان غیاب، بین مشعل چهره و کفر زلف که شخص را در حین راندن به خود جذب می‌کند. اما این جستجو به جهشی بدل می‌شود که سالک عشق را به «کوی دوست» رهنمون می‌گردد و ندای دعوتش در بیابان همچون بانگ جرسی است که طنینش را همواره در غم غربت شعر و موسیقی ایرانی می‌یابیم: کس ندانست که منزلگه مقصود کجاست / اینقدر هست که بانگ جرسی می‌آید [۱۸]

آنچه شعر ایرانی با تعقیب رد نامرئی این دعوت جستجو می‌کند، موسیقی به وسیلهٔ برگردان یکنواخت شکوه‌های غم‌آلودش تکرار می‌کند: بشنو از نی چون حکایت می‌کند / وز جدائیها شکایت می‌کند [۱۹]

و آنچه را که شعر و موسیقی، در این غیبتی که حضور هم هست، به سرگشتگی جستجو می‌کنند، هنر تصویرش را در محضر گنبدهای آبی که بر کرانهٔ واحه‌ها انتظار می‌کشند، در فضای گنبدی حجره‌هائی که انتظار در آنها می‌تابد، در رؤیای بهشتی قالیهائی که گامها را بر خود گرد می‌آورد و در باغهائی با آبهای آئینه‌سان که ابدیت در آنها به رؤیا فرو می‌رود، منعکس می‌کند.

تماس با غرب

برای نشان دادن همهٔ وسعت ضربهٔ برخورد ما با غرب، شاید بهتر باشد چند کلمه‌ای در بارهٔ عناصر غالب بر تفکر غربی که اساساً با تفکر ما متفاوت است گفته شود، زیرا تا این اختلافهای اساسی را بررسی نکرده باشیم، داوریهامان دربارهٔ حالت کنونی تفکر و هنر ایرانی قهراً سطحی خواهد بود. آنچه موجب آشفتگی می‌شود، این است که در برابر بینش «شاعرانه -

اساطیری» ما، غرب تفکری «تعقلی» یعنی حصولی قرار می‌دهد، که در آن معیار تحقیق حقیقت چیزی است که به طور تجربی قابل آزمایش و بررسی باشد؛ در برابر زمانها و فضاهای کیفی وابسته به حالات درونی ما، زمانها و فضاهائی خالی از هر مضمون «معادی» و مثالی و در برابر مظاهر عالم مثال ما، غیرقابل‌تحمیل بودن روح و ماده و باطن و ظاهر را قرار می‌دهد. «تعقلی شدن» هر معرفتی همراه با «اسطوره‌زدائی» زمان، مآلاً، در غرب منجر به «تاریخ‌پرستی»، دنیوی شدن روح و از هم پاشیدن ارزشهای متافیزیکی می گردد، که نمایندهٔ مهم این تفکر، نیچه است. از دکارت تا مارکس، فکر غربی، طبیعت را به تدریج دنیوی و مبدل به شیء گردانده است و انسان را به «حیوان کارگر»[17] و فلسفه را به انسانشناسی تقلیل داده است. این حرکت «نیهیلیسم» (نیست‌انگاری) از طریق آشفتگی و پریشانی و هجوم نیروهای تاریک ناخودآگاه، در ادبیات و هنر مشاهده می‌شود. اولیس[18] جیمزجویس، کوه جادوئی توماس‌مان، گرگ بیابان هرمان هسه و خراب‌آباد[19] تی. اس. الیوت نمونه‌های بارز این زمینه هستند.

از گوته تا داستایوسکی، پروست، کافکا، و جویس، ما ناظر تجزیهٔ هر چه واضح‌تر سبک، اثر ترکیب شده و شخصیت انسانی هستیم. شخصیتهای داستایوسکی فردهای مجسم نیستند، بلکه حرکات روحی هستند و انسانی یکپارچه را نشان نمی‌دهند، بلکه نمایانگر قدرتهای مرموز دنیای درون [۲۰] هستند. گرگ بیابان تنها یک گرگ و یک انسان نیست، غبار ارواح پراکنده هم هست. تجزیهٔ نظامهای فرهنگی و صورتهای سنتی در هنر هم منعکس می گردد. اینجا سلطهٔ هاویهٔ[20] صورتها، نیروهای ناآگاه و ظلمانی[21] است؛ سلطهٔ جهانی است که در آن مظاهر روانی جانشین واقعیتهای جهان عینی می‌شود، جهانی که تجزیهٔ هر چه را که تا آن زمان خوب بوده، نیستی آنچه را هم که واقعی شمرده می‌شده، در پی دارد. در آنجا ظهور آن وجه چیزها[22] دیده می‌شود، یعنی آنچنان که «اریش نویمان»[23] می گوید، «دو ارکتیپ» شیطان و «مادر خوفناک». در این مضمون، جملهٔ عجیب بودلر، «کاملترین صورت زیبائی، شیطان است»، ارزشی مثالی پیدا می کند. این آشوب در نقاشی جدید از طریق مخلوط عجیبی از واقعیتهای روانی و صورتهای تجزیه شده از ماده، بیان می‌شود: مکعبها، دایره‌ها، لکه‌های رنگ، اعضای پراکندهٔ بدن انسانی و بقایای خاطرات در تودهٔ درهم جهانی تجزیه شده گرد می آیند که در آنجا «دینامیسم» جانشین ترکیب می گردد، نیروی شکل و رنگها، جای توهم واقعیت خارجی را می گیرند، بی‌شکلی جانشین روش قراردادی می گردد و اضطراب و دلهرهٔ روح، اساس رفاه زندگی روزمره را هم می‌لرزاند. نقاشانی چون سزان، وان‌گوگ، کله، شاگال، پیکاسو افرادی تنها و منزوی هستند که دعوت شده‌اند تا جهانشان را از اعماق نیروهای ناآگاه، باز بیافرینند. تلاش هنرمند نوپرداز حال به صورت نبردی با دیو و پیروزی قهرمانی درمی آید. در عالمی محروم از شکلها و صورتها، فاقد سمبلها و مقهور نیروهای مضمحل کنندهٔ ناآگاه،

هنرمند باید جهانی را دوباره سازمان دهد که خالی از زیربناها و نظامهای سنتی است.

موقعیت هنر ایرانی در برابر آشوبی که از غرب به سویش آمده چیست؟ آیا ایران این اضمحلال صور سنتی خود را می‌شناسد؟ جالب است که توجه کنیم دو جنبهٔ متضاد و مکمل نفوذ تفکر غربی (منظور جزم شبه‌مذهبی اصل عینی بودن که هر معرفتی را اعتبار می‌بخشد، و هجوم ناخودآگاه است) متعاقباً بر اندیشه و هنر ایرانی تأثیر گذاشته‌اند. باری چون ایران تاکنون هرگز مغلوب و مقهور هیچکدام از این دو نشده و با توجه به اینکه همواره تعادلی هماهنگ بین عناصر آگاه و ناآگاه را حفظ کرده است، این تأثیر و نفوذ، آشفتگی‌ای ایجاد کرد که لااقل برای مدتی به صورت تقلید کورکورانه از غرب در همهٔ زمینه‌ها و در نتیجه به از دست دادن هویت، ظاهر شد. با این حال باید اضافه کنیم که مدتی است که گرایشهای جدیدی در افق ظاهر می‌شود، و هنرمندان جوان می‌کوشند شاید با بهره‌گرفتن به هر ترتیب از منبع خاطرهٔ قومی دنیائی در خور نبوغ زیباشناسی سرزمین خویش باز آفرینند.

دوران فترت

از زمانی که ایران با غرب تماس حاصل کرده، آیا توانسته است آثار بزرگی شبیه آثار گذشته یا آثار دورهٔ جدید فرهنگ غرب به وجود آورد؟ بدبختانه پاسخ منفی است. علی‌رغم همهٔ تلاشها برای اتخاذ یک جهت، هنر کنونی ایران هنر دورهٔ فترت است، هنری که کورمالانه هویت خاص خود را می‌کاود. ایران در محل تلاقی دو جهانی واقع شده است که بدون ابراز خشونت نمی‌توانند همزیستی کنند. ارزشهای عینی تمدن ما که بر محور دید مثالی جهان قرار دارد در هم فرو می‌ریزد. در برابر حالت تهاجم تفکر غربی که مدعی عینی و تجربی بودن و جوهرش همان تفکر تکنیکی است و دستاوردهای مادی عظیم، کارآئی حیرت‌انگیز آن را تأیید می‌کند، دید شاعرانهٔ ما از جهان، ناهمخوان، شکننده، گذشته‌گرا و حتی برای بسیاری همچون ترمزی در کار پیشرفت به نظر می‌رسد. یک مثال: زبان فارسی زیر بار مفاهیم علوم جدید غربی از پا درآمده و ما گناه را از فقر آن می‌دانیم، در حالی که در زمینهٔ تفکر شاعرانه - اساطیری آثار ادبی ایرانی، رسائی بسیار دارد. بدون توسل به تعصب قومی می‌توانیم بگوئیم که هیچ زبانی در شاهکارهای شاعرانه با فارسی برابری نمی‌تواند کرد: همچون طنین کلام پرایهام حافظ، حماسهٔ فاخر و آهنگین فردوسی، و امواج سیل‌آسای افاضات عارفانهٔ مولانا که منابع وسیع و موزون زبان فارسی، وجد و حال مستانهٔ روح را در شعر او تجسم بخشیده. اگر چنین شاهکارهائی در زمینهٔ شعر ممکن است، به این جهت است که قریحهٔ زبان فارسی، خود را در ساختی بیان می‌کند که الزاماً همان ساختی نیست که بر منطق علوم غربی حاکم است و نتیجتاً، مقاومتش بیشتر دلیل یک ناسازگاری وجودی است تا نارسائی مادی. شارل دوبو[۲۴] می‌گوید:

«به علل بسیار بدیهی، در زبانها غیرقابل‌ترجمه‌ترین لغات، آنها هستند که از همه بیشتر اهمیت دارند. این لغات مادر (گوته این واژه را به کار برده) یک شیوهٔ تفکر و احساس‌اند که در چارچوب خانوادهٔ بزرگ انسانی، به هر قومی، تشخص متافیزیکی‌اش را می‌دهند.» [۲۱]

این «تشخص متافیزیکی» همچنین با خلقیات ما که به عقیدهٔ «ژاک ماریتن»، «عناوین اشرافی متافیزیکی»[۲۵] ما هستند، همسان می‌شوند. نپذیرفتن این عناوین اشرافی، سقوط در «استوییسم» است و نیز فراموش کردن خاطره، زیرا زبان است که خاطرهٔ یک قوم را نگهداری می‌کند.

ایران تحت شرایط هجوم «ایسم»ها ارزشهای غربی را به عاریت می‌گیرد، زیرا همهٔ «ایسم»ها بر محور یک نظام ارزشی دقیق استوار است: چه مارکسیسم باشد و چه پوزیتیویسم و چه اگزیستانسیالیسم، و چه‌هر ایسم دیگر. اما آنچه ما به عاریت می‌گیریم، حتی ارزشهای دست اول نیستند، بلکه ارزشهای دست دوم‌اند. و دیگر اینکه از ابداع ایسم‌ها و از پادزهرهای خنثی کنندهٔ آنها عقب مانده‌ایم. از بسیاری نظرها غربی که ما می‌شناسیم، غرب فلیسین شاله، اگوست کنت و پوزیتیویسم ازاعتبارافتادهٔ اوست. بدتر از همه اینکه، این ارزشهای دست دوم که به هیچوجه پاسخگوی حساسیتهای ما نیست، به صورتی درهم و برهم، وارد جهانی می‌شود که دقیقاً هرگونه «ذهنیت»[۲۶] ارزشها را رد می‌کند چرا که بینش آن عالم مأخوذ از منبع ماورای وجود انسان است. آنچه دنیای ما را برپا می‌کرد، نه یک مفهوم بود و نه یک ارزش انسانی و جز از طریق مقولات بینش شاعرانه - اساطیری نمی‌شد آن را تشریح کرد. این همان چیزی است که هنر سنتی ما هم از طریق اشکال شناور، آرامش فاخر باغ - بهشتهای مان و خلاء نورانی مسجدهای ما بیان می‌کرد. بیم آن می‌رود که در مواجهه با مفاهیم یک ساحتی تفکر غربی، ما کلید رمز خود، یعنی آن علم تأویلی را که «سوندنبورگ» علم «ملکی» می‌خواند از دست بدهیم اگر تاکنون از دست نداده باشیم. بدون این کلید، ما عالیترین مایملک خود، آنچه را که یکپارچگی فرهنگی‌مان را در خلال تداوم اعصار حفظ کرده است، یعنی کلید باغی را که ایران در روح خود دارد از دست خواهیم داد.

هنر کنونی ایران یک هنر دورهٔ فترت است. اما منظور از دورهٔ فترت چیست؟ برای پاسخ دادن به این سؤال مثالی شاعرانه به کار می‌گیریم. قسمتی از تفسیری را که هایدگر دربارهٔ شعری از هولدرلین می‌دهد، به خصوص در مورد معنای «زمان عسرت»، باز می‌گویم. به عقیدهٔ هایدگر شاعر بین «خدایانی که گریخته‌اند و خدائی که خواهد آمد» [۲۲] وضعی واسط و «رابط» دارد. این زمان عسرت است زیرا با دو عدم و یک نفی مضاعف مشخص می‌شود: دیگر نبودن خدایان گریخته و «هنوز نیامدن» خدائی که خواهد آمد. اساسی‌ترین جلوهٔ این زمان در حرکت نهائی «نیهیلیسم» غربی است که نماینده‌ای همچون نیچه دارد. این زمان، دورهٔ انحلال

صور و از هم‌پاشیدگی نظامهای فرهنگی هم هست. برای هنرمند، این آستانهٔ نبردی است با دیو یا جستجوی یک تجربهٔ جدید معنوی که تی. اس. الیوت آن را «نقطهٔ ثابت دنیای گردان»[۲۷] می‌خواند. غیبت خدا که به صورت یک نیستی احساس می‌شود، خود شروع تجربهٔ تازه‌ای می‌گردد برای بازیافتن خدا در آن سوی خدا، در فراسوی نامهایش و در جلوه‌های مثالی‌اش. به این جهت است که زمان عسرت، زمان خلاقیت هم هست.

بنابراین، ما شرقیان که روح «علمی - صنعتی» را نیافریده‌ایم و مسئول افسون‌زدائی[۲۸] دنیائی نیستیم که از انسان خدائی آفریده و از خدا یک مخلوق فرعی انسان، در چه موضعی قرار داریم؟ آیا در زمان عسرت واقع شده‌ایم؟ نه هنوز. آیا در مرحلهٔ غیبت کلی خدا قرار گرفته‌ایم که غیبتش موجب یک تجربهٔ تازهٔ معنوی بشود؟ نه هنوز. پس در کجاییم؟ در دورهٔ احتضار خدایانیم. حالت بینابین ما در مرحلهٔ گریز و رسیدن الوهیت نیست، بلکه مابین احتضار و مرگ نزدیک آن قرار دارد. به عبارت دیگر در یک دورهٔ فترت هستیم، در مرحلهٔ «نه هنوز» از هر دوسو. به این جهت است که شاعر ما نه حافظ است و نه ریلکه، و نه الیوت، نقاشمان نه بهزاد است نه ماتیس و نه پیکاسو و متفکرمان نه ملاصدرا است، نه نیچه و نه هایدگر. ما متفکران و هنرمندان دورهٔ فترت هستیم.

* * *

این موقعیت مخصوص، علی‌رغم ضعف و کم‌مایگی اجتناب‌ناپذیری که در همهٔ زمینه‌ها برمی‌انگیزد یک امتیاز هم دارد که عبارت است از امکان نجات آنچه که برایمان باقی مانده، منظورم آن باغ بهشتی است که ایران در درون خود دارد. اما چطور می‌توان این باغ شکننده را در دنیائی که حرمت همهٔ فضاها حتی مقدس‌ترین‌شان را بیدریغ می‌شکند، نجات داد؟ این موضوع تنها به ما ارتباط ندارد، به درایت نظام آموزشی هم مربوط است، و نیز به طرح بعضی تصورات جاری که بدون آنکه بدانند مربوط به چیست، همچون پول رایج به حسابش می‌آورند. همه از اصلاحات فرهنگی سخن می‌گویند بی‌آنکه در نظر بگیرند فرهنگ در اندیشهٔ یک فرانسوی و یک ایرانی، معنای واحدی ندارد. فرهنگ چنان به «عناوین اشرافی متافیزیکی» ما وابسته است که نمی‌توان بدون دگرگون کردن عمق وجودی آن، ضوابط ارزشی تمدنی را به تمدنی دیگر انتقال داد. همسان شدن[۲۹] رقت‌انگیز قرن ما به التقاط[۳۰] می‌انجامد که این یک به آسانی به صورت ابتذال در می‌آید. شرایط مناسب برای نوعی حفظ هویت فرهنگی ما، اینها به نظر می‌رسد: ابتدا برقراری یک گفتگو با خاطرهٔ ازلی خود و سپس گفتگو با غرب.

غرض از گفتگو با خاطرهٔ ازلی، برانگیختن تصنعی گذشته و تقلید صورتهای خالی از هر مضمونی نیست. سنت‌گرائی کهنه‌پرستانه هم مورد نظر نیست. سنت نمی‌تواند یک «تشییع جنازه» باشد. هانری کوربن می‌گوید: «سنت اساساً زایش دوباره (رنسانس) است و هر زایش

دوباره‌اش به فعلیت درآمدن یک سنت در زمان حال است. به این جهت است که «باززائی» سنت همواره متضمن «زمان حال» است، یعنی زمان حالی نظیر آنچه که با آن رنسانس کارولنژی قرن نهم، رنسانس بیزانسی قرن دهم و رنسانس بزرگ قرن شانزدهم اروپا (نوزایشی که بدون آن هم این ادوار [illegible] عهد باستان گمشده» ای بیش نبود) [۲۳۱] منتقل کرد و رساند.» به این شیوه است که سهروردی، فیلسوف بزرگ ایرانی، خود را وارث و بازآفرینندهٔ حکمت الهی ایرانیان قرار داد. [illegible] بی‌انقطاع این خاطره و وفاداری ایران به گنجینه‌های مضامین آن بود که باعث [illegible] و تفکر ایرانیان شد. اگر این وفاداری، ایران را همواره از آسیب مهاجمان نجات [illegible] دلیلی وجود ندارد که در حال حاضر هم نتواند نجات دهد. اما چطور می‌توان این [illegible] قرار کرد؟ بدون شک نمی‌توان با قطع و یقین به این سؤال پاسخ داد. این کار را [illegible] می‌شود انجام داد که به ارزشهای اصیل یک ملت، اهمیتی لااقل مساوی با ارزشهای [illegible] ادی که امروزه تنها ضوابط توفیق همهٔ ملتها به نظر می‌رسد داده شود. به فرض آنکه این [illegible] بانی تحقق یافته باشد، مؤثر واقع نخواهد شد مگر آنکه با گفتگوئی مکمل با [illegible] شود.

[illegible] اکنون در سرنوشت خود با دنیای غرب شریک هستیم. شرق غربی می‌شود، چه [illegible] و چه نخواهد. برای درک این معنا باید روشن‌بین بود و برای رویارونی با آن، شجاع. [illegible] که ما را تهدید می‌کند بسیار شدیدتر است. ما نه تفکر علمی - صنعتی را آفریده‌ایم و نه [illegible] آن را تصور کرده‌ایم. وقت آن را هم نداشته‌ایم که خود را با شیوه‌های جدید [illegible] و احساس تطبیق دهیم. نتیجتاً نه دقت آن را داشته‌ایم که پادزهر مخصوص خود را تولید کنیم و نه آنکه خود را علیه این هجوم مجهز و مصون سازیم، هجومی که نه با مأمن گرفتن همسایگی دارد و نه با صمیمیت و نه با سکوت. اگر نتوانیم تاریخ و گسترش این سرنوشت را که از آن ما برخاسته است بشناسیم، اگر موفق نشویم به باطن روح غرب نفوذ کنیم، خطر دو چندان خواهد شد.

تلقی ایرانی عادی در برابر غرب، بین دو قطب افراطی تسلیم بی‌قید و شرط و طرد بی‌چون و چرا نوسان دارد. این دو تلقی هر دو از یک عدم شناخت سرچشمه می‌گیرند. غرب نه بهشت اهل مدینهٔ فاضله است و نه جهنم نفرین‌شدگان ابدی. برای آن شرقی که غرب را طرد می‌کند، غرب غالباً با تکنولوژی، ماتریالیسم و استعمار یکی شده است. بدون شک اینجا گناه از خود غرب است زیرا استعمار همواره همزاد و جفت غربی کردن بوده است. آنها که غربیان را چون اهریمنان می‌نگرند و آنها که ایشان را مسئول همهٔ درماندگیهای دنیا می‌دانند متأسفانه از غرب چیزی جز محصولات فرعی‌اش را نمی‌شناسند و حتی گمان نمی‌برند که در ورای این ظواهر فریبنده، آثاری نهفته است که اوجش به عالیترین چیزهائی می‌رسد که بشر تاکنون به

وجود آورده است: تراژدی یونانی، کاتدرال گوتیک، کانتات‌های باخ. از سوی دیگر انسان غربی که در این فکر است تا همه چیز را در قسمتهای منظم شدهٔ روح خود جا دهد، نمی‌تواند درک کند که در پشت نشانه‌های ظاهراً فاتالیست ایرانی، منفذی به جانب آنسوی چیزها گشوده شده و این توکل، قبل از هر چیز، تسلیمی است به احکام وجود. به این جهت است که گاهی در برابر «ساعت جهان» اینقدر خونسرد و بی‌قید جلوه می‌کند. بدون شک، غربی و شرقی علی‌رغم یکسان شدن و همترازی فرهنگها، دو موجود مختلف باقی خواهند ماند. یک ایرانی هرگز «فائوست» نخواهد شد، همچنان که یک آلمانی هم هرگز نه کیخسرو خواهد شد و نه رند، آن رند نظرباز، به معنائی که حافظ از آن مراد می‌کند. علی‌رغم «دهکدهٔ جهانی» که «مارشال مک‌لوهان» از آن سخن می‌گوید، انسانها در اعماق وجود خود وابسته به ماوای خویش باقی خواهند ماند، و این نه به علت ولایت‌پرستی گذشته، بلکه به این دلیل ساده است که بدون این یک وجب خاک تغذیه کننده، که خاطرهٔ وفادار از آن سیراب می‌شود، ما تنها زائرانی ره‌گم‌کرده خواهیم بود نظیر آنها که به روزگار خویش می‌بینیم جاده‌های دنیا را به دنبال علاجی نامشخص برای دردی ناشناخته در می‌نوردند.

آیا می‌توان با غرب همزبانی برقرار کرد؟

هایدگر در مصاحبهٔ جالب توجه خود با یک دانشمند ژاپنی [۲۴]، می‌گوید که گفتگو بین آن دو مشکل است چون آنها «خانهٔ وجود»[۳۱] مشترکی ندارند و چون زبان خانهٔ وجود است، خود وسیلهٔ ارتباط هم مانع گفتگو می‌گردد. شاید «خانهٔ وجود» خاطرهٔ ما هم باشد که در آنجا هنر و تفکر ما سیراب می‌شوند. به این جهت است که گفتگو با غرب جز براساس اصالت طرفین نمی‌تواند صورت گیرد، در غیر این صورت به مرزهای تنگ زبان حرفه‌ای و شعارهائی که امروزه مشخصهٔ برخوردهای بین‌المللی است، محدود خواهیم شد - مانند گفتگوهای واهی بین ناشنوایان. اگر چه «خانه‌های وجود» غربی و ایرانی اختلاف دارند، هر دو از یک سرچشمه جاری شده‌اند. و گفتگو واقعاً گفتگو نخواهد شد مگر آنکه در این سطح صورت گیرد. در حقیقت در این سطح است که «ایسم‌ها» منتفی می‌شوند و جای خود را چنان که مولانا می‌گوید به همدلی می‌دهند. غرض، چندان یافتن یک توافق نیست (وقتی منافع مشترکی در میان باشد توافق پیدا خواهد شد)، بلکه جستجوی ارتباط همدلانه است. هر درایت حقیقی و واقعی عمل روح است نه عقل. در تلاش بزرگ رهائی انسانیت، حجابهائی که غرب را از شرق جدا می‌کند دیگر نمی‌تواند معنائی داشته باشد. غرب گذشته از منطقهٔ جغرافیائی، یک جهان‌بینی هم هست که بر دو هزار و پانصد سال تاریخ تکیه دارد؛ شرق که در آن شناسائی بیشتر حضور ناشی از معرفت اشراقی است، یک نحوهٔ وجود است. هر انسانی هم شرق خود را

دارد و هم غرب خود را. غرض نه این است که برای یکی به زبان دیگری موعظه‌ای بشود و نه یکی بر علیه دیگری علم شود. بل غرض این است که به هر یک سهم شایسته‌ای داده شود. درست است که ما همواره نقطه نظرها و تلقی‌های همانندی نداریم، اما اگر آنچه که در شرق و غرب بهترین است نمایانده شود شاید بتوان این تمامیت از هم گسیخته‌ای را که انسان جدید باشد از نو یکپارچه کرد.

سرنوشت هنر ایران به همهٔ این مسائل بستگی دارد. ایران بحرانی را می گذراند، بین دو دنیائی است که یکدیگر را نفی می کنند. تعادل و «سنتزش» و نیز مداومت خدشه‌ناپذیر سنتش موقوف است بر وفاداری به میراث قرون، و ادراکش از فرهنگ راستین غرب.

1. C. G. Jung: «Traumsymbole des Individuationsprozesses», *Eranos Jahrbuch*, Zurich, 1935, pp. 105 – 106

۲. اوستا، وندیداد، II – ۲۵

3. Henry Corbin: *Terre céleste et Corps de résurrection*, Paris, 1960, pp. 35 – 36

4. Lass - Ivar Ringbom: «Three Sassanian Bronze Salvers with Paridaesa Motifs», in Arthur U. Pope and Phyllis Ackerman, éd., *Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, Oxford, 1938– 39 /6 vol./; nouvelle edition: Tokyo, 1964 14 vol./, XIV, pp. 3029– 31, titre abrege ci-dessous en *Persian Art*

5. André Godard: *L'Art de l'Iran*, Paris, 1962. p. 350

6. Henry Corbin: «Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal», *Cahiers internationaux du symbolisme*, No.6, 1964

۷. گوهر مراد، تهران، ۱۳۷۷ هـ ، ص ۳۶-۴۳۴

۸. محسن فیض‌کاشانی: کلمات مکنونه، تهران، ۱۳۱۶ هـ، ص ۶۸

9. Henry Corbin: *En Islam iranien*, Paris, 1972, pp. xx – xxii

۱۰. شرح گلشن راز، تفسیر محمد لاهیجی، ص ۲۲۱

11. Rudolf Otto, Das Heilige, über das Irrationale in der Idee des Gottlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, Munich, 1963, nouvelle edition

12. Laurence Binyon, «Qualities of Beauty in Persian Painting», *Persian Art*, V, p. 1911.

13. Louis Massinyon, «The Origines and Transformation of Persian Iconography by Islamic Theology», *Persian Art*, V, 1928-36.

14. Ernest Cassirer, *La Philosophie des forms symboliques* trad. par Jean Lacoste, Paris, 1972, vol. II p. 111

15. *Persian Art*, IX, pl. 852

16. Leo Bronstein, «Decorative Woodworks of the Islamic Period», *Persian Art*, VI, p. 2610

17. Arthur U. Pope, «The Garden Carpets: Form, Communication, and Emotional Expressiveness», *Persian Art*, XIV, pp. 3168 - 71

۱۸. غزل حافظ.

۱۹. مثنوی جلال‌الدین رومی.

20. Erich Neumann, «Kunst und Zeit», *Eranos Jahrbuch*, Zurich,1951, pp. 12 - 56.

21. Charles Du Bos, «Fragments sur Novalis», *Le Romantisme allemand*, Paris, 1949 pp. 185-86.

22. Martin Heidegger, «Holderlin et l'Essence de la Poesie», *Qu'est-ce la metaphysique?* trad. Henry Corbin; Paris, 1951, p. 251.

23. Henry Corbin, *Actualité de la philosophie traditionnelle en Iran*. Teheran, 1968, p. 2.

24. Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Tubingen, 1959, p. 90.

●

1. Atomkern
2. chaos
3. imaginal
4. Xvarnah
5. icônographie
6. archétype
7. pairi - daeza
8. mytho - poétique
9. H. Corbin
10. incarnationniste
11. anthropocentrique
12. symbolisant
13. symboliqué
14. Numineux
15. polyphonie
16. Yi - King
17 animal laborans
18. Ulysses
19. The Wasteland
20. Chaos
21. Nigredo
22. die andere Seite
23. Erich Neumann
24. Charles Du Bos
25. titres de noblesse métaphysique
26. subjectivité
27. The still point of the turning world
28. désenchantement
29. uniformisation
30. syncrétisme
31. Haus des Seins

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی