Hekmat va Falsafeh
(Wisdom and Philosophy)
Vol. 14, No. 54, Summe
۲۰۱۸

حکمت و فلسفه
سال ١٤، شمارهٔ ٥٤، تابستان ١٣٩٧

فلسفهٔ تطبیقی هنر با رویکرد پدیدارشناسانهٔ هانری کربن

سید رحمان مرتضوی باباحیدری *
(نویسندهٔ مسئول)
امیر نصری **

چکیده

کربن در طرح عام تطبیقی خود، جایگاهی ویژه برای فلسفهٔ تطبیقی هنر قائل است؛ فلسفهٔ تطبیقی هنر با نشان دادن مشترکات انضمامی‌تر فرهنگ‌های دینی، امکان برابر نهی آن‌ها و کشف تناظرات موجود را سهل‌تر می‌کند؛ این رویکرد با روش «تأویل باطنی» یا پدیدارشناسی (البته پدیدارشناسی به معنایی کربن مراد می‌کند) میسر خواهد بود؛ این تأویل باطنی مبتنی بر دریافت خاصی از زمان و حقیقت است که فهم به معنای واقعی کلمه که چیزی جز «وعی» نخواهد بود را ممکن می‌سازند. به رأی کربن ما با این تأویل باطنی می‌توانیم بدون درافتادن به دام تناقض‌گویی، قرابت‌های موجود میان اجزاء یک اثر هنری در گوشه‌ای از عالم را با ساختارهای مشابهی که در مکان‌های دیگر یافتنی هستند، مقایسه کنیم و تطبیق دهیم؛ کاری که در صورت توفیق مهیا کننده زمینه‌های گفتگو در دیگر عرصه‌ها نیز خواهد بود. تلاش ما بر این بوده است تا با بررسی این تلاش تطبیقی کربن، به فهمی از الگویی که بر مبنای آن، این «فلسفه تطبیقی هنر» رخ می‌دهد، دست یابیم؛ کاری که با طرح نمونه‌هایی از نوشته‌های کربن که در این چهارچوب قرار می¬گیرند، صورت پذیرفته است؛ ازاین‌رو نوشتار حاضر با معرفی عناصر روش شناسانه‌ای آغاز می¬شودکه هانری کربن در تدوین فلسفه تطبیقی هنر به کار می‌بندد و با پژوهشی در تحلیل‌های او در این چهارچوب پایان خواهد پذیرفت.

واژگان کلیدی: *هانری کربن، فلسفه تطبیقی هنر، پدیدارشناسی، تأویل.*

---

* پژوهشگر فوق دکتری مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، تهران، ایران. seyedrahman@gmail.com
** دانشیار فلسفه هنر دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. amir.nasri@yahoo.com
[تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۷/۲۷؛ تاریخ تایید: ۱۳۹۷/۰۳/۰۵]

مقدمه

فلسفهٔ (حکمت) هنر اسلامی بر دسته‌ای از آیات و روایات استوار شده که دامنهٔ تفسیری وسیعی را به خود اختصاص داده‌اند؛ دامنهٔ تأثیر این نصوص هم در تلقی‌های عارفانه درباره هنر و زیبایی و هم در چهارچوب‌های شریعت مدارانه گسترده بوده و گونه‌ای یکدستی در عرصه خلق و فهم آثار هنری سنتی اسلامی به وجود آورده است. ازاین‌رو، تحلیل کربن دربارهٔ فلسفه هنر اسلامی همچون هر مطالعهٔ دیگری باید با توجه به این سنت و ارتباطی انجام شود که تحلیل‌گر با آن برقرار می‌کند. بر این اساس، دور از انتظار نخواهد بود که بررسی نظریهٔ پدیدارشناسانه کربن دربارهٔ هنر، به ناگزیر تا حد زیادی به تحلیل حکمت هنر اسلامی- ایرانی تبدیل شود؛ این واقعه بیش از آنکه برخاسته از کم‌گویی کربن در باب هنر باشد، ناشی از قبول تام سنتی است که جایی برای استقلال رأی برای او باقی نمی‌گذارد. بدین ترتیب کار کربن در عرصهٔ فلسفهٔ هنر اسلامی، همانند سایر ابعاد اندیشه او، بیش از آنکه تحلیل‌های پدیدارشناسانه را به ذهن متبادر کند، بازگوی دل‌بستگی او به «تفکری باطنی» اسلامی است؛ تفکری که در آن، زیبایی در کنار هستی و عشق، سه مؤلفهٔ اساسی قابل انتزاع از تمامی هستنده‌ها و یکی از عناصر مقوم جهان هستی محسوب می‌شود (کربن،۱۳۹۳: ۶۳)؛ ازاین‌رو یکی از ابعاد هستی هر هستنده‌ای، زیبایی آن است، چیزی که ریشه در اصل سنخیت میان علت و معلول دارد؛ زیرا خداوندی که مبدع همه چیزهاست، مظهر جمال و زیبایی نیز هست. با این رویکرد زشتی در عالم هستی به معنای غیاب زیبایی است و همانند غسق در نورشناسی سهروردی حیثیت استقلالی ندارد. کربن، هماهنگ با سنت معنوی ایرانی، درک زیبایی را در همه ابعادش هم‌زمان درک خویش، جهان و حق‌تعالی می‌بینند و بر شأن پیامبرانه زیبایی تأکید می‌کند. او چنانکه «کاتلین رِین[1]» می‌گوید: «مردی است که کربن هم‌داستان با صوفیانی چون روزبهان و ابن‌عربی، پیوند مخصوصی میان هر پیامبر با جمال به‌عنوان صفت خداوند و مظهر تام حضرت او، تشخیص می‌دهد و بر جمال محوریِ نبوت محمدی تأکید می‌کند: «به‌هیچ‌وجه جای شگفتی ندارد اگر می‌بینیم که در تصوف، پیامبر اسلام را پیامبر دین جمال می‌دانند؛ چیزی که سرشار از تداعی‌های

افلاطونی است» (کربن،۱۳۹۵: ۵۴)؛ احتمالاً مراد کربن از «تداعی‌های افلاطونی»، نسبتی است که افلاطون به‌طور مثال در رسالهٔ «مهمانی» میان عشق و زیبایی برقرار می‌کند یا تفسیرهای نوافلاطونی از افلاطون که بر پیوند میان حقیقت، عشق و زیبایی تأکید می‌کند؛ اما علاوه بر این، کربن ما را با یک معنای پیامبرانه زیبایی روبرو می‌کند؛ چیزی که باید در آن تدبر کرد:

«خاصان عشق در سلوکشان دو دل‌مشغولی جدی دارند: باید در معنای پیامبرانه زیبایی تدبر کنند و این معنا را مکشوف دارند و متجلی سازند و نیز باید آگاه باشند که مراتب این تأویل زیبایی‌شناختی، تأویل هستی آدمی نیز هست» (کربن، ۱۳۷۱: ۱۲۵ و کربن، ۱۳۹۰ ب: ۴۱-۴۶)

بنابراین محور فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی معنوی این اصل است که درک زیبایی‌های طبیعی و انسانی، خلق «کار هنری»، فهم آن و تلذذ از آن، مآلا موهبتی الهی است و باید در جهت نیل به کمالات معنوی قرار بگیرد. بدین ترتیب آثار هنری «معنوی» یا «باطنی» از منطق واحدی تبعیت می‌کنند و اهداف مشترکی دارند؛ چنین است که بخشی از تلاش تطبیقی درازدامن کربن، پدیدارهای هنری و زیبایی‌شناختی را نیز در بر می‌گیرد.

کار ما در اینجا تحلیل چهارچوبی است که کربن برای توسعهٔ طرح تطبیقی خود به عرصهٔ هنر به کار می‌بندد؛ در این مسیر هرچند نمونه‌های عینی که بتوان آن‌ها را در حیطهٔ «فلسفه تطبیقی هنر» جای داد، چندان زیاد نیستند، اما آنچه برای ما اهمیت دارد، چهارچوبی است که کربن برای پژوهش‌های خود به کار می‌برد. بن‌مایهٔ این چهارچوب که سه‌شاخهٔ عمدهٔ تطبیقی کربن؛ یعنی دین‌شناسی تطبیقی، فلسفه تطبیقی و فلسفه تطبیقی هنر (که ذیل عنوان جامع «الهیات تطبیقی» قابل‌تعریف هستند) را قوام می‌بخشد، تلقی پدیدارشناسانه کربن از دو مقولهٔ حقیقت و زمان است. این تلقی، چنانکه خواهیم دید مبنایی برای تطبیق و گفتگوی فرهنگی در همه زمینه‌ها ازجمله «فلسفه تطبیقی هنر» فراهم می‌آورد. در این راستا، ابتدا تلقی کربن از دو مقوله اساسی حقیقت و زمان را بیان می‌کنیم و پس از آن مسائل عمدهٔ زیبایی تطبیقی کربن بررسی خواهد شد.

۱. حقیقت

اساس پروژهٔ عام تطبیقی کربن دریافتی است که او از حقیقت و زمان ارائه می‌کند. کربن به دنبال ارائهٔ دریافتی از حقیقت بود که تفاهم‌های موجود، در میان فرهنگ‌های به‌ظاهر متفاوت و حتی متعارض را برجسته کند. کربن معتقد است همان‌گونه که با درک صحیح فرضیات یک مسئلهٔ علمی و کاربست درست ابزارهای تحقیق می‌توان حقیقت یک قضیهٔ علمی را درک و اثبات کرد، فهم حقایق روحانی نیز مستلزم فهم و درک مفروضات این حقایق و استفاده از ابزارهای کارآمد برای چنین درکی است. این حقایق روحانی تنها با تصور امکان آنچه کربن «الهام نبوی آزادانه» می‌نامد، میسر است. (کربن، ۱۳۹۲ الف: ۲۸۰) این «الهام نبوی آزادانه» به معنای نو شدن عهد نبوی است که تا عارض جان مؤمنان نشود، حقایق روحانی نیز بر آن‌ها مکشوف نخواهد شد. کشف حقیقت برای کربن، منوط به بروز «وجه مفعولی»[۲] است (چیزی که مثلاً عامل اولیه دریافت‌های نوآیین است که لوتر از مسیحیت پیدا می‌کند. ازاین‌رو آگاهی از حقیقت و آگاهی حقیقی مستلزم ایجاد ظرفیت پذیرش آن است؛ اما این آگاهی بیش از آن‌که به پس‌زمینهٔ فلسفی غربی تعلق داشته باشد، به تصوف ایرانی وامدار است. چنین است که کربن از اصطلاحات متافیزیکی نظیر آگاهی و فهم عبور می‌کند و به واژه «وعی» توسل می‌جوید. وعی برای کربن نوعی آگاهی زیسته است؛ آگاهی‌ای است که تنها با برقرار ساختن یک ارتباط حیاتی- بخوانید انتولوژیک) برقرار می‌شود:

«عمل وعی به معنای درونی {باطنی} است که جز در شرایط خاص آشکار نمی‌شود. شرط نخست از میان این‌همه شرایط این است که در خود زندگی میان مفسر و موضوعی که متن وی درباره‌اش بحث می‌کند، رابطه‌ای وجود داشته باشد. شرط دیگر که همین‌قدر ضرورت دارد این است که یک «رابطهٔ حیاتی» یک مشارکت تمهیدی میان مفسر و مؤلف که در آن متن از این موضوع بحث می‌کند، وجود داشته باشد؛ بدین ترتیب هرمنوتیک یک عالم شخصی است، کما اینکه نزد رواقیون چنین بوده است و توفیق فنی آن درگرو دستیابی به اعتبار عینی خواهد بود» (همان: ۲۸۷).

«وعی» تنها وقتی حاصل می‌شود که شرایط آن فراهم شده باشد و نخستین شرط

برقراری ارتباط شخصی و وجودی میان «مفسر و موضوعی که متن وی درباره‌اش بحث می‌کند» است؛ مثلاً اگر قرار باشد آگاهی‌ای از سنخ «وعی» در خصوص «افلاطون الهی» صورت بندد، باید «همراه با او»، «فلسفه‌پردازی» کرد؛ لذا «افلاطون را فقط کسی می‌فهمد که در همراهی با افلاطون فلسفه‌پردازی کند» (همان: ۲۸۸).

کربن وعی را مترادف «comprehende»، که به معنای احاطه، دربرداشتن و متضمن بودن است در نظر می‌گیرد؛ وعی «واردکردن آن {معلوم }در خویش، در نحوه وجود خاص خویش، به نحوی از انحاء است. کسی که آن را در خویش وارد نمی‌کند در آن سهیم نمی‌شود»(کربن،۱۳۹۲ الف: ۲۸۷). بدین ترتیب آگاهی حقیقی برای کربن؛ یعنی وعی، نوعی آگاهی است که از طریق ارتباط زیسته میان آگاهی و متعلق آن محقق می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر وعی موکول به یک انتولوژی است که برحسب آن بالا رفتن از مدارج فهم (وعی) وابسته با اشتداد وجودی است؛ این تفسیر برای کسی که در سنت فلسفی – عرفانی ایرانی – اسلامی رشد کرده است غریب نیست؛ بالا رفتن از پله‌های معرفت مستلزم قوتی است که از طریق تقویت بنیه وجودی طالب معرفت حاصل می‌آید. از سوی دیگر «رابطهٔ حیاتی» میان مفسر و مؤلف که کربن به آن اشاره می‌کند، به معنای درنوردیدن تاریخ مادی و حضور مفسر در محضر مؤلف و کسب فیض مستقیم از اوست؛ لذا تئوری آگاهی (وعی) کربنی مستلزم درک خاصی از زمان است. درکی که تا حاصل نیاید امکان تحقق آگاهی سره؛ یعنی وعی مهیا نخواهد شد. درکی که مستلزم یک «متافیزیک حضور» است: «عمل وعی باید در زمان حال اتفاق بیفتد؛ زیرا وعی به معنای درهم‌تنیده شدن عالم و معلوم است؛ ازاین‌رو در کنه عمل وعی مسئله زمان مطرح است» (همان:۲۵۱). بر این اساس آن یک «فکر یا متفکر» فارغ از چهارچوب علی زمانی و به دور از کژبینی‌های اصالت تاریخی نگریسته می‌شود: «متقاعد می‌شویم که گذشته و مرگ نه بر چیزها که بر جان‌ها عارض می‌شود و همه‌چیز منوط به تصمیم ما است؛ وقتی قرابتی را مکشوف می‌داریم که تا آن موقع ناشناخته بوده است، تصمیم می‌گیریم که آنچه را در ما برمی‌انگیزد نه مرگ باشد و نه گذشته؛ زیرا کاملاً برعکس استشعار داریم که ما خود آینده آنیم» (همان: ۴۹).

بدین ترتیب کشف یک قرابت ناشناخته مستلزم عبور از درک عرفی و علمی از زمان

است؛ این دریافت از زمان در سنت حکمی ایرانی- اسلامی بی‌سابقه نیست، اما کربن از این دریافت برای بنیاد افکنی فلسفهٔ تطبیقی خود بهره می‌برد. او می‌نویسد: «اهل معنا در جهان اسلام تفاوت میان زمان آفاقی (زمان تاریخ ظاهری) و زمان انفسی (زمان نفس) را به نیکی بیان داشته‌اند؛ درواقع آن‌ها می‌دانسته‌اند که تنها در «ساختار زمان انفسی، این زمان وجودی، یک سنت به‌صورت زنده منتقل می‌شود» (همان: ۱۱۲). حقیقت تابع لحظه‌ای در تقویم خطی نیست بلکه تابع رفعت افقی است که در ساخت آن درکی می‌شود» (همان: ۱۱۵).

۲. زمان

چنانکه دیدیم نگاه کربن به حقیقت وابسته به درکی خاص از مقولهٔ زمانمندی (و تاریخ) است؛ اگر گذشته به‌عنوان واقعیتی بی‌بازگشت و سپری‌شده در نظر گرفته شود، امکان زنده کردن آن و گفتگو با آن سلب می‌شود و دیگر میان «تاریخ و حقیقت، فرد و مثال، میان آن{ لحظه } و ابدیت قدر مشترکی وجود ندارد و این پرسش که چگونه حقیقت تاریخی است و تاریخ حقیقی، بی‌پاسخ باقی می‌ماند» (همان: ۲۸۹). این در حالی است که تلقی فلسفهٔ مدرن از زمان هر چه بیشتر انسان را تهی می‌کند و به تشدید طبیعی شدن او منجر می‌شود: «تلاش‌های فلسفهٔ مدرن ما برای رسیدن به تصوری از زمان تاریخی مختص به انسان در مقابل طبیعت، شاید به‌واقع نوعی تشدید طبیعی شدن انسان منجر می‌شود» (همان: ۳۷۰).

تاریخ برای کربن، وجهی از زمان است که امکان درک حال را فراهم می‌کند و اگر در مطالعه تاریخ اندیشه این درک از زمان حال وجود نداشته باشد، امکان تفاهم و گفتگو نیز وجود نخواهد داشت. او در مقدمهٔ جلد اول اسلام ایرانی علیه آنچه «اصالت تاریخ» می‌نامد، قیام می‌کند؛ البته کربن تصریح می‌کند که مخالفتی با تاریخ و کار مورخان ندارد، بلکه سخن این است که تقلیل فهم یک متفکر یا فکر «بر مبنای زمانه‌شان و به روش علی» کاری ناصواب است (همان:۵۰). ازاین‌رو برای فهم حقیقی هر تفکری باید نزد آن حاضر شد. چنین است که کربن خوانندهٔ خود را به اصلاح تفکر در باب زمان و زمانمندی که مقدم بر درک حقایق باطنی است فرامی‌خواند؛ بنابراین اگر بنا باشد با

کربن همراه شویم نخست باید تلقی خود از زمان را اصلاح کنیم؛ تنها پس‌ازاین اصلاح است که «قوای نفسی و روحی» آزاد می‌شوند و امکان «انتقال به یک مرتبه نوین آگاهی» فراهم می‌شود: این «دگرگونی کامل زمان، به معنای انتقال به یک مرتبه نوین آگاهی است» و «با آزاد ساختن قوای نفسی- روحی که تا آن موقع معطل مانده‌اند امکان دسترسی به عوالم دیگر، عوالم فوق محسوس که زمانشان زمان دیگری است، را برای آدمی فراهم می‌کند» (همان: ۳۱۳-۳۱۲).

این در حالی است که گذشتهٔ هوسرلی- هیدگری هرچند هگلی نیست، اما با تلقی کربن از زمان نیز فاصله دارد؛ و هرچند، حداقل تا آنجا که به هیدگر مربوط است، بازشناسی دازاین خود مستلزم نقبی برگذشته است اما تنها مستلزم وجهی همدلی با گذشته تاریخی است و نه ارتباط معنوی با آن؛ چنانکه هیدگر می‌گوید دازاین تنها با تجربه‌ای اصیل از تاریخ، که از زمان تولد او عقب‌تر می‌رود، اصالت می‌یابد؛ برای هوسرل نیز سوژه همواره در نسبتی با گذشته و یک واپس نگری به آگاهی دست می‌یابد و اساساً هر آگاهی بخشی از قوام خود را در گذشته می‌یابد؛ اما دیدگاه کربن درباره زمان مستلزم همبودی و دخیل شدن در یک حقیقت تاریخی است. ازاین‌روست که کربن می‌تواند از چیزی همچون «شهود نبوت عرفانی» سخن بگوید. ریشه این تفاوت در این است که در حقیقت یک امر زمانی وجود دارد که غیر از زمان تاریخی است؛ این زمان «یک زمان واقعیِ قدسی است. زمان واقعه‌های عالم غیب است؛ و مکان آن نفس است» (همان: ۲۹۰).

در واقع کربن هم‌زمان، زمان فلسفی را می‌راند و بر اهمیت «زمان روحانی»[۳] تأکید می‌کند. «زمان روحانی زمان نفس است که در ساحت آن حوادث نوین، حتی وقتی هم که دایره نبوت تشریعی بسته شده باشد بی‌وقفه حادث می‌شوند»(همان: ۵۰)؛ بنابراین ما یک زمان «کمی متصل تکوینی» روبرو هستیم که در برابر زمان «کیفیِ نفسیِ باطنی» قرار دارد؛ این زمان دوم کیفی محض و منفصل است و در «فرشتهٔ شناخت قرون‌وسطی» نیز مطرح می‌شود. بدون تمیز دادن این زمان کیفی، «افق‌های پیامبر شناخت شیعی به‌هیچ‌روی قابل‌درک نیست» (همان: ۲۹۹).

کربن سعی می‌کند «تاریخ باطنی» را جایگزین نگاه خطی و علی به تاریخ کند؛ در

اینجاست که او با تحلیل واژهٔ عربی – فارسی «حکایت»، دیدگاه خود را توضیح می‌دهد «از این اصطلاح در آن واحد هم فکرت تاریخ {سرگذشت} مستفاد می‌شود و هم فکرت تقلید {یا محاکات }. هرگونه تاریخ ظاهری، فقط تمثیل، تقلید و بازگویی یک تاریخ درونی، سرگذشت نفس و عالم کلی است؛ این تاریخ درونی، گاه‌شمار وقایع نیست، بلکه این تاریخ تکرارها را تفهیم می‌کند و امکان تأویل تمثیلی را فراهم می‌کند» (همان: ۵۰).

چنین است که زمان تاریخی تنها تقلیدی است از زمان حقیقی؛ و در اینجاست که کلمهٔ «حکایت: که هم به معنای تاریخ است و هم روایت یا قصه، به کار می‌آید؛ این بدین معناست که درواقع همه تاریخی که در عالم شهادت رخ می‌دهد، تقلید وقایعی است که نخست در نفس و در عالم علوی رخ داده است»(همان: ۲۹۰). بنابراین ما با یک زمان روحانی، باطنی یا مثالی سروکار داریم که سنجشگری درست وقایع تنها در نسبت با آن انجام می‌شود؛ و هر حادثه‌ای در عالم واقع حکایت از حادثه‌ای در عالم روحانی است و فهم آن منوط به فهم نسبت زمان عینی این حادثه یا واقعه با زمان باطنی خواهد بود.

این تلقی از تاریخ و زمان، مبنای امکان گفتگوی فرهنگی و فلسفهٔ تطبیقی است؛ اگر کسی مثل کربن نتواند مرزهای تاریخی و زمانی را نادیده بگیرد، مجالی برای طرحی تطبیقی برای او باقی نخواهد ماند. چه اینکه فلسفهٔ تطبیقی هنر حقیقی وقتی ممکن می‌شود که تعارضات تاریخی (و با اهمیت کمتر جغرافیایی) بین‌الهلالین قرار بگیرند؛ این رویکرد بر مبنای زمان «انفسی»، امکان نوعی گفتگو یا تطبیق کیفی را فراهم می‌سازد که به نحوی خودبسنده از گزند روش‌های علی و تاریخی مصون است. در ادامه به بررسی زوایای «فلسفهٔ تطبیقی هنر » کربن خواهیم پرداخت.

۳. فلسفهٔ تطبیقی هنر کربن

چنانچه پیش‌تر اشاره کردیم، آنچه ما تحت عنوان «فلسفهٔ تطبیقی هنر » هانری کربن از آن یاد می‌کنیم، مبتنی بر طرح کلی تطبیقی او و دریافتی است که از «مسائل

اساسی پدیدارشناسی» و مهم‌تر از همه، حقیقت و زمان ارائه می‌کند؛ دریافت کربن از حقیقت و زمان او را قادر به طرح‌افکنی سازمانی تطبیقی می‌کند که مستلزم عبور از تفاوت‌های ظاهری و قالب‌های بسته و خطی علی و تاریخی است. این رویکرد به بنیادی برای تلاش‌های تطبیقی کربن در همهٔ عرصه‌ها و سطوح تبدیل می‌شود. بر این مبناست که کربن هنر باطنی و توجه به امر زیبا به‌طورکلی را نردبانی برای دریافت و درک عمیق‌ترین حقایق باطنی می‌بیند؛ این مرتبت در چهارچوب و به مدد سازوکار تأویل حاصل می شود. با این سازوکار است که همهٔ عالم و موجودات درون آن واجد ارزش زیبایی‌شناسانه تلقی می‌شوند و ارزش امور زیبا در نسبت با ماهیت مینوی آن‌ها فهم‌پذیر می‌شود. درک این ارزش تنها مختص به انسان است؛ زیرا تنها اوست که به مدد تخیل (قوه‌ای که تنها میان انسان و خداوند به اشتراک نهاده شده است) می‌تواند دست به تأویل بزند؛ تأویلی که «اساساً پرده‌برداری از ظهوری است که در ما اتفاق می‌افتد». انسان به مدد تأویل می‌تواند حقیقت زیبایی‌های حسی را به منشأ آن‌ها بازگرداند و از سوی دیگر ماجراهای عرفانی را فهم کند؛ این ماجراها در عالمی اتفاق می‌افتند که زبان خاص خود را دارد و تنها انسان است که این زبان را فهم می‌کند؛ زیرا «یک ماجرای عرفانی[۴] فقط در قالب تمثیل بیان شدنی است.» (کربن،۱۳۹۴: ۱۲۲) علت اینکه «یک ماجرای عرفانی را فقط در قالب تمثیل» می‌توان بیان کرد این است که این رخداد در «عام مثال» رخ داده است، زمانی مثالی دارد و تنها با اندامی که توانایی درک مثال‌ها را دارد، فهم‌پذیر است؛ «تمثیل بیان وقایعی است که در «اقلیم هشتم» یا «مشرق وسطی» رخ می‌دهد؛ بیان و فهم این تمثیل‌ها مستلزم تحولی هستی‌شناسانه در روان انسان عادی است؛ بیان و فهم اسرار این تمثیل‌ها چنانکه در گفتگوی سهروردی و ارسطو می‌آید، مستلزم معرفت‌النفسی عمیق است: ارجع الی نفسک فتنحل لک» (کربن،۱۳۹۴: ۱۴۴و سهروردی، ۱۳۵۶: ۷۲) این تحول هستی‌شناسانه عبارت‌الاخرای عبور از معیارهای عینی حقیقت و زمان است.

لیکن امکان طرح فلسفهٔ تطبیقی هنر کربن، خود موکول به این حقیقت است که پدیدارشناسی کربنی از اساس تلاشی تطبیقی است؛ او در این مسیر خود را از سهروردی قیاس می‌گرفت و تلاش می‌کرد همچون او (و کسانی مثل سجستانی یا حتی «جاحظ معروف»)، «تطابقات» میان انواع پدیدارها را کشف کند و نشان دهد؛ این تلاش فراتر از

یک کار نظری صرف بود و در مسیر فراهم کردن امکان گفتگو، هم‌نشینی و تبادل میان فرهنگی، به نفع معنویت و در جهت نجات انسان مدرن قرار داشت.

کربن کار خویش را در این مسیر آغازگرانه می‌دانست: «ظاهراً تصور گردآوری این اشتراک در تأویل در قالب تحقیقی واحد، تاکنون در برنامه علوم دینی منظور نشده است» (کربن، ۱۳۹۳ :۱۵۹) بنابراین ما در برنامهٔ «فلسفهٔ تطبیقی هنر » کربن، با صرف مقایسه دو یا چند اثر هنری روبرو نیستیم، بلکه این فرآیند موکول به یک «تأویل تطبیقی» است؛ کربن این «تأویل تطبیقی» در عرصهٔ فلسفه هنر را «به‌کارگیری پدیدارشناسی صورت (به معنای گشتالت) در مورد علم سنتی تطابقات» تعریف می‌کند؛ اما این رویه «به‌کارگیری پدیدارشناسی صورت (به معنای گشتالت) در مورد علم سنتی تطابقات»، چیز جدیدی نیست که کربن از جانب خویش آورده باشد بلکه «در میان همه اهل باطن از حکمای شیعه ما و تأویل آن‌ها تا امثال سویدنبرگ، معمول بوده است» (کربن، الف۱۳۹۰: ۲۰۵). البته این سابقهٔ طولانی، چیزی از ابهام ذاتی تعریف کربن نمی‌کاهد که با دخیل کردن واژه گشتالت دوچندان شده است؛ لیکن احتمالاً مراد کربن این است که صورت امر (هنری) را باید در سنجش نسبت آن با سایر مراتب آن چیزی شناختکه آن امر از آن حکایت می‌کند.

به‌هرروی این فلسفهٔ تطبیقی هنر، جزء اساسی‌ترین «تطبیق‌های» ممکن در پروژه عام «علوم دینی» است؛ زیرا در سنت باطنی، زیبایی دارای مقامی همسنگِ وجود است؛ خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد و عالم به زیباترین صورت ممکن آفریده شده است؛ و همین اشتراک بنیادین در سنت باطنی، به بنیاد تطبیق و فلسفهٔ تطبیقی هنر تبدیل می‌شود؛ در سنت اشراقی نخستین جوهری که از ذات الهی صادر می‌شود، نور عقل اول یا فرشته بهمن مزدایی است؛ این عقل اول که «ناشی از علم به ذات الهی است»، جوهری وجودی است که سهروردی نام «زیبایی» بر آن می‌نهد؛ «زیبایی در خود تأمل می‌کند و خود را لطیف‌ترین و والاترین موجودات می‌یابد» (سهروردی، ۱۳۷۴: ۹۲)؛ این تأمل، بنیاد آفرینش است و انسان پاره‌ای از نور ایزدی است که با این تأمل زاده می‌شود، بنابراین انسان برآمده از تأمل خداوند در زیبایی خویش است که تناور شده است؛ و این باور چیزی است «که اسلام آن را از یک مفهوم کمابیش داستان‌وار مانوی

وام گرفته است و بنابراین پاره‌های نور ایزدی در کالبد اهریمنی ماده زندانی شده‌اند» (کربن، ب ۱۳۹۲: ۱۹۵). حال این نزدیکی میان تعالیم باطنی و میراث مانوی در اصول بنیادین مابعدالطبیعی، کربن را به «کار پرکششی» ترغیب می‌کرد و این کار آن بود که «آثار این نزدیکی را در تندیس شناسی دنبال می‌کردیم»؛ البته کار «پرکشش‌تر» این بود که «می‌توانستیم پیوندگاه‌های میان تصوف و آیین مسیحیت را به نگر آوریم. پیوندگاه‌هایی که چنان‌که به‌آسانی می‌توانیم پیش‌بینی کنیم، ما را به‌سوی نمودهایی از مسیحیت سوق می‌دهد، که از همه رو با دیدگاه مسیحیت رسمی و تاریخی همخوانی ندارد» (همان: ۱۸۸–۱۸۹). بنابراین امکان پروژه تطبیقی کربن درزمینهٔ فلسفهٔ هنر، مبتنی بر یک تلاش استعلایی است که از بنیادی‌ترین اصول هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه باطنی ریشه می‌گیرد و خود بخشی از پروژه عام «الهیات تطبیقی» او محسوب می‌شود.

ازاین‌رو ما مثلاً با یک حقیقت باطنی واحد؛ یعنی معاد انسان به‌عنوان نور به مبدأ نور، مواجه هستیم؛ اما این حقیقت واحد در فرهنگ‌های متفاوت به شکل‌های متفاوتی تصویر شده است. «این بازگشت نور به نور در جایگاه رخداد فراحسی، چیزی است که نگارگری مانوی می‌خواست آن را بر ادراک حسی آشکار می‌کند. اگر تندیس‌شناسی میان روش‌های این نگارگری {مسیحی} و مینیاتور ایرانی نزدیکی‌ای آشکار می‌کند، این امر نزدیکی دیگری را بر ما آشکار می‌کند» (کربن، ۱۳۹۲ب: ۱۹۱). ازاین‌رو با پس زدن تفاوت‌های ظاهری می‌توان به این حقیقت واحد پی برد و آن را تصدیق کرد؛ درواقع زیبای شناسی تطبیقی بخشی است که پروژه عام «الهیات تطبیقی» را تکمیل می‌کند.

بنابراین «فلسفهٔ تطبیقی هنر » کربن موکول به «تأویل» عناصری است که در فرهنگ دینی وجود دارند؛ اما با توجه به بار معنایی که کربن برای تأویل منظور می‌کند، صرف بیان اشتراکات میان آثار و مکاتب هنری وافی به مقصود نیست؛ بلکه ما نیازمند «به اول بردن» پدیدارها و نجات معانی سه‌گانه آن‌ها هستیم: «معنای ملکوتی، معنای روحانی و معنای طبیعی» (کربن، ۱۳۹۲ الف :۲۵۲). ازاین‌رو فلسفهٔ تطبیقی هنر تلاشی هرمنوتیکی برای فهم آثار هنری است که «حقیقت حکایت‌ها» را حفظ می‌کند و نشان می‌دهد و با مواجهه این‌چنینی با «حقیقت حکایت‌ها»، این دریافت حاصل می‌شود که این حکایت‌ها درواقع مبنا و منبع مشترکی دارند؛ ما با کمک این درک تأویلی درمی‌یابیم

رخدادهای «آسمان، درصحنه ملکوت» واقعیت پیدا می‌کنند و پس از آن در عالم عینی واقع می‌شوند؛ «این‌ها حوادثی هستند که داستان‌های حماسی قهرمانان به‌عنوان‌مثال حوادث اوستا یا شاهنامه و یا داستان جام مسیح ما» را پرکرده‌اند (کربن، ۱۳۹۲ج: ۶۳).

بنابراین، ازآنجاکه پدیدارشناسی به معنای نجات بخشیدن و آشکارسازی پدیدارهاست؛ هدف یک کاوش پدیدارشناسانه در عرصهٔ فلسفهٔ هنر نیز، نجات دادن امر هنری و باز بردن آن به اصل خویش است. درواقع پدیدارشناسی به کمک کربن می‌آید تا پدیدارهایی نظیر نگاره‌های «مزدایی» یا «چهره‌های بودائیان و بودی‌ستواها» و «چهره‌های آسمانی هنر آغازین مسیحیت» را به اصل خود باز برد. کربن در تلاشی پدیدارشناسانه درزمینهٔ فلسفهٔ تطبیقی هنر، در صفحات واپسین «انسان نورانی در تصوف ایرانی» می‌نویسد:

«... در این فروغ پاک، بیش از هر چیز دیگر، به یک بازنمود ایرانی برمی‌خوریم: بازنمود خورنه، نور شکوهی که پرتوهای نور آن را از نخستین آغازشان در خویش بر پای داشتند؛ چیزی که هم‌زمان شکوه و سرنوشت است. این خورنه، چیزی است که در تندیس نگاری چون هاله نورانی و هاله شکوهمندی نموده شده است که گرد سر پادشاهان و پریستاران دین مزدایی حلقه می‌زند؛ این روش نشان دادن آن به چهره‌های بودائیان و بودی‌ستواها و نیز به چهره‌های آسمانی هنر آغازین مسیحیت راه یافته است. همچنین این خورنه است که زمینه طلایی شنگرفی بسیاری از نگاره‌های مانوی تورفان، نگاره‌های برخی دست‌نوشته‌های ایرانی مکتب شیراز و به‌جامانده‌های نگاره‌های دیواری تقدیس شده ساسانیان را چهره می‌بخشد» (کربن، ب ۱۳۹۲: ۱۹۷-۱۹۶).

کاوش‌های تطبیقی ازاین‌دست، در وهلهٔ نخست به کشف خطوط مشترک در آثار هنری مناطق مختلف فرهنگی و جغرافیایی می‌انجامد؛ علاوه بر این، رویکرد تطبیقی کربن با نشان دادن جایگاه یک پدیدار هنری راه را برای آشکارسازی آن هموارتر می‌سازد؛ بدین معنا که با آشکار شدن نسبت آن با دیگر پدیدارها، پدیدار موردنظر نیز جایگاه خویش را بازمی‌یابد؛ اما این نیز پایان ماجرا نیست؛ چنانکه کربن در تحلیل تندیس شناسانه خود به تقابلی که میان «نسبت دادن ویژگی‌های انسانی به خداوند» و «نسبت دادن آنچه خدایی است به زندگی روزانه انسان» اشاره می‌کند (همان: ۱۹۰)؛

رویکرد تطبیقی او به هنر نیز به دنبال نشان دادن سرشت معنوی و الهی آثار هنری (بزرگ) است و ازاین‌رو این تطبیق اساساً منطبق بر اصل ایرانی سرشت الهی زیبایی است. هنرمند اصیل با هنر خود تصویری از یک رخداد یا مکان فوق حسی ارائه می‌کند و این تصویر به مخاطبان اجازه می‌دهد با عالم فوق محسوس بهتر ارتباط برقرار کنند. چنانکه «سید حیدر آملی ... به‌واسطهٔ علاقه و مهارت خود در هنر جدول‌سازی، تصویری هندسی از فضاهای فوق حسی ارائه می‌کند... ضابطهٔ این جدول‌ها مطابقت نیست که به‌وسیلهٔ ساختار اشکال هندسی تنظیم شده باشد، بلکه از طریق نسبتی تنظیم می‌شود که مشخص‌کننده این جبر فلسفی است که «علم الحروف» خوانده می‌شود» (کربن، ۱۳۹۲ج: ۷۳). ازاین‌رو «جدول‌سازی» سید حیدر آملی به قوهٔ خیال فلسفی امکان می‌دهد تا به نحوی ملموس «مطابقت‌های میان عوالم» را دریابد؛ بنابراین خلق اثر هنری به ملموس ساختن تجربه شهودی و فهم مطابقت عوالم منجر می‌شود؛ لذا اثر هنری نه یک ابزار برای بیان تجربه عرفانی در کنار سایر ابزارها، بلکه تنها ابزار موجود است. تقابلی که سهروردی در «مونس‌العشاق» میان «فصاحت و گنگی» برقرار می‌سازد (سهروردی، ۱۳۷۴ :۱۱۲)، حاکی از اهمیت استفاده از ابزار هنر و ادبیات در بیان تجربه‌های عرفانی است. بر اساس این تقابل، بیان پذیری تجربه‌های عرفانی و باطنی موکول به وجود فصاحتی است که از هنر عارف برای بیان تجربه خود ریشه می‌گیرد.

ازاین‌رو ما با یک «فلسفه تطبیقی هنر استعلایی» مواجه هستیم؛ این فلسفهٔ تطبیقی هنر استعلایی مبتنی بر اصل «وحدت متعالی ادیان» است و رشته‌های پیوند فرهنگی را از طریق عنصر فلسفهٔ هنر برجسته می‌سازد. ناگفته پیداست که این تأکید بر عنصر معنوی به معنای غفلت از فرم نیست؛ چه اینکه در هنر دینی و اساساً در دین فرم از ماده جدایی‌پذیر نیست؛ زیرا خداوند به‌عنوان «واهب‌الصور»[۵]، در قالب صورت‌هایی که می‌آفریند و نظمی که می‌سازد، گوشه‌هایی از عظمت خویش را به تصویر می‌کشد؛ انسان نیز تا هنگامی‌که از منزلت خویش؛ یعنی «تصویر خدا» بودن فاصله نگرفته است، هر چه می‌سازد دارای ویژگی‌هایی مشابه است؛ یعنی هم دارای نظم است و هم واجد راز. نظم ناظر به صورت است و راز ناظر به معنا. نظم نمودار اطلاق خداوند است و راز نشانگر لایتناهی بودن او (بینای مطلق، ۱۳۸۴: ۴۳).

نمونه‌ای از این «فلسفهٔ تطبیقی هنر استعلایی»، تلاشی است که کربن در تحلیل

تندیس شناسانه خود برای نشان دادن تقابل موجود میان «نسبت دادن ویژگی‌های انسانی به خداوند» و «نسبت دادن آنچه خدایی است به زندگی روزانه انسان» انجام می‌دهد؛ و از آن به‌عنوان مبنایی برای «یک تندیس شناسی و تمثیل شناسی تطبیقی» مانوی، اسلامی و مسیحی سود می‌جوید (کربن، ب ۱۳۹۲: ۱۹۰).

او پیوندی «گاه آشکار و گاهی نهانی» میان مانویت و تصوف و میان این دو و مسیحیت می‌بیند؛ اگر مسیحیت همبستگی ذاتی خداوند و بشر است، تصوف نیز جز به دنبال رسیدن به این همبستگی از طریق فنای فی الله نیست و آیین مانی نیز به دنبال گریز انسان از اهریمن و پیوستن به خداوند است؛ این تشابهات برای فراهم آمدن امکان یک تندیس شناسی و تمثیل شناسی تطبیقی کافی است. اگر نگارگری مانوی به دنبال آشکار کردن حسی «بازگشت نور به نور» است شمایل‌نگاری مسیحی و نگارگی صوفیان نیز به ترتیب پیوند خدا و انسان سیر سالک به‌سوی خدا و فنای فی الله را به تصویر می‌کشند. چنین است که ما علاوه بر قرابت‌های موجود با سنت نگارگی مسیحی، «نزدیکی ژرفی میان فرآیندهای فنی تندیس شناسی مانوی و مینیاتور ایرانی» می‌یابیم (همان: ۱۹۱).

علاوه بر این، این تلاش تطبیقی کربن به نوعی آسیب‌شناسی هنر غربی نیز منتهی می‌شود؛ او در این آسیب‌شناسی «هنرهای تجسمی» از منظر فلسفهٔ تطبیقی هنر، مسئله‌ای را تشخیص می‌دهد که «فیلسوفان و مسیحیان در خصوص آن به خطا رفته‌اند». آن‌ها عموماً بر این عقیده بوده‌اند که «تنها راه برای رسیدن به تصور حقیقی روح این است که روح از جمیع جهات ضد ماده» در نظر گرفته شود؛ «ماده دارای جوهر است، پس روح هیچ جوهری ندارد. بدین طریق هر نحوه وجود ممکن روح را انکار می‌کنند.» ازاینجا به بعد این‌ها دودسته می‌شوند، عده‌ای که صرفاً وجود روح را می‌پذیرند و بحث را خاتمه می‌دهند، و عده‌ای دیگر که آن را انکار می‌کنند (کربن، الف ۱۳۹۰: ۱۹۰).

اما برای خلاصی از این بن‌بست باید پذیرفت که «روح داری یک مکان است ولی این مکان، مکان محسوس نیست». کربن در اینجا به نظر سویدنبرگ اشاره می‌کند که عالم روحانی، همانند عالم مادی دارای مکان‌هایی است. این مکان‌ها «برحسب حالات

باطنی سنجیده می‌شوند اساساً متوقف بر یک مکان کیفی یا منفصل است که هر حالت باطنی خودش معیار آن است و این در مقابلِ زمانی است که کمی، متصل، متجانس و قابل‌سنجش بر مبنای معیارهای ثابت است. چنین مکانی، یک مکان وجودی است که رابطه‌اش با مکان فیزیکی– ریاضی شبیه رابطه زمان وجودی با زمان تقویمی است.» در این میان «هنرهای تجسمی انسان غربی» کوشیده است بر اساس «قوانین منظره طبیعی» اقلیدس یا قوانین «منظره مصنوعی» رنسانس ایتالیایی، مکانی منفصل را ایجاد کند؛ بدین معنا که «هر ناحیه آن به لحاظ کیفی متفاوت با ناحیه دیگر است؛ یعنی موضع و فکرت آن ناشی از موجودی است که مستقلاً در آن جای می‌گیرد؛ و فکرت آن را می‌توان از تصویر منظره در یک قطعهٔ تزیینی بزرگ به سبک فرسکو رومی یا به سبک پومپیای که احساسی از دیواره نگاره بزرگ یونان به ما می‌دهد، به دست آورد. هر بخش مکان افق خاص خود را دارد و ریزه‌کاری‌های تصویر شده در آنجا، به اعتبار آنکه برای آن افق تصویر شده است، واقعی است» (همان: ۱۹۲).

اما این ترفندها «خودآگاهانه یا ناخودآگاهانه»، زمینه را برای «توهمات هنر باروکی، برای علم و ابداع نقاشی سه بعد نما» فراهم می‌کند. در این سنت نه عالم فوق حسی که «سه بعد نمایی» در برابر عالم محسوس قرار می‌گیرد. این جریان سرانجام به «نوعی ماده زدایی رهایی بخش» منتهی می‌شود که «هدفش الغای صور و اشکال است»؛ این اتفاق به دلیل غیبت عالم مثال از عوالم غربی است؛ عالمی که «صور و اشکال را به خلوص مثالی‌شان باز می‌گرداند. در روزگار ما ظاهراً گرایشی موجود است که تصور می‌کند اگر در مقام تجرید از حد صور و اشکال فراتر برویم به چیزی شبیه نظریات انرژی می‌رسیم که در فیزیک ماده را تبدیل به انرژی می‌کند. ولی واقعیت این است که فیلسوفان اسلامی همیشه به مراتب مختلف ماده، که برترین مرتبه در آن میان نوعی ماده روحانی است و آن‌ها نام آن را نفس‌الرحمان به آن می‌دهند، وقوف داشته‌اند. آن‌ها از عالم مثال، عالم جسمیت مثالی، عالم ماده روحانی سخن گفته‌اند این اصطلاحات مترادف با (Spissitudo Spritualis) افلاطونیان کمبریج است. به همین دلیل، پذیرش صورت‌های روحانی و نیز پذیرش اینکه این صورت‌ها چهره و قیافه دارند، برای آن‌ها بسیار آسان بود. در مقابل خطای ناشی از فقدان این عالم لطیف موجب آن شد که افراد احساس کنند که باید خویش را از قدی صورت‌ها آزاد سازند و این نیازی به آزادی،

آزادی از موضوعی که چشم‌انداز کلاسیک بر آن مبتنی شده بود، تصور شده است» (همان: ۱۹۴–۱۹۵).

کربن برای نشان دادن این تقابل میان «سنت باطنی با سنت تعبدی»، نمونه‌ای از شمایل‌نگاری باطنی اسلامی را از کتاب فتوح الحرمین جوینی، مثال می‌زند؛ «تقابل میان این دو مفهوم از سنت را می‌توان تشبیه کرد به تقابل میان تصویری که عناصر آن بر طبق قوانین یک چشم‌انداز کلاسیک آرایش یافته‌اند و تصویری که در آن این عناصر با نوعی تصویرگری طولی بر روی هم قرارگرفته‌اند... {جوینی} در این شمایل‌نگاری محوطه‌ای درخت‌کاری شده را ترسیم می‌کند که در مرکز آن (مرکز عالم) اتاقی قرارگرفته است و این اتاق شبیه کعبه است. روش شمایل‌نگاری به کار گرفته شده در این تصویر، اشارات مختصر زیر را در خصوص تقابلی که در اینجا این تصویری را رمزی برای آن تلقی می‌کنیم، اقتضا می‌کند. برخلاف آنچه در منظره کلاسیک دیده می‌شود، در این تصویر پیش‌نمایی وجود ندارد ...همهٔ اجزا و عوامل در ساحات واقعی خویش در هر مورد به‌صورت عمود بر نگاه بیننده، ترسیم شده‌اند. هدف این نیست که بیننده خود را در نقطهٔ خاصی ساکن کند و از امتیاز در حال بودن بهره‌مند گردد و چشمانش را از این نقطه ثابت اوج دهد، او باید خود را به طرف هر یک از عناصر تصویر شده بالا ببرد؛ ازاین‌رو مشاهده تصویر به‌صورت یک سلوک نفسانی یک عمل درونی درمی‌آید» (کربن،۱۳۹۳: ۱۵۸–۱۵۹).

نتیجه‌گیری

از مقالهٔ پیش رو نتایج ذیل قابل بررسی و تأمل هستند:

۱ـ فلسفهٔ تطبیقی هنر کربن بخشی مهم و جدایی‌ناپذیر از تلاش پیگیر او برای تدوین یک «الهیات تطبیقی» است و در کنار دیگر عناصر، مانند دین‌شناسی تطبیقی و فلسفه تطبیقی، نقشی مهم در پروژهٔ عام «الهیات تطبیقی» ایفا می‌کند.

۲ـ نمونه‌های عینی مطالعات تطبیقی کربن در عرصهٔ فلسفه هنر، قابلیت تبدیل شدن به معیاری برای سنجش عیار کل پروژه تطبیقی او را دارند؛ علاوه بر این‌چنین کاوشی

می‌تواند به بازشناسی نوع و ویژگی‌های پدیدارشناسی کربنی و فهم نسبت (های) آن با کلیتی به نام «جنبش پدیدارشناسی»، کمک کند.

۳ـ فلسفهٔ تطبیقی هنر کربن با گذار از اشتراکات و تفاوت‌های ظاهری به دنبال یافتن ریشه‌های مشترکی است که چنین تطبیقی را ممکن می‌کند. این تلاش تطبیقی بر مبنای کاربست روش پدیدارشناسانه خاص کربن؛ یعنی تأویل استوار می‌آید و به دنبال یافتن بن‌مایه‌های پیوند مکاتب هنری جهان‌های شرقی و غربی است. امکان پروژهٔ تطبیقی کربن درزمینهٔ فلسفهٔ هنر، مبتنی بر یک تلاش استعلایی است که از بنیادی‌ترین اصول هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه باطنی ریشه می‌گیرد؛ ازاین‌رو ما در برنامه فلسفهٔ تطبیقی هنر کربن، با صرف مقایسه دو یا چند اثر هنری روبرو نیستیم، بلکه این فرآیند موکول به یک «تأویل تطبیقی» است.

۴ـ فلسفهٔ تطبیقی هنر کربن، علاوه بر اینکه به دنبال کشف خطوط مشترک در آثار هنری مناطق مختلف فرهنگی و جغرافیایی است، می‌کوشد با نشان دادن جایگاه یک پدیدار هنری راه را برای آشکارسازی آن هموارتر می‌سازد و نسبت‌های پیدا و پنهان آن را نمایش دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Kathleen Raine
۲. Significanto passive
۳. Temps spritualle
۴. Drama mystikon
۵. Dator formarum

منابع

بینای مطلق، سعید. (۱۳۸۴). «جایگاه صورت در هنر دینی»، *جاویدان خرد*، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱۶.

پازوکی، شهرام. (۱۳۸۲). مقالات دربارهٔ هانری کربن: به انضمام در گفتگو با وی، تهران:

موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۷۴). *فی حقیقه العشق یا مونس العشاق*، تهران: مولی.
سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۵۶)، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، تهران: انستیتو ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
کربن، هانری. (۱۳۷۱). *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی*، ترجمهٔ انشاء الله رحمتی، تهران: جامی.
کربن، هانری. (۱۳۹۲)، اسلام ایرانی، چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی ج ۱، ترجمه انشا الله رحمتی، تهران: سوفیا.
کربن، هانری. (۱۳۹۴)، اسلام ایرانی، چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی ج ۲، ترجمه انشاء-الله رحمتی، تهران: سوفیا.
کربن، هانری. (۱۳۹۵)، اسلام ایرانی، چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی ج ۳، ترجمه انشاء-الله رحمتی، تهران: سوفیا.
کربن، هانری. (۱۳۹۲ب). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمهٔ فرامرز جواهری نیا، تهران: گلبان.
کربن، هانری. (۱۳۹۳). *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمهٔ انشاء الله رحمتی، تهران: جامی.
کربن، هانری. (۱۳۸۴). *روابط حکمت اشراق و فلسفه ایران باستان*، ترجمهٔ ع روح بخشیان، تهران: اساطیر.
کربن، هانری. (۱۳۹۲ج). *فلسفه ایرانی، فلسفه تطبیقی*، ترجمهٔ سید جواد طباطبایی، تهران: مینوی خرد.
کربن، هانری. (۱۳۹۰الف). *معبد و مکاشفه*، ترجمهٔ انشاء الله رحمتی، تهران: سوفیا.
کربن، هانری. (۱۳۹۰ب). *واقع انگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ترجمهٔ انشاء الله رحمتی، تهران: سوفیا.
Bamford, Christopher. (1998). *Esotericism Today: The Example of Henry Corbin, introduction to Corbin, Henry, The Voyage and the Messenger: Iran and Philosophy. Translated by Joseph Rowe*, Berkeley, California: North Atlantic Books.
Corbin, Henry. (1997). *Alone with the Alone: Creative Imagination in the Sufism of Ibn ‘Arabi*, Princeton, New Jersey: Bollingen

Series XCI, Princeton University Press.
Corbin, Henry. (1986). *Temple and contemplation*, translated by James W. Morris London: Islamic publications.
Corbin, Henry. (1978). *From Heidegger to Suhrawardi*, Paris:No pub.
Dermot, Moran. (2000), *An introduction to phenomenology*, London and new York: Rutledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی