

# سمبولیسم از نظر هگل و سنت گرایان

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۷/۳

تأیید: ۱۳۸۹/۸/۱۰

احمد رضا معتمدی\*

## چکیده

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

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

\* عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.

## مقدمه

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

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

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

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

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

## سمبولیسم، شکل‌گیری و سیر تکاملی آن از نظرگاه هگل

به تعبیر هگل «نماد» ذاتاً نشانه‌ای بر ناسازگاری و سوء تفاهم میان صورت و معناست. اگر صاحب‌خانهٔ صورت «معنا» است، پس چرا معنا در کنجی از خانهٔ صورت پنهان شده است؟ «کل ساحت سمبولیسم در مجموع فقط آستانهٔ هنر است؛ زیرا در وهلهٔ نخست، تنها در برابرمان با معانی انتزاعی روبرو هستیم و معانی هنوز در فردیت و عینیت تظاهر نیافته و در ساختار بلافصل مرتبط بدانها درست به یک اندازه از دقت و عدم دقت برخوردار است» (Ibid, p. ۳۱۴). هگل در مرور تاریخ هنر از «سمبولیسم

ناآگاهانه» به‌عنوان بدوی‌ترین شکل هنر سمبولیک یاد می‌کند که ناشی از فعالیت هنری نیست، بلکه نیاز به معنا از تلقی یک شکل بیرونی حاصل شده است. «به‌عنوان مثال، در لامائیسیم انسان واقعی، فردی بلاواسطه شناخته شده و همچون خدا، تکریم می‌شود؛ درست همان‌طور که در کیش‌های دهری دیگر، خورشید، کوه‌ها، رودها، ماه، حیوانات (گاو نر، میمون...) به‌سان هستی‌های بلافصل لاهوتی تلقی می‌شوند و به‌مثابه امر منزه و قدسی محترم و گرامی‌اند» (Ibid, p.۳۲۴). نمونه‌ای که هگل در **درسگفتارهای زیبایی‌شناسی** به تفصیل مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد، آیین زرتشتی است. «نور»، در این آیین به‌مثابه تمثال صرفی از خیر تصور نمی‌شود. «نور» خیر است و «خیر»، نور. این چنین نیست که نور به مفهوم خیر و راستی و برکت و تعالی تصور شود. «کیش زرتشت، "نور" را چنان‌که در طبیعت وجود دارد، مانند رقص شعله آتش، شعاع خورشید و فروغ ستارگان به‌مثابه مطلق در نظر می‌گیرد، بدون اینکه به‌وضوح این الوهیت را از نور جدا کند. گویی نور، تجلی، تمثال، یا نماد صرف است» (Ibid, p.۳۲۵) و آنگاه که لاهوت و مظاهر آن چون خیر و راستی به‌مثابه روشنایی و نورانیت تلقی می‌شود، در نقطه مقابل آن تاریکی و ظلمت نماد شرارت و ناپاکی قلمداد می‌شود و «هریمن» در برابر «اهورا مزدا» تشخیص می‌یابد. «اهورا مزدا»، هرچند شاه، روح بزرگ، داور و غیره خوانده شود، از هستی حسی‌اش به‌مثابه «نور» جدایی ناپذیر است، او در کلیه موجودات خاص که در آن نور بالمآل لاهوت واقعی است، عامیت دارد. او در آنهاست بدون آنکه از هر چیز موجود، به‌سان روح عام مستقل از این هستی‌ها، به‌طور انتزاعی جدا شود. او در جزئیات افراد هست؛ چنان‌که نوع در افراد خود هست» (Ibid, p.۳۲۸).

هگل نمونه‌ای از این سمبولیسم ابتدایی را در قالب وحدت بلافاصله معنا و صورت در آیین مسیحیت ذکر می‌کند: «چیزی شبیه به این، هرچند به‌نحوی ژرف‌اندیشانه‌تر، اما در جوهی مشابه در جهان‌بینی مسیحی تظاهر می‌یابد؛ مثلاً در تعالیم کاتولیک، نان متبرک، جسم واقعی است و شراب، خون واقعی خدا و مسیح بلافاصله در آنها حضور دارد و حتی در باور "لوتری"، نان و شراب به‌واسطه بهره‌مندی مؤمنان، به خون و جسم واقعی تبدیل می‌شود» (Ibid, p.۳۲۴).

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

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

امید می‌بندد که آن تصاویر بدین‌سان به ابلاغ مفاهیم خدایی توانا گردد. از همین جاست که شکل‌های هیولالوش و مسخ‌شده، خصوصیت مشخصه هنر هندی شده‌اند» (استیس، ۱۳۴۸، ج ۲، ص ۶۳۴).

مرحله پسین تکامل هنر نمادین از سمبولیسم خیالی هندوان به نمادپردازی مصریان است که بر مبنای ثنویت‌اندیشی تجدد، در اینجا روح در فاصله‌ای آشکارتر از کالبد مادی نمایان می‌شود و امکانات هنر سمبولیک و نمادپردازی را بیشتر فراهم می‌سازد. جایگاه متفاوت مضمون و شکل و صورت و معنا در اینجا بدان‌پایه است که هگل از هنر مصری با عنوان «سمبولیسم کامل» یاد می‌کند: «اما نمونه کامل گسترش و ژرف‌اندیشی دقیق هنر سمبولیک، هم در مضمون ویژه‌اش و هم در شکل آن‌را بایستی در مصر جست‌وجو کنیم... مصر کشور نمادهاست؛ کشوری که وظیفه معنوی خود-رمزگشایی روح را برای خویشتن قائل است، بدون اینکه واقعاً بدان دست یابد» (Hegel, ۱۹۷۵, p.۳۵۴).

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

آشنا کند که نه آنها را، بلکه جنبه عامی را به نمایش می‌گذارند» ... «هیروگلیف خود را مشخص نمی‌کند، بلکه به چیز دیگری اشارت می‌کند که با آن پیوند و قرابت دارد» (Ibid, p.۳۵۷). هگل نمونه‌های بسیاری را از هنر مصریان نقد و واکاوی می‌کند که از آن جمله مجسمه‌های ابوالهیل با ترکیباتی آمیخته از سر قوچ، زن، چنگال‌های شیر، .. با ابعادهای غول‌پیکر است که هگل از آن به‌عنوان معمای «برون‌ذات» به معنای واقعی کلمه یاد می‌کند (Ibid, p.۳۶۱) و دیگری تندیس‌های ممنون است که با دست‌های چسبیده به بدن، پاهای جفت‌شده، بهت‌زده و بی‌روح، رو به افق، چشم انتظار پرتو خورشید ایستاده‌اند، تا با تماس اشعه‌های نورانی آفتاب، روح و صدا بدیشان ارزانی شود؛ آنجا که با طلوع آفتاب صدایی مرموز از تندیس‌های ممنون برمی‌خاست: «با در نظر گرفتن این‌گونه نمادها، معنایی که بدانها نسبت داده می‌شود، این است که آنها دارای روان معنوی آزادانه در خود نیستند و به جای اینکه سر زندگی، تناسب و زیبایی بالقوه را از درون کسب کنند، از بیرون برای آن، خواستار نوری هستند که رگه‌های جان و روان را از آنها رها می‌سازد» (Ibid, p.۳۵۸).

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

### سمبولیسم والا

هگل در ادامه سیر تاریخی\_ تکاملی هنر سمبولیک، با استفاده از آنچه کانت در نقد قوه حکم (۱۷۹۹- پاراگراف ۲۳)، امر والا را از پدیده زیبا متمایز ساخته است، گونه‌ای نمادپردازی را تحت عنوان «سمبولیسم والا» به‌مثابه هنر متکامل کنایی مطرح می‌کند: «والا به‌طور کلی کوششی است برای بیان نامتناهی، بدون اینکه در حیطه پدیده‌ها، برای این عرضه داشت بتوان شیئی را متناسب یافت. به همین دلیل، نامتناهی، از کل مجموعه عینیت به‌مثابه معنایی غیر قابل رؤیت و عاری از شکل، جدا گردیده و باطنی می‌شود و

برحسب عدم تناهی اش، غیر قابل و والا و فراتر از تبیین به واسطه هرگونه متناهی قرار می‌گیرد» (Ibid, p.۳۶۴).

پس در سمبولیسم والا، نخستین پرده برداری رسمی از تفکیک صورت و معنا برگزار می‌شود. والا که به تعبیر کانت در هیچ‌گونه شکل حسی نمی‌تواند مستتر شود، در یکسو قرار می‌گیرد و در سوی دیگر، جهان پدیداری که به مثابه اعراض، آثار یا انعکاس ذات والا نمودار می‌شود. نمونه‌های برجسته سمبولیسم والا را هگل در پانته‌ئیسم ادیان شرقی و سامی جست‌وجو می‌کند و آن‌را در دوگونه تفکیک تشبیهی و تنزیهی تشریح می‌کند. تفکیک تشبیهی سمبولیسم والا در شعر هندوانی، لاهوت را پیوسته به جهان پدیداری و آشکار و برملا در سرتاسر گیتی نمودار می‌کند. «به‌عنوان مثال، درباره کریشنا گفته می‌شود (Bhagavad Gita, ۷.iv): زمین، آب، باد، هوا، آتش، روح، ادراک، و فردیت، هشت هجای قدرت ضروری من‌اند، ولی هستی دیگر و متعالی را که زمین احیا می‌کند و جهان را بسط می‌دهد، در من بازشناس» (Ibid, p.۳۶۷).

چنان‌که کریشنا درباره خود می‌گوید: «در میان اختران خورشید رخشنده‌ام، در میان سیارات ماه هستم، در میان صحف مقدس، کتاب سرودها، در میان حواس، حس باطنی‌ام، «مرو» (Meru)؛ در میان قله کوهستان، در میان حیوانات، شیر، در میان کلمات حرف الف و در میان فصول، بهار شکوفا هستم» (Ibid, p.۳۶۷).

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

میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس      زبان آتشینم هست و لیکن در نمی‌گیرد  
شمع به ما می‌آموزد بخندیم و بگرییم، شمع از میان شعله‌ها مستانه و مسرورانه

می‌خندد، اما سرشکی که آرام فرو می‌غلند، درونی پرسوز و گداز را باز می‌تاباند، شمع می‌سوزد و شکوهی نویدبخش را به نمایش می‌گذارد» (Ibid, p.۳۶۹).

هگل آنگاه نمونه‌هایی از تفکیک تنزیهی سمبولیسم والا را در هنر عبرانی بازگو می‌کند؛ آنجاکه به حقیقت والا و نامتناهی نه در پیوستگی با جهان پدیداری، بلکه فرارونده از آن اشاره می‌کند. متناهی هرچند نامتناهی را بر نمی‌تابد، اما همان حیث تنهایی اش شکوه و جلال نامتناهی را باز می‌تاباند. «مزمور صد و چهارم): تو که هستی که به عزت و جلال ملبس هستی، خویشتن را به نور چونان ردا پوشانیده‌ای و آسمان‌ها را همچون پرده‌ای گسترده‌ای... (آیه ۲۹): روی خود را می‌پوشانی، پس پریشان می‌شوند، روح آنها را می‌ستانی، پس می‌میرند و به خاک و خاشاک می‌پیوندند» (Ibid, p.۳۷۵-۳۷۶).

## شکل تطبیقی هنر

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

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

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

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

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

آواز او می‌نمایاند. کلاغ فریفته‌شده شروع به آواز می‌کند و پنیر از دهانش به کام روباه فرو می‌گلتد. هگل تأکید می‌کند که به‌راستی در واقع چنین است که کلاغان هنگامی که حیوانی، انسانی یا بیگانه‌ای از برابرشان می‌گذرد، قارقار می‌کنند. بنابراین، حکایت از یک منشأ طبیعی آغاز و به تولید یک معنا ختم می‌شود (Ibid, p.۳۸۵). دربارهٔ تمثیلات، هگل نمونه‌ای از گوته ذکر می‌کند: گوته در «گره‌ای که به کوفته‌ای تبدیل شد» آشپزی را مثل می‌زند که به جهت اینکه خود را صیاد نیز نشان دهد، گربه نری را به جای خرگوش صحرایی ذبح می‌کند، آن‌را می‌پزد و با ادویه و مخلفات به خورد جماعت می‌دهد. «این را باید تلمیحی به نیوتن قلمداد کرد که خورش قیمه‌ای که این دانشمند ریاضی از علم فیزیک پخت‌وپز نمود، چیزی فراتر از گربه‌ای است که آشپزباشی به جای خرگوش در کوفته جاسازی کرد» (Ibid, p.۳۹۲).

## صور خیال

هگل آنگاه تعریف دقیقی از چیستان، استعاره، مجاز، تشبیه، صورخیال و ... ارائه می‌کند و آن‌گونه که مبنای نظام فکری اوست، به تشریح جزئیات ساختار ارتباطی صورت و معنا در هریک پرداخته و تفاوت‌ها و تشابهاتشان را با دقتی موشکافانه و رانداز می‌کند و سپس نمونه‌هایی برجسته و مشهور از هریک را از ادبیات سراسر گیتی مثل می‌زند: به‌عنوان مثال، در حوزه استعاره از فردوسی، کالدرن و ویرژیل نمونه می‌آورد و یا در صور خیال چندباره ابیاتی از حافظ را متذکر می‌شود. از آن جمله است:

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

«چنین می‌نماید که معنای این تصویر خیالی چنین باشد که اندیشه همزاد سخن است. همان‌طور که مثلاً کلویشتوک واژه را برادر توأمان اندیشه می‌نامد و آنجاکه این همزاد اندیشه در قالب سخن، همچون حلقات گیسو آراسته می‌شود، هیچ‌کس چون حافظ، متبخر در زینت‌آرایی و زیباسازی نمودار اندیشه در گفتار نیست» (Ibid, p.۴۱۰). سپس در ارائه تشبیهات، نمونه‌هایی از تشبیهات حماسی از هومر و ایلپاد و تشبیهات تغزلی از آثار مختلف شکسپیر چون رومئو و ژولیت، و آنتونی و کلئوپاترا .... مثال می‌آورد: «وقتی کلئوپاترا افعی کشنده را بر سینه می‌نهد به «کارمیان» می‌گوید:

خاموش، خاموش! ... مگر کودک مرا بر سینه‌ام نمی‌بینی؟ ... که شیر خود را می‌مکد و به خواب می‌رود؟... (آنتونی و کلئوپاترا - پرده پنجم، صحنه دوم). گزش مار پیکرش را چنان به نرمی آرام می‌کند که حتی مرگ را می‌فریبد و خود را به منزله خواب تلقی می‌کند... این خیال، خود می‌تواند به مثابه پنداری برای طبیعت لطیف و آرام‌بخش این تشبیهات به شمار آید» (Ibid, p.۴۲۱).

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

به بیان/استیسی، جدایی صورت و معنا در اثر هنری که خصوصیت اصلی هنر سمبلیک به‌زعم هگل است، به درجه‌ای می‌رسد که پیوندشان یکسره از هم می‌گسلد، یا فقط جنبه بیرونی محض می‌یابد: «بدین سبب این‌گونه آثار هنری هیچ‌گونه اصالت ندارد و مایه تباهی هنر کنایی می‌شوند. عیب اصلی هنر کنایی در همه صورت‌های آن، ناسازگاری شکل و مضمون و صورت و معناست که بر اثر آن، معنا هرگز بیان نمی‌شود...، بلکه فقط به رمز و کنایه القا می‌گردد و همین عیب هنر را به سوی نوع دیگر، یعنی هنر کلاسیک می‌کشاند» (استیسی، ۱۳۴۸، ج ۲، ص ۶۳۷).

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

## سمبولیسم از منظر سنت گرایان

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

رنه گنون (Rene Guenon) (۱۸۸۶-۱۹۵۱) فیلسوف و متفکر فرانسوی از بنیانگذاران این نحله فکری و آیین معنوی در مجموعه‌ای از آثار خویش به طرح مقولات علم و هنر و آیین رمزی و تمثیلی پرداخته است که از جمله می‌توان به مقدمه کلی آیین‌های هندو (Introduction to the Study of the Hindu Doctrines) (۱۹۲۱)، تعلیم اسرار در آثار دانتیه (The Esoterism of Dante) (۱۹۲۵)، معنای رمزی صلیب (Symbolism of the Cross) (۱۹۳۱)، سیطره کمیت و علائم آخرالزمان (The Reign of Quantity & the Signs of the Times) (۱۹۴۵) و نکاتی چند درباره رازآموزی (Perspectives on Initiation) (۱۹۴۶) و بسیاری آثار و نوشته‌های متنوع دیگر که از حوصله این مقال بیرون است، اشاره کرد. دأب سنت‌گرایان کشف معانی رمزآلود و اسرارآمیز حقیقت هستی، آیین‌ها، سنن..... از ناحیه صور متخیل آنهاست و روش آنها تقلیل یا فروکاهش عناصر یا اجزائی از صورت به بهانه هبوط معنوی آنها نیست، برعکس، آنچه در صورت پدیدار گشته، به دلیل برخوردارگی و سهم‌بری از معنا و محتوایی است که آن‌را در ساحت ارض، بدین شکل و صورت سامان بخشیده است.

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

سهمی از آن برده است. «حقیقت این است که راز حقیقی و خلاصه تنها رازی که افشای آن هیچ‌گاه ممکن نیست. فقط در امور «بیان‌ناپذیر» و بالتبع «انتقال‌ناپذیر» نهفته است و هر حقیقت متعالی بالضروره سهمی از بیان‌ناپذیری در خود دارد و معنای عمیق اسرار در رازآموزی نیز اساساً در همین نکته پنهان است و هر رازی\_ هر چه باشد\_ فقط به‌منزله تصویر یا تمثیلی از این اسرار است ... (گنون، ۱۳۵۶، ص ۱۰۱).

باری روحیه جدید طوری ساخته شده است که قادر نیست هیچ نوع راز و حتی استثنایی را بپذیرد و آنها را امتیازاتی می‌پندارد که به نفع افراد معینی مسجل شده است و اگر کسی بخواهد برای ایشان تبیین کند که اساس این به‌اصطلاح امتیازات در واقع، در «طبیعت» موجودات قرار دارد، رنج او به هدر رفته است...» (همان). به تصریح گنون، امر مطلق و ذات غیب‌الغیوب اساساً لایدرک و لایوصف (بیان‌ناپذیر و انتقال‌ناپذیر) (inexpressible and incommunicable) است و چون حقایق عالم مظاهر و تجلیات آند، تحقیقاً سهمی از بیان‌ناپذیری و انتقال‌ناپذیری را به میراث برده‌اند. راز آلودگی و اسرارآمیزی عناصر و اجزای عالم به‌دلیل حضور مطلق در جهان پدیداری است والا با نفی سهم‌پذیری و بهره‌برداری جهان‌پدیداری از حقیقت هستی، چه جای رازآلودگی و رمزپردازی است. ذات مطلق در عالم طبیعت از طریق صورت سخن می‌گوید و به‌دلیل حضور ذات است که اساساً زبان حقایق در جهان صوری، زبان کنایی، نمادین و تمثیلی است. طبیعت، گشودگی و انفتاح مطلق در آینه حواس و احساسات ماست، پس به حکم معنا و محتوایی که در ذات آن نهفته است کنایی، رمزآلود و تمثیلی است و نه به‌دلیل تهی‌بودن و یا امری بیگانه و بیرون از ذات. اما سیر استکمالی هنر در عالم تجدد، بر مبنای تفکیک ذاتی میان امر مطلق و جهان‌پدیداری است\_ یا از طریق نفی مطلق ذات، یا عدم امکان معرفت ذات یا انتقال ذات به عالم ذوات... «چندان‌که در هنر سمبلیک اساساً معنا جزو ذات صورت نیست و نسبت به آن خارجی است، ولی این عیب علتی ژرف‌تر دارد و آن این است که محتوا در هنر کنایی، به جای آنکه انضمامی یا مشخص باشد، مجرد است» (استیس، ۱۳۴۸، ج ۲، ص ۶۳۸). جالب آنکه هگل خود نیز در مقدمه درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی بر ثنویت‌انگاری دوران جدید و هم بر تخالف و ستیز آن‌دو با یکدیگر تأکید می‌ورزد:

«فرهنگ معاصر بیش از پیش بر تضاد میان نظریه و تفکر ذهنی از سویی و موجودیت عینی و تجربه از سوی دیگر، عامیت روحی و خاصیت حسی، آزادی درون و ضرورت برون-دامن زده است و آنها را به حادثترین شکل به میان آورده و به مرز سخت‌ترین تضادها رانده است. تربیت معنوی و عقل معاصر این تخالف را در انسان پدید آورده است که او را به موجودی دوزیستی مبدل می‌کند. اخلاق معاصر مبتنی بر ستیز این‌دو است؛ بدین معنایکه انسان ناگزیر است در دو دنیا زندگی کند؛ دو دنیایی که با هم در ستیزاند...» (هگل، ۱۳۷۸، ص ۳۱۹-۳۱۸).

اعتراف هگل بر غلبه گرایش سوژکتیویستی در تمدن معاصر در همه عرصه‌های فرهنگ، اخلاق و تفکر از ناحیه فیلسوفی که خود خاتم‌الفلسفه دوران تجدد است و اظهار عباراتی شبیه آنچه فیلسوفان پست مدرن یا سنت‌گرا در نقد عقلانیت جدید سر داده‌اند، شاید حیرت‌انگیز باشد، اما آنچه این اظهار متضمن آن است، اعتراف به الزامات دوران‌های مختلف تفکر متافیزیک است که اغلب با خودآگاهی متفکران و نظریه‌پردازان آن ادوار همراه بوده است. با این حال آنچه هگل از «بیان‌ناپذیری» و ظهور کنایه و رمز-به‌دلیل تفکیک میان مطلق و جهان‌پدیداری-به‌مثابه خصوصیت «اصیلی» هنر سمبولیسم یاد می‌کند، نزدگنون-به‌دلیل وحدت امر مطلق و جهان‌پدیداری-خصوصیت «اصیل» هنر سمبولیسم است.

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

کلاسیک از دیدگاه هگل]: «همچنین میان عالم درون و برون تطابق و تناظر کاملی وجود خواهد داشت و اثری که از این راه به وجود می‌آید، به جای آنکه تنها جلوه کم‌وبیش سطحی و به درجه‌ای معین از شخصیت کسی باشد که آن را تصور کرده و تحقق بخشیده است، می‌تواند جلوه‌ای واقعاً منطبق بر شخصیت او باشد و این، همان شاهکار به معنای حقیقی کلمه است» (گنون، ۱۳۵۶، ص ۶۹).

هنر کلاسیک در منظر هگل از آن جهت به کمال صورت و معنا دست می‌یابد که صورت بیرونی، معنای درونی را به تمامی باز می‌تاباند و این امکان از طریق انزال روح از مقام اطلاق و کلیت و انحلال در مرتبه فردیت و جزئیت تحصیل می‌یابد. بدین ترتیب، وقتی معنا با صورت به یگانگی می‌رسد و روح به مرحله تجسد می‌رسد، هرگونه رمز و تمثیل و کنایه از عرصه هنر رخت می‌بندد. از این‌روست که هگل مجسمه‌سازی یونان را برجسته‌ترین نمونه هنر کلاسیک قلمداد می‌کند؛ چراکه ذهن یونانی خداوند و روح را از مقام اطلاق و تجرید درآورده و در قالب هیئت انسان‌وار مجسم می‌سازد. امتیاز اصیل هنر کلاسیک در آن است که «خدا» همانند آدمی و «مطلق» به صورت «آدم متفرد» در ذهن می‌آید. آفرینش صور آدمی‌گونه، خصوصیت عمده هنر کلاسیک است؛ چون در این مرحله، محتوا یا معنای اثر هنری، دیگر مفهومی مجرد و بی‌صورت نیست، بلکه فردی صاحب صورت است و به‌آسانی با کالبد محسوس خود درمی‌آمیزد» (استیس، ۱۳۴۸، ج ۲، ص ۶۴۰).

فریتیوف شوان (Schuon, Frithjof) فیلسوف و متفکر برجسته سنت‌گرا (۱۹۰۷-۱۹۹۸) در نوشتاری با عنوان اصول و معیارهای هنر جهانی (Principle's and Criteria's of Universal Art) (۱۹۵۹)، از آنچه معجزه یونانی در هنر کلاسیک یاد می‌شود، به امری پارادوکسیکال ارجاع می‌دهد که در عین حال که ماحصل سبک افراطی صورت‌گرایی است، در نهایت به «تقلیل» و «تحدید» صورت منتهی می‌شود: «اگر فرض کنیم که یونانیان\_ و بعد از آنها مسیحیان\_ طی قرون متمادی قادر به نگرستن و طراحی کردن نبودند، پس چگونه می‌توان توجیه کرد که پس از مرور مدتی نسبتاً کوتاه، همین مردمان دارای استعداد نگرستن و طراحی کردن شدند؟ این تغییر سهل و آسان بین دو وضع غیر قابل سنجش اثبات می‌کند که هیچ پیشرفت واقعی

وجود نداشته، بلکه برعکس، سبک کاملاً طبیعی فقط نمودار نظرگاهی بیشتر ظاهری است، توأم با کوشش‌هایی برای مشاهده و مهارت که این نحوه جدید نظر به اشیا را ایجاد می‌کند. به اختصار باید گفت تمام آنچه «معجزه یونان» می‌نامند، فقط جایگزین ساختن نیروی استدلالی یک‌جانبه به جای عقل است. سبک کاملاً طبیعی در هنر بدون فلسفه صرفاً استدلالی که راه آن‌را باز گشود، غیر قابل تصور است. سبک طبیعی افراطی، نتیجه صورت‌پرستی است؛ یعنی «صورت» را به‌عنوان شیء محدود و نه یک رمز و تمثیل نگریستن: نیروی استدلالی در واقع بر علم به آنچه محدود است و دارای حد و نظم است، حکم‌فرمایی دارد و بنابراین، امری منطقی است که هنری که توسط نیروی استدلال رهبری شود، مانند خود نیروی استدلالی دارای نوعی یکنواختی باشد که در مقابل هرگونه سرّ و حقیقت باطنی متمرد است» (شوان، ۱۳۸۸، ص ۱۰۱).

شاید حیرت‌انگیز باشد که هنر کلاسیک و تجسم یونانی آن، که در منظر هگل مرحله تکاملی هنر و ظهور تام و تمام معنا در صورت قلمداد می‌شود، در رویکردی دیگر به دلیل فقدان هرگونه سرّ و حقیقت باطنی و بالمآل خروج از حیث رمزی و کنایی، «تحدید» صورت و تخلیه صورت از معنا تلقی گردد. «هنر دوره باستان (یونان و روم) را غالباً با روشنایی کامل روز مقایسه کرده‌اند، ولی از یاد برده‌اند که این هنر همچنین دارای کیفیت ظاهری روشنایی روز است که فاقد هرگونه سرّ و جنبه‌های نامتناهی است و از دیدگاه این کمال مطلوب صرفاً استدلالی هنر، کلیساهای قرون وسطی و نیز هنر آسیایی، بالطبع هیولانی، غیر عقلانی و غیر انسانی جلوه می‌کند» (همان، ص ۱۰۲).

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

به نظر می‌رسد، شوان از تعبیر روشنایی کامل روز برای هنر یونانی بهره‌ای زیرکانه برده و بحث جدلی راه انداخته است. اگر حقیقت صورت، ظهور معناست و صورت تحقق و تعین معنا و ظرفیت بیانی آن است، پس صرفاً اکتفا به حیث «روز» در مقام تعین طبیعت صور، انصراف از بخشی از امکانات تحقیقی طبیعت و «تحدید» صورت به نیمی از حقیقت «امکانی» آن است. طبیعت صورت هم از حیث انکشاف بهره‌مند است و هم از حیث اختفا و اگر معنا جهت تعین و تحقق به پوشش صورت درآید هم بهره‌مند از حیث روزانه طبیعت صورت می‌گردد و هم برخوردار از حیث شبانه آن. انعکاس نور در روز با جلال و شکوه همراه است و بازتاب نور در شب با جمال و زیبایی. درخشش نور در روز، خیره‌کننده چشم است و تالو نور در شب، نوازنده چشم. اما حقیقت صورت نزد هنرشناسان سنت‌گرا، فراتر از تمثیل شب و روز است. در این نحله فکری، صورت در نظام محسوسات، معادل حقیقت در نظام «معقولات» است. تیتوس بورکهاات (Titus Burckhardt) (۱۹۰۸-۱۹۸۴) فیلسوف و نظریه‌پرداز هنر درمدخلی بر کتاب اصول و روش هنر دینی (principes et Metods de L'art Scare) چنین از صورت استقبال می‌کند: «بی‌گمان فی‌نفسه روحانیت می‌تواند به هر شکل و صورتی که بخواهد، بیان شود. در نظام محسوسات «قالب» به اعتبار ذات کیفی‌اش، معادل حقیقت در نظام معقولات است و این، همان چیزی است که مفهوم یونانی ایدوس (Eidos) می‌رساند. همان‌طور که یک صورت ذهنی مانند یک عقیده جزمی یا یک اعتقاد دینی می‌تواند جلوه صحیح، اما محدود یک حقیقت الهی باشد، یک صورت محسوس نیز می‌تواند حقیقت یا واقعیتی نمایش دهد که در عین حال موجب استعلای صورت محسوس و اندیشه می‌گردد» (بورکهاات، ۱۳۷۶، ص ۸۲).

بورکهاات اهمیت صورت را در حد معیار سنجش هنری، در جنب حقیقت روحانی تنبّه می‌دهد: «مورخان هنر که عنوان هنر دینی را به هر اثر هنری دارای موضوع مذهبی می‌دهند، از یاد می‌برند که هنر اساساً قالب و صورت است و این امر که موضوع یک هنر از حقیقتی روحانی مایه گرفته باشد، برای دینی‌نمیدنش کافی نیست، بلکه باید زبان صوری آن نیز از همان سرچشمه سیراب شده باشد تا بتوان دینی‌اش خواند» (همان، ص ۸۱).

به اعتقاد بورکهاات حقایق باطنی در ساحت هنر به ناچار به وساطت یک صورت در قالب یک هیئت و نظام صوری بیان می‌شود. صورت، زبان هنر است؛ اگر زبان نگشاید، هنر به مرحله ظهور نمی‌رسد و اگر زبان دیگری بگشاید، یعنی صورت و قالبش را از دیگری عاریت گرفته باشد، بالطبع حقیقتی دیگر را بیان خواهد کرد. بورکهارت نیز مانند اسلاف خود گنون و شوان معتقد است اگر هنر، هنر واقعی باشد که از آن به هنر قدسی تعبیر می‌کند جز به زبان رمزی، نمادین و سمبلیک سخن نتواند گفت: «پس هر هنر دینی، مبتنی است بر یک علم به صور و قوالب، یا به بیان دیگر، به آیین نمادی و رمزی خاص صور و قوالب (سمبولیسم). در اینجا باید یادآور شد که رمز فقط یک علامت قراردادی نیست، بلکه مطابق یک قانون هستی، صورت نوعی یا رب‌النوع خویش را به ظهور می‌رساند» (همان، ص ۸۲) و سپس از قول کوماراسوامی (Coomara Swamy, Ananda. K) (۱۸۷۷-۱۹۴۷) محقق و پژوهشگر هنر شرق، وجود رمز را عین زیبایی و زیبایی را همان شفافیت پوشش‌های صوری و مادی تعبیر می‌کند: «وجود رمز عبارت است از وجود همان چیزی که رمز آن را بیان می‌کند و از همین روست که رمزگرایی سنتی، هرگز عاری از زیبایی نیست؛ چون مطابق بینش روحانی جهان، زیبایی یک چیز همان شفافیت پوشش‌های وجودی و مادی آن چیز است» (همان، ص ۸۲).

### اهمیت صورت

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

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

اهمیت صورت نزد متفکران سنت‌گرا تا آنجا پیش می‌رود که حتی مرحله‌عالی هنر نزد هگل (هنر رومانتیک) به دلیل «صورت‌شکنی» و «صورت‌سوزی» تقبیح می‌شود. استیس هنر رومانتیک را به اختصار چنین تبیین می‌کند: «آنجا که روح بیش از پیش میل می‌کند که در قلمرو خویش آزادانه به گردش درآید، حجاب حس را یکسره بدرد و خود را از قالب مادی خویش رها کند و از حدود «صورت» مادی درگذرد و کالبد مادی را بدور افکند، هنر کلاسیک انحلال می‌یابد و هنر رومانتیک شکل می‌گیرد» (استیس، ۱۳۴۸، ج ۲، ص ۶۴۳). شوان این مرحله‌توسین شده‌ی هنر نزد هگل را که اختصاص به اروپای جدید دارد، همچون مراحل قبلی، ثمره‌ثنویت‌گرایی دوران تجدد و انحراف از هنر اصیل تلقی می‌کند. عبارت شوان صریح و روشن‌گر است، صورت نه در برابر معناست و نه «عَرَضی» آن است. سوپژکتیویسم دوران تجدد است که یا صورت را به‌مثابه‌ایژه در برابر معنا قرار می‌دهد و یا آن‌را صورت عارض بر معنا تلقی می‌کند: «اگر با این فکر شروع کنیم که صورت بالضروره در مقابل معنا قرار دارد و دومی، جنبه‌باطنی کلی و اولی سیمای عرضی ظاهری است، بعضی از انحرافات که در هنر قدسی مشاهده می‌کنیم، می‌توانیم به‌عنوان تقلیل به «معنای صرف» یا سوختن توسط معنا تعبیر کنیم. در این تعبیر، معنا به صورت یک آتش درونی جلوه می‌کند که صورت‌شکن است یا ورطه‌ای که در آن، تناسب‌ها متلاشی می‌شود. به این نحو آنچه مقدس است و بنابراین، فوق صورت\_ به معنای معنوی نه هیولانی\_ همانند انفجار معنا در صورت خواهد بود» (شوان، ۱۳۸۸، ص ۹۹).

آنچه مقصود هگل از هنر رومانتیک است، نوعی فراروی از مرزهای هنر و حلول در ساحت دین و فلسفه است. از نظر هگل هنر کامل، کلاسیک است که در آن معنا و صورت به یگانگی می‌رسند، اما روح، چون از آزادی تجرد به بند تفرّد درآمده است، در صورت فردی و جسمانی‌اش احساس تقید و نفس‌تنگی می‌کند و تمایل دارد به آزادی و آرامش خویش باز گردد، از این‌رو، قالب محسوسش را می‌شکند و در حیطه روحانی‌اش به پرواز درمی‌آید و این تولد و مرگ رومانتیک را با هم رقم می‌زند؛ چراکه

کلاسیک مرحله کمال یافته هنر است و عبور از حدود کلاسیک به نحوی عبور از مرزهای متکامل هنر است. اما تأکید ویژه سنت گرایان بر هنر سمبولیک در اینجا اصالت خود را بیشتر نشان می‌دهد. هنر کلاسیک با صورت‌گرایی، به تحدید صورت می‌انجامد و هنر رومانتیک با معناگرایی به تقلیل معنا منجر می‌شود؛ چراکه اگر هنر را آمیزه حقیقی و ذاتی صورت و معنا تلقی کنیم و نه آمیزه تصنعی و ساختگی، تحدید و تقلیل و تخلیه، هریک بلادرنگ فراخی و وسعت و تناهی و گنجایی دیگری را رقم می‌زند.

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

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

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

آن انضمامی است.... موجودی که هم ناسوتی است هم لاهوتی... . انکار هنر سنتی، یعنی انکار زیبایی کلمه‌ای که متجسد شد و تجاهل از این حقیقت که در هر هنر واقعی مسیحی، چیزی از مسیح(ع) و مریم (س) وجود دارد (همان، ص ۹۴). تجلی ذات در اسما و صفات (لاهورت) چند مرحله فراتر یا پیشینی‌تر از عالم ناسوت است که آغاز صورت‌بندی‌های رمزی و تمثیلی است. هر اسمی، وجهی از ذات را می‌نمایاند و وجهی دیگر را مخفی می‌کند. در عین حال اسما و صفات بیگانه از ذات نیستند (نه پیوند اندام‌وار چون کلاسیک، پیوند ذاتی و حقیقی) و به سوی ذات برمی‌گردند (نه روح مجرد چون روماتیک، بلکه معاد جسمانی). مثال‌های فوق به‌وضوح روشن‌گر آن است که هنر دوران تجدد هرچند بیگانه از سنت و ریشه‌های روحانی و آسمانی خویش نیست، در تاروپود ثنویت‌انگاری، مقوله‌گرایی و تاریخی‌نگری خویش، هویت سنتی و قدسی‌اش را از درون تهی و مسخ و تحریف ساخته است.

پس هنر اصیل از منظر سنت‌گرایان هم به‌سبب محتوای معنوی و ماورائی آن است و هم برحسب صور رمزی و تمثیلی آن که تعیین نامتناهی در صورت متناهی است. «یک هنر مقدس است، نه به علت هدف‌های فردی هنرمند، بلکه به علت محتویات و معنای رمزی و سبک آن، یعنی به علت امور عینی. به‌سبب محتویات آن: زیرا موضوع هنر باید از راه نمونه‌ای که قانون دینی معین کرده، تعریف شود. توسط معنای رمزی آن: از آنجاکه شخصیت مقدس با رمزی که به صورت بشری جلوه‌گر شده است، بایستی ملبس و مزین شده باشد، نه به صورتی دیگر....» (همان، ص ۸۵).

«مایا» (Mâyâ) آن اقتدار اسرار آمیز الهی است که به‌دلیل خصوصیت تجریدی‌اش، نمونه‌ای از ناتوانی و لکنت بیانی در هنر سمبولیسم تلقی می‌شود؛ چراکه مطلق بی‌صورت، میان‌تهی است که در جدایی کامل از جهان پدیدارهاست و جزئیت و فردیت در آن راه ندارد و از این‌رو، از آمیزش با صورت‌ها و اشکال ناتوان و محصور در پیلۀ انتزاعی خویش است. ولی در تفسیر بورک‌هات «مایا» حقیقت مجرد خاموش نیست. او به اعتبار خالقیتش زبان باز کرده؛ چراکه فعل الهی، سخن الهی است و خداوند از طریق خلقتش با عالم سخن می‌گوید. پس اگر روح آفرینشی، قدسی باشد، چرا صورت آن از قداست بی‌بهره بماند: «اساساً "مایا" چیزی نیست جز این امکان و

توانایی نامتناهی که می‌تواند خود را محدود بنمایاند؛ یعنی خود را موضوع رؤیت خویش قرار دهد، بی‌آنکه این امر موجب تحدید لایتناهی‌اش گردد. بدین‌گونه خداوند خود را در جهان متظاهر می‌سازد و نمی‌سازد، او در عین حال سخن می‌گوید و خاموش است. پس نباید چنین به نظر آید که دنیا خارج از واقعیت الهی وجود دارد. مایا بدین اعتبار، هنر الهی است که سازنده همه صور و اشکال است. مطلق به موجب "مایا"یش برخی از جنبه‌های خویش یا برخی از امکاناتی را که در خود نهفته دارد، عینیت می‌بخشد...» (بورکھات، ۱۳۷۶، ص ۸۴-۸۵).

پس در افق سنت گرایان، صورت مقدس است؛ چراکه تجلی حقیقت مطلق و لایتناهی است. صورت آینه محسوس در برابر حقیقت معقول است. اگر روح مقدس است، صورت آن نیز مقدس است. همچنان‌که روح خود را می‌نمایاند و نمی‌نمایاند، سخن می‌گوید و خاموش است، عکس او نیز می‌گوید و نمی‌گوید، نشان می‌دهد و نمی‌دهد. هنر صورت است و به تعبیر شوان مشتمل بر حد نهایی و قشر جسمانی سنت است و هنر به آنچه در سنت از همه درونی‌تر است، پیوند می‌یابد؛ چنان‌که هنر خود از الهام تفکیک‌ناپذیر است (شوان، ۱۳۸۸، ص ۸۴). از این‌رو، هنر را چه سمبولیک بنامیم، چه کلاسیک و چه رومانتیک، تحقق و تعین نهایی، حقیقت فراتر از خویش است. خلاصه ناتوانی روح در آمیزش با صورت نیست. محض تجلی معنا در صورت است. «امر» است که لباس «خلق» پوشیده است. «خلق» نشانه‌ای از «امر» را بر پیشانی دارد. «معلول» علامتی از «علت» را با خود دارد. مولود شباهتی با والد دارد. پس ماهیت صوری هنر چنان است که به هر نام و عنوان که خوانده شود، وجه کنایی، رمزی و تمثیلی از آن تفکیک‌ناپذیر است. یک وجه انکشافی دارد که حقیقت روحانی‌اش را باز می‌تاباند و یک وجه اختفایی دارد که حقیقت «روحانی‌اش» را در پوشش «صوری‌اش» می‌پوشاند.

## نتیجه گیری

۱. منطق و روش دیالکتیکی هگل، ثنویت انگاری، مقوله گرایی و تاریخی نگری دوران تجدد را در ادوار سمبولیک، کلاسیک و رومانیک صورت بندی کرده است. سمبولیسم از نظرگاه هگل، چه در ادوار ناآگاهانه، خیالی، والا و آگاهانه اش و چه در کیش های هندو، زرتشتی، مصری، چینی،... و چه در قالب های افسانه ای، استعاره ای، تمثیلی، تشبیهی، کنایی، صور خیال...، مرحله ناتوانی روح در تصرف کالبد محسوس و نارسایی معنا در صورت است. اما از نظر سنت گرایان، سمبولیسم، زبان سنت، دین و هنر است. صورت حد نهایی معنا و هنر قشر جسمانی «سنت» است. حقیقت رمزی، پیوند حقیقی عوالم و مراتب مختلف وجود است. تجلی امر مطلق و لایتناهی در مراتب نزولی مقید و متناهی، صورت بخش رمز و تمثیل و زبان کنایی است. از این رو، سمبولیسم نزد سنت گرایان چیزی ورای سمبولیسم، کلاسیسیزم و رومانتیسیزم نزد هگل و تجددگرایان است.

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

۳. «صورت»، «ابژه ای» تحت تصرف سوژه یا مُشتی مواد و مصالح شکل پذیر بیرونی نیست، که در مرحله ای برابر سوژه مقاومت می کند (سمبولیسم) و در مرحله ای به سازش و آمیزش با آن تن در می دهد (کلاسیسیزم) و در مرحله ای مقاومتش در برابر سوژه در هم می شکند (رومانتیسیزم). صورت خود در تقویم اثر هنری، نقش تعیین کننده و موثر چون روح و معنای اثر ایفا می کند.

## منابع و مأخذ

۱. بورکھات، تیتوس؛ «مدخلی بر اصول و روش هنر دینی»، مبانی هنر معنوی؛ ترجمه جلال ستاری؛ دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷۶.
۲. ———؛ «ارزشهای جاویدان هنر اسلامی»، مبانی هنر معنوی؛ ترجمه سید حسین نصر، دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷۶.
۳. ———؛ «نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی»، مبانی هنر معنوی؛ ترجمه غلامرضا اعوانی؛ دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷۶.
۴. بینای مطلق، محمود؛ «فریتیوف شوان و وحدت درونی ادیان»، خرد جاودان: مجموعه مقالات؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
۵. زمانی، مهدی؛ «نقد فلسفه جدید از دیدگاه گنون و شوان»، خرد جاودان: مجموعه مقالات؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
۶. سارا سواتی، بایدیانات؛ جهان هستی، صنع خدا: راز و رمز هنر دینی؛ ترجمه اسماعیل سعادت تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۰.
۷. استیس، و.ت؛ فلسفه هگل؛ ج ۲، ترجمه حمید عنایت؛ انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۸.
۸. سوامی، آناندا کومارا؛ رقص شیوا: مبانی هنر معنوی؛ ترجمه غلامرضا اعوانی؛ دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷۶.
۹. شوان، فریتیوف؛ روح نمادپرداز: مجموعه مقالات اسطوره و رمز؛ ترجمه جلال ستاری؛ انتشارات سروش، ۱۳۷۴.
۱۰. ———؛ کاست‌ها و نژادها؛ ترجمه بابک علیخانی و کامران ساسانی؛ نشر موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران، ۱۳۸۸.
۱۱. عالیخانی، بابک؛ «دین زرتشتی از نظرگاه جاودان خرد» خرد جاودان: مجموعه مقالات؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
۱۲. کاپلستون، فردریک؛ تاریخ فلسفه؛ از فیخته تا نیچه؛ ترجمه داریوش آشوری؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی سروش، ۱۳۶۷.
۱۳. کربن، هانری؛ تاویل قرآن و حکمت معنوی در اسلام؛ مبانی هنر معنوی ترجمه رضا داوری؛ دفتر مطالعات هنر دینی، ۱۳۷۶.
۱۴. کروچه، بندو تو؛ کلیات زیباشناسی؛ ترجمه فواد روحانی؛ انتشارات علمی و

فرهنگی، ۱۳۵۰.

۱۵. گنون، رنه؛ **سنت و ناخودآگاهی**: مجموعه مقالات اسطوره و رمز؛ ترجمه جلال ستاری؛ انتشارات سروش، ۱۳۷۴.

۱۶. \_\_\_\_\_؛ **سیطره کمیت و علائم آخرالزمان**؛ ترجمه علیمحمد کاردان؛ مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۵۶.

۱۷. لافورگ، رنه و رنه آلدی؛ **نمادپردازی**: مجموعه مقالات اسطوره و رمز؛ ترجمه جلال ستاری؛ انتشارات سروش، ۱۳۷۴.

۱۸. ملکیان، مصطفی؛ «نقد شوان بر فلسفه‌های جدید»، **خرد جاودان**: مجموعه مقالات؛ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.

۱۹. نصر، سید حسین؛ **معرفت و امر قدسی**؛ ترجمه فرزاد حاجی میرزایی؛ نشر فروزان روز، ۱۳۸۰.

۲۰. \_\_\_\_\_؛ **هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس**: راز و رمز هنر دینی؛ انتشارات سروش، ۱۳۸۰.

۲۱. هگل، گئورگ ویلهلم فردریش، مقدمه بر **درسگفتارهای پدیدار شناسی روح و زیبا شناسی**؛ ترجمه محمود عبادیان؛ نشر علم، ۱۳۷۸.

۲۲. Hegel, G.W.F. **Aesthetics, Lectures on the Fine Art**; Tr. by T.M.knox Oxford University press; ۱۹۷۵.

۲۳. Kant, Immanuel; **Critique of Judgment**; Tr.by.J.C.Meredith. University press, ۲۰۰۷.

۲۴. Burkhardt, Titus; **Sacred Art in East and West, Its Principles and - Metodes**; Tr. by. L.North Bourne; Bedford, Middlesex, ۱۹۶۷.

۲۵. Frye, Northrop; **The Great Code, The Bible and Literature**; ARK Papebacks; ۱۹۸۳.

۲۶. Lings, Martin; **Symbol and Archetype**; A Study of the Meaning of Existence, Cambrige, ۱۹۹۱.

۲۷. Geunon, Rene; **History of a Pseudo; Religion**; Tr. by Alvin Moore; Jr., Cecil Bethell, Hubert and Rohini Schiff, Hills dale Sophia Pereniss, ۲۰۰۱.

۲۸. Geunon, Rene; **Simbolism of the Cross**; Tr. by Angus Macnap; Hills Dale Sophia Pereniss, ۲۰۰۴.