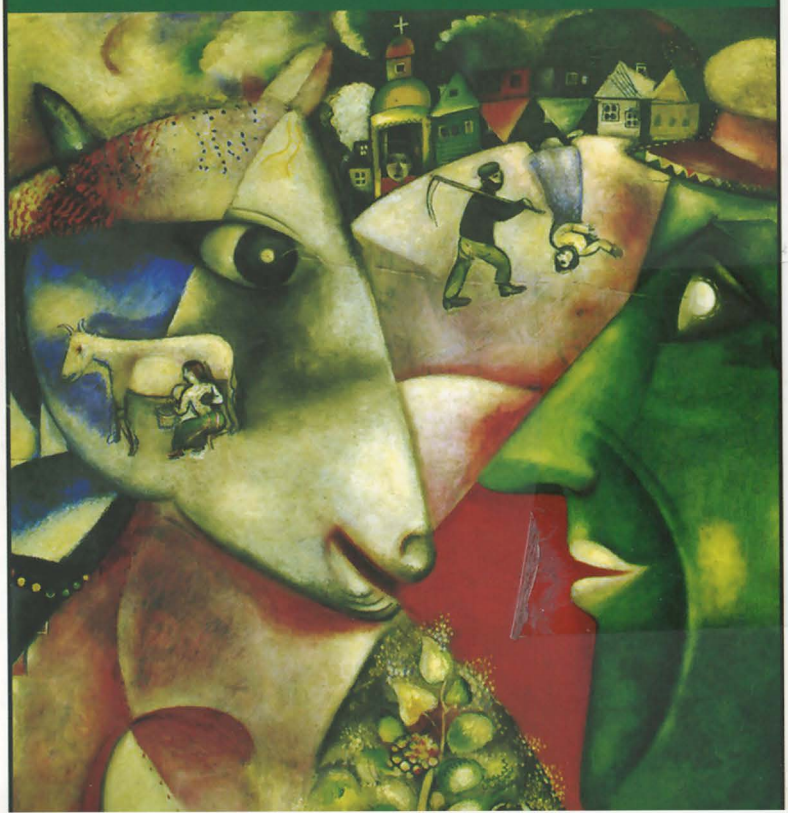
انتشارات نیلوفر

میرچا الیاده

نمادپردازی امر قدسی و هنرها

ترجمهٔ مانی صالحی علامه



انتشارات نیلوفر

گزیدهٔ آثار میرچا الیاده

۲

نمادپردازی، امر قدسی و هنرها مجموعه‌ای از مقالات میرچا الیاده است در بررسی پیوند و مناسبات مشترک میان دین و هنرها. این مقالات انعکاس‌دهندهٔ تأیید الیاده از «... احتمال برانگیخته‌شدن احساسات دینی به واسطهٔ تصویر و نماد» است. برای الیاده پیشینهٔ تاریخ دینی در نمادها و تصاویر و صور خیال هنرها زنده می‌ماند.

این مجموعه با بررسی ادراک و شناخت الیاده از نماد آغاز می‌شود و با کتابشناسی گزیده‌ای از مقالات انتقادی پایان می‌یابد که آثار تخیلی و نقد هنری و ادبی الیاده و ارتباط‌شان (یا عدم ارتباط‌شان) با جهان علمی او را تحلیل و بررسی می‌کنند. این شاید نقطهٔ شروع سودمندی برای تحقیق و بررسی موشکافانه‌تر و کامل‌تر دربارهٔ حیطه‌های فکری و آثار میرچا الیادهٔ هنرمند، منتقد، شاعر و محقق باشد.

نقاشی روی جلد: من و دهکده، اثر مارک شاگال

9 789644 486005

۲۱۰۰۰ تومان

نمادپردازی
امر قدسی و هنرها

نمادپردازی امر قدسی و هنرها

میرچا الیاده

ترجمهٔ
مانی صالحی علّامه

انتشارات نیلوفر

سرشناسه : الیاده، میرچا، ۱۹۰۷-۱۹۸۶ م. Eliade, Mircea
عنوان و نام پدیدآور : نمادپردازی، امر قدسی و هنرها/ میرچا الیاده؛ ترجمهٔ مانی صالحی علامه، گزینش و ویرایش: کامبیز پورناجی.
مشخصات نشر : تهران: نیلوفر، ۱۳۹۲.
مشخصات ظاهری : ۳۲۸ ص.
شابک : 978-964-448-600-5
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: Symbolism, the sacred, and the arts, 1985.
موضوع : سمبولیسم
موضوع : هنر و دین
شناسه افزوده : صالحی علامه، مانی، ۱۳۴۰ - ، مترجم
شناسه افزوده : پورناجی، کامبیز، ۱۳۵۰ - ، ویراستار
رده‌بندی کنگره : ۱۳۹۲ ۸ ن ۷ الف/ BL ۶۰۳
رده‌بندی دیویی : ۲۹۱/۱۷۵
شمارهٔ کتابخانهٔ ملی : ۳۴۲۷۵۱۳

گزیدهٔ آثار میرچا الیاده ـ ۲

گزینش و ویرایش: کامبیز پورناجی

انتشارات نیلوفر خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، تلفن : ۶۶۴۶۱۱۱۷

میرچا الیاده
نمادپردازی، امر قدسی و هنرها
ترجمهٔ مانی صالحی علّامه
حروفچینی: شبستری
چاپ اول: تابستان ۱۳۹۳
چاپ طیف‌نگار
شمارگان: ۱۶۵۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

فهرست

مقدمه: میرچا الیاده:
محققی هنرمند، منتقد و شاعر ۷

بخش اول: نظریه‌های نمادپردازی ۲۵

۱. نمادپردازی سایه‌ها در ادیان کهن ابتدایی ۲۷
۲. مُدهای فرهنگی و تاریخ ادیان ۵۰
۳. بقایای زنده و استتار اسطوره‌ها ۷۵

بخش دوم: هنر و امر قدسی ۱۱۳

۱. الوهیت‌ها: هنر و امر الهی ۱۱۵
۲. خاستگاه اساطیری و آیینی نقاب‌ها ۱۲۹
۳. تأملاتی دربارهٔ هنر هندی ۱۴۲
۴. امر قدسی و هنر مدرن ۱۵۶
۵. گفت‌وگویی با مارک شاگال ۱۶۳
۶. برانکوزی و اسطوره‌شناسی ۱۷۵

بخش سوم: مکان‌های امر قدسی ۱۸۹

۱. معماری مقدس و نمادپردازی ۱۹۱
۲. بارابودور، معبد نمادین ۲۳۳
۳. از یادداشت‌های روزانهٔ پرتغال، ۱۹۴۴-۱۹۴۱ ۲۵۴

بخش چهارم: ادبیات و امر قدسی ۲۶۵

۱. مضامین عامیانهٔ محلی و آثار هنری ۲۶۷

۲. مارته بیبسکو و برخورد ادبیات شرق و غرب ۲۷۲

۳. اوژن یونسکو و «حسرت و دلتنگی برای بهشت» ۲۸۷

۴. تخیل ادبی و ساختار دینی ۲۹۹

کتاب‌شناسی ۳۱۱

نمایه ۳۱۵

مقدمه

میرچا الیاده:
محققی هنرمند، منتقد و شاعر

اثر بزرگ و کار اساسی با شدت تراکم افکار بدیع و الهام‌بخش و عقل و درایت چشمگیر بینش شخصی، متمایز و مشخص می‌شود. این درهم‌آمیختن الهام و بینش است که آفرینش آثار اصیل و ماندگاری را امکان‌پذیر می‌سازد که خالق‌شان همچون «استاد حرفه‌اش»[1] یا به عبارت بهتر «متفکری تأثیرگذار و دوران‌ساز» شناخته می‌شود. چنین است آثار تاریخ‌نگار ادیان، میرچا الیاده[۱].

الیاده در تحقیق و کاوش دائمی‌اش برای ادراک و شناخت حضور امر قدسی در سراسر تاریخ بشر، مجذوب دو مضمون محوری شده است: آفرینش و زمان. او ساختارهای زمانمند و معانی اساطیر کیهان‌زایی[2] و آیین‌های تشرف[3] و رازآموزی را بررسی کرده است. نوشته‌های او با کوششی برای ادراک و شناخت آفرینش و زمان آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد. در لحظهٔ آفرینش، نخستین رویارویی و برخورد با زمان رخ می‌دهد و از آن برخورد، نور و ماده پدیدار می‌شود.

الیاده هم مورخ و هم نویسنده است. او از اولویت اساطیر کیهان‌زایی برای درک آفرینش و زمان طرفداری می‌کند. در مقام نویسنده، او هنرمند است: کسی که تعبیری زیبایی‌شناسانه از واقعیت را خلق می‌کند که امکان تعلیق موقت احساس سنتی زمان و مکان را فراهم می‌آورد. جهان الیاده شامل تخیل عالمانه و خلاق یا به قول خودش تخیل روزانه و شبانه[4] می‌شود:

---

1. master of his craft
2. cosmogonic myths
3. rituals of initiation
4. The diurnal and the nocturnal imagination

با خود گفتم که تعادل روانی من ــ شرطی که برای هر خلاقیتی لازم و ناگزیر است ــ با این نوسان میان تحقیق با ماهیت علمی و تخیل ادبی حفظ می‌شود. من مثل خیلی‌های دیگر، به تناوب در یک حالت روحی روزانه و حالتی شبانه به‌سر می‌برم. البته می‌دانم که این دو مقوله از کار و فعالیت روانی، لازم و ملزوم یکدیگر و نمایانگر وحدت و یکپارچگی عمیقی است، زیرا سروکارشان با یک «موضوع» واحد است ــ با انسان یا به عبارت دقیق‌تر با حالت وجودی ویژهٔ انسان در جهان یا تصمیم او برای پذیرفتن و برعهده گرفتن این حالت وجودی[۲].

از نظر الیاده، هنرمندان می‌توانند تقدیر را فریب دهند و دور بزنند[۳]. آن‌ها دریافت و ادراک سنتی از زمان و مکان را با عمل «ساختن» ــ عملی که ما از طریق شرکت در محیط و فضای آن اثر هنری در آن سهیم می‌شویم ــ به حالت تعلیق درمی‌آورند. در لحظات آفرینش هنری، هنرمندان آن غریزهٔ بنیادین بشری برای خرق عادت و استعلا[1] را تحقق می‌بخشند. این عطش و اشتیاق به رهایی از محدودیت‌های بشری، با تجربهٔ انتقال به دیگری، ارضا می‌شود. هنرمندانی که موقتاً برای لحظه‌ای مزهٔ استعلا و فراتر رفتن را می‌چشند، بندهای آهنین فردیت را می‌شکنند و کلیت یا جامعیت را تجربه می‌کنند. آن‌ها نه تنها از محدودیت‌های فردیت و خطاپذیری (جایزالخطا بودن) انسانی، بلکه از ناپایداری و شکنندگی انسانی و مشخصاً از آن قدرتمندترین ناپایداری ــ مرگ ــ رها می‌شوند. آفرینش هنری زمان را به حال تعلیق درمی‌آورد.

شیوهٔ آفرینش هنری الیاده، کلامی و زبانی است: او نویسندهٔ مقالات، داستان‌های تخیلی[۲] و نقدهای ادبی است[۴]. اما کلام او صرفاً کلام نیست و آن‌طور که دیوید تریسی[۳] با ذکاوت تمام اشاره کرده، کلام تجلی[۴] است. کلام الیاده بُعد وجودیِ سرشت کیهانی و آیینی مسیحیت را آشکار می‌سازد. کلام او همان

---

1. transcendence
2. Fiction
3. David Tracy
4. Words of manifestation

تجلی کلمه (لوگوس)[1] است، کلامی که استوار شده و تجربه‌ای را خلق می‌کند. همان‌طور که تریسی می‌گوید، گزینش کلمات واضح الیاده، او را از سایر اندیشمندان دینی معاصر، متمایز می‌سازد[۵].

میرچا الیاده یک شاعر است به کامل‌ترین معنای هایدگری[2] کلمه. او حضور هستی[3] را آشکار می‌سازد و بدین ترتیب این امکان را به شخص می‌دهد تا جایی برای زیستن در این جهان و در این زمان، در میان خدایان پیدا کند[۶]. و الیاده قادر به انجام این کار نشده است نه صرفاً چون هر روز و هر شب با تجلی همیشه حاضر امر قدسی[4] زندگی می‌کند. برای او همچنین، احتمال تقدس بالقوهٔ این نظم طبیعی، همواره حضور دارد. او به‌عنوان یک هنرمند و مورخ ادیان می‌خواهد این حضور را برای دیگران دسترس‌پذیرتر سازد.

الیاده چه در مقام مورخ ادیان و چه اهل ادب[5]، بیش و پیش از همه، یک داستان‌گو[6] است. در اینجا او روایتگر سنت اسطوره‌شناسانِ روایات و اقوام کهن ابتدایی و فرهنگ عامه است که آثارشان را با چنان شور و اشتیاقی مطالعه کرده است. داستان‌هایی که او تعریف می‌کند، شفابخش و روشنگر است، زمان و مکان را به حال تعلیق درمی‌آورد و بُعدی از تقدس کیهانی[7] را آشکار و حاضر می‌کند. یکی از داستان‌های محبوبش که از نوع داستان‌های بازگشت به خانه[8] محسوب می‌شود، داستان خاخام ایسیک کراکویی[9] است[۷].

در این حکایت خاخام ایسیک کراکویی چندین لایه تعبیر و تفسیر وجود دارد. یک تعبیر احتمالی به حوزهٔ روایت اظهار نظری از پل ریکور[10] بازمی‌گردد که می‌گفت: تفسیر مفسر، [خود] تفسیری از مفسر است. الیاده به‌عنوان کسی که دوران کودکی و نوجوانی‌اش را در رومانی گذرانده، در سنت فرهنگی‌ای

---

1. logos
2. Heideggerian
3. presence of Being
4. the ever-present manifestation of the Sacred
5. littérateur
6. story-teller
7. cosmic sacredness
8. homecoming story
9. Rabbi Eisik of Cracow

۱۰. Paul Ricoeur (۱۹۱۳ـ۲۰۰۵)، فیلسوف فرانسوی.

بزرگ شده «... که اندیشهٔ تضاد و ناسازگاری میان تحقیق علمی و فعالیت هنری، خصوصاً ادبی، را نمی‌پذیرد.[۸]» اما علاوه بر آن، الیاده در جهانی پرورش یافت که در گرایش دینی‌اش، مسیحی ارتدکس شرقی بود. این جهان‌بینی، ابعاد زیبایی‌شناختی دین را همچون ادراک مذهبی از ماده، احساس می‌کند و اهمیتی روحانی و زیبایی‌شناختی برای نور قائل است. الیاده برای درک و شناخت آن چشم‌انداز و تأثیراتش بر دریافت شخصی خودش از واقعیت، می‌بایست به خارج از خویشتن خویش سفر می‌کرد تا خود را ببیند و بشناسد (درست مثل خاخام ایسیک کراکویی).

الیاده در آزمون دشوار با هزارتو[1]، ماجرای تشخیص و بازشناسی خود را از نقش شمایل در روحانیت آیین مسیحیت ارتدکس شرقی را بازگو می‌کند.

دومین کشف یا دومین بخش از درسی که یاد گرفتم، معنای نمادها است. در رومانی دین جذابیت خاصی برایم نداشت؛ از دید من، همهٔ آن شمایل‌ها و تمثال‌ها در کلیساها، به نظر می‌رسید صرفاً برای شلوغ کردن محیط کلیسا به کار می‌رود. البته من این شمایل‌ها را دقیقاً همانند بت‌ها به حساب نمی‌آوردم، اما هنوز هم... به هر حال، در هند برای مدتی در یک روستای بنگالی زندگی کردم و زنان و دختران را دیدم که یک لینگام[2] را لمس و تزئین می‌کردند؛ لینگام یک نماد فالوسی (شبیه به آلت تناسلی مردانه) یا به عبارت دقیق‌تر، یک فالوس (آلت مردانه) سنگی است که از جنبهٔ کالبدشناختی خیلی دقیق ساخته شده؛ و طبعاً حداقل زنان شوهردار به خوبی می‌دانستند که چیست و از کارکرد جسمانی آن باخبر بودند. بنابراین توانستم احتمال «دیدن و تجربه کردن» نماد را در لینگام، درک کنم. لینگام راز و رمز حیات بود و راز و رمز خلاقیت و باروری و حاصلخیزی که در همهٔ سطوح کیهانی نمایان می‌شود. و آن تجلی و مظهر حیات، شیوا بود و نه آن آلت کالبدشناختی که ما مشاهده می‌کنیم. پس این احتمال که شمایل و نگاره و نماد می‌تواند تأثیرگذاری دینی داشته باشد، به کلی جهان تازه‌ای از ارزش‌های روحانی و معنوی را به روی من گشود. با خود گفتم:

---

1. Ordeal by Labyrinth 2. Lingam

مشخص است که یک فرد مؤمن با نگاه کردن به یک شمایل صرفاً تندیس زنی را نمی‌بیند که کودکی را در آغوش گرفته؛ او مریم باکره را می‌بیند و بنابراین مادر خدا و الاههٔ حکمت یا خرد الوهی را مشاهده می‌کند. این کشف اهمیت نمادپردازی دینی در فرهنگ‌های سنتی بود ــ و می‌توانید تصور کنید که برای کارآموزی من به‌عنوان مورخ ادیان چه اهمیتی داشت[۹].

این شمایل‌های رایج در سنت مسیحیت ارتدکس شرقی از نمادپردازی‌های شاخص و برجسته در میان ادیان جهان است. از طریق این شمایل‌ها، پیوند نور و ماده در برخوردی مقدس عمیقاً تجربه می‌شود[۱۰]. شمایل با بُت تفاوت دارد. پرستش شمایل، عملکردی بت‌پرستانه محسوب نمی‌شود زیرا فرد مؤمن و متدین به واسطهٔ شمایل، حضور مقدسی را که در آن تجلی کرده پرستش می‌کند. از این نظر، شمایل یک آستانهٔ ورودی یا پنجره‌ای است به رویارویی و شهودی مقدس[۱۱]. این نکته‌ای محوری برای تفکر و تأمل و مراقبه‌ای است که به سوی احتمال رویارویی و شهودی روحانی رهنمون می‌شود که اصلاً ریشه در تجربه‌ای زیبایی‌شناختی دارد. اوراق زرین سوابق و پیش‌زمینه‌های شمایل‌های مسیحیت ارتدکس شرقی، تعبیر آیینی از نور و ماده را به‌طور بصری توسعه می‌دهد.

یکی از مهم‌ترین مقوله‌ها در تعالیم و الهیات مسیحیت ارتدکس شرقی عبارت است از آموزهٔ تئوسیس[1] (خداگونه بودن، خداوارگی). الیاده به ارتباط و مناسبت آن در قالب این مبحث نور و ماده اشاره می‌کند:

آموزهٔ اصلی و محوری الهیات ارتدکس شرقی و مشخصاً اندیشهٔ خداگونگی (تئوسیس) انسان از اصالت زیادی برخوردار است اگرچه بر نوشته‌های پولس رسول، انجیل یوحنا و سایر متون انجیلی تکیه دارد. مترادف بودن رستگاری و خداگونگی از راز و رمز تجسد ریشه می‌گیرد.... این تجسد

1. theosis

یا تجسم‌یافتن کلمه (لوگوس) بود که خداگونگی (تئوسیس) را امکان‌پذیر ساخت و اما همیشه رحمت خداوند است که آن را عملی می‌سازد. این همان چیزی است که اهمیت دعا و نیایش درونی (بعدها «نیایش مستمر و بی‌وقفه»)، تأمل و تمرکز، و زندگی رهبانی در کلیسای مسیحی ارتدکس شرقی را توضیح می‌دهد. تجربهٔ نور عرفانی مقدم یا همراه است با خداگونگی[۱۲].

نوشته‌های گریگوری پالاماس[1] دربارهٔ نور درخشان و تغییر ماهیت‌دهندهٔ تجلی (مسیح) هم حس تشخیص تعبیر مسیحیت ارتدکس شرقی از نور و ماده را ارتقاء می‌دهد و هم آن (معنویت و زیبایی‌شناسی را که بخشی طبیعی از حساسیت میرچا الیاده است[۱۳]. همان‌طور که دیوید تریسی اظهار داشته، این بازگشت الیاده به گرایش مسیحیت ارتدکس شرقی است که او را قادر ساخته تا تفکر مسیحیت غربی سنتی را به چالش بگیرد. تریسی حساسیت روحانی الیاده به الهیات ارتدکس شرقی را منبع مداومی می‌داند برای آگاهی او از امکان شرکت در تجلی امر قدسی از طریق انسانیت «الوهی‌شدهٔ» ما[2][۱۴].

به‌علاوه، این پیوند تغییردهنده و افشاکنندهٔ نور و ماده را خود الیاده به بهترین وجهی در زندگینامهٔ خودنوشت‌اش بیان کرده است:

اما بعدازظهر تابستانی را خصوصاً به خاطر دارم که همهٔ اهل خانه خوابیده بودند. من از اتاقی که مشترکاً مال من و برادرم بود، چهار دست‌وپا و طوری که هیچ سر و صدایی ایجاد نکنم، خارج شدم و به اتاق مهمانخانه رفتم. آن اتاق را درست نمی‌شناختم چون فقط وقتی مهمان می‌آمد یا در مناسبت‌های ویژه اجازه داشتیم به آن اتاق برویم. از این گذشته، به گمانم در بقیهٔ مواقع درِ آن هم قفل بود. اما این بار دیدم در باز است و همان‌طور چهار دست‌وپا، وارد اتاق شدم. یک لحظه بعد، از شدت هیجان سرِ جایم میخکوب شدم. انگار که قدم به داخل کاخ پریان افسانه‌ها گذاشته باشم. کرکره‌های پنجره‌ها و پرده‌های سنگین

---

۱. Gregory Palamas، (۱۳۵۹ـ۱۲۹۶)، عارف و نویسندهٔ یونانی. مهم‌ترین اثر او «تئوفانس» است.

2. "divinized" humanity

از مخمل سبزرنگ، بسته بود. نور رنگارنگ وهم‌آوری اتاق را پر کرده بود. انگار که یکدفعه در درون یک حبهٔ انگور عظیم گیر افتاده باشم. نمی‌دانم چه مدت همان جا روی فرش ماندم و به سختی نفس می‌کشیدم. وقتی به خود آمدم، همان‌طور چهار دست‌وپا، به دقت روی زمین حرکت کردم و دور تادور اثاثیهٔ اتاق می‌چرخیدم و با اشتیاق به میزها و قفسه‌های کوچکی نگاه می‌کردم که رویشان انواع و اقسام مجسمه‌های کوچک در کنار صدف‌های کائوری، ظروف کریستال و جعبه‌های کوچک نقره‌ای، به دقت چیده شده بود. در آینهٔ ونیزی بزرگی نگاه کردم که در شفافیت عمیق و زلالش، خودم را به شکل متفاوتی دیدم ــ بزرگ‌تر و خوش‌قیافه‌تر شده بودم انگار که آن نوری که از جنس روشنایی دیگری بود، به من شرافت می‌بخشید[۱۵].

در اینجا تجربهٔ این تعبیر از نور و ماده، به وضوح برای الیاده به شیوه‌ای منحصربه‌فرد و دگرگون‌کننده احساس شده بود. واژه‌های استعلاء (از حد فراتر رفتن) و فطری بودن (ذاتیت، درون بود) را به ترتیب به جای نور و ماده بگذارید و تعبیری دینی از این تجربه، نمایانگر ساختار یک مراسم آیینی تشرف و رازآموزی خواهد شد. تجربه‌های مشابهی از این پیوند نور و ماده را الیاده در زندگینامهٔ خودنوشت، بدون یادگاری[1]، آزمون دشوار با هزارتو، و در بعضی دیگر از متون تحقیقاتی‌اش شرح داده است[۱۶]. پس به نظر می‌رسد دلبستگی الیاده به بررسی ماده به‌عنوان منبع تقدس دارای مبنایی تجربی بوده است[۱۷]. روابط احتمالی میان درون‌مایهٔ «مسیحیت کیهانی»[2] الیاده و الهیات مذهب ارتدکس شرقی دربارهٔ تجسد خدا، تجلی مسیح و تئوسیس (خداگونه بودن) را در نظر بگیرید؛ یا توجه او به استحالهٔ ماده را در تحقیق اصیل و معتبرش دربارهٔ یوگا[۱۸].

وقتی مبنای تجربی متون تحقیقی و خلاق الیاده به درستی شناخته شود، تأثیر سازنده اما نهفتهٔ یک حساسیت ارتدکس شرقی بر ذهن او قابل تشخیص است. برای همین است که نقش محوری تصاویر و نمادها در تحقیق علمی او دربارهٔ ادیان کاملاً نمایان است. تحقیق مستمر او دربارهٔ «مرکز عالَم» به علاقه‌اش در

---

1. No souvenirs 2. Cosmic Cristianity

تعبیر و تفسیر نور و ماده در چهارچوب مکانی جغرافیایی مربوط می‌شود. مطالعهٔ نوشته‌های او دربارهٔ مراسم و آیین‌های تشرف و رازآموزی نمایانگر توجهی دائمی به ساختارهای معماریِ ایجادشده برای این مراسم آیینی و نیز لباس‌های ویژهٔ شرکت‌کنندگان در آن است. تحقیق او دربارهٔ اسطوره‌ها و ساختارهای اساطیری به نیاز بنیادین انسان به شنیدن و بازگوکردن داستان‌ها مربوط می‌شود. و علاقهٔ او به جستجو برای یافتن و تحلیل کردن حضور مستمر امر قدسی در هنر و ادبیات نوین، ویژگی کسی است که الوهی‌شدن ماده را قبول می‌کند.

و در قلب همهٔ این‌ها، علاقه‌ای به نور و روشنایی نهفته است ــ چه به‌عنوان منبعی روحانی، یا اشراق الهی[1] و یا ابزار مکاشفه و شهود. انگار که بخواهد این علاقه را برجسته سازد، الیاده هنر تجسمی و هنرمندانی همچون کنستانتین برانکوزی[2] و مارک شاگال[3] را برمی‌گزیند که آثار هنری‌شان سرشار از آن چیزی است که به‌عنوان یک «تجسم درخشان و پرتلألؤ از نور»[4] توصیف می‌شود[۱۹]. چنان تلألؤ و درخششی، شور و حرارتی را به شیء القا می‌کند که در سراسر اثر هنری و فراتر از محدودهٔ آن می‌درخشد. نوری است که توجه و مشارکت را به خود جلب می‌کند و تلویحاً نشان می‌دهد که تماشاگر می‌تواند از این شیء عبور کند و با آن دیگری روبه‌رو شود. این همان نوع نوری است که در یک شمایل ارتدکس شرقی، یک لینگام شیوا، یک مجسمهٔ برانکوزی و یک نقاشی شاگال حضور دارد. این همان نوع نوری است که الیادهٔ خردسال را در اتاق مهمانخانهٔ والدین‌اش، مبهوت و میخکوب کرد. این همان نوری است که نور و ماده را در نوشته‌های الیاده به هم پیوند می‌دهد. این همان نوری است که جبل‌الطور[5] را به هنگام تجلی مسیح فراگرفته بود. این نور دگرگون‌کننده‌ای است که آفرینش و زمان را درهم می‌آمیزد و از طریق هنرها بر ما آشکار می‌شود.

---

1. divine illumination

۲. Constantin Brancusi، (۱۸۷۶ـ۱۹۵۷) مجسمه‌ساز رومانیایی.

۳. Marc Chagall، (۱۸۸۷ـ۱۹۸۵)، نقاش و طراح متولد روسیه.

4. radiant from of light 5. Mount Tabor

یادداشت ذیل را ملاحظه کنید که الیاده در سپتامبر ۱۹۵۷ در زمان اقامتش در فلورانس در دفتر خاطرات خود نوشته است:

از میان دیوارنگاره‌هایی که حجره‌های راهبان، را تزیین کرده بود، دیوارنگارهٔ تجلی مسیح[1] و دو مریم در کنار مقبره[2] (نگاره‌های ۶ و ۸) به‌دلایلی غیرهنری، در خاطرم مانده است. در این دو اثر، مسیح در شکوه و جلالش، انگار که در تخم عظیمی از سفیدی خیره کننده، نمایانده شده است. من خلاقیت و نبوغ مابعدالطبیعی و الاهیاتی آنجلیکو[3] را تحسین و ستایش می‌کنم. در این تصویر از شکوه و جلال الوهی، شبیه تخم کیهانزاد یا نطفه‌ای که کائنات از آن به وجود می‌آید، او بیشتر از آنچه می‌توان در یک کتاب کامل سخن گفت، بیان می‌کند. بینش شهودی آنجلیکو حیرت‌انگیز و بهت‌آور است: نور تجلی مسیح که چشم حواریون را بر فراز جبل‌الطور خیره کرد، همانند نور درخشان و باشکوه کیهان در آستانهٔ آفرینش است، هنگامی که جهان و کائنات هنوز در حالت جنینیِ آغازین‌اش بود و هنوز از خداوند جدا نشده بود[۲۰].

و چنین است که جهان‌های میرچا الیاده در هم ادغام می‌شود ــ جهان‌های شخصی، زیبایی‌شناختی، تخیلیِ خلاق، علمی، و معنوی. دیدن و فهمیدن اینکه در کجا یک جهان به پایان می‌رسد و جهان دیگر آغاز می‌شود، تقریباً غیرممکن است. اما این وحدت و یکپارچگی کامل و جامعیت مجموعهٔ آثار اوست که آن را دسترس‌پذیر می‌سازد. زیرا همان‌طور که در قطعهٔ ذیل از گفت و شنود کنستانتین برانکوزی در نمایشنامهٔ الیاده تحت عنوان ستون بی‌پایان[4] انعکاس یافته، هر یک از ما همان مبتدی نوآموزی [در آیین تشرف و رازآموزی] هستیم که

---

1. Transfiguration 2. Two Marys at the tomb

۳. Angelico، (۱۴۵۵ـ۱۳۸۷) نقاش ایتالیایی. تجربه‌های دینی خود را با زبانی ساده و بی‌پیرایه در آثارش مجسم می‌کرد.

4. Endless Column

وقتی با تصویر تخیلیِ خلاق هنرها روبه‌رو می‌شویم، به «حالت وجودی جدیدی در جهان»[1] وارد یا کشانده می‌شویم.

اما می‌توانم به شما بگویم که در این هزارتو (لابیرنت)، درست مثل «بنای یادبود در ایندور[2]»، ابتدا فقط با فرو رفتن در زیرزمین است که می‌توانید وارد شوید و اینکه در این هزارتو و نیز در بنای یادبود من، باید خودتان تک‌وتنها در آن وارد شوید تا به آن نور در مرکز برسید.... [۲۱]

کتاب نمادپردازی، امر قدسی و هنرها مجموعه‌ای از مقالات میرچا الیاده است در بررسی پیوند و مناسبات مشترک میان دین و هنرها. این مقالات انعکاس‌دهندهٔ تأیید میرچا الیاده از «... احتمال برانگیخته‌شدن احساسات دینی به واسطهٔ تصویر و نماد» است[۲۲]. به نظر می‌رسد او این شهادت مارتا گراهام[3] را به دقت مورد ملاحظه و بررسی قرار داده است:

قطعه‌ای منظوم هست که همیشه معنای عمیقی برای من داشته است. در این قطعه به تمدنی اشاره می‌شود که خیلی وقت پیش از بین رفته است. آن‌ها شاعری نداشتند و بنابراین مُردند و از بین رفتند. زیرا پیشینهٔ تاریخی در هنرها زنده می‌ماند[۲۳].

به همین ترتیب، برای میرچا الیاده هم پیشینهٔ تاریخ دینی در نمادها و تصاویر و صور خیال هنرها زنده می‌ماند.

این مجموعه با بررسی ادراک و شناخت الیاده از نماد آغاز می‌شود: منشاء پیدایش آن، کارکردهایش، نقش آن در تجربهٔ بشری و تعبیر زیبایی‌شناختی آن. مقالهٔ «نمادپردازی سایه‌ها در ادیان کهن ابتدایی»[4] که برای نخستین بار در این مجموعه به زبان انگلیسی منتشر می‌شود، مقالهٔ بسیار مهمی است برای درک و

---

1. new mode-of-being-in-the-world
2. Indore
3. Martha Graham
4. The Symbolism of Shadoes in Ardaic Religions

شناخت نه‌تنها تعبیر و تفسیر الیاده از نماد، بلکه ضمناً برای درک تفسیرشناسی (هرمنوتیک) او از نمادپردازی.

مقالهٔ «مُدهای فرهنگی و تاریخ ادیان»[1] به بررسی اهمیت مورخ ادیان در کشف رمز و یافتن معانی نهفته در یک محیط فرهنگی می‌پردازد. از نظر الیاده مقصود و معنی روحانی یک قوم را می‌توان از طریق تحقیق و مطالعهٔ فرهنگ آن‌ها و مخصوصاً شخصیت‌ها یا افکار و باورهایی که «مردمی» یا مورد علاقهٔ عامهٔ مردم بوده‌اند، درک کرد. نظریهٔ او که نمودهای فرهنگی مردمی، افشاکنندهٔ معنویت و وابستگی مذهبی است در یک قرن و زمانهٔ غیردینی (سکولار) هم همان‌قدر محتمل یا معنی‌دار است. الیاده در مقالهٔ «بقایای زنده و استتار اسطوره‌ها»[2] نظرش را دربارهٔ شباهت‌های ساختاری میان اسطوره‌شناسی کلاسیک و داستانسرایی یا قصه‌نویسی نوین که کارکردی اسطوره‌ای را در فرهنگ معاصر تحقق می‌بخشد، بیان می‌کند.

بخش دوم این مجموعه بررسیِ توجه و علاقهٔ الیاده به هنرهای تجسمی است. مقالهٔ «الوهیت‌ها: هنر و امر الهی»[3] بر قلب این موضوع تمرکز می‌کند: ارتباط میان دین و هنر. فرهنگ‌های محلی عامیانه و کهن ابتدایی، تجربیات دینی خود را در نقوش و نگاره‌هایی عینی و محسوس بیان می‌کنند. امر قدسی[4] اجازه می‌دهد در این نقوش و نگاره‌ها نشان داده شود اما به آن‌ها محدود نمی‌شود. الیاده در مقالهٔ «خاستگاه اساطیری و آیینی نقاب‌ها»[5] به بررسی ارتباط میان آیین‌ساز[6] (در این مورد، یا سازندهٔ نقاب یا کسی که آن را می‌پوشد) و زمان می‌پردازد؛ خصوصاً قدرت نقاب و صورتک که به استفاده‌کننده‌اش این امکان را می‌دهد که ناپدیدشدن و ازبین‌رفتن ادراک و احساس سنتی زمان، مکان و فردیت

---

1. Cultural Fashions and the History of Religions
2. Survivals and Camouflages of Myths
3. Divinities: Art and the Divine
4. The Sacred
5. Masks: Mythical and Ritual Origins
6. ritualmaker

را تجربه کند. راز و رمز دگرگونی و استحالهٔ هنر در مراسم آیینی و مراسم آیینی در هنر با اصطلاحات اسطوره و جادو تجزیه و تحلیل می‌شود.

در مقالهٔ «تأملاتی دربارهٔ هنر هندی»[1] الیاده علاقهٔ قدیمی اولیه‌اش را به شمایل‌نگاری دینی و نمودهای هنری و زیبایی‌شناسانهٔ امر قدسی بیان می‌کند. این تأملات دربارهٔ نمودهای زیبایی‌شناختی معنویت، نمایانگر طرح کلی و الگوی بنیادین اندیشه‌های پخته و کامل الیاده دربارهٔ دین و هنرها است.

هنر نوین هم مثل ادبیات نوین، به خاطر بیانِ بقای استتارشدهٔ امر قدسی در قرن و زمانه‌ای غیردینی، مورد توجه الیاده است. در مقالهٔ «امر قدسی و هنرمند مدرن» او تحلیلش از ادبیات نوین را برای هنرهای تجسمی به کار می‌گیرد. الیاده می‌فهمد که اگرچه هنرمندان، هنر دینی سنتی را به باد انتقاد می‌گیرند و بی‌اعتبارش می‌کنند، هنر خودشان هم به همان اندازه نمودی از حضور امر قدسی است. الیاده قرابت و شباهت‌هایی میان هنر غیرتقلیدی (آبستره)[2] بسیاری از هنرمندان نوین و دینداری کیهانی جوامع کهن ابتدایی می‌بیند.

بحث و گفت‌وگو میان مارک شاگال و میرچا الیاده پیوند و رابطهٔ مشترک میان دین و هنر را به طریقی شخصی برجسته می‌سازد. شاگال در افکار شفاهی‌اش دربارهٔ قدرت و معنویت هنر، جنبهٔ پیامبرگونهٔ هنرمند را آشکار می‌سازد. گفتار او، مانند نقاشی‌هایش، با اصالت نیرومندی از عمیق‌ترین تجربه‌های بشری‌اش طنین‌انداز می‌شود. پاسخ الیاده تأملی است بر معنویت ذاتی در نقاشی‌های شاگال.

«برانکوزی و اسطوره‌شناسی»[3]، تحلیل خردمندانه‌ای است از اندیشهٔ زیبایی‌شناختی این مجسمه‌ساز رومانیایی و امکانات بالقوهٔ معنوی مجموعهٔ آثار او. الیاده در تفسیرش از برانکوزی، خود را همچون یک مورخ ادیان در شناسایی و بحث دربارهٔ تجسم اساطیر ازلی آغازین، جمع اضداد[4]، پیوند نور و ماده و عناصر کیمیاگری در مجسمه‌های برانکوزی نشان می‌دهد. حضور مستمر امر

---

1. Reflections on Indian Art
2. non-representational art
3. Brancusi and Mythology
4. coincidentia oppositorum

قدسی در تجربهٔ انسانی توجیهی است از برانکوزی برای بازیافتن تقدس کیهانی ماده؛ در این مورد، سنگ آغازین.

بخش سوم به بررسی علاقه و توجه دائمی الیاده به «مرکز عالم» از طریق مقالاتش دربارهٔ معماری می‌پردازد. «معماری قدسی و نمادپردازی»[1] تحلیل عمیقی است از «مرکز عالم» ــ خاستگاه‌های اساطیری و آیینی آن، دگرگونی‌هایش در جوامع مختلف و تجلی‌های پنهانی معاصر آن. الیاده در اینجا ضمناً به مسائل روش‌شناختی مهمی توجه دارد و به شکل‌گیری هرمنوتیک خاص خودش در مقابل[2] آثار سایر محققان اشاره می‌کند. کارکردهای کیهان‌شناختی و منجی‌شناختی[3] معماری در زمینه‌ای میان‌فرهنگی و فراتاریخی بررسی می‌شود.

الیاده در «بارابودور، معبد نمادین»[4] تحلیل شمایل‌شناسانهٔ سابق‌الذکر را در این تحقیق و بررسی یک بنای دینی مشخص، به کار می‌گیرد. این تحلیل عمیق از معبد بارابودور، رابطهٔ میان هنر و مراسم آیینی، تغییر و دگرگون شدن مکان از غیردینی (دنیوی) به قدسی، و شمایل‌شناسی بودایی را شرح می‌دهد. الیاده معنا و ارزش این بنای دینی استثنایی را از طریق مقوله‌های خاص خودش از مرکز عالم[5]، «مرکز کائنات»، مقدس (دینی) و غیردینی (دنیوی)، جمع اضداد، و آفرینش و زمان، به دقت بررسی می‌کند.

الیاده بر تجربه‌اش از مکان‌های خاصی در پرتغال، در «از یادداشت‌های روزانهٔ پرتغال، ۱۹۴۴ـ۱۹۴۱» تأکید می‌کند. اگر او در بررسی چند شاهکار نقاشی پرتغالی عمیقاً کندوکاو می‌کند، مشخصاً محیط مکانی (مکان‌مند) و حال و هوای این نقاشی‌هاست که بیشترین تأثیر را بر او می‌گذارد. این مقاله، نتیجه‌گیری و پایان مناسبی است برای بخش‌های اول و دوم، زیرا به ما یادآوری می‌کند که مکان‌مندی بنای دینی نیازمند ظهور تجلی قدسی یا حضور یک «مرکز عالم»

---

1. Sacred Architecture and symbolism
2. vis à vis
3. soteriological
4. Barabudur, symbolic Temple
5. axis mundi

است و به همین ترتیب، تجربهٔ یک اثر هنری هم تحت تأثیر مکان و موقعیت و آن حس محیط و فضایی قرار می‌گیرد که آن اثر هنری ایجاد می‌کند.

در بخش چهارم، توجه ما به آن هنری جلب می‌شود که میرچا الیاده بیشترین شناخت را از آن دارد ــ ادبیات. با مقاله‌ای قدیمی (۱۹۳۷) شروع می‌کنیم تحت عنوان «مضامین فولکلوریک و آفرینش‌های هنری»[1]. الیاده به بررسی فقدان «اندیشه و الهام عامیانه»[2] در آثار هنرمندان و نویسندگان رومانیایی می‌پردازد. الیاده با انتقاد و تقبیح این وضعیت، به بازیافتن و رونق دوباره بخشیدن به خلاقیت اصیل و معتبری دعوت می‌کند که در ابتدا الهام‌بخش فرهنگ عامهٔ رومانی بود. در این مقاله تلویحاً به بعضی مضامینی اشاره شده که در مطالعات و تحقیقات سنجیده و پختهٔ الیاده دربارهٔ ساختار و منبع تخیل ادبی به‌طور کامل‌تری پرورانده شده است.

دو مقالهٔ بعدی در بخش چهارم، مشخصاً به آثار دو نویسندهٔ رومانیایی تبعیدی می‌پردازد. الیاده در مقالهٔ «مارته بیبسکو و برخورد ادبیات شرق و غرب»[3]، ارتباط میان زندگی پرنسس بیبسکو و مجموعهٔ آثار وی را تجزیه و تحلیل می‌کند. توجه و علاقهٔ دوجانبه در کانون تحقیق الیاده دربارهٔ پرنسس بیبسکو قرار دارد: علاقهٔ او به سنت‌های مردمی (عامیانه) رومانیایی، مطالعات او در اسطوره‌شناسی، شور و اشتیاق او به تاریخ، حسرت و دلتنگی او برای بهشت و جستجوی او برای اتحاد و یگانگی روحانی که زمینهٔ یک «مسیحیت کیهانی» فراگیر و جهانشمول است. حتی تحلیل الیاده از حس «تبعیدی» بودن پرنسس بیبسکو، رنگ و بوی یک زندگینامهٔ خودنوشت را دارد.

الیاده در مقالهٔ «اوژن یونسکو و حسرت و دلتنگی برای بهشت»[4]، آثار این نمایشنامه‌نویس را از چشم‌انداز یک حساسیت دینی بررسی می‌کند. برای یونسکو، ادبیات (خصوصاً تئاتر) دارای کارکردی منجی‌شناختی است. مضمون

---

1. Folkloric themes and Artistic Creations
2. folk inspiration
3. Marthe Bibesco and Meeting of Eastern and Western Literature
4. Eugene Ionesco and "The Nostalgia for Paradise

نور ــ به عبارت دقیق‌تر، نور اسرارآمیز جبل‌الطور ــ در کنار مضمون فرورفتن در گِل و لای قرار گرفته است. تحلیل الیاده از مضمون نور در آثار یونسکو، باز هم کیفیت یک زندگینامهٔ خودنوشت را دارد. در اینجا همچون جاهای دیگر در این مجموعه و در سراسر آثار الیاده ــ خلاق و محققانه ــ مضمون منسجم و یکدست دلتنگی برای بهشت نمایان است.

مقالهٔ پایانی این مجموعه، «تخیل ادبی و ساختار دینی»[1] سرگذشت‌وار و حسب حال‌گونه است. وابستگی متقابل تخیل ادبی و عقل و اندیشهٔ علمی، جهان دیالکتیکی میرچا الیاده است. برای او، داستان‌نویسی «تجربه‌ای در نظم و روش» و «ابزاری برای شناخت» است. در عین حال، تجربهٔ بنیادین او از عالم خیال، زمینه‌ای می‌شود برای عقل و خرد علمی او و آن را غنی‌تر می‌سازد.

این مجموعه رسماً با کتابشناسی گزیده‌ای از مقالات انتقادی پایان می‌یابد که آثار تخیلی و نقد هنری و ادبی میرچا الیاده و ارتباط‌شان (یا عدم ارتباط‌شان) با جهان علمی او را تحلیل و بررسی می‌کنند. این شاید نقطهٔ شروع سودمندی برای تحقیق و بررسی موشکافانه‌تر و کامل‌تر دربارهٔ جهان‌ها و آثار میرچا الیادهٔ هنرمند، منتقد، شاعر و محقق باشد.

یادداشت‌های مقدمه

۱. با تشکر از همکاران و دانشجویانم در سمینار «میرچا الیاده، محققی هنرمند، منتقد و شاعر» در دانشگاه جرج واشنگتن در بهار سال ۱۹۸۵؛ البته این تعبیر و تفسیر الیاده و هر نقص و ایرادی که در آن باشد کاملاً از خودِ من است.

2. Mircea Eliade, "Literary imagination and Religious Structure," see p. 171.

3. Mircea Eliade, "Foreword-Literature and Fantasy," *Tales of the Sacred and the supernatural* (Philadelphia: Westminster Press, 1981), 7-13.

---

1. Literary Imagination and Religious Structure

۴. برای تحلیل‌های دقیق‌تر و مفصل‌تر از آثار ادبی میرچا الیاده، نگاه کنید به کتابشناسی گزیده در انتهای همین مجموعه.

5. David Tracy, *The Analogical Imagination*, (N. Y.: Crossrood Pub., 1981), 207.

۶. برای نمونه نگاه کنید به:

Martin Heidegger, "The origin of the work of Art," What Are Poets For?," and "... Poetically Man Dwells..." in his *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper Colophon Books, 1975 [1971].

۷. داستان خاخام ایسیک کراکویی را میرچا الیاده در مقالهٔ «برانکوزی و اسطوره‌شناسی» در همین مجموعه بازگو کرده است.

۸. الیاده، «تخیل ادبی و ساختار دینی». همچنین نگاه کنید به تفسیر او از زندگی و آثار پرنسس مارته بیبسکو که او هم یک نویسندهٔ تبعیدی رومانیایی بود که در پاریس زندگی می‌کرد، در «مارته بیبسکو و برخورد ادبیات شرقی و غربی» در همین مجموعه.

9. Mircea Eliade, ordeal by Labyrinth (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 55.

۱۰. برای بحث مفصل الهیاتی دربارهٔ نقش شمایل در اعتقادات مسیحیت ارتدکس شرقی. نگ:

Saint John of Damascus, on the Divine Images (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1980); or *Saint Theodore the studite, On the Holy Icons*; (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1981).

همچنین نگ:

Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, Volume 3: *From Muhammad to the Age of Reforms*, translated by Alf Hiltebeitel and Diane Apostolos-Cappadona (Chicago: University of Chicago Press, 1955), 55-61, esp. 59-61.

۱۱. تعبیر من از شمایل به‌عنوان تجربهٔ ورودی (درگاهی)، با مفهوم آستانگی (liminality) ویکتور ترنر در ارتباط است، نگ:

Victor Turner, *The Forest of Symbols* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977 [1967]) 93-111.

12. Eliade, A History of Religious Ideas, Volume 3, 57.

۱۳. نگ:

Gregory Palamas, *Triads for the Defense of the Hesychasts Saints*, esp. 1: 2; 2; 3:1, 12-17.

از ترجمه‌ها و تلخیص‌های جان میندورف:

Saint Gregory palamas and orthodox sprituality (Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary press, 1974.

همچنین نگاه کنید به تحقیقات میندورف به زبان فرانسه دربارهٔ پالاماس، برای مثال: *Introduction á l'étude de Grégoire Palamas* که شامل معرفی و شرح کامل آثار منتشرشده و منتشرنشدهٔ پالاماس است. همچنین نگ:

Vladimir Lossky, "la Théologie de la Lumière chez Grégoire Palamas de The ssalonique," Dieu Vivant 1 (1945), 93-118; and Jaroslav Pelikan, *The Spirit of Eastern Christendom* (Chicago: The University of Chicago Press, 1974), 261ff.

و برای تعبیر خاص خود الیاده از پالاماس،

Eliade, *A History of Religious Ideas*, Volume 3, 57, 219-220.

و مقالهٔ او تحت عنوان «تجربه‌های نور رازآمیز» در:

Eliade, *The Two and the One* (NY. Harper Torchbook, 1969) 19-77, esp. 61-65.

همچنین نگاه کنید به یادداشت ششم از مقالهٔ الیاده تحت عنوان «اوژن یونسکو و غم غربت و حسرت بهشت» در همین مجموعه.

14. Tracy, *The Analogical Imagination*, 208.

15. M. Eliade, Autobiography I: *Journey East, Journey West 1907-1937* (San Fransisco, Harper and Row 1982), 6.

همچنین برای بحث بیشتر دربارهٔ این واقعه، نگ:

Eliade, *Ordeal by Labyrinth*, 6-11.

۱۶. نگاه کنید به هر یک از آثار ذیل به قلم الیاده:

Autobiography, 28-30, 72-73; *No Souvenirs* (NY. Harper and Row, 1977), 116-117, 300; *Ordeal by labyrinth*, 6-11.

همچنین نگاه کنید به آثار تحقیقی الیاده دربارهٔ پیوند نور و ماده، برای مثال: «روح، نور و بذر» در:

Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions (Chicago: University of Chicago Press, 1976), 93-119; "Experiences of Mystic Light" in *The Two and the One*, 19-77;

و فرازهایی در تاریخ عقاید و اندیشه‌های دینی، جلد ۱ـ۳، که با سنت‌های مختلف عرفان و رازوری دینی سروکار دارد. همچنین ملاحظه کنید نقش نور و ماده را در نمایشنامهٔ الیاده تحت عنوان ستون بی‌پایان:

The Endless Calumn, "Dialectics and Humanism 1 (1983), 43-88.

۱۷. نگاه کنید به توضیحات الیاده دربارهٔ داستان سرباز سربی در زندگینامهٔ خودنوشت، ۶۴ـ۶۵.

18. Mircea Eliade, Yoga, *Immortality and Freedom* (Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series No. 56, 1973 [1958].

۱۹. برای بحث مبسوط دربارهٔ ابعاد زیبایی‌شناختی و الهیاتی نور درخشان، نگاه کنید به پایان‌نامهٔ دکترای من تحت عنوان:

"The Emergence of christian Romanticism in Nineteenth-Century American Art and Theology A Comparative Study of Thomas Cole's 'voyage of Life' and Horace Bushnell's *Christian Nature*"

20. Eliade, *No Souvenirs*, 23.

21. Eliade, The Endless Column, 79.

22. Eliade, *Ordeal by labyrinth*, 55.

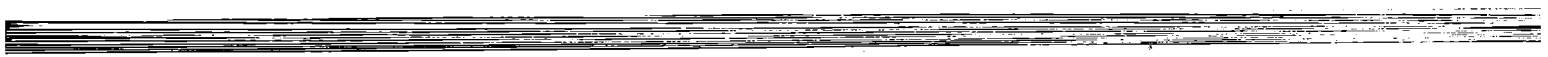
۲۳. از شهادت‌نامهٔ مارتا گراهام در کمیتهٔ تخصیص اعتبارات مجلس سنا در ماه مارس ۱۹۷۹.

دیانه آپوستولوس ـ کاپادونا*

* Diane Apostolos-Cappadona

بخش اول

نظریه‌های نمادپردازی



۱ / ۱

نمادپردازی سایه‌ها در ادیان کهن ابتدایی

ملاحظات مقدماتی

شک نداریم که نمی‌توانیم در این صفحات معدود، تحلیل مفصلی از نمادپردازی را آغاز کنیم[۱]. فقط می‌خواهیم بعضی جنبه‌هایی که مستقیماً به موضوع این مقاله مربوط می‌شود، یعنی نمادپردازی سایه‌ها[1] در سنت‌های کهن و ابتدایی را به اختصار مطرح کنیم.

قبل از هر چیز، باید بگوییم که در سطح جوامع کهن ابتدایی، کل نمادپردازی درواقع نوعی نمادپردازی دینی است، یا حداقل بود. نمادها حالتی از واقعیت یا ساختاری عمیق از جهان را نشان می‌دهند و در افق روحانی انسان ابتدایی، واقعیت با امر قدسی در هم می‌آمیزد و این جهان محصول آفرینش خدایان به‌شمار می‌رود. بنابراین هر تجلی و مکاشفه‌ای در رابطه با ساختار گیتی و کائنات یا حالات وجودی مختلف در جهان و خصوصاً وجود انسانی، در عین حال تجلی و مکاشفه‌ای با ماهیت دینی محسوب می‌شود. از آغاز فرهنگ‌های ابتدایی، یک تجلی قدسی[۲]، در عین حال یک تجلی وجودی[۳] است و تجلی یا ظهور امر قدسی برابر است با پدیدارشدن هستی و بالعکس.

پس می‌توان نتیجه‌گیری کرد که نمادپردازی دینی کهن ابتدایی بر یک هستی‌شناسی تکیه دارد. از یک دیدگاه خاص، خودِ نماد می‌تواند همچون زبانی محسوب شود که اگرچه مجرد و مفهومی است، قابلیت بیان اندیشه‌ای روشن و

---

1. symbolism of shadows
2. hierophany
3. ontophany

منسجم دربارهٔ هستی و دربارهٔ جهان را دارد. نماد یک هستی‌شناسی ماقبل روشمند را آشکار می‌سازد، یعنی بیان اندیشه از دورانی که هنوز واژگان مفهومی ایجاد نشده بود. برای مثال، واژه‌هایی که به «تغییر و تبدیل شدن»[1] دلالت می‌کرد، در تاریخی نسبتاً متأخر و فقط در بعضی زبان‌های متعلق به فرهنگ‌های پیشرفته: سانسکریت، یونانی، چینی پدیدار می‌شود. اما نمادپردازی «تغییر و تبدیل شدن»، نقوش و اسطوره‌هایی که به آن اشاره می‌کند، از قبل در لایه‌های کهن ابتدایی فرهنگ مشاهده شده است. همهٔ نقوش و تصاویر مارپیچ (حلزونی)، از حرکت زیگزاگ، از ظهور روشنایی از میان تاریکی، از اهلهٔ قمر، از موج و غیره، بیانگر مفاهیم حرکت، چرخهٔ گردشی، استمرار زمانی، گذار از یک حالت وجودی به حالت وجودی دیگر (گذار از «شکل نگرفته» یا سایه به «شکل گرفته» یا نور) است. این نمادها و اسطوره‌های «تغییر و تبدیل شدن» ساختاری قمری (ماه گونه) دارند. این ماه است که در حد کمال[2] جریان داشتن، گذار و عبور کردن، طلوع و افول‌داشتن، تولد، مرگ و تولد دوباره یا در یک کلام، ضرباهنگ‌های کیهانی، تغییر و تبدیل ابدی کائنات، زمان، را آشکار می‌سازد[۲]. این بدان معنی است که به خاطر نمادپردازی قمری[3]، انسان پیشامنطقی توانست از حالت گذرا یا وجه زمانمند کیهان آگاه شود، خیلی پیش از آنکه تفکر روشمند بتواند مفهوم «تغییر و تبدیل» را بیرون دهد و با واژه‌هایی مناسب بیان کند.

مثال‌های دیگری می‌توان زد برای نشان‌دادن این واقعیت که نماد، توانایی و قابلیت بیانِ «حقایقی» از نوع الهیاتی را دارد؛ باز هم از دوران پیش از تفکر منطقی گویشی، کارکرد اصلی نماد، دقیقاً در آشکارکردن و نشان‌دادن ساختارهایی از واقعیت راستین است که برای تجربهٔ غیرقابل دسترس است. واژه‌هایی که مفاهیمی همچون استعلاء و آزادی و رهایی را بیان می‌کنند، در زمانی نسبتاً متأخر در تاریخ فلسفه پدیدار شدند. و با این وجود، در فرهنگ‌های ابتدایی، بسیاری از نمادها و اسطوره‌هایی که به «پرواز جادویی» و صعود آسمانی مربوط

---

1. becoming 2. par excellence 3. lunar symbolism

می‌شود برای نشان‌دادن همین تجربیات روحانی و معنوی به‌کار گرفته شده است. «پرواز جادویی» این واقعیت را بیان می‌کند که وزن و سنگینی از میان برداشته شده و دگرگونی هستی‌شناختی در خودِ انسان رخ داده است. از سوی دیگر، کل مجموعهٔ نمادها و پیام‌ها و مضامینی که به حیات روحانی و خصوصاً به قدرت‌های عقل و خرد اشاره می‌کنند، به‌طور هم‌زمان تصاویری از «پرواز» و «بال و پر» را شامل می‌شوند.

«پرواز» همچون آگاهی و خرد، ادراک چیزهای نهانی و حقایق فوق طبیعی ترجمه و تعبیر می‌شود. ریگ ودا (ششم، ۹، ۵) می‌گوید: «آگاهی و خرد سریع‌ترین پرندگان است.» و پانکاویمکا براهمنا[1] (ششم، ۱، ۱۳) تصریح می‌کند: «آن کس که می‌داند و می‌فهمد، بال و پر دارد.» اگر بتوانیم «پرواز» و همهٔ نمادپردازی مشابه‌اش را در تمامیت‌اش در نظر بگیریم، ارزش و معنای آن بلافاصله آشکار می‌شود: همه‌اش همچون گسستگی و شکافی تعبیر و ترجمه می‌شود که در جهان تجربهٔ عادی روزانه ایجاد می‌شود. معنا و مفهوم دوگانهٔ این گسستگی به‌خوبی نمایان است: ما از طریق «پرواز» هم به استعلاء و هم در عین حال به آزادی و رهایی دست‌می‌یابیم.

این واقعیت اهمیت خاص خودش را دارد و نشان می‌دهد که ریشه‌های آزادی و رهایی را باید در اعماق روح و روان جستجو کرد و نه در اوضاع و شرایطی که در لحظات تاریخی خاصی ایجاد می‌شود؛ به عبارت دیگر، آرزو و اشتیاق برای آزادی و رهایی مطلق در ردیف حسرت (نوستالژی)های اصلی انسان ــ در هر دورهٔ فرهنگی و هر شکل و قالبی از سازماندهی اجتماعی که باشد ــ قرار می‌گیرد. این گسستگی و انقطاعی که با «پرواز» ایجاد می‌شود، ضمناً نمایانگر یک عمل متعالی یا خرق عادت است. مشاهدهٔ این آرزو و اشتیاق برای فراتررفتن از وضعیت بشری «از آسمان» و دگرگون‌کردن و تغییر ماهیت آن ازطریق نوعی «روحانیت‌بخشی» یا «روحانی‌سازی» زیاده از حد، در میان

1. Pancavimca Brāhmana

«اقوام ابتدایی» اصلاً مشکل نیست. زیرا می‌توانیم همهٔ اسطوره‌ها و نمادپردازی‌های «پرواز جادویی» را با این غم غربت و حسرت برای دیدن جسم انسانی که مانند «روح» رفتار کند [یعنی]، دگرگون‌ساختن و تبدیل حالت جسمانی انسان به حالت روح، ترجمه و تفسیر کنیم[۳].

وقتی می‌گوییم نمادها توانسته‌اند ساختارهایی از واقعیت موجود را آشکار سازند که بعدها و در بعضی فرهنگ‌ها با مفاهیم بیان شده‌اند، قصد نداریم نمادها و مفاهیم را با هم مشابه و برابر سازیم. جوهره و کارکرد آن‌ها متفاوت است. نمادها هنوز با منابع عمیق حیات ارتباط دارند؛ می‌توان گفت که نمادها، آن «حیات» روحی را بیان می‌کنند. برای همین است که نمادها یک حالت جادویی و قداست‌آمیز دارند: آن‌ها نشان می‌دهند که حالات «روح» در عین حال تجلیات «حیات» است و درنتیجه، مستقیماً با هستی بشری سروکار دارد. نمادها نه‌تنها ساختاری از واقعیت موجود یا حتی بُعدی از هستی را آشکار می‌سازند، در عین حال برای هستی بشری دارای معنا و اهمیت‌اند. برای همین است که حتی نمادهای مرتبط با واقعیت غایی هم برای انسانی که راز و رمز پیام‌شان را کشف کند، می‌تواند مبنایی برای مکاشفات وجودی (هستی‌بنیاد) باشد. در اینجاست که می‌توانیم کل فاصله‌ای را اندازه‌گیری کنیم که زبان مفهومی[۱] را از زبان نمادین[۲] جدا می‌کند. زبان مفهومی گاه با دشواری‌های قابل ملاحظه‌ای درگیر می‌شود نه‌فقط در مواقعی که می‌کوشد جنبه‌های متناقض واقعیت غایی را بیان کند؛ بلکه ضمناً چون نمی‌تواند آن اهمیت و معنای وجودی‌ای را منتقل و بیان کند که با آشکارسازی‌های ساختارهای عمیق واقعیت موجود، همراه است.

ما از تلاش‌های بی‌نتیجهٔ نظام‌های کلامی و فلسفه‌های متافیزیکی شرقی و نیز غربی برای بیان مفهومی جمع اضداد، یعنی حالت وجودی واقعیت غایی وجود مطلق یا الوهیت، باخبریم. اما این حالت وجودی با نمادها و نقوش و تصاویر دینی نسبتاً به سادگی بیان می‌شود. برای مثال، پیوند مار (نماد سایه‌های زیرزمینی

---

1. conceptual language 2. symbolic language

و آنچه ظاهر نشده است) و عقاب (نماد روشنایی خورشیدی و آنچه ظاهر شده است)، یا نماد چینی یین-یانگ، یا هم‌زیستی تناقض‌آمیز اصول و مبانی کاملاً متضاد و متعارض در یک الوهیت یا ایزد واحد. در هند ودایی، خورشید، الگوی نخستین خدایان، ضمناً همان «مار» هم است[۴]؛ اگنی[۱]، ایزد آتش، در عین حال یک «کاهن آسورا»[۲] (ریگ ودا، هفتم، ۳۰، ۳) یعنی اصلاً یک «اهریمن»[۳] است[۵].

همچنین لازم است یک ویژگی را مد نظر داشته باشیم که مشخصهٔ نماد به‌شمار می‌رود: چند ظرفیتی[۴] بودن آن، یا به عبارت دیگر تعدد و تنوع معناهایی که به‌طور هم‌زمان بیان می‌کند. برای همین است که گاه توضیح و تفسیر یا برشمردن همهٔ معناهای یک نماد، بسیار دشوار است و به شرایط و بافتارهای متعددی اشاره می‌کند و در سطوح مختلفی مفید و راهگشا است. اگر فقط به یکی از معناهای آن بپردازیم و آن را تنها معنای «بنیادین» یا «نخستین» یا «اصیل» بدانیم، ممکن است معنای واقعی آن نماد را درک نکنیم. آنچه یک نماد می‌خواهد به ما نشان دهد، دقیقاً همان اتحاد و یگانگی میان سطوح مختلف واقعیت موجود است و این یگانگی برای ما از جنبهٔ عقلانی به سختی قابل دسترس است. تفاسیر و تعابیر از نمادها با روش فروکاهنده[۵]، یعنی فروکاستن و تقلیل دادن همهٔ معانی احتمالی فقط به یک «بخش اساسی و بنیادین»، آشکارا اشتباه به نظر می‌رسد. کارکردشناختی نماد دقیقاً این است که چشم‌اندازی را از آنجایی بر ما آشکار سازد که چیزها متفاوت به نظر می‌رسند و اعمال و کنش‌های بسیار مشخص و متمایز همچون اموری برابر و هم‌ارزش و به‌هم‌پیوسته نمایان می‌شوند. واژهٔ سانسکریت لینگا[۶] (تحت‌اللفظی یعنی فالوس[۷]) که در آیین هندو بسیار مهم است، با واژهٔ لانگولا[۸] (خیش، شخم زدن) ارتباط دارد که از یک ریشهٔ آسیای جنوبی‌ای ــ لاک[۹] ــ مشتق شده و هم به معنی بیل است و هم آلت تناسلی

---

1. Agni
2. Asura priest
3. demon
4. multivalence
5. reductive method
6. linga
7. phallus
8. längula
9. lak

مردانه[٦]. زن را به خاک تشبیه می‌کنند و فالوس را به بیل و عمل تناسل و تولید مثل را با کارِ کشاورزی تطبیق می‌دهند. اما وقتی بیل را فالوس می‌خوانند و کاشتن بذر با عملِ جنسی انطباق داده می‌شود، ضرورتاً بدین معنی نیست که کشاورز «ابتدایی» از کارکرد و نقش دقیق و مشخص کارش و فایده و ارزشِ محسوسِ مستقیم ابزارش بی‌خبر است. نمادپردازی ارزش جدیدی را به یک شیء یا یک عمل اضافه می‌کند، بدون آنکه فایده و ارزش مستقیم و اصلی خودِ آن‌ها را برهم بزند. نمادپردازی در به‌کارگرفتن یک شیء یا یک عمل، باعث «همگانی»شدن آن می‌شود. اندیشهٔ نمادین، واقعیت بی‌واسطه را «نمایان»[1] و درخشان می‌سازد، اما بدون تقلیل یا تحقیر آن: گیتی و کائنات در چشم‌انداز اندیشهٔ نمادین، بسته نیست، هیچ شیئی در اصالت وجودی خودش، جدا و تک‌افتاده نیست؛ همه‌چیز در یک نظام بستهٔ هماهنگی‌ها و انطباق‌ها و همگون‌سازی‌ها به هم چسبیده و منسجم و یکپارچه است.

ساختارهای یک نماد

اکنون می‌فهمیم که چرا باید در رویکردمان به نمادپردازی سایه‌ها به‌طور هم‌زمان به همهٔ سطوح پیداشدنش توجه کنیم: ما این امکان را داریم که معنا و اهمیت آن را در حالی که همهٔ بافتارها و زمینه‌هایش را هم‌زمان مد نظر گرفته‌ایم به بهترین وجهی درک کنیم. اولین سطح، کیهان‌شناختی است: نماد سایه‌ها به شب کیهانی اشاره دارد، آن تمامیت یکدست و تفکیک‌ناپذیر، شکل‌نگرفته، پنهان و پررمز و راز. از یک چشم‌انداز، سایه‌ها با خائوس[2] یا هرج و مرج ازلی آغازین قابل انطباق است زیرا هیچ شکلی در آن قابل تشخیص نیست، هیچ ساختاری از آن جدا نشده؛ این حالت ماقبل تشکل است. نماد سایه‌ها در عین حال به آن چیزی اشاره دارد که قبل از ظهور شکل‌ها بوده و بعد از ناپدیدشدن‌شان خواهد بود، هنگامی که شکل‌ها و صورت‌ها دوباره با تودهٔ ازلی آغازین درهم می‌آمیزد. برای

---

1. shine 2. chaos

همین است که نمادپردازی کیهان‌شناختی سایه‌ها به نمادپردازی آب‌ها نزدیک می‌شود. آب‌ها هم بیان‌کنندهٔ آنچه یکدست و تفکیک‌ناپذیر، ماقبل شکل‌گیری و نامعلوم یا آشکارنشده، است[۷]. عمل تجلی و پدیدارشدن، با خروج و سربرآوردن از آب‌ها بیان می‌شود و تصویر نمونهٔ مثالی آفرینش عبارت است از جزیره یا گل نیلوفری که از کنار موج‌ها سربرمی‌آورد. در شمایل‌نگاری آسیایی، اقیانوسیه‌ای و سرخپوستان آمریکایی، گذار از سایه‌ها (تاریکی) به روشنایی، از نامعلوم و ناپیدا به کیهان‌زایی و آفرینش گیتی، با نقاب‌های تئاتو-تئیه[1] نشان داده می‌شود که نماد تیرگی و ابهام است و آن هیولا اجازه می‌دهد تا یک نشانهٔ خورشیدی از دهانش خارج شود که این همان نماد روشنایی است یا نماد یک کودک (=نیای اساطیری که نمادی است از پیدایش یک «بشریت» یا آغاز عصری جدید[۸]).

در این مثال اخیر می‌بینیم که ظرفیت کیهان‌شناختی نمادپردازی سایه‌ها، از سطح مرجع خود فراتر می‌رود و به یک سطح مجاورش کشیده می‌شود: یک «شکل» یا «صورت» که از سایه‌ها بیرون می‌آید، نه تنها می‌تواند نشان‌دهندهٔ ظهور یک جهان باشد بلکه ضمناً می‌تواند به پدیدارشدن یک «بشریت» (یک نژاد، یک قوم) اشاره کند[۲]. سربرآوردن و پدیدارشدن نور از میان تاریکی، نمادی است از آفرینش گیتی و کائنات و همین‌طور هم از آغاز تاریخ. در هر حال، موضوع «شکل» و «صورت» مطرح است که از نامعلوم و ناپیدا (شکل‌نگرفته) سربرمی‌آورد. اما رابطهٔ دقیق و صریح میان نمادهای تاریکی و سایه‌ها (هیولای زیرزمینی، ببر، و غیره) و روشنایی (خورشید، قرقاول، و غیره) به ما می‌فهماند که تاریکی یا سایه‌ها صرفاً در مفهومی منفی (نیستی، عدم) ارزش‌گذاری نمی‌شود بلکه دارای ارزش و بار مثبت هم است: مجموع «شکل‌نگرفته‌ها» (ناآفریده‌ها)

---

1. t'ao-t'ieh

۲. رویدای جمله صورت‌ها، که صورت‌های نو آمد
علم‌هاتان نگون بادا، که آن بسیار می‌آید
«مولانا»

همان «بذرها و هسته‌ها» است. هرج و مرج ازلی قبل از کیهان‌زایی (آفرینش) به هیچ وجه همان نیستی یا عدم نیست بلکه تمامیت یا وحدت و آمیزش همهٔ شکل‌ها و صورت‌هاست.

این حتی آشکارتر می‌شود وقتی دومین بافتار نمادپردازی تاریکی و سایه‌ها را بررسی می‌کنیم؛ یعنی بافتار و زمینهٔ آیینی تشرف و رازآموزی. می‌دانیم که در اکثر جوامع سنتی، مراسم و آیین‌های رازآموزی و تشرف به سن بلوغ، شامل مراسم مرگ نمادین و تولد دوبارهٔ نوآموز می‌شود. این «مرگ» با عذاب و شکنجه و مثله‌کردن‌های آیینی تشرف نشان داده می‌شود یا با نوعی تدفین [نمادین] و خاکسپاری آیینی، یا با فراموش‌کردن (مسلماً تظاهر به فراموشی) زندگی «روشن نشده»[1]ای که قبل از مراسم تشرف و رازآموزی داشتند و فراموش‌کردن زبان مادری‌شان، و غیره؛ اما ضمناً با جدایی و انزوا در بیشه یا در کلبه‌ای دورافتاده هم نشان داده می‌شود که می‌توان گفت جداسازی و خلوت‌گزینی در تاریکی یا سایه‌ها است[۹]. تاریکی جنگل، بیشه‌زار و سایه‌ها نمادی از ماوراء یا دوزخ (دنیای زیرزمینی مردگان) است. تاریکی و سایه‌ها در این بافتار هم نمایانگر مرگ (= دوزخ، دنیای زیرین) است و هم در عین حال نمایانگر شب کیهانی، سیر قهقرایی و بازگشت به شکل نگرفته یا حالت ماقبل کیهان‌زایی و آفرینش گیتی. از سوی دیگر، محصور و منزوی‌شدن در کلبهٔ آیینی تشرف و رازآموزی، نمادی از زهدان مادرانه است[۱۰]. «مرگ» فرد نوآموز هم نشان‌دهندهٔ بازگشت به زهدان است و هم در عین حال نمایانگر بازگشت به وضعیت ماقبل کیهان‌زایی و آفرینش گیتی.

در بسیاری موارد، کلبه‌ای که نوآموزان در آن منزوی و محصور می‌شوند نمایانگر بدن یا دهان گشودهٔ یک هیولای دریایی است، مثلاً یک کروکودیل یا ماری عظیم‌الجثه[۱۱]. در بعضی مناطق سیرام[2] دهانه‌ای که نوآموزان مبتدی باید در آن وارد شوند، به معنی دقیق کلمه، «دهان مار» خوانده می‌شود. محصور و

---

1. unillumined

۲. Ciram، جزیره‌ای در شمال اقیانوسیه.

منزوی‌ماندن در کلبه یا اتاقک آیینی برابر است خود را اسیر و گرفتاردیدن در شکم هیولا. در گینهٔ نو برای مراسم ختنهٔ پسران، کلبهٔ مخصوصی ساخته می‌شود که به شکل هیولای بارلون[1] (که گمان می‌کنند نوآموزان مبتدی را می‌بلعد) است، یعنی یک «شکم» دارد و یک «دم»[۱۲]. ورود نوآموزان مبتدی به داخل کلبه برابر است با ورود به درون شکم هیولا. کلبهٔ آیینی تشرف و رازآموزی [در قبیلهٔ] کای[2] و [قبیلهٔ] جابیم[3] دارای دو ورودی یا دو دهانه است؛ اولی به شکل دهان هیولا و خیلی بزرگ است؛ دیگری نمادی از دم هیولا و خیلی کوچک‌تر است[۱۳].

یک مراسم آیینی مشابه عبارت است از ورود به درون پیکره یا سازهٔ نمونه‌ای که شبیه یک هیولای دریایی (کروکودیل، وال، ماهی عظیم‌الجثه) است. و بدین ترتیب، مثلاً در میان [قوم] پاپوآ در گینهٔ نو، یک سبد عظیم و غول‌آسا به نام کایمونو[4] از الیاف نخل ساخته می‌شود؛ پسر نوجوان در مراسم تشرف و رازآموزی‌اش به درون شکم این هیولا برده می‌شود. اما شور و احساس آیینی تشرف و رازآموزی در روزگار ما از دست رفته است: پسر نوآموز وارد شکم کایمونو می‌شود در حالی که پدرش هنوز در حال تکمیل آن است[۱۴].

رازآموزی و تشرف آیینی، نوعی «تولد تازه» را تشکیل می‌دهد و بنابراین به‌طور نمادین، بازگشت به زهدان[5] را تکرار و بازگو می‌کند. اما الگوی نمونهٔ جنین‌شناسی، و نیز الگوی نمونهٔ همهٔ «آفریدن‌ها»[6] و همهٔ «ساختن‌ها»[7][۱۵]، کیهان‌زایی یا آفرینش گیتی است. درنتیجه، آیین تشرف و رازآموزی در بسیاری از راه و روش‌ها، از کیهان‌زایی تقلید می‌کند. وارد شدن در شکم هیولا ضمناً برابر است با سیر قهقرایی و بازگشت به تهیگی (خلاء) ازلی آغازین و واردشدن در شب کیهانی، و بیرون‌آمدن از درون هیولا برابر است با یک کیهان‌زایی: این گذاری است از «هرج و مرج آغازین» به «آفرینش». مرگ [نمادین] در آیین

---

1. Barlon
2. Kai
3. Jabim
4. Kaiemunu
5. regressus ad uterum
6. creation
7. making

تشرف و رازآموزی همین نمونهٔ شایان تقلید بازگشت به هرج و مرج آغازین را تکرار می‌کند تا تکرار کیهان‌زایی را امکان‌پذیر سازد یا به عبارت دیگر مقدمات را برای تولدی تازه آماده کند. این سیر قهقرایی و بازگشت به هرج و مرج ازلی آغازین در اغلب موارد به معنای واقعی کلمه، خود را نشان می‌دهد؛ چنین وضعیتی را مثلاً در بیماری آیینی تشرفی شمن آینده که در بسیاری موارد جنون واقعی شناخته شده است می‌توان مشاهده کرد. در عمل، شاهد بحران [روانی] کامل و مطلقی هستیم که اغلب به فروپاشی شخصیت منجر می‌شود[۱۶]. در افق چشم‌انداز معنویت کهن ابتدایی، هرج و مرج یا «آشوب روانی» همچون پاسخی به «هرج و مرج ماقبل کیهان‌زایی»[1] ارزش‌گذاری می‌شود؛ یعنی وضعیت بی‌شکل و نامنظم و تشخیص‌ناپذیری که مقدمهٔ هر کیهان‌زایی و آفرینشی است. اما می‌دانیم که برای فرهنگ‌های سنتی و کهن ابتدایی، بازگشت نمادین به خائوس یا هرج و مرج ازلی، لازمهٔ هر کیهان‌زایی و آفرینشی جدید، در هر سطحی از ظهور، است؛ قبل از هر بذرپاشی و کشت تازه یا هر برداشت محصول جدید، یک آمیزش جمعی (اورجی)[2] همگانی به‌راه می‌افتد که نمادی است از دوبارهٔ تکمیلِ «شب ماقبل کیهان‌زایی» و هرج و مرج یا «درهم‌آشفتگی» مطلق؛ هر سال جدید از مجموعهٔ مراسم و آیین‌هایی تشکیل می‌شود که نمایانگر تکرار هرج و مرج ازلی آغازین و کیهان‌زایی و آفرینش گیتی است[۱۷]. اما همین نمادپردازی می‌تواند در بیماری روانی یا «جنون» شمن‌های آینده معنی‌دار شود یعنی در هرج و مرج یا «آشوب روانی»[3] شان و در تاریکی و سایه‌هایی که آن‌ها در درونش سرگردان شده‌اند: این نشانهٔ آن است که انسان غیردینی (دنیوی) در حال فروپاشی و زوال است و شخصیت تازه‌ای در آستانهٔ تولد است.

---

1. pre-cosmogonic chaos
2. collective orgy
3. psychic chaos

مائویی[1]، واینامویننن[2]، ایلمارینن[3]

از یک چشم‌انداز خاص، می‌توانیم «جنون» آیینی تشرف شمن‌های آینده را با انحلال و فروپاشی شخصیت قدیمی‌ای برابر و مشابه بدانیم که درنتیجهٔ وارد شدن به درون شکم هیولا یا پایین‌رفتن و هبوط در دوزخ دنیای زیرین رخ می‌دهد. در همهٔ این زمینه‌ها، شاهد فرورفتن و غرق‌شدن کامل در تاریکی و سایه‌ها هستیم. هر واقعهٔ تشرفی آیینی از این‌دست، همیشه با آفریدن چیزی به پایان می‌رسد: یا ایجاد و برپایی یک «جهان» یا یک حالت وجودی جدید. یک اسطورهٔ پولینزیایی به‌طور تحسین‌آمیزی این گفتهٔ ما را به تصویر می‌کشد. مائویی، قهرمان بزرگ [قوم] مائوری[4]، در پایان عمری پر از حادثه و ماجراجویی، به وطنش و نزد مادربزرگش، هینه نویی تِه‌پو[5]، بانوی اعظم شب، بازمی‌گردد. او زمانی می‌رسد که مادربزرگش در خواب است و به سرعت لباس‌هایش را درمی‌آورد و در بدن عظیم و غول‌آسای مادربزرگش فرو می‌رود. او بدون هیچ حادثه درون بدن مادربزرگش را طی می‌کند اما وقتی می‌خواهد از آن خارج شود، یعنی وقتی نیمی از بدنش را از دهان آن ماده‌غول بیرون آورده، پرندگانی که همراه او بودند، به خنده می‌افتند. بانوی اعظم شب که ناگهان از خواب می‌پرد، دندان‌هایش را به هم می‌فشارد و بدن آن قهرمان به دونیم می‌شود و می‌میرد. مائوری‌ها می‌گویند به همین دلیل است که انسان میرنده شده است؛ اگر مائویی می‌توانست بدون هیچ آسیبی، به سلامت از بدن مادربزرگش خارج شود، انسان‌ها نامیرا و جاودانه می‌شدند[۱۸].

مادربزرگ مائویی، مادر زمین[6] است. واردشدن به درون شکم او برابر است با زنده فرورفتن در اعماق زیرزمین، یعنی هبوط به دوزخ دنیای زیرین. پس این مورد درواقع یک فرورفتن یا سقوط در دوزخ[7] است مانند آنچه مثلاً در

---

1. Maui
2. Väinämöinen
3. Ilmarinen
4. Maori
5. Hine-nui-te-po
6. Mater Terra
7. descensus ad infernos

اسطوره‌ها و ساگاها[1] (منظومه‌های حماسی) ی مشرق‌زمین باستان و جهان‌های مدیترانه‌ای مطرح شده است. اما در این اسطوره، اهمیت و معنای تازه‌ای را در ورود آیینی تشرف به درون بدن یک غول یا هیولا مشاهده می‌کنیم: این دیگر مرگی نیست که تولد دوباره‌ای را در پی دارد یعنی مضمونی که در همهٔ آیین‌های تشرف و رازآموزی رایج است، بلکه تلاشی است در طلب بی‌مرگی و جاودانگی. به عبارت دیگر، این بار فقط مواجهه با مرگ بدون مردن مطرح است و فرورفتن در قلمرو شب و قلمرو مردگان و زنده بازگشتن از آنجا ــ مانند کاری که شمن‌ها هنوز در روزگار ما در طی سفرهایشان در عالم خلسه انجام می‌دهند. اما در حالی که شمن فقط با روح وارد قلمرو مردگان می‌شود، مائویی به فرورفتنی [در قلمرو تاریکی و مرگ] در معنای جسمانی کلمه، تن در می‌دهد. این همان تفاوت مشهور میان خلسهٔ شمنی و ماجراهای قهرمانان زنده با طبیعت بشری است.

همین تفاوت را در قطب شمال اوراسیایی مشاهده می‌کنیم که تجربهٔ دینی تحت سلطهٔ انحصاری آیین شمنی است. مثلاً طبق بعضی روایات از [متن] کالوالا[2]، واینامونینِ قهرمان سفری به سرزمین مردگان ــ تکونالا[3] ــ می‌کند. دختر ترونی[4]، خداوندگار دنیای زیرین، او را می‌بلعد اما وقتی واینامونین به درون شکم آن ماده‌غول رسید، برای خودش قایقی ساخت و آن‌طور که در متن مذکور آمده، با شور و قدرت «از یک سر رودهٔ ماده‌غول به سر دیگر» پارو زد. آن ماده‌غول نهایتاً مجبور شد او را در دریا استفراغ کند و بیرون بیندازد[۱۹].

گفته می‌شود شمن‌های [قوم] لاپ[5] در طی سیر و سفرشان در عالم خلسه وارد رودهٔ یک وال یا یک ماهی عظیم‌الجثه می‌شوند. افسانه‌ای هست که می‌گوید پسر یک شمن، پدرش را که به مدت سه‌سال در خواب بود، با گفتن این کلمات بیدار کرد: «پدر، بیدارشو و از درون رودهٔ آن ماهی برگرد، از دهانهٔ سوم رودهٔ او بازگرد![۲۰]» در این مورد، یک سفر خلسه‌ای مطرح است یعنی سفری با روح

---

1. sagas
2. Kalevala
3. Teconala
4. Teroni
5. Lapp

به درون شکم یک هیولای دریایی. ما در موقع مناسب، سعی می‌کنیم بفهمیم که چرا آن شمن به مدت سه‌سال در «سومین دهانهٔ رودهٔ آن ماهی» باقی می‌ماند. اما فعلاً چند ماجرای آیینی تشرفی را از همین نوع بازگو می‌کنیم.

باز هم طبق سنت فنلاندی، ایلمارینن[1] آهنگر به دختر جوانی اظهار عشق کرد که به‌عنوان شرط ازدواجش اعلام کرد که ایلمارینن باید «از میان دندان‌های ساحرهٔ سالخورده هیسی[2] بگذرد». ایلمارینن به جستجوی ساحره رفت و وقتی به نزدیکی‌اش رسید، ساحره او را بلعید. آنگاه ساحره از او خواست تا از راه دهانش بیرون بیاید، اما ایلمارینن قبول نکرد و در پاسخ به ساحره گفت: «من در خروجی خودم را می‌سازم!» و با ابزارآلات آهنگری که به شکلی جادویی برای خود ساخت، شکم ساحره را شکافت و خارج شد. در یک روایت دیگر، شرطی که آن دختر جوان تعیین کرد، گرفتن یک ماهی عظیم‌الجثه بود. اما آن ماهی، ایلمارینن را می‌بلعد. وقتی ایلمارینن در درون شکم او بود، آن‌قدر به این‌سو و آن‌سو پرید و تقلا کرد تا ماهی ترکید[۲۱].

این اسطوره چندین روایت مختلف دارد. لوسین ساموساته‌ای[3] در کتاب «تاریخ حقیقی[4]» اش، نقل کرده که یک هیولای عظیم دریایی، یک کشتی کامل را با کارکنان و خدمه‌اش بلعید. آن مردان آتش بزرگی روشن کردند که هیولا را کشت و برای اینکه بتوانند بیرون بیایند، دهان او را با دیرک‌های چوبی باز کردند. داستان مشابهی در پولینزی گفته می‌شود. قایق نگانائوآ[5]ی قهرمان را نوعی وال بلعید اما آن قهرمان، دکل قایق را برداشت و آن را به زور در دهان وال فرو کرد تا آن را باز نگه دارد. آنگاه به درون شکم آن هیولا رفت که در آنجا هم پدر و هم مادرش را پیدا کرد در حالی که هنوز زنده بودند. نگانائوآ آتشی روشن کرد، آن وال را کشت و از دهانش بیرون آمد. این مضمون بومی عامیانه در سراسر اقیانوسیه رایج است[۲۲].

---

1. Ilmarinen 2. Hiisi

۳. Lucien of Samosate (۱۹۲-۱۲۵) یا لوکیانوس سمیاتی، نویسندهٔ یونانی.

4. True History 5. Nganaoa

بگذارید به نقش دوگانهٔ هیولای دریایی هم اشاره کنیم. شکی نیست که این ماهی عظیم‌الجثه که یونس و قهرمانان اساطیری دیگری را بلعیده، نمادی از مرگ است: شکم او نمایانگر دوزخ دنیای زیرین است. در ادبیات تخیلی قرون وسطا، دوزخ مکرراً به شکل یک هیولای دریایی عظیم‌الجثه تصور می‌شود که شاید لویاتان[1] در انجیل، یک الگوی نمونهٔ نخستین آن بوده باشد. پس، بلعیده‌شدن برابر است با مردن و وارد دوزخ‌شدن؛ یعنی چیزی که در همهٔ مراسم آیینی تشرف و رازآموزی ابتدایی به روشنی درک و مشخص شده بود. از سوی دیگر، واردشدن به درون شکم هیولا ضمناً نمایانگر انسجام و تکمیل دوبارهٔ یک وضعیت جنینی و ماقبل شکل‌گیری است. همان‌طور که قبلاً گفته‌ایم، تاریکی یا سایه‌هایی که در درون هیولا حکمفرماست به شب کیهانی و خائوس یا هرج و مرج ازلی قبل از آفرینش ربط داده می‌شود. به عبارت دیگر با یک نمادپردازی دوگانه سروکار داریم: نمادپردازی مرگ که پایان زندگی این جهانی و هستی زمانمند و درنتیجه، پایان زمان است؛ و نمادپردازی بازگشت به حالت رویانی (نطفه‌ای) که مقدمهٔ هر شکل و قالب و هر هستی زمانمند و این جهانی است. در سطح کیهان‌شناختی، این نمادپردازی دوگانه به اورزایت[2] (زمان نخستین) و اندزایت[3] (زمان پایانی) اشاره دارد.

«سایه‌ها»، «جنون»، «حکمت»

به یاد داریم که مائویی در جستجوی رسیدن به جاودانگی و بی‌مرگی به درون بدن مادربزرگش فرو رفت. یعنی او باور داشت که با انجام این شاهکار یا آزمون دشوار آیینی تشرفی می‌تواند وضعیت بشری جدیدی را ایجاد کند که شبیه وضعیت خدایان است. همچنین افسانهٔ آن شمن [قوم] لاپ را به خاطر داریم که روحاً به مدت سه سال در رودهٔ ماهی عظیم‌الجثه‌ای ماند. چرا او چنین ماجرایی را برعهده گرفته بود؟ یک اسطورهٔ قدیمی فنلاندی در ارتباط با واینامونن شاید

1. Leviathan 2. Urzeit 3. Endzeit

جواب ما را بدهد. وایناموینن با سحر و جادو، یعنی با خواندن اورادی، قایقی برای خود به وجود آورد؛ اما نمی‌توانست آن را تکمیل و تمام کند چون سه کلمه [از اوراد جادویی] را نمی‌دانست. او برای یادگرفتن آن کلمات به سراغ جادوگر مشهوری به نام آنترو[1] رفت؛ غولی که سال‌های بسیاری را مثل یک شمن در حالت خلسه کاملاً بی‌حرکت مانده بود؛ او چنان ساکن و بی‌حرکت مانده بود که درختی از کتفش روییده و پرندگان در لابلای ریش او لانه کرده بودند؛ وایناموینن در دهان آن غول افتاد و خیلی زود بلعیده شد. اما وقتی به داخل شکم آنترو رسید، لباسی آهنی برای خود ساخت و تهدید کرد که هر مدت‌زمانی که لازم باشد در آنجا می‌ماند تا آن سه کلمهٔ جادویی را به‌دست آورد که قایقش را تکمیل و تمام کند[۲۳].

در این مورد با یک ماجرای آیینی تشرفی سروکار داریم که برای کسب دانش سرّی انجام شده است. انسان به درون شکم یک غول یا هیولا فرو می‌رود تا به دانش یا حکمت برسد و آگاه شود. به همین دلیل است که شمن [قوم] لاپ به مدت سه‌سال در شکم ماهی می‌ماند: تا از اسرار طبیعت آگاه شود، راز هستی و حیات را کشف کند، و از آینده خبردار شود. اما اگر ورود به درون شکم هیولا برابر است با فرودآمدن به درون دوزخِ زیرزمین در میان تاریکی، سایه‌ها و مردگان؛ اگر نمادی است از سیر قهقرایی و بازگشت به شب کیهانی و در درون تاریکی و سایه‌های «جنون» که کل شخصیت را مضمحل و متلاشی می‌سازد؛ اگر همهٔ این همگون‌سازی‌ها و مشابهت‌های میان مرگ، شب کیهانی، هرج و مرج و آشوب، «جنون»، سیر قهقرایی و بازگشت به وضعیت جنینی را مد نظر داشته باشیم، آن وقت می‌فهمیم چرا تاریکی و سایه‌ها ضمناً نماد «حکمت» هم است، و چرا شمن‌های آینده باید ابتدا «جنون» را تجربه می‌کردند، و چرا سازندگی و خلاقیت همیشه با نوعی «جنون» یا «آمیزش جمعی» (اورجی) در ارتباط است که نمادپردازی مرگ و تاریکی یا سایه‌ها را یکسان می‌سازد. در طی دورهٔ جدایی و

---

1. Antro

انزوا است، یعنی زمانی که گفته می‌شود در درون شکم هیولا بلعیده شده‌اند یا در تاریکی و سایه‌های دوزخ دنیای زیرین راه پیدا کرده‌اند، که آن تازه‌تشرف‌یافتگان و رازآموختگان مبتدی، سنت‌های دینی قبیله را فرامی‌گیرند و آموزش می‌بینند. این دانش مقدس فقط از طریق پیروی از جریان تجدید حیات روحانی قابل‌دسترسی است که با مرگ و تولد دوبارهٔ آیینی تشرف و رازآموزی به‌دست می‌آید.

«رمزگشایی»[1] یک نماد

معانی و مفاهیم متعدد و چندجانبهٔ نمادپردازی تاریکی و سیاهی یا سایه‌ها را می‌توان این‌طور طبقه‌بندی کرد:

۱. در سطح کیهان‌شناختی: شب کیهانی؛ ماقبل شکل‌گرفتن؛ تمامیت کل؛ درهم‌آمیختگی شکل‌ها و صورت‌ها؛ خائوس یا هرج و مرج ازلی آغازین.

۲. در سطح انسان کیهانی: دنیای پس از مرگ، دوزخ دنیای زیرین، اما ضمناً زهدان مادرانه، بازگشت به زهدان؛ سرزمین یا قلمرو مردگان اما ضمناً، «شکل‌نگرفته»، بذر و تخم.

۳. در سطح انسان‌شناختی: مرگ، اما ضمناً تشرف و رازآموزی، یعنی مرگ آیینی که تولد دوبارهٔ باطنی و سرّی را در پی دارد؛ «هرج و مرج» و «آشوب» که شمن نوآموز در آن «تکه‌تکه» یا «متلاشی» می‌شود، یعنی «جنون» آیینی تشرفی؛ دوزخ دنیای زیرین که قهرمان در آن فرو می‌رود یا هبوط می‌کند تا به وضعیت جدیدی دست‌یابد (جوانی ابدی، جاودانگی و بی‌مرگی).

چنان‌که می‌بینیم، این ظرفیت‌ها وابسته به یکدیگر محسوب می‌شوند، هر کدام‌شان به نوعی به همهٔ ظرفیت‌ها و معانی دیگر اشاره دارد و اگر همه را با هم در نظر بگیریم، یک ساختار را تشکیل می‌دهند. معنای نمادپردازی تاریکی و سایه‌ها فقط در صورتی برایمان قابل فهم می‌شود که بتوانیم آن ساختار را در

---

1. Decipher

تمامیتش درک کنیم. اگر در یک معنی توقف کنیم آن‌طور که فقط در یک سطح آشکار می‌شود، نمی‌توانیم بگوییم که این نمادپردازی را «رمزگشایی» و معنی آن را درک کرده‌ایم. اگر نمادپردازی تاریکی و سایه‌ها را فقط با تأکید بر ارزش‌های جنین‌شناختی یا کیهان‌شناختی آن تفسیر کنیم، معنایی که به‌دست می‌آوریم ناقص و درواقع نادرست است. زیرا کارکرد نماد دقیقاً در این است که به‌طور هم‌زمان چشم‌اندازهای متعدد و گوناگون و مکملی را بر جهان و بر حیات و هستی «بگشاید». نمادپردازی سایه‌ها در وهلهٔ اول آن یگانگی و اتحادی را میان حالت‌های وجودی‌ای آشکار می‌سازد که در چشم‌انداز مفهومی به سادگی قابل انطباق و همگونی نیستند: شب، آشوب و هرج و مرج (مربوط به کیهان‌زایی و آفرینش گیتی یا روانشناختی)، مرگ (واقعی یا نمادین و آیینی)، وضعیت جنینی (واقعی یا مربوط به آیین تشرف و رازآموزی).

روی‌هم‌رفته، ظرفیت‌های کیهان‌شناختی و آیینی تشرفی نمادپردازی سایه‌ها (یعنی، خورشید که از دل شب خارج می‌شود، سیر قهقرایی و بازگشت به زهدان در شکم هیولا، واردشدن مائویی به درون بدن مادربزرگش و غیره) اگر به‌طور کلی در نظر گرفته شوند، معنایی را آشکار می‌سازند که در هیچ‌یک از سطوح جداگانه، مشهود نبود: ارزش مثبت «نجات‌بخشانهٔ» تاریکی و سایه‌ها. به عبارت دیگر، اکنون می‌فهمیم که تاریکی و سایه‌ها نه‌تنها مقدم بر صورت‌ها و قالب‌هاست و به‌طور ادواری آن‌ها را می‌بلعد، وقتی «هستی» از «نیستی» پدیدار می‌شود و به آن بازمی‌گردد، وقتی «مرگ» بر «حیات» تقدم دارد و بر آن غلبه می‌کند، بلکه در مواقعی هم این بازگشت به سیاهی و سایه‌ها سودمند است؛ به‌علاوه، در بعضی موارد (آیین تشرف و رازآموزی، پی‌ریزی حالت وجودی تازه‌ای) حتی ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. تاریکی و سایه‌ها نهایتاً نمادی است از اورگروند[1] فراگیر و جهان‌شمول، آن تمامیت ازلی آغازین، آمیزش متناقض‌نمای «هستی» و «نیستی»؛ و بنابراین مجموع کل همهٔ احتمالات.

---

1. Urgrund

بازگشت موقتی به درون تاریکی و سایه‌ها برابر است با غوطه‌ورشدن در منشاء و منبع پایان‌ناپذیری که همهٔ حالات وجودی از قبل به‌طور بالقوه[1] در آن مشخص شده است. در مطالعه و بررسی آیین تشرف و رازآموزی هندی از نوع بازگشت به زهدان متوجه می‌شویم که اهداف آن‌ها شروع دوبارهٔ[2] هستی و حیات در سطحی والاتر و برتر بوده، خصوصاً با دست‌نخورده ماندن مجموع امکانات[3]، یعنی انگار «زمان» سپری‌شده از لحظهٔ تولد تا اجرای آیین تشرف و رازآموزی دیگر وجود نداشته، انگار که از میان برداشته شده باشد[۲۴]. در عمل، در نمادپردازی تاریکی و سایه‌ها، اهمیت بی‌زمانی، «ابدیت» و تعلیق «شوندگی» یا تغییر و تبدل را بازمی‌یابیم. زمان با پدیدارگشتن شکل‌ها و بنابراین با نور و روشنایی آغاز می‌شود. زمان با دنبال‌کردن ضرباهنگ قمری (حرکت ماه) و مسیر خورشید اندازه‌گیری می‌شود. پس، بازگشت به تاریکی و سایه‌ها تلویحاً بیانگر غوطه‌ورشدن در درون ماقبل شکل‌گیری است یا تماس با آنچه به دست زمان فرسایش نیافته است.

کارکرد نمادها

این تحلیل مختصر به ما امکان می‌دهد تا کارکرد نماد را در عملکرد روح درک کنیم. نماد، یک وضعیت بشری را در مناسبات کیهان‌شناختی بیان می‌کند؛ و متقابلاً، به‌طور دقیق‌تر، وابستگی متقابل میان ساختارهای حیات بشری و ساختارهای کیهانی را آشکار می‌سازد. این بدان معنی است که انسان ابتدایی در گیتی احساس «جدایی» نمی‌کند؛ او رو به جهانی که به‌طور نمادین برایش «آشنا» است، «باز» است. از سوی دیگر، ظرفیت کیهان‌شناختی نمادپردازی به او امکان می‌دهد تا از یک وضعیت ذهنی و درونی، قدم به بیرون بگذارد تا عینیت یا واقعی بودن تجربه‌های شخصی‌اش را تشخیص دهد. البته این مسئلهٔ اندیشه و افکار

---

1. in potentia
2. recommencement
3. with the sum of all possibilities intact

نیست بلکه مسئلهٔ بصیرت و بینش‌های شهودی و دریافت‌های مستقیم و بی‌واسطه از واقعیت است. نوآموزی که در کلبهٔ آیینی تشرف و رازآموزی حبس شده، خودش را هم‌زمان در شکم هیولا و در زهدان مادرانه می‌یابد؛ او هم «مرده» است و هم در عین حال «در مرحلهٔ تولد» (جنین) است، اما در همان حال «احساس می‌کند» که وضعیت خاص او ضمناً همان وضعیت جهان در شب کیهانی و وضعیت دنیای جنینی است که هنوز متولد نشده است. این یعنی، او واقعیت و عینیت تجربه‌های خودش را می‌پذیرد چون آن‌ها را در خارج از وجود خودش به رسمیت می‌شناسد و آن‌ها را در حیات کیهانی‌اش تشخیص می‌دهد.

این ظرفیت کیهان‌شناختی نمادپردازی، یک پیامد مهم دارد: ما که نمادها را می‌فهمیم، نه‌تنها خودمان را به دنیای عینی و واقعی «باز می‌کنیم»، بلکه در عین حال می‌توانیم از وضعیت بی‌نظیر و یگانهٔ خودمان بیرون رویم و به ادراکی از آنچه فراگیر و عمومی است نایل شویم. نوآموزی که در کلبهٔ آیینی تشرف و رازآموزی، جدا و منزوی می‌شود یا آنکه دربارهٔ نقاب تئاتو تئیه می‌اندیشد و معنا و اهمیت آن را درک می‌کند، یا آنکه اسطورهٔ مائویی یا داستانی از نوع یونس را می‌شنود، با ادراک مستقیم و شهودی، آن وحدت ساختاری میان «وضعیت شبانهٔ»[1] خاص خود و همهٔ آن‌های دیگر را مشاهده و دریافت می‌کند. همان‌طور که قبلاً گفته‌ایم، نماد از طریق افشای ابعاد و جنبه‌هایی که در تجربهٔ مستقیم عرضه نمی‌شود، یک شیء یا موضوع واقعی را می‌شکافد یا «منفجر می‌کند». نماد به همین ترتیب، یک وضعیت خاص را با آشکارساختن آن همچون نمونه‌ای شایان تقلید، یعنی چیزی که در زمینه‌های متعدد و مختلفی تا بی‌نهایت تکرار می‌شود، می‌شکافد یا «منفجر می‌کند». درنتیجه، «زندگی‌کردن» یا تجربه‌کردن یک نماد و درست کشف‌کردن پیام‌هایش، برابر است با دستیابی به آنچه فراگیر و جامع و مطلق است. دگرگون‌کردن یک تجربهٔ شخصی از طریق نمادپردازی برابر است با گشودن یا آشکارساختن آن برای روح. (ما اهمیت این کارکرد نماد را

1. nocturnal condition

برای فنون و روش‌های روان‌درمانگری می‌دانیم؛ تصویر یا استعاره‌ای که در سطوح مختلفی، خصوصاً در سطح کیهان‌شناختی جای گرفته باشد، ممکن است بیمار را از حیات روحانی آگاه کند.)

اما باز هم چیزهای بیشتری هست: از آنجا که این «جهان» به تمام معنی آفرینش الهی است، ظرفیت‌های کیهان‌شناختی یک نماد را آشکار می‌سازد (یعنی کشف ارزش‌های کیهان‌شناختی در تجربهٔ زنده و پایدار یک نماد) که برابر است با شرکت‌کردن، اگرچه به‌طور غیرمستقیم، در امر قدسی. انسان در افشا و آشکارسازی بافتار کیهانی نماد، در حضور راز و رمز آفرینش قرار می‌گیرد. چون جهان ساختهٔ خداوند و اثری الهی است، کل آگاهی و شناختی که در این ساختارهای عمیق نهفته است، با نوعی تجربهٔ دینی همراه می‌شود. این همان روبه‌روشدن با این واقعیت اسرارآمیز و کاهش‌ناپذیر است: این جهان با دخالت یک شخصیت فوق بشری به وجود آمد.

ملاحظات و اشارتی کلی که در نمادپردازی تاریکی و سایه‌ها به‌طور غیرمستقیم بیان می‌شود در اینجا به پایان می‌رسد. بحثی کامل و تمام‌عیار نیازمند یک کتاب کامل است. اما هنوز یک نکته هست که باید بر آن تأکید شود. وابستگی متقابل ظرفیت‌های یک نماد و تشابه و تطابق بافتارها و زمینه‌های مختلف آن نباید همچون تکرار یکنواخت یک پیام واحد در سطوح مختلف دریافت و دانسته شود. این واقعیت که نماد تاریکی و سایه‌ها بر تولد، مراسم آیینی رسیدن به سن بلوغ، مرگ، آیین‌های تشرف و رازآموزی سرّی و باطنی (شمنی یا حماسی و قهرمانانه) تأثیرگذار است بدان معنی نیست که هیچ تفاوتی میان این سطوح تجربه وجود ندارد. آنچه از طریق آیین تشرف و رازآموزی به‌دست می‌آوریم، از طریق تولد جسمانی قابل دستیابی نیست. البته آیین تشرف و رازآموزی تولد تازه‌ای را امکان‌پذیر می‌سازد، اما این صرفاً یک تولد مجدد عرفانی از نوع معنوی است، یعنی دستیابی به یک حالت وجودی دیگر (بلوغ جنسی، شرکت‌کردن در امر قدسی یا در فرهنگ، و در یک کلام، «بازشدن» یا ورود به [حوزهٔ] روح). هر یک از زمینه‌ها و بافتارهای یک نماد، چیزی بیشتر را

افشا و آشکار می‌سازد که در زمینه‌ها و بافتارهای مجاورش، صرفاً شکل نگرفته و کنایه‌ای بود. تاریکی و سایه‌های کلبهٔ آیینی تشرف و رازآموزی، به هیچ وجه همان تاریکی و سایه‌های وضعیت جنینی را که از نطفه متمایز و مشخص می‌شود، دقیقاً تکرار نمی‌کند؛ رازآموز مبتدی یا نوآموز به‌طور نمادین و تمثیلی به یک نطفه یا جنین تبدیل می‌شود و این وضعیت آیینی [نمادین] را به خود می‌گیرد تا به حالت وجودی تازه‌ای دست یابد که برتر و والاتر از هستی و حیات زیست‌شناختی ساده است. اجمالاً، برجسته و نمایان‌ساختن ساختار نماد به کمک تعداد قابل ملاحظه‌ای از موقعیت‌ها و زمینه‌ها، قصد ندارد ظرفیت‌های آن را در هم آمیزد یا آن‌ها را به یک معنا و مفهوم واحد تقلیل دهد.

یادداشت‌ها

۱. کتاب‌شناسی آن مفصل و قابل ملاحظه است. نگاه کنید به تعدادی از مراجع و مآخذ در:

M. Eliade, *Patterns in Comparative Religions* (NY, World Publishing, 1970 [1958]), 47ff.; Eliade, *Images and Symbols* (NY, Search Books, 1969 [1961]).

۲. قس: Eliade, *Patterns*, 154 ff.

۳. دربارهٔ این مسئله، نگ:

M. Eliade, «Symbolisme du Vol magique», *Numen* III. 12 (1956), 1-13, esp. 8-9.

4. Cf. e.g., *Rigveda*, I, 24, 8; Cf. Eliade, *Patterns*, 154.

۵. Cf. ibid; 417، و خصوصاً تحقیقات آناندا ک. کوماراسوامی تحت عنوان:

«Angel and Titan. An Essay on Vedic Ontology", *Journal of the American Oriental Society 55* (1935), 373-419; idem, "The Darker Side of the Dawn", *Smithsonian Miscellaneous Collections* 94 (1935).

همچنین نگ:

M. Eliade, *Mitul Reintegrarii*(Bucharest, 1942).

6. Cf. M. Eliade, *Yoga, Immortality and Freedom* (Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series, 56, 1973 [1954]), 352 ff., 422.

۷. دربارهٔ نمادپردازی آب‌ها، نگ:

Eliade, *Patterns*, 18 ff.; *Images and Symbols*, 164 ff., 199 ff.

۸. کارل هنتس (Carl Hentze) چند اثر مهم را به شرح و تفسیر پیچیدهٔ اساطیری-شمایل‌نگارانهٔ تئاتو تئیه اختصاص داده است. خصوصاً نگاه کنید کنید به آثار ذیل از کارل هنتس:

Mythes et Symboles lunaires (Anvers: Editions "De 1952); *Objects rituels, Croyances et Dieux de la Chine antique et de l'Amérique* (Anvers Sikkel," 1936); "Le culte de l'ours ou du tigre et le t'ao-t'ien" *Zalmoxis* I (1938), 50-68; *Die Sakralbronzen und ihre Bedeutung in den frühinesischenkulturen* (Anvers Sikkel," 1941).

۹. برای همهٔ این نتیجه گیری‌ها، نگ:

M. Eliade, "Mystère et Régénération spirituelle dans les Religions extra-européenes", *Eranos-jahrbuch XXIII* (1955), 57-98; and Eliade, *Patterns of initiation* (Chicago, 1956).

10. Cf. R. Thurnwald, "Primitive Initiations und Wiedergeburtsriten", *Eranos-Jahrbuch VII* (1940), 321-398, esp. 393;

همچنین نگاه کنید به کتاب سِر جیمز فریزر:

Spirits of the Corn and the Wild (NY: St. Martin's Press, 1955).

11. Ad. E. Jensen, *Beschneidung und Reifezeremonien bei Naturvölken* (Stuttgart: Strecker und Schroder, 1933), 94; Otto Zerries, *Das Schwirrholz. Untersuchung über die Verbreitung und Bedeutung des Schwirren im Kult* (Stuttgart: Strecker und Schroder, 1942), 44.

12. H. Schurtz, *Alterklassen und Männerbünde* (Berlin: G. Reimer, 1902), 224; Hans Nevermann, *Masken und Geheimbünde Melanesian* (Leipzig: Reimer-Hobbing, 1933), 24, 40, 56.

13. Jensen, op. cit., 87 (the Kai), 89 (the Jabim).

درمیان کارسائوها، نوآموزان در دو کلبه از سایرین جدا و منزوی می‌شوند و گفته می‌شود آن‌ها در شکم روح هستند: قس:

Wilhelm Schmidt, "Die geheime Junglingswiche du Karesau-Insulanern," *Anthropos* II (1907), 1029-1056, esp. 1032ff.

14. F. E. Williams, "The Pairama Ceremony in the Purari Delta, Papua," *Journal of the Anthropological Institute* LIII (1923), 361-382, esp. 363ff.

۱۵. نهایتاً نگ:

Mircea Eliade, "La vertu créatice du mythe," *Eranos-Jahrbuch* XXV (1956).

16. Mircea Eliade, *Shamanism* (Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series 76, 1974 [1951]), 33ff.; idem, "Expérience sensorielle et expérience mystique chez les primitifs," *Études Carnélitaines: Nos Sens et Dieu*, (1954), 70-99, esp. 77ff.

۱۷. دربارهٔ این نمادپردازی، نگ:

Eliade, *Patterns*, 345ff., 400; and idem, *The Myth of the Eternal Return, or Cosmos and History* (Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series 46, 1977 [1949]), 36, 51ff.

18. W. D. Westervelt, *Legends of Maui the Demi-god* (Honolulu: The Hawaiian Gazette Co., Ltd., 1910), 128ff.; J. F. Stimson, *The Legends of Maui and Tabaki* (Honolulu: The Museum, 1934), 46ff.

19. Martti Naavio, *Väinämöinen, Eternal Sage* (Helsinki: FF Communications, Number 144, 1952), 117ff.

20. Ibid., 124.

21. Ibid., 114ff.

22. Cf. L. Rademacher, "Walfischmythen," *Archiv für Religionswissenschaft* IX (1906), 246ff.; F. Graebner, *Das Weltbild der Primitiven* (Munich: E. Reinhardt, 1924), 62ff.

23. Haavio, op. cit., 106ff.

24. Cf. Eliade, *Patterns*.

۱ / ۲

مُدهای فرهنگی و تاریخ ادیان

دانش اساطیری ناشناختهٔ هنرمند

مسئله‌ای که می‌خواهم دربارهٔ‌اش بحث کنم از این قرار است: یک مورخ ادیان دربارهٔ محیط اجتماعی معاصر خود چه حرف‌هایی برای گفتن دارد؟ او چگونه می‌تواند به درک و شناخت از جنبش‌های فلسفی یا ادبی در محیط اجتماعی معاصرش و جهت‌گیری‌های هنری مهم و معنی‌دار، کمک کند؟ یا حتی بیشتر، او در مقام یک مورخ ادیان، در ارتباط با آن نمودهایی از روح زمانه[1] به‌عنوان گرایش‌های عمومی فلسفی و ادبی یا آن به اصطلاح راه و رسم‌های فرهنگی روح زمانه، چه حرفی برای گفتن دارد؟ به نظر من، علم و آموزش ویژهٔ او، حداقل در بعضی موارد، می‌تواند به او امکان کشف رمز و شناختن معانی و مفاهیم و اهدافی را بدهد که برای سایرین کمتر آشکار است. منظور من آن مواردی نیست که معانی ضمنی یا زمینه و بافتار دینی یک اثر، کم‌وبیش مشهود است. مثلاً برای نمونه، نقاشی‌های شاگال[2] با «چشم خدای» ی بزرگ‌شان، فرشته‌هایشان، سرهای قطع‌شده و بدن‌هایی که وارونه در پروازند ــ و خری که در همه‌جا حاضر است، یعنی حیوانی که به‌طور کامل و تمام‌عیار به عیسی مسیح اختصاص دارد. یا نمایشنامهٔ اخیر اوژن یونسکو تحت عنوان پادشاهی که خودش را می‌کشد[3] که اگر کسی با کتاب مردگان تبتی[4] و اوپانیشادها[5] آشنا نباشد نمی‌تواند آن را

---

1. Zeitgeist

۲. M. Chagall، نقاش و طراح متولد روسیه، ۱۹۸۵ـ۱۸۷۷.

3. Le Roi se meurt

4. Tibetan Book of the Dead

5. Upanishads

درست بفهمد. (و من می‌توانم شهادت دهم که یونسکو واقعاً این متون را خوانده؛ اما نکتهٔ مهم برای ما این است که آنچه او پذیرفته یا آنچه نادیده گرفته یا مردود دانسته تشخیص دهیم. بنابراین در اینجا مسئلهٔ جستجو برای منابع در کار نیست بلکه تلاش و مجاهدت هیجان‌انگیزتری مطرح است: بررسی بازسازی و تازه‌شدن دنیای خلاق تخیلی یونسکو به واسطهٔ روبه‌روشدنش با عوالم دینی سنتی و بیگانه و غیرمتعارف.)

اما مواردی وجود دارد که فقط یک مورخ ادیان می‌تواند معنای باطنی و نهفتهٔ یک اثر یا دستاورد فرهنگی ــ چه قدیمی و کهن باشد و چه معاصر ــ را کشف کند. برای مثال، فقط یک مورخ ادیان ممکن است دریابد که شباهت ساختاری حیرت‌انگیزی میان اولیسس[1] جیمز جویس و بعضی اسطوره‌های استرالیایی از نوع قهرمان توتمی وجود دارد. و درست همان‌طور که سرگردانی و پرسه زدن‌های بی‌پایان و ملاقات‌های تصادفی و پیش‌بینی‌نشدهٔ قهرمانان فرهنگی استرالیایی برای کسانی که با اساطیر پولینزیایی، هندواروپایی یا آمریکای شمالی آشنایی دارند، یکنواخت و کسل‌کننده به نظر می‌رسد، سرگردانی و پرسه‌زدن‌های لئوپولد بلوم[2] در اولیسس هم برای دوستداران آثار بالزاک یا تالستوی، خیلی یکنواخت و کسالت‌بار به نظر می‌رسد. اما مورخ ادیان می‌داند که پرسه‌زدن‌ها و ماجراها و شاهکارهای ملال‌آور نیاکان اساطیری برای یک فرد بومی استرالیایی، تاریخچهٔ باشکوهی را آشکار می‌سازد که او با همهٔ وجودش در آن شرکت و دخالت دارد و از قرار معلوم همین‌ها در ارتباط با سفر بی‌مزه و کسالت‌بار لئوپولد بلوم در شهر زادگاهش صدق می‌کند. باز هم، فقط مورخ ادیان ممکن است شباهت‌های تکان‌دهندهٔ میان نظریه‌های تناسخ و یادآوری [گذشته] استرالیایی و افلاتونی را دریابد. برای افلاتون، یادگیری و آموختن برابر است با یادآوری. اشیاء مادی به روح کمک می‌کند تا به درون خودش کشانده شود و از طریق نوعی «بازگشت» یا «عقب‌رفتن»، آن دانش و معرفت اصیلی را دوباره

---

1. Ulysses
2. Loepold Bloom

کشف کند و بازیابد که در وضعیت ماوراءزمینی‌اش در اختیار داشت. اینک، یک رازآموز مبتدی یا نوآموز استرالیایی در طی آیین تشرف و رازآموزی‌اش، کشف می‌کند که قبلاً، در عصر اساطیری، در اینجا بوده است؛ او در قالب نیای اساطیری در اینجا بوده. از طریق آیین تشرف و رازآموزی، او بار دیگر یاد می‌گیرد همان کارهایی را بکند که در آغاز و در ابتدای زمان کرده بود، هنگامی که برای نخستین بار در شکل و قالب یک موجود اساطیری پدیدار شد.

گردآوری و روی هم انباشتن مثال‌های بیشتر فایده‌ای ندارد. فقط این را اضافه می‌کنم که مورخ ادیان می‌تواند به درک و شناخت از نویسندگان کاملاً متفاوتی مثل ژول ورن و ژرار دونروال[۱] یا نووالیس[۲] و گارسیا لورکا[۳] کمک کند[۱]. تعجب‌آور است که عده‌ای چنین معدود از مورخان ادیان تاکنون سعی کرده‌اند یک اثر ادبی را از چشم‌انداز و دیدگاه خاص خودشان تفسیر کنند. (در حال حاضر فقط می‌توانم کتاب ماریلا فالک[۴] دربارهٔ نووالیس و تحقیقات استیگ ویکاندر[۵] دربارهٔ نویسندگان فرانسوی، از میشله[۶] تا مالارمه[۷] را به خاطر بیاورم. تک‌نگاری‌ها یا رساله‌های مهم دوشن گیمن[۸] دربارهٔ مالارمه و والری می‌توانست به دست هر منتقد ادبی کارکشته‌ای نوشته شود بدون آنکه هیچ ارتباطی با تاریخ ادیان داشته باشد.) از سوی دیگر، همان‌طور که همه می‌دانند، بسیاری از منتقدان ادبی، خصوصاً در ایالات متحده، در به‌کارگرفتن تحقیقات و یافته‌های تاریخ ادیان در آثار هرمنوتیکی خود، تردید نکرده‌اند. فقط کافی است کاربرد مکرر نظریهٔ «اسطوره و مراسم آیینی» در «الگوی نمونه و طرح کلی تشرف و رازآموزی» را در تفسیر اشعار و آثار تخیلی نوین به خاطر بیاوریم[۲].

---

۱. Gérard de Nerval (۱۸۰۸ـ۱۸۵۵)، شاعر و داستان‌نویس فرانسوی.

۲. Novalis (۱۷۷۲ـ۱۸۰۱)، شاعر آلمانی.

۳. Fedrico Garcia Lorca (۱۸۹۸ـ۱۹۳۶)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی.

4. Maryla Falk

5. Stig Wikander

۶. Juls Michelet (۱۷۸۹ـ۱۸۷۴)، نویسنده و مورخ فرانسوی.

۷. Stephane Mallarmée (۱۸۴۲ـ۱۸۹۸)، شاعر فرانسوی.

8. Duchnene-Guillemin

هدف من در اینجا ساده‌تر است. می‌خواهم سعی کنم تا ببینم آیا یک مورخ ادیان می‌تواند معانی مخفی را در آنچه به اصطلاح عادات و رسم‌های فرهنگی ما خوانده می‌شود کشف کند؛ برای نمونه سه رسم فراگیر یا گرایش عمومی اخیر را انتخاب کرده‌ام که هر سه از پاریس منشاء گرفت اما خیلی زود در سراسر اروپای غربی و حتی ایالات متحده گسترش یافت. اینک همان‌طور که همهٔ ما خوب می‌دانیم، اینکه یک نظریه یا فلسفهٔ خاص در میان عامهٔ مردم رواج یابد و مورد اقبال عمومی قرار گیرد یا مد روز شود، نه بدین معنی است که دستاورد یا پدیدهٔ فوق‌العاده‌ای است و نه اینکه فاقد هرگونه ارزش و اهمیتی است. یکی از جنبه‌های جالب و خیره‌کنندهٔ مد یا «شیوهٔ رایج فرهنگی» این است که اهمیتی ندارد که واقعیت‌های مورد بحث و تفسیرها و تعابیر آن‌ها، حقیقت داشته باشد یا نه. هیچ حجمی از انتقاد و خرده‌گیری نمی‌تواند یک مد روز یا گرایش عمومی را از بین ببرد. چیزی «دینی» در این تکبر و تحقیر انتقاد و خرده‌گیری وجود دارد حتی اگر صرفاً به شیوهٔ تعصب‌آمیز و کوته‌بینانهٔ فرقه‌گرایانه باشد. اما حتی فراتر از این جنبهٔ کلی، بعضی مدهای فرهنگی برای مورخ ادیان از معنا و اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. گسترش و رواج عمومی آن‌ها، خصوصاً در میان جماعت تحصیل کرده و روشنفکر، چیزی از نارضایتی‌ها، تمایلات و دلتنگی‌ها و حسرت‌های انسان غربی را آشکار می‌سازد.

«ضیافت‌های توتمی» و شترهای افسانه‌ای

برای ارائهٔ فقط یک نمونه: پنجاه سال پیش فروید گمان می‌کرد منشاء پیدایش نظام اجتماعی، محدودیت‌ها و قیود اخلاقی، و دین را در یک قتل یا جنایت ازلی آغازین یافته است؛ یعنی در نخستین پدرکشی. او این داستان را در کتابش تحت عنوان توتم و تابو تعریف کرد. در ابتدا، آن پدر همهٔ زن‌ها را برای خودش نگه می‌داشت و پسرانش را به محض آنکه به سن و سالی می‌رسیدند که حسادتش را تحریک می‌کردند، از خود می‌راند و بیرون‌شان می‌کرد. یک روز، آن پسران رانده شده، پدرشان را کشتند، او را خوردند، و زنان او را به خود اختصاص دادند.

فروید می‌نویسد: «ضیافت توتمی[1]، شاید نخستین جشن و ضیافتی که نوع بشر برپا کرد، همان تکرار یا جشن یادآوری این عمل جنایتکارانهٔ قابل ملاحظه بود.»[۳] چون فروید بر این باور است که خدا چیزی نیست غیراز پدر جسمانیِ اعتلایافته، پس خودِ خداست که در ضیافت توتمی به قتل می‌رسد و قربانی می‌شود. «این کشتن پدر-خدا، گناه اولیهٔ اصلیِ نوع بشر است. کفارهٔ این جنایت خونین با قتل بی‌رحمانهٔ عیسی مسیح داده می‌شود.[۴]»

قوم‌شناسان زمان او، از دبلیو. اچ. ریورز[2] و اف. بوآس[3] گرفته تا آ. ال. کرویبر[4]، ب. مالینوفسکی[5] و دبلیو. اشمیت[6]، بیهوده سعی کردند پوچی و بی‌معنایی چنان «ضیافت توتمی» ازلی آغازینی را اثبات کنند[۵]. بیهوده اشاره کردند که توتمیسم در مبانی آغازین ادیان یافت نمی‌شود و فراگیر و جهانی نیست: این‌طور نبوده که همهٔ اقوام از یک «مرحلهٔ توتمی» عبور کرده باشند؛ و فریزر قبلاً ثابت کرده بود که از میان چندصد قبیلهٔ توتمی، فقط چهار قبیله با مراسمی آیینی آشنایی داشتند که تقریباً شباهتی به کشتن و خوردن آیینی «خدای توتم» (مراسمی آیینی که فروید گمان می‌کرد جنبهٔ ثابت و تغییرناپذیر توتم‌باوری یا توتمیسم بوده) داشت؛ و نهایتاً، این رسم آیینی هیچ ارتباطی با منشاء پیدایش آیین قربانی نداشت زیرا توتم‌باوری به هیچ وجه در کهن‌ترین فرهنگ‌ها دیده نمی‌شود. ویلهلم اشمیت بیهوده اشاره کرد که اقوام ماقبل توتم‌باوری هیچ خبری از آدمخواری نداشتند و پدرکشی در میان آن‌ها:

> به لحاظ روانشناختی، از جنبهٔ جامعه‌شناختی و از لحاظ موازین اخلاقی، مطلقاً غیرممکن بود (و اینکه)... وضعیت و ترکیب خانوادهٔ ماقبل توتمی و

---

1. totemic banquet

۲. W. H. Rivers (۱۹۲۲-۱۸۶۴)، مورخ ادیان.

۳. F. Boas (۱۹۴۲-۱۸۵۸)، مردم‌شناس امریکایی.

4. A. L. Kroeber

۵. B. Malinowski (۱۹۴۲-۱۸۸۴)، مردم‌شناس لهستانی-انگلیسی.

۶. W. Schmidt (۱۹۵۴-۱۸۶۸)، دین‌شناس آلمانی.

بنابراین کهن‌ترین خانوادهٔ بشری که می‌توانیم از طریق قوم‌شناسی چیزی درباره‌اش بدانیم، نه به‌طور کلی قائل به بی‌بندوباری و تعدد روابط جنسی بوده و نه متمایل به ازدواج گروهی که این هر دو، طبق گفتهٔ انسان‌شناسان پیشرو، هرگز وجود نداشت[۶].

فروید کوچک‌ترین توجهی به چنین اعتراضاتی نداشت و این «داستان وحشیانهٔ» لجام‌گسیختهٔ توتم و تابو از آن به بعد برای سه نسل از جماعت روشنفکران و تحصیل‌کردگان غربی، به یکی از کتب مقدس فرعی تبدیل شد.

البته نبوغ فروید و مزایا و قابلیت‌های روانکاوی نباید با داستان‌های خوفناکی که همچون واقعیت تاریخی بی‌طرفانه در کتاب توتم و تابو عرضه شد، قضاوت شود. اما بسیار مهم و معنی‌دار است که چنان فرضیه‌های جنون‌آمیز و عنان‌گسیخته‌ای، علیرغم همهٔ انتقادها و خرده‌گیری‌های مطرح‌شده از سوی بزرگ‌ترین انسان‌شناسان عمدهٔ قرن، بتواند همچون نظریهٔ علمی منطقی و محکمی مورد تأیید و استقبال قرار گیرد. آنچه باعث این موفقیت بزرگ شد در وهلهٔ اول، پیروزی خود روانکاوی بر روش‌های قدیمی‌تر روانشناسی بود و سپس ظهور آن (به دلایل متعدد دیگری) به‌عنوان یک مد روز یا گرایش عمومی فرهنگی. بدین ترتیب، پس از سال ۱۹۲۰، نظریه‌پردازی خیالی و عقاید مکتب فرویدی به‌طور کامل پذیرفته و بدیهی دانسته شد. کتاب جذاب و مسحورکننده‌ای می‌توانست دربارهٔ اهمیت و معنای موفقیت عجیب این «رمان سیاه غم‌انگیز هذیانی»[1] توتم و تابو نوشته شود. با استفاده از همان ابزار و روش روانکاوی نوین، می‌توانیم از بعضی اسرار تأسف‌بار روشنفکر غربی مدرن پرده برداریم: برای مثال، نارضایتی عمیق او از قالب‌های کهنه و پوسیدهٔ مسیحیت تاریخی و تمایل او به رهایی خود به طرزی ناگهانی و خشونت‌بار از کیش پدران و نیاکانش، همراه با احساس گناه عجیبی، انگار که خودِ او خدایی را کشته بوده که نمی‌توانسته باورش کند اما ضمناً تاب تحمل نبودنش را هم ندارد. به همین دلیل

1. roman noir frénétique

فروید می‌نویسد: «ضیافت توتمی[1]، شاید نخستین جشن و ضیافتی که نوع بشر برپا کرد، همان تکرار یا جشن یادآوری این عمل جنایتکارانهٔ قابل ملاحظه بود.»[۳] چون فروید بر این باور است که خدا چیزی نیست غیراز پدر جسمانیِ اعتلایافته، پس خودِ خداست که در ضیافت توتمی به قتل می‌رسد و قربانی می‌شود. «این کشتن پدر-خدا، گناه اولیهٔ اصلیِ نوع بشر است. کفارهٔ این جنایت خونین با قتل بی‌رحمانهٔ عیسی مسیح داده می‌شود.[۴]»

قوم‌شناسان زمان او، از دبلیو. اچ. ریورز[2] و اف. بوآس[3] گرفته تا آ. ال. کروبیر[4]، ب. مالینوفسکی[5] و دبلیو. اشمیت[6]، بیهوده سعی کردند پوچی و بی‌معنایی چنان «ضیافت توتمی» ازلی آغازینی را اثبات کنند[۵]. بیهوده اشاره کردند که توتمیسم در مبانی آغازین ادیان یافت نمی‌شود و فراگیر و جهانی نیست: این‌طور نبوده که همهٔ اقوام از یک «مرحلهٔ توتمی» عبور کرده باشند؛ و فریزر قبلاً ثابت کرده بود که از میان چندصد قبیلهٔ توتمی، فقط چهار قبیله با مراسمی آیینی آشنایی داشتند که تقریباً شباهتی به کشتن و خوردن آیینی «خدای توتم» (مراسمی آیینی که فروید گمان می‌کرد جنبهٔ ثابت و تغییرناپذیر توتم‌باوری یا توتمیسم بوده) داشت؛ و نهایتاً، این رسم آیینی هیچ ارتباطی با منشاء پیدایش آیین قربانی نداشت زیرا توتم‌باوری به هیچ وجه در کهن‌ترین فرهنگ‌ها دیده نمی‌شود. ویلهلم اشمیت بیهوده اشاره کرد که اقوام ماقبل توتم‌باوری هیچ خبری از آدمخواری نداشتند و پدرکشی در میان آن‌ها:

> به لحاظ روانشناختی، از جنبهٔ جامعه‌شناختی و از لحاظ موازین اخلاقی، مطلقاً غیرممکن بود (و اینکه)... وضعیت و ترکیب خانوادهٔ ماقبل توتمی و

---

1. totemic banquet

۲. W. H. Rivers (۱۹۲۲-۱۸۶۴)، مورخ ادیان.

۳. F. Boas (۱۹۴۲-۱۸۵۸)، مردم‌شناس امریکایی.

4. A. L. Kroeber

۵. B. Malinowski (۱۹۴۲-۱۸۸۴)، مردم‌شناس لهستانی-انگلیسی.

۶. W. Schmidt (۱۹۵۴-۱۸۶۸)، دین‌شناس آلمانی.

بنابراین کهن‌ترین خانوادهٔ بشری که می‌توانیم از طریق قوم‌شناسی چیزی درباره‌اش بدانیم، نه به‌طور کلی قائل به بی‌بندوباری و تعدد روابط جنسی بوده و نه متمایل به ازدواج گروهی که این هر دو، طبق گفتهٔ انسان‌شناسان پیشرو، هرگز وجود نداشت[۶].

فروید کوچک‌ترین توجهی به چنین اعتراضاتی نداشت و این «داستان وحشیانهٔ» لجام‌گسیختهٔ توتم و تابو از آن به بعد برای سه نسل از جماعت روشنفکران و تحصیل‌کردگان غربی، به یکی از کتب مقدس فرعی تبدیل شد.

البته نبوغ فروید و مزایا و قابلیت‌های روانکاوی نباید با داستان‌های خوفناکی که همچون واقعیت تاریخی بی‌طرفانه در کتاب توتم و تابو عرضه شد، قضاوت شود. اما بسیار مهم و معنی‌دار است که چنان فرضیه‌های جنون‌آمیز و عنان‌گسیخته‌ای، علیرغم همهٔ انتقادها و خرده‌گیری‌های مطرح‌شده از سوی بزرگ‌ترین انسان‌شناسان عمدهٔ قرن، بتواند همچون نظریهٔ علمی منطقی و محکمی مورد تأیید و استقبال قرار گیرد. آنچه باعث این موفقیت بزرگ شد در وهلهٔ اول، پیروزی خود روانکاوی بر روش‌های قدیمی‌تر روانشناسی بود و سپس ظهور آن (به دلایل متعدد دیگری) به‌عنوان یک مد روز یا گرایش عمومی فرهنگی. بدین ترتیب، پس از سال ۱۹۲۰، نظریه‌پردازی خیالی و عقاید مکتب فرویدی به‌طور کامل پذیرفته و بدیهی دانسته شد. کتاب جذاب و مسحورکننده‌ای می‌توانست دربارهٔ اهمیت و معنای موفقیت عجیب این «رمان سیاه غم‌انگیز هذیانی»[1] توتم و تابو نوشته شود. با استفاده از همان ابزار و روش روانکاوی نوین، می‌توانیم از بعضی اسرار تأسف‌بار روشنفکر غربی مدرن پرده برداریم: برای مثال، نارضایتی عمیق او از قالب‌های کهنه و پوسیدهٔ مسیحیت تاریخی و تمایل او به رهایی خود به طرزی ناگهانی و خشونت‌بار از کیش پدران و نیاکانش، همراه با احساس گناه عجیبی، انگار که خودِ او خدایی را کشته بوده که نمی‌توانسته باور کند اما ضمناً تاب تحمل نبودنش را هم ندارد. به همین دلیل

1. roman noir frénétique

است که گفتم یک گرایش عمومی فرهنگی ــ صرف‌نظر از ارزش واقعی‌اش ــ بسیار مهم و معنی‌دار است؛ موفقیت بعضی افکار یا باورهای مکتبی، وضعیت روحانی و وجودی همهٔ آن کسانی را آشکار می‌سازد که این افکار یا باورهای مکتبی برایشان نوعی راه نجات یا منجی‌شناسی را تشکیل می‌دهد.

البته مد روز یا گرایش‌های عمومی در سایر علوم هم هست، حتی در رشتهٔ تاریخ ادیان، هرچند مسلماً کشش و جذابیت آن‌ها کمتر از توجه و اقبال عمومی‌ای است که توتم و تابو از آن برخوردار شد. اینکه پدران و پدربزرگان ما مسحور شاخهٔ زرین[1] شده بودند، واقعیتی قابل درک و نسبتاً محترمانه و آبرومند است. آنچه کمتر قابل درک است و فقط به‌عنوان یک مد روز یا گرایش عمومی می‌تواند توضیح داده شود، این واقعیت است که مابین ۱۹۰۰ تا ۱۹۲۰، تقریباً همهٔ مورخان ادیان در جستجو برای یافتن ایزدبانوان مادر، مادران غلات، و ارواح یا شیاطین نباتات بودند ــ و البته آن‌ها را در همه‌جا، در همهٔ ادیان و فرهنگ‌های عامیانهٔ در سراسر جهان پیدا می‌کردند. این جستجوی مادر ــ مادر زمین، مادر درخت، مادر غله و غیره ــ و نیز جستجو برای یافتن موجودات شیطانی دیگری در ارتباط با نباتات یا گیاهان و کشاورزی هم برای ادراک ما از حسرت‌ها و دلتنگی‌ها برای گذشته و نوستالژی‌های ناخودآگاهِ روشنفکر غربی در ابتدای قرن بیستم، بسیار مهم و معنی‌دار است.

اما بگذارید نمونهٔ دیگری از قدرت و شهرت و اعتبار گرایش‌های عمومی یا مد روزها در تاریخ ادیان را یادآوری کنم. این بار نه ایزدی در کار است و نه ایزدبانویی، نه مادر غله و نه روح نباتی، بلکه یک حیوان مطرح است ــ مشخصاً، یک شتر. اشاره‌ام به [مراسم] قربانی شتر مشهوری است که از سوی فردی به نام نیلوس[2] توصیف شد که در نیمهٔ دوم قرن چهارم می‌زیست. هنگامی که او به‌عنوان یک رهبان در صومعهٔ کوه سینا (طور سینا یا جبل موسی) به‌سر می‌برد، اعراب بدوی به صومعه هجوم بردند و آن را غارت کردند. نیلوس بدین ترتیب

---

۱. اثر برجستهٔ جورج جیمز فریزر (۱۹۴۱ـ۱۸۵۴)، انسان‌شناس انگلیسی.

2. Nillus

توانست شخصاً، زندگی و باورهای اعراب بدوی را از نزدیک مشاهده کند و بسیاری از این مشاهداتش را در رساله‌ای تحت عنوان کشتار راهبان در کوه سینا[1] ثبت و ضبط کرد. توضیحات او دربارهٔ قربانی آیینی شتر که می‌گوید: «به ستارهٔ صبح (زهره) تقدیم می‌شود» خصوصاً جالب و پرشور است. شتری که به مذبح یا قربانگاهی ساده و ابتدایی از توده‌ای سنگ، بسته‌شده به‌دست پرستشگران تکه‌تکه‌شده و خام‌خام خورده می‌شود ــ نیلوس اضافه می‌کند که با چنان شتابزدگی و سرعتی خورده می‌شود «که در فاصلهٔ زمانی کوتاه میان برآمدن ستارهٔ روز (ستارهٔ بامدادی، زهره) که زمان شروع این مراسم را مشخص می‌کند تا ناپدیدشدن آخرین پرتوهای آن در مقابل برآمدن خورشید، کل آن شتر، گوشت و استخوان‌ها، پوست، خون و امعاء و احشایش به‌طور کامل خورده می‌شود.[۷]» جی. ولهاوزن[2] نخستین کسی بود که این مراسم قربانی را در کتابش[3] در سال ۱۸۸۷ روایت کرد. اما ویلیام رابرتسون اسمیت[4] بود که می‌توان گفت شهرت و اعتبار علمی منحصربه‌فرد شتر نیلوس را تثبیت کرد. او در درس‌هایی دربارهٔ ادیان سامی‌ها[5] (۱۸۸۹) در موارد بی‌شماری به این آیین قربانی اشاره می‌کند و آن را «قدیمی‌ترین نوع شناخته‌شدهٔ آیین قربانی عربی»[۸] به‌شمار می‌آورد و از «شهادت مستقیم نیلوس دربارهٔ آداب و رسوم اعراب صحرای سینا»[۹] سخن می‌گوید. از آن به بعد، همهٔ پیروان نظریهٔ قربانی آیینیِ رابرتسون اسمیت ــ اس. رایناخ[6]، آ. وندل[7]، آ. اس. کوک[8]، اس. اچ. هوک[9] ــ به دفعات متعدد و به‌طور خستگی‌ناپذیری به روایت نیلوس ارجاع داده‌اند. اما جالب‌تر اینکه حتی آن محققانی که نظریهٔ رابرتسون اسمیت را قبول نمی‌کردند،

---

1. The Slaying of the Monks on Mount Sinai
2. J. Wellhausen
3. Reste arabischen Heidenthumes
۴. William Robertson Smith (۱۸۹۴ـ۱۸۴۶)، پژوهندهٔ اسکاتلندی عهد عتیق و محقق در زمینهٔ مطالعات زبان‌های سامی.
5. Lectures on the Religions of the Semites
6. S. Reinach
7. A. Wendel
8. A. S. Cook
9. S. H. Hooke

نمی‌توانستند ــ یا جرأتش را نداشتند ــ که دربارهٔ مسئلهٔ کلی قربانی آیینی بحث کنند بدون آنکه داستان نیلوس را چنان‌که باید و شاید، نقل و روایت کنند[۱۰]. درواقع، به نظر می‌رسید هیچ‌کس هیچ شک و تردیدی در اصالت شهادت نیلوس ندارد، حتی با اینکه تعداد زیادی از محققان تفسیر و تأویل رابرتسون اسمیت از آن را رد می‌کردند. بدین ترتیب بود که در اوایل قرن بیستم، شتر نیلوس چنان به‌طور آزارنده‌ای در نوشته‌های مورخان ادیان، محققان عهد عتیق، جامعه‌شناسان و قوم‌شناسان، در همه‌جا حاضر بود که جی. فوکار[1] در کتابش تاریخ تطبیقی ادیان[2] اعلام کرد:

> به نظر می‌رسد دیگر هیچ نویسنده‌ای حق ندارد به تاریخ ادیان بپردازد، اگر دربارهٔ این لطیفه با احترام سخن نگوید. زیرا واقعاً هم یک لطیفه است...، نکته‌ای جزئی که همچون یک «گفتار مستقل» گزارش می‌شود؛ و براساس یک واقعیت خاص و استثنایی و چنین اندک و ناکافی، کسی واقعاً نمی‌تواند نظریه‌ای دینی را ارائه دهد که برای کل بشریت اعتبار داشته باشد[۱۱].

فوکار با شجاعت فکری زیادی، موضع روش‌شناختی خود را جمع‌بندی کرد:

> در ارتباط با شتر نیلوس، بر این باور تأکید می‌کنم که شایستگی آن را ندارد که بارِ مبانی آغازین بخشی از تاریخ ادیان را بر پشتش حمل کند.

فوکار درست می‌گفت. تحلیل دقیق متنی و تاریخی ثابت کرده است که نیلوس نویسندهٔ رسالهٔ کشتار راهبان در کوه سینا نبوده و رسالهٔ مذکور با نام مستعار و احتمالاً در قرن چهارم یا پنجم نوشته شده و از آن مهم‌تر اینکه، متن آن پر است از حرف‌های کلیشه‌ای ادبی که از داستان‌های یونانی و یونانی‌مآب به وام گرفته شده؛ برای مثال، این شرح کشتن و خوردن شتر ــ «تکه تکه کردن بدن لرزان و خوردن کامل حیوان اعم از گوشت و پوست و استخوان» ــ هیچ ارزش قوم‌شناختی ندارد بلکه فقط نمایانگر شناختی از شیوهٔ لفاظی رقت‌انگیز و

---

1. G. Foucard 2. Histoire des religions et méthode comparative

جگرخراش این‌گونه داستان‌هاست. با این حال، اگرچه همهٔ این واقعیت‌ها پس از جنگ جهانی اول و خصوصاً با توجه به تحلیل دقیق و مفصل کارل هیوسی[1] کاملاً شناخته‌شده بود[۱۲]، شتر نیلوس هنوز هم بسیاری از آثار علمی متأخر را تحت تأثیر خود دارد[۱۳]. و تعجبی هم ندارد. این توصیف مختصر و پررنگ و لعاب از انچه فرض شده که شکل اصلی اولیهٔ آیین قربانی و از مبانی آغازین مشارکت دینی باشد، به‌طور سنجیده‌ای طراحی شده بود تا همهٔ سلیقه‌ها و گرایش‌ها را راضی کند. برای روشنفکران غربی هیچ‌چیزی نمی‌توانست خوشحال‌کننده‌تر از این باشد که متقاعد شوند ــ همان‌طور که اکثریت‌شان از قبل بودند ــ که انسان ماقبل تاریخی و ابتدایی خیلی شبیه به یک جانور شکارچی بوده و درنتیجه، منشاء پیدایش دین باید انعکاسی از یک نوع رفتار و روانشناسی غارنشینی باشد. افزون بر این، آیین خوردن دسته‌جمعی شتر فقط می‌توانست این ادعای بسیاری از جامعه‌شناسان را اثبات کند که دین صرفاً یک واقعیت اجتماعی است، اگرنه صرفاً فرافکنیِ ذاتیِ خودِ جامعه. حتی محققانی که خودشان را مسیحی می‌خواندند، به نوعی از روایت نیلوس راضی و خرسند بودند. آن‌ها فوراً به فاصلهٔ عظیمی اشاره می‌کردند که خوردن یک شتر کامل ــ با پوست و استخوان ــ را از آیین‌های [قربانی] مقدس و بسیار روحانی و متعالی‌شده، اگرنه صرفاً نمادین، مسیحیت جدا می‌سازد. برتری درخشان تک‌خدایی و خصوصاً مسیحیت در مقایسه با همهٔ آیین‌ها و فرقه‌های مشرکانهٔ قبلی، به بهترین و متقاعدکننده‌ترین وجهی نمایان می‌شد. و البته همهٔ این محققان، اعم از مسیحی و لاادری و ملحد، بسیار خوشحال و مفتخر بودند که غربیانی متمدن و قهرمانان پیشرفت بی‌نهایت هستند.

شک ندارم که تحلیل آن سه مد روز یا گرایش عمومی فرهنگی متأخری که در ابتدای این مقاله ذکر شد هم به همین اندازه برای ما افشاکننده است اگرچه مستقیماً ربطی به تاریخ ادیان ندارد. البته آن‌ها را نباید به یک اندازه مهم و معنی‌دار دانست. حداقل یکی از آن‌ها، احتمالاً خیلی زود کهنه و منسوخ می‌شود.

---

1. Karl Heussi

این برای مقاصد ما اهمیتی ندارد. آنچه اهمیت دارد این واقعیت است که در طی چهار تا پنج سال گذشته ــ اوایل دهۀ ۱۹۶۰ ــ پاریس تحت سلطۀ انحصاری مجله‌ای قرار داشت (یا می‌توان گفت آن مجله، پاریس را فتح کرده بود) به نام پلانت[1] (سیارۀ کوچک) و دو نویسنده: تیار دو شاردن[2] و کلود لوی استروس[3]. بلافاصله باید اضافه کنم که قصد ندارم در اینجا به بررسی نظریه‌های شاردن و لوی استروس بپردازم. آنچه توجه مرا جلب کرده، محبوبیت و رواج عمومی حیرت‌انگیز آن‌هاست و فقط در صورتی به افکار و نظریات‌شان اشاره می‌کنم که در جهت توضیح دلایل این محبوبیت و قبول عام باشد.

مجله‌ای به نام پلانت

به دلایل آشکار، ابتدا با مجلۀ پلانت شروع می‌کنم. درواقع، من اولین کسی نیستم که دربارۀ معنای فرهنگیِ محبوبیت فوق‌العاده و مقبولیت بی‌سابقۀ آن تأمل کرده‌ام. مدتی پیش، روزنامۀ مشهور و فوق‌العاده جدی پاریسی، لوموند، دو مقالۀ بلند را به همین مسئله و موفقیت عجیب و غیرمنتظرۀ پلانت اختصاص داد. درواقع حدود هشتاد هزار مشترک دائمی و صد هزار خریدار برای یک مجلۀ نسبتاً گران‌قیمت، در فرانسه پدیده‌ای استثنایی و خارق‌العاده ــ و مسئله‌ای برای جامعه‌شناسی فرهنگ آن ــ به‌شمار می‌رود. سردبیران آن عبارتند از لویی پاولز[4]، یک نویسنده و از مریدان سابق گورجیف[5] و ژاک بریه[6]، که یک روزنامه‌نگار علمی بسیار محبوب و شناخته شده است. آن‌ها در سال ۱۹۶۱ کتاب حجیمی را منتشر کردند تحت عنوان بامداد ساحران[7] که به سرعت به کتابی پرفروش تبدیل شد. درواقع مجلۀ پلانت با حق‌التألیفی که از کتاب بامداد ساحران به‌دست آمده

---

1. Planète

۲. Teilhard de Chardin (۱۹۵۵ـ۱۸۸۱)، نویسنده و متفکر فرانسوی.

۳. Claude Levi-Strauss (۲۰۰۹ـ۱۹۰۸)، انسان‌شناس فرانسوی.

4. Louis Pauwels 5. Gurdjiev 6. Jacques Bergier

7. Le Matin des sorciers

بود، به‌راه انداخته شد. آن کتاب به انگلیسی هم ترجمه شد اما تأثیرش بر مردم انگلوساکسون (انگلیسی زبان) در آن حد نبود. آن کتاب معجون یا ترکیب عجیب و غریبی است از علوم ساده و عامیانه، علوم خفیه، اختربینی (طالع‌بینی)، تخیلات علمی و فنون و راهکارهای معنوی. اما همه‌اش همین نیست. این کتاب به‌طور سربسته و تلویحاً مدعی است که اسرار مهم و رازهای حیاتی بی‌شماری را افشا می‌کند ــ رازهایی از این جهان و کائنات، از جنگ جهانی دوم، از تمدن‌های گمشده، از اشتغال ذهنی هیتلر به طالع‌بینی و غیره و غیره. هر دو نویسنده بسیار فاضل و کتابخوان‌اند و همان‌طور که قبلاً گفتم، ژاک بریه دارای پیش‌زمینه‌ای علمی است. درنتیجه، خوانندهٔ کتاب متقاعد می‌شود که واقعیت‌ها و اطلاعات درست، یا حداقل فرضیه‌های قابل اعتماد را به او عرضه کرده‌اند ــ و به هر حال، او را گمراه نکرده‌اند و قصد فریبش را ندارند. مجلهٔ پلانت هم براساس همین فرض‌های مقدماتی استوار شده و از همان الگو پیروی می‌کند: در آن مقالاتی هست دربارهٔ احتمال وجود سیاره‌های مسکون، شکل‌های جدیدی از جنگ روانی، چشم‌اندازهای عشق نوین[1]، اچ. پی. لاوکرافت[2] و داستان‌های علمی تخیلی آمریکایی، کلیدهای «راستین» برای درک تیار دو شاردن، اسرار ناشناختهٔ جهان حیوانات، و غیره و غیره.

اینک برای درک موفقیت غیرمنتظرهٔ آن کتاب و آن مجله، باید محیط فرهنگی فرانسوی دراواخر دههٔ ۱۹۵۰ را به یاد بیاوریم. همان‌طور که همه می‌دانند، فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بلافاصله پس از آزادی فرانسه [از اشغال نازی‌ها در جنگ جهانی دوم] فوق‌العاده رایج و محبوب شد. ژان پل سارتر، آلبر کامو، سیمون دوبووار، همچون راهنمایان و الگوهای نمونه‌ای عمل می‌کردند که الهام‌بخش نسل جدید بودند. سارتر خصوصاً از قبول عام و شهرت و محبوبیتی برخوردار شد که با هیچ نویسندهٔ دیگری بعد از روزگار ولتر و دیدرو، ویکتور هوگو، یا امیل زولا در جریان قضیهٔ دریفوس، قابل مقایسه نبود. خود مارکسیسم آن‌قدرها

1. l'amour moderne 2. H.P. Lavecraft

در میان روشنفکران جوان جذابیت نداشت تا وقتی که سارتر تمایلات و گرایش خود به کمونیسم را اعلام نکرده بود. از رنسانس کاتولیک فرانسویِ اوایل دهۀ ۱۹۲۰ تقریباً هیچ اثری باقی نمانده بود. ژاک ماریتن[1] و نوتوماسی‌ها در ابتدای جنگ جهانی دوم مدتی بود که از مدافتاده و از دور خارج شده بودند. تنها جنبش‌های فعال در محدودۀ مذهب کاتولیک، گذشته از اگزیستانسیالیسم مسیحیِ گابریل مارسل، جنبش‌هایی بود که در آن زمان، گروه نسبتاً کوچک تعلیمات کارملیتی[2] (که بر اهمیت تجربۀ باطنی رازورانه تأکید داشتند و مطالعۀ روانشناسی دین و نمادپردازی را تشویق می‌کردند) و گروه منابع اصلی مسیحیان[3] را با ارزیابی مجددشان از تعالیم نخستین پدران یا آباءِ کلیسای یونانی و تأکیدشان بر تجدید و نوسازی آیین‌های نماز و نیایش‌سرایی مسیحی، ایجاد کرده بود. اما معلوم است که این جنبش‌های مسیحی کاتولیک، نه فریبندگی و گیرایی اگزیستانسیالیسم سارتر را داشت و نه جاذبۀ مسحورکنندۀ کمونیسم را. محیط فرهنگی فرانسوی، از فلسفه و ایدئولوژی سیاسی تا ادبیات، هنر، سینما و روزنامه‌نگاری کاملاً در انحصار چند اندیشۀ معدود و تعدادی حرف‌های تکراری بود: پوچی حیات و هستی بشری، بیزاری و بیگانگی، تعهد و مسئولیت، وضعیت و موقعیت، لحظۀ تاریخی، و امثالهم. درست است که سارتر دائماً از آزادی سخن می‌گفت، اما نهایتاً و در پایان، آن آزادی پوچ و بی‌معنی بود. در اواخر دهۀ ۱۹۵۰، جنگ الجزایر باعث رخوت و خمودگی عمیقی در میان روشنفکران شد. آن‌ها، اعم از اگزیستانسیالیست‌ها، مارکسیست‌ها یا کاتولیک‌های لیبرال مجبور بودند تصمیماتی شخصی بگیرند. برای سالیانی دراز، روشنفکر یا اندیشمند فرانسوی مجبور بود تقریباً فقط و فقط در «لحظۀ تاریخی» خودش زندگی کند، یعنی همان کاری که سارتر فکر کرده بود هر فرد مسئول و متعهدی باید انجام دهد.

در این فضای تیرۀ دلگیر و بی‌روح و ملال‌آور و به نوعی ولایتی یا محلی ــ زیرا به‌نظر می‌رسید که فقط پاریس یا به عبارت دقیق‌تر، فقط محلۀ

---

۱. Jacques Maritain (۱۹۷۳ـ۱۸۸۲)، فیلسوف و ادیب فرانسوی.

2. Études Carmélitaines 3. Sources Chrétiennes

سنت ژرمن، و اکنون الجزایر بود که واقعاً در جهان اهمیت داشت ــ ظهور مجلهٔ پلانت تأثیری تکان‌دهنده مانند انفجار یک بمب بر جای گذاشت. جهت‌گیری کلی، مسایلی که در آن مطرح و بررسی می‌شد، زبانی که به کار می‌گرفت ــ همگی متفاوت و کاملاً متمایز بود. دیگر آن دلمشغولی مفرط و بیش از حد دربارهٔ «وضعیت» اگزیستانسیالیستی و «مسئولیت» یا «تعهد» تاریخی در کار نبود، بلکه سخنانی پرآب و تاب و فتح‌بابی پرطمطراق برای جهانی عالی و شگفت‌انگیز مطرح می‌شد: سازماندهی و نظام آیندهٔ کرهٔ زمین، امکانات نامحدود بشر، جهانی پررمز و راز که آمادهٔ درک و نفوذ در آن هستیم، و امثالهم. این رویکرد علمی به معنای دقیق کلمه نبود که آن شور و هیجان و اشتیاق عمومی را برمی‌انگیخت، بلکه تأثیر مسحورکننده و فوق‌العاده جذاب «آخرین تحولات علمی» و اعلام موفقیت‌ها و پیروزی‌های قریب‌الوقوع‌شان بود که مردم را به وجد می‌آورد. البته همان‌طور که قبلاً گفته‌ام، در این مجله، اسرار جادویی و کیمیاگری (حکمت هرمسی)، داستان‌های تخیلی علمی و اخبار سیاسی و فرهنگی هم به مطالب علمی اضافه و در هم ادغام شده بود. اما چیزی که برای خوانندهٔ فرانسوی، جدید و هیجان‌انگیز به نظر می‌رسید، نگرش خوش‌بینانه و کل‌نگرانه‌ای بود که علم و دانش جدید را با علوم خفیه و باطنی‌گری در هم می‌آمیخت و جهانی سرشار از حیات، مسحورکننده و پرراز و رمزآلود را عرضه می‌کرد که زندگی و هستی بشری در آن دوباره معنی‌دار می‌شد و وعدهٔ تعالی و کمالی بی‌پایان را می‌داد. انسان دیگر محکوم به تحمل یک وضعیت بشری غم‌انگیز و ملال‌آور نبود؛ درعوض، او را دعوت می‌کردند که هم بر جهان عینی و طبیعی اطرافش چیره شود و هم آن عالم پُرراز و رمز دیگری را کشف کند که از سوی متخصصان علوم خفیه و رازوران (گنوسی‌ها) افشا می‌شد. اما برعکس همهٔ مکاتب و جنبش‌های پیشین گنوسی و باطنی، پلانت به مسائل و مشکلات اجتماعی و سیاسی جهان معاصرش هم توجه داشت و آن‌ها را نادیده نمی‌گرفت. در مجموع، پلانت نوعی دانش رهایی‌بخش[1] را تبلیغ می‌کرد: اطلاعاتی علمی که در عین حال

1. saving science

منجی‌شناختی[1] هم بود. انسان دیگر در جهانی پوچ و بی‌معنی، که اتفاقاً و بدون هیچ مقصود و هدفی در آن متولد شده بود، بیگانه و بیهوده نبود.

اهمیت فرهنگیِ محبوبیت تیار

باید در اینجا، در تحلیل پُرشتابم از دلایل موفقیت مجلهٔ پلانت درنگ کنم زیرا می‌دانم بسیاری از آنچه در ارتباط با آن مجله گفتم می‌تواند تقریباً عیناً در ارتباط با اقبال عام و گرایش عمومی تیار دو شاردن هم گفته شود. نیازی نیست اضافه کنم که دربارهٔ فضایل و دستاوردهای علمی و فلسفی تیار ــ که انکارناپذیر است ــ صحبت نمی‌کنم بلکه دربارهٔ موفقیت فوق‌العادهٔ کتاب‌های او سخن می‌گویم که همهٔ آن‌ها، همان‌طور که همه می‌دانند، پس از مرگ او منتشر شد. و این تناقض عجیبی است که تنها اندیشمند کاتولیک رمی که مخاطبان انبوه و پر و پاقرصی پیدا کرده، از سوی مقامات کلیسایش از انتشار همان کتاب‌هایی منع شده بود که امروزه هم در اروپا و هم در آمریکا (دنیای قدیم و جدید) جزو پرفروش‌ترین کتاب‌ها شده است. از آن مهم‌تر اینکه حداقل یکصد جلد کتاب و چندین هزار مقاله، در کمتر از ده‌سال، در سراسر جهان منتشر شده که دربارهٔ افکار و عقاید تیار بحث می‌کنند ــ و اغلب با نظر موافق. اگر این واقعیت را در نظر بگیریم که حتی محبوب‌ترین و پرطرفدارترین فیلسوف این نسل، یعنی ژان پل سارتر، پس از فعالیتی بیست‌وپنج‌ساله نتوانست چنین واکنش عظیم و فراگیری دریافت کند، باید اهمیت فرهنگی تیار را تأیید کنیم و به رسمیت بشناسیم. دربارهٔ افکار و عقاید لویی پاولز و ژاک بریه، اصلاً هیچ کتابی در دست نداریم و فقط معدودی مقاله درباره‌شان نوشته شده (هر دو مقاله‌ای که در لوموند منتشر شده دربارهٔ محبوبیت و رواج مجلهٔ آن‌ها، پلانت، بحث می‌کند)، اما اکثریت کتاب‌ها و مقالاتی که دربارهٔ تیار نوشته شده به بحث دربارهٔ مفاهیم فلسفی و دینی او اختصاص دارد.

---

1. soteriological

شاید خوانندگان پلانت، همان خوانندگان تیار نباشند اما موارد مشترک زیادی در میان‌شان هست. ازجمله اینکه همهٔ آن‌ها از اگزیستانسیالیسم و مارکسیسم خسته شده‌اند و خسته‌اند از صحبت‌های مداوم دربارهٔ تاریخ، وضعیت تاریخی، لحظهٔ تاریخی، تعهد تاریخی و غیره و غیره. هم خوانندگان تیار و هم خوانندگان پلانت، آن‌قدر که به طبیعت و حیات توجه نشان می‌دهند به تاریخ علاقه ندارند. خودِ تیار تاریخ را صرفاً بخش کوچکی از یک جریان کیهانی عظیم و باشکوه می‌داند که با پدیدارشدن حیات آغاز شد و میلیاردها و میلیاردها سال ادامه خواهد یافت تا وقتی که آخرینِ کهکشان‌ها هم بیانیهٔ اعلان مسیح به‌عنوان «کلمه» (لوگوس) را بشنود. هم ایدئولوژی مجلهٔ پلانت و هم فلسفهٔ تیار دو شاردن، اساساً خوش‌بینانه است. درواقع، تیار بعد از برگسون، اولین فیلسوفی بود که جرأت کرده ایمان و اطمینانش را هم به زندگی و هم به انسان ابراز کند. و وقتی منتقدان می‌خواهند ثابت کنند که مفاهیم و باورهای بنیادین تیار، بخش مشروع و برحقی از سنت مسیحی نیست، معمولاً به همین خوشبینی او اشاره می‌کنند، به باور او به سیر تحول و تکاملی لایتناهی معنی‌دار، و به بی‌اعتنایی و چشم‌پوشی او از گناه نخستین و شر و پلیدی به‌طور کلی.

اما از سوی دیگر، دانشمندان لاادری که آثار تیار را خوانده‌اند، تصدیق می‌کنند که برای نخستین بار درک کرده‌اند که یک انسان دینی بودن، ایمان به خداوند و حتی ایمان به عیسی مسیح و آیین‌ها و شعایر مقدس مسیحیت، چه معنایی می‌تواند داشته باشد. این یک واقعیت است که تیار نخستین نویسندهٔ مسیحی بوده که دین و ایمانش را طوری ارائه کرد که برای دانشمند غیرمذهبی و به‌طور کلی برای کسانی که درس دینی نخوانده بودند، قابل درک و معنی‌دار بود. برای اولین‌بار در قرن بیستم، توده‌های لاادری و ملحد اروپایی‌هایی که تحصیلات علمی داشتند، فهمیدند که یک مسیحی چه می‌گوید. این بدین خاطر نبود که تیار هم یک دانشمند بود. قبل از او بسیاری از دانشمندان بزرگ بودند که ایمان مسیحی خود را پنهان نمی‌کردند. آنچه دربارهٔ تیار جدید است و حداقل تا حدی، محبوبیت و قبول عام او را توضیح می‌دهد، این واقعیت است که او

پایه‌های دین و ایمان مسیحی‌اش را بر تحقیق و ادراک علمی از طبیعت و حیات استوار ساخت. او از «قدرت روحانی ماده»[1] سخن می‌گوید و «توافق و همدلی قاطعی برای همهٔ آنچه در جرم تاریک ماده در حرکت است» از خود ابراز می‌کند. این عشق تیار به جوهرهٔ کیهانی و حیات کیهانی به نظر می‌رسد تأثیر عظیمی بر دانشمندان داشته است. او صادقانه اعتراف می‌کند که همیشه طبق سرشت و طبیعتش یک «وحدت وجود»[2]ی بوده و «بیشتر پسر زمین بوده تا فرزند آسمان.» حتی کامل‌ترین و پیشرفته‌ترین و پیچیده‌ترین ابزارهای علمی ــ مثلاً رایانهٔ الکترونیکی ــ از سوی تیار ستایش می‌شود زیرا آن‌ها را ابزار کمکی و ارتقاءدهندهٔ زندگی می‌داند.

اما نمی‌توان به سادگی، فقط از «حیات‌باوری»[3] تیار سخن گفت زیرا او فردی مذهبی است و زندگی برای او مقدس است؛ به‌علاوه، مادهٔ کیهانی به معنای دقیق کلمه، مستعد تطهیر و تقدیس در تمامیتش است. حداقل به نظر می‌رسد این همان معنای متن زیبایی باشد تحت عنوان «عشای ربّانی بر تارک این جهان.»[4] وقتی تیار از رخنه‌کردن و نفوذ کلمه یا لوگوس کیهانی در کهکشان‌ها سخن می‌گوید، حتی ستایش‌های گزاف از بودی‌ساتواها، در مقایسه با آن، کوچک و بی‌روح و فاقد خلاقیت به نظر می‌رسد. زیرا برای تیار، آن کهکشان‌هایی که میلیون‌ها سال بعد، [نام] مسیح در آن‌ها موعظه خواهد شد، واقعی و مادهٔ زنده است. آن‌ها موهوم و خیالی و حتی ناپایدار و گذرا نیستند. در مقاله‌ای در مجلهٔ پسیخه[5]، تیار یک بار اعتراف کرد که او مطلقاً نمی‌توانست به پایان فاجعه‌آمیز جهان باور داشته باشد ــ نه اکنون و نه پس از میلیون‌ها و میلیاردها سال دیگر؛ او حتی نمی‌توانست قانون دوم ترمودینامیک[6] را باور کند. برای او، این جهان و

---

1. spiritual power of matter
2. pantheist
3. vitalism
4. The Mass on the Top of the World
5. Psyche

۶. قانون دوم ترمودینامیک: گرما نمی‌تواند از طریق هیچ تحول مداومی خودبه‌خود از جسم سردتر به جسم گرم‌تر انتقال پیدا کند. (مترجم)

کائنات کاملاً واقعی، زنده، معنی‌دار، خلاق و مقدس بود ــ و اگر به معنای فلسفی کلمه، ابدی نبود، حداقل طول مدت آن لایتناهی بود.

اکنون می‌توانیم دلیل قبول عام و محبوبیت عظیم تیار را درک کنیم: او نه تنها پلی میان علم جدید و مسیحیت برقرار کرده، و دیدگاهی خوش‌بینانه از تحول و تکامل کیهانی و بشری را ارائه می‌کند و خصوصاً بر قدر و ارزش منحصربه‌فردِ حالت وجودی بشری در این جهان و کائنات تأکید دارد؛ بلکه او ضمناً تقدس بنیادین طبیعت و حیات را آشکار می‌سازد. انسان امروزی نه تنها از خود بلکه از طبیعت هم بیگانه شده است. و البته آدم نمی‌تواند به آن «دین کیهانی» بازگردد که حتی در زمان انبیاء و پیامبران، از رواج افتاده و کهنه شده بود و بعدها از سوی مسیحیان هم مورد آزار و شکنجه قرار گرفت و سرکوب شد. آدم حتی نمی‌تواند به نگرش رومانتیک یا روستایی و شبانی به طبیعت بازگردد. اما غم غربت و حسرت گذشته برای اتحاد و یکپارچگی باطنی و رازورانهٔ ازدست‌رفته با طبیعت، هنوز دائماً فکر انسان غربی را به خود مشغول می‌کند. و تیار چشم‌انداز غیرمنتظره‌ای را در برابر انسان غربی گشود که در آن، طبیعت با ارزش‌های دینی پر شده حتی در حالی که واقعیت کاملاً «خارجی» و «عینی» اش را حفظ کرده است.

گرایش عمومی به ساختارگرایی

دربارهٔ سومین گرایش عمومی متأخر یعنی آن گرایش عمومی که به کلود لوی استروس مربوط می‌شود زیاد صحبت نمی‌کنم چون با علاقه و کشش گسترده‌تری به زبان‌شناسی ساختاری[1] و به‌طور کلی ساختارگرایی در پیوند است. هر فکری که دربارهٔ نتیجه‌گیری‌های لوی استروس بکنیم، باز هم نمی‌توانیم فضایل و دستاوردهای آثار او را انکار کنیم و باید آن‌ها را به رسمیت بشناسیم. من شخصاً او را بسیار مهم و ارزشمند می‌دانم؛ عمدتاً به دلایل ذیل:

۱. با اینکه تحصیلات و حرفهٔ او انسان‌شناسی بوده، اصلاً و اساساً یک فیلسوف

1. Structural Linguistics

است و از افکار و باورها، نظریه‌ها و زبان نظری ترسی ندارد؛ بنابراین او انسان‌شناسان را مجبور می‌کند که تأمل و اندیشه کنند و حتی سفت و سخت اندیشه کنند. برای انسان‌شناس تجربه‌گرا، این مصیبت بزرگی است اما مورخ ادیان فقط می‌تواند از سطح نظری عالی و رفیعی شادمان باشد که لوی استروس برای بحث و بررسی آن به اصطلاح مواد خام ابتدایی‌اش به کار می‌گیرد. ۲. حتی اگر کسی رویکرد ساختارگرایانه را به‌طور کامل نپذیرد، نقد لوی استروس از تاریخ‌باوری انسان‌شناختی، کاملاً بجا است. انسان‌شناسان وقت و نیروی بیش از اندازه‌ای را در تلاش‌شان برای بازسازی تاریخ فرهنگ‌های ابتدایی صرف کرده‌اند، و وقت و نیروی خیلی اندکی را به درک و شناختن معنای آن‌ها اختصاص داده‌اند. ۳. نهایتاً، لوی استروس نویسندهٔ برجسته‌ای است؛ مناطق استوایی غم‌انگیز[1] او کتابی فوق‌العاده و از نظر من مهم‌ترین اثر اوست. به‌علاوه، لوی استروس را می‌توان یک «دائرةالمعارف‌نویس امروزی» دانست از این نظر که او با تعداد فوق‌العاده زیادی از اکتشافات، اختراعات و روش‌ها و راهکارهای نوین امروزی آشنایی دارد؛ برای مثال، سیبرنتیک و نظریهٔ ارتباطات، مارکسیسم، زبان‌شناسی، هنر انتزاعی (آبستره) و بلابارتوک[2]، موسیقی دوازده پرده‌ای و «موج نو» در داستان‌های فرانسوی و غیره و غیره.

اینک کاملاً محتمل است که بعضی از این دستاوردها در قبول عام و محبوبیت لوی استروس مؤثر بوده باشد. علاقه و توجه او به این همه شیوه‌های تفکر نوین، گرایش او به مارکسیسم، درک و شناخت پراحساس او از [آثار] یونسکو یا روب-گری‌یه[3] ــ این‌ها از دیدگاه نسل جوان‌تر روشنفکران، خصلت‌هایی نیست که قابل چشم‌پوشی و بی‌اهمیت باشد. اما به نظر من دلایل محبوبیت لوی استروس را باید عمدتاً در مخالفتش با اگزیستانسیالیسم و پوزیتیویسم جدید، بی‌اعتنایی‌اش به تاریخ و تحسین و ستایش او از «چیزهای» مادّی ــ ماده ــ پیدا کرد.

---

1. Tristes tropiques 2. Bela Bartok

۳. Alain Robbe-Grillet (۱۹۲۲-۲۰۰۸)، نویسنده و فیلمساز فرانسوی.

برای او: علم قبلاً در کائنات، در اشیاء مادی به مرحلهٔ اجرا رسیده است. منطق قبلاً در طبیعت ترسیم شده و تجسم یافته است. این یعنی انسان را می‌توان بدون در نظرگرفتن شعور و خودآگاهی، شناخت. کتاب اندیشهٔ وحشی[1]، تفکری را بدون متفکران و منطقی را بدون منطق‌دانان به ما عرضه می‌کند[۱۴]. این هم یک پوزیتیویسم جدید و هم یک نومینالیسم جدید[2] است اما در عین حال چیزی بیشتر از این‌هاست. این استغراق و جذب دوبارهٔ انسان در طبیعت است ــ از قرار معلوم، نه در طبیعت دیونیوسوسی[3] یا رؤیایی و خیال‌انگیز یا حتی آن کشش کور، پرشور و شهوانی فروید، بلکه طبیعتی که با فیزیک اتمی و علم سیبرنیتیک درک و دریافت می‌شود، طبیعتی که به ساختارهای اصلی و بنیادینش تقلیل یافته است؛ و این ساختارها هم در عنصر یا جوهرهٔ کیهانی و هم در ذهن و اندیشهٔ بشری یکسان است. اینک همان‌طور که قبلاً گفتم، من نمی‌توانم در اینجا دربارهٔ نظریه‌های لوی استروس بحث کنم. اما می‌خواهم یکی از ممتازترین ویژگی‌های مشخصهٔ داستان‌نویسان «موج نو» فرانسوی، خصوصاً روب-گری‌یه را به خوانندگان یادآوری کنم: اهمیت «چیزها» و «کائنات»، اهمیت اشیاءِ مادی ــ نهایتاً، برتری و تقدم مکان و طبیعت ــ و بی‌تفاوتی و بی‌اعتنایی به تاریخ و زمان تاریخی. هم در لوی استروس که برایش «علم قبلاً در کائنات، در اشیاءِ مادی تحقق‌یافته است» و هم در روب-گری‌یه، می‌توانیم ظهور یا تجلی تازه‌ای از «اشیاءِ مادی» و ارتقاءِ طبیعت مادی را به مقام و مرتبهٔ یک واقعیت فراگیر و محیط بر همه‌چیز، مشاهده کنیم.

بدین ترتیب به نظر می‌رسد هر سه گرایش عمومی متأخر یا مد روز جدید، دارای مواردی مشترک هستند: واکنش قاطع و بنیادین‌شان بر ضد اگزیستانسیالیسم، بی‌تفاوتی و بی‌اعتنایی‌شان به تاریخ، تجلیل و ستایش‌شان از طبیعت مادّی. البته تفاوت و فاصلهٔ زیادی است میان شور و هیجان علمی نسبتاً خام و ساده‌لوح پلانت و عشق و علاقهٔ باطنی و رازورانهٔ تیار به مادّه و حیات و

---

1. La Pensée sauvage 2. neonominalism 3. dionysiac

ایمان و اطمینان او به دستاوردها و معجزات آیندهٔ علوم و فناوری؛ و حتی تفاوت و فاصلهٔ بیشتری وجود دارد میان مفاهیم و تصورات تیار و لوی استروس از انسان. اما آنچه می‌توان «دنیای تصویر» آنان خواند، به نوعی مشابه است: در هر سه مورد با یک نوع «اسطوره‌شناسی ماده»[1] مواجه هستیم چه از نوع تخیلی و پرشور (پلانت، تیار دو شاردن) یا از نوع ساختارگرایانه و جبری[2] (کلود لوی استروس).

اگر تحلیل من درست باشد، آن وقت ویژگی نمایان ضد اگزیستانسیالیستی و ضد تاریخی‌گری در این مدهای روز یا گرایش‌های عمومی، و تجلیل و ستایش آن‌ها از طبیعت مادّی می‌تواند برای مورخ ادیان بسیار جالب توجه باشد. این واقعیت که صدها هزار روشنفکر اروپایی با شور و اشتیاق، مجلهٔ پلانت یا آثار تیار دو شاردن را می‌خوانند برای مورخ ادیان معنای متفاوتی از معنایی که شاید برای یک جامعه‌شناس فرهنگ داشته باشد، دارد. زیاده از حد ساده‌انگارانه خواهد بود اگر بگوییم وحشت و هراس از تاریخ، دوباره کم‌کم چنان تحمل‌ناپذیر می‌شود که آن روشنفکران اروپایی که نه می‌توانند به نیهیلیسم پناه ببرند و نه در مارکسیسم تسکین و آرامشی یابند، امیدوارانه به جهانی نو ــ زیرا با راهبردی علمی پیدا شده ــ و جذاب و مسحورکننده می‌نگرند. مسلماً نمی‌توانیم معنای این گرایش‌های عمومی را به آن تنش قدیمی و مشهور میان «کیهان و تاریخ» تقلیل دهیم. جهانی که در مجلهٔ پلانت عرضه می‌شود و آثار تیار دو شاردن، خود محصول تاریخ است زیرا همان نظام کائنات است آن‌طور که از طریق علم، درک و شناخته شده و در جریان تسخیرشدن و تغییریافتن از طریق فناوری است. اما آنچه مشخص و جدید به نظر می‌رسد، علاقه و توجهی تقریباً دینی به ساختارها و ارزش‌های این جهان طبیعی و این عنصر یا جوهرهٔ کیهانی است که چنین درخشان و استادانه از طریق علم، کاوش و بررسی شده و از طریق فناوری تغییر شکل یافته است. آن ضد تاریخی‌گرایی که در هر سه گرایش

---

1. mythology of matter 2. algebric

عمومی مورد بحث‌مان، شناسایی کردیم، نوعی محکوم یا رد کردن تاریخ به معنای دقیق کلمه نیست؛ این بیشتر اعتراضی است به بدبینی و نیهیلیسم بعضی تاریخ‌گرایان متأخر. حتی شاید نوعی دلتنگی و حسرت برای آنچه می‌تواند تاریخ کبیر[1] خوانده شود ــ یک تاریخ سیاره‌ای و بعدها، تاریخی کیهانی ــ در کار باشد. اما هر چیزی که بتوانیم دربارهٔ این دلتنگی و حسرت برای ادراک و شناخت جامع‌تری از تاریخ بگوییم، یک چیز کاملاً مسلم است: علاقه‌مندان و مشتاقان پرشور مجلهٔ پلانت یا آثار تیار دو شاردن و لوی استروس، وقتی با اشیاءِ طبیعی روبه‌رو می‌شوند به هیچ وجه آن نفرت یا تهوع سارتری را احساس نمی‌کنند؛ آن‌ها در مورد خودشان احساس نمی‌کنند که در این جهان، اضافی هستند؛ در یک کلام، آن‌ها جایگاه و وضعیت خود در این جهان و کائنات را مانند یک اگزیستانسیالیست تجربه نمی‌کنند.

مثل همهٔ مدها و گرایش‌های عمومی، این مدهای جدید هم کم‌کم رنگ می‌بازد و سرانجام محو و ناپدید می‌شود. اما اهمیت و معنای راستین آن‌ها هرگز باطل و بی‌اعتبار نمی‌شود: محبوبیت و رواج گستردهٔ پلانت، تیار دو شاردن، و کلود لوی استروس، چیزی از تمایلات ناخودآگاه یا نیمه‌هشیار و دلتنگی‌ها و حسرت‌های گذشتهٔ انسان معاصر غربی را آشکار می‌سازد. اگر این واقعیت را در نظر بگیریم که به نوعی، همین نیات یا مقاصد درونی مشابهی را می‌توان در هنر مدرن رمزگشایی و کشف کرد، اهمیت و معنای این گرایش‌های عمومی متأخر برای مورخ ادیان حتی باز هم چشمگیرتر و قابل توجه‌تر می‌شد. درواقع، در آثار تعداد عظیمی از هنرمندان معاصر، علاقه و توجه شدیدی به مادّه به معنای دقیق کلمه، کاملاً مشهود است. از برانکوزی چیزی نمی‌گویم، چون عشق او به مادّه کاملاً شناخته‌شده و مشهور است. نگرش و طرز برخورد او به سنگ، شبیه است به دل‌مشغولی، ترس و احترام یک انسان عصر نوسنگی[2] هنگامی که با سنگ‌هایی روبه‌رو می‌شد که برایش تجلی‌های قدسی را تجسم می‌بخشید؛ یعنی آن‌ها هم

1. macrohistory 2. Neolithic man

واقعیت بنیادین و مقدسی را آشکار می‌کردند. اما در تاریخ هنر مدرن، از کوبیسم تا رنگ‌پاشی[1]، شاهد تلاش پیگیر و مستمر از سوی نقاش و هنرمند بوده‌ایم برای رهاکردن خود از «سطح» و رویهٔ بیرونی اشیاء و نفوذ و رخنه‌کردن در مادّه تا ساختارهای اصلی بنیادین آن را آشکارا عیان سازد. قبلاً در جای دیگری دربارهٔ اهمیت و معنای دینیِ تلاش هنرمند معاصر برای برانداختن شکل و حجم بحث کرده‌ام یا به عبارتی، فرورفتن به درون مادّه در حالی که حالت‌ها (حالتمندی‌ها، مدالیته‌ها)ی پنهان یا لاروی[2] آن را نمایان می‌سازد[۱۵]. این شیفتگی و علاقهٔ مفرط به حالت‌های مقدماتی و ابتدایی مادّه، تمایلی به رهانیدن و نجات‌دادن خود از سنگینی و وزن شکل‌های مُرده را نشان می‌دهد ــ حسرتی برای فرورفتن و استغراق در جهانی ازلی در سپیده‌دم آفرینش.

اگر تحلیل ما درست باشد، یک همگرایی و نزدیکی قاطع و مشخص میان رویکرد هنرمند به مادّه و حسرت‌های گذشته و دلتنگی‌های انسان غربی وجود دارد همچنان که در سه گرایش عمومی متأخری که مورد بحث و بررسی قرار دادیم، می‌تواند کشف رمز و شناخته شود. این واقعیتی کاملاً شناخته شده است که هنرمندان از طریق آثار و خلاقیت‌هایشان اغلب آنچه قرار است در آینده ــ گاه یک یا دو نسل بعد ــ در بخش‌های دیگری از حیات اجتماعی و فرهنگی رخ دهد، پیش‌بینی یا حتی پیشگویی می‌کنند.

یادداشت‌های مقدمه

۱. نگ، برای نمونه:

Léon Cellier, "Le Roman initiatique en France au temps du romantisme," *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, No. 4 (1964), 22-44; Jean Richer, *Nerval: Expérience et création* (Paris: Hachette, 1963); Maryla Falk, I *"Misteri"di Novalis* (Naples: Casa Editrice Rondinella Alfredo, 1938); Erika

---

1. tachisme 2. Larval

Lorenz, *Der metaphorische Kosmos der modernen spanischen Lyrik* 1936-1956 (Hamburg: Cram, De Gruyter, 1961).

۲. بعضی از این تعابیر و تفسیرها را در مقاله‌ام تحت عنوان «تشرف و راز اموزی و دنیای مدرن» بررسی کرده‌ام که در کتاب ذیل مجدداً چاپ شده است:
M. Eliade, *The Quest: History and Meaning in Religion* (Chicago: The University of Chicago Press, 1969), 112-126.

3. Sigmund Freud, *Totem und Tabu* (1913), 110, quoted by:

A. L. Kroeber, "Totem and Taboo: An Ethnological Psychoanalysis," *American Anthropologist* 22 (1920): 48-55.

4. Wilhelm Schmidt, *The origin and Growth of Religion*, translated by H. J. Rose (New York: Mac Veagh, 1931), 112.

5. See Mircea Eliade, "The History of Religions in Retrospect: 1912-1962" reprinted in Eliade, *The Quest*, 12-36.

6. Schmidt, *Origin and Growth of Religion*, 112-115.

7. Summarized by William Robertson Smith, *Lectures on the Religions of the Semites* (London: A. & C. Black, 1894), 338.

8. Ibid

9. Ibid., 281

10. See the bibliography in Joseph Henninger, "Ist der sogennante Nilus-Bericht eine brauchbare religionsgeschichtliche Quelle?" *Anthropos* 50 (1955): 81-148, esp. 86ff.

11. George Foucardt, *Histoire des religions et méthode comparative*, (Paris: A. Picard, 1912, 2nd ed.), 132ff.

12. Ibid., lxv: "Et pour le chameau de saint Nil. je persisterai à croire qu´il ne mérite pas de porter sur son dos le poids des origines du´ne partie de l´histoire des religions."

13. Karl Heussi, *Das Nilusproblem* (Leipzig: J. C. Hinrichs, 1921).

کتابشناسیِ هیوسی دربارهٔ نیلوس در این کتاب ارائه و بررسی شده است:
Henninger, "Ist der sogenannte Nilus-Bericht...," 89ff.

14. See the bibliography in Henninger, "Ist der sogennante Nilus-Bericht," 86ff.

۱۵. برای ارزیابی انتقادی از پوزیتیویسم جدید لوی استروس، نگ:
Georges Gusdorf, "Situation de Maurice Leenhardt ou l'ethnologie française de Lévy-Bruhl à Lévi-Strauss," *Le Monde Non Chrétien,* 71/72 (July/December, 1964): 139-192. See also Paul Ricoeur, "Symbolique et temporalité," in *Ermeneutica e Tradizione,* edited by Enrico Castelli (Rome: Bocca, 1963), 5-31; Gaston Fessard, S.J., "Symbole, Surnaturel, Dialogue" in *Demitizzazione e Morale,* edited by Enrico Castelli (Padua: CERAM, 1965), 105-154.

16. Mircea Eliade, "The Sacred and the Modern Artist," *Criterion* (1965), 22-24; reprinted in *Art, Creativity and the Sacred: An Anthology in Religion and Art,* edited by Diane Apostolos-Cappadona (New York: The Crossroad Publishing Company, 1984), 179-183, and also reprinted in Part II of this collection. This article was originally published as "Sur la permanence du sacré dans l'art contemporain," *XX^{e} Siècle* 24 (1964), 3-10.

۱/۳

بقایای زنده و استتار اسطوره‌ها

مسیحیت و اسطوره‌شناسی

پیوندهای میان مسیحیت و اندیشهٔ اساطیری را به سختی می‌توان در چند صفحهٔ معدود معرفی کرد. زیرا درواقع، روابط و مناسبات میان آن‌ها چندین مسئلهٔ کاملاً متفاوت را مطرح می‌کند. قبل از همه، با کاربرد مبهم و نامعین واژهٔ «اسطوره» مواجه هستیم. علمای الهیات مسیحی این واژه را به معنایی به‌کار می‌بردند که چند قرن قبل از آن در دنیای یونانی-رومی رواج یافته بود، یعنی: «قصه، داستان، دروغ.» بنابراین حاضر نمی‌شدند عیسی را همچون یک «اسطوره» بنگرند. از قرن دوم میلادی به بعد، علمای الهیات مسیحی مجبور شدند از تاریخی‌بودن عیسی در مقابل ظاهرگرایان[1] و گنوسی‌ها و نیز در مقابل فیلسوفان مشرک دفاع کنند. به‌زودی خواهیم دید که چه استدلال‌هایی را برای اثبات آراء و نظریات خود به‌کار می‌گرفتند و با چه دشواری‌هایی مواجه بودند.

مسئلهٔ دوم تا حدی به مسئلهٔ اول بستگی دارد و با واقعیت تاریخی عیسی مخالفت نمی‌کند بلکه اعتبار اسناد و متون ادبی‌ای را زیر سؤال می‌برد که آن را اثبات می‌کنند. اوریگن[2] از قبل می‌دانست اثبات یک واقعهٔ تاریخی با اسناد و مدارکی بی‌چون و چرا، چقدر دشوار است. در زمان ما هم کسی مثل رودلف بولتمان[3] هست که اگرچه در وجود تاریخی عیسی تردیدی ندارد، تأکید می‌کند

---

1. Docetists

۲. Origen (۲۵۴-۱۸۵ حدود)، فیلسوف افلاطونی‌مشرب اسکندرانی.

۳. Rudolf Bultmann (۱۹۷۶-۱۸۸۴)، متفکر و متکلم آلمانی.

که ما نمی‌توانیم هیچ‌چیزی دربارهٔ زندگی و شخصیت او بدانیم. این موضع روش‌شناختی فرض می‌کند که انجیل‌ها و سایر اسناد و متون اولیه، پر از «عناصر اساطیری» است (البته اساطیر را به معنای «آنچه نمی‌تواند وجود داشته باشد» می‌داند). شکی نیست که «عناصر اساطیری» به وفور در اناجیل یافت می‌شود. علاوه بر این، نمادها، تصاویر و مناسک و آیین‌هایی اصلاً یهودی و یا مدیترانه‌ای هم از ابتدا در مسیحیت جذب شد. ما بعداً دربارهٔ اهمیت و معنای این فرآیند دوگانهٔ «یهودی‌سازی»[1] و «مشرک‌سازی»[2] در مسیحیت کهن ابتدایی سخن خواهیم گفت.

فعلاً همین قدر می‌توانیم بگوییم که تعداد بسیار زیاد نمادها و عناصری که در مسیحیت با آیین‌های پرستش خورشیدی [مهرپرستی] و مذاهب سری و باطنی (آیین‌های اسرار) مشترک است، بعضی محققان را بر آن داشته تا واقعیت تاریخی عیسی را انکار کنند. مثلاً بعضی از آن‌ها موضعی برعکس موضع بولتمان اتخاذ کرده‌اند. این محققان به‌جای آنکه [مانند بولتمان] فرض وجود یک شخص تاریخی را در ابتدای مسیحیت مسلم بگیرند که به خاطر حجم عظیم «اساطیری» که خیلی زود او را دربر گرفت، ما اکنون نمی‌توانیم چیزی دربارهٔ وجود تاریخی او بفهمیم، یک «اسطوره» را مسلم فرض کرده‌اند که از سوی نخستین نسل‌های مسیحیان به‌طور ناقصی «تاریخی‌سازی» یا به واقعیتی تاریخی تبدیل شده است. اگر بخواهیم فقط به کسانی از این محققان اشاره کنیم که در عصر ما بوده‌اند، می‌توانیم از آرتور دروز[3] (۱۹۰۹) و پترینسن[4] (۱۹۰۶، ۱۹۰۹) تا پی. ال. کوچود[5] (۱۹۲۴) نام ببریم یعنی دانشمندان و محققانی با تمایلات گوناگون و با درجهٔ صلاحیت و قابلیت‌های مختلف، با تلاش و سختی‌های بسیار، سعی کرده‌اند تا آن «اسطورهٔ اولیه»[6] را بازسازی کنند که عقیده دارند باعث پیدایش شخصیت مسیح و نهایتاً، آیین مسیحیت شده است. ناگفته نماند که این «اسطورهٔ اصلی اولیه» در

---

1. Judaization
2. paganization
3. Arthur Drews (۱۸۶۵-۱۹۳۵)، مورخ و فیلسوف آلمانی.
4. Peter Jensen (۱۸۶۱-۱۹۳۶)، شرق‌شناس آلمانی.
5. P.L.Couchoud
6. original myth

هر یک از این محققان شکل و قالب متفاوتی دارد. این بازسازی‌ها که هم ... قانه است و هم در عین حال جسورانه، خود می‌تواند موضوع تحقیق بسیار ... ب و جذابی باشد. آن‌ها درواقع نوعی احساس دلتنگی و حسرت گذشته را در ... ان امروزی و اشتیاق او به آنچه «اسطوره‌بنیان»[1] است، آشکار می‌سازد. (در ... رد پی. ال. کوچود بزرگ‌نمایی و ستایش از غیرتاریخی بودن آن اسطوره به ... ان نادیده گرفتن یا تضعیف واقعیت‌های محکم تاریخی به‌طور فاحشی نمایان ... ت.) اما هیچ‌کدام از این فرضیه‌های غیرتاریخی از سوی متخصصان و ... احب‌نظران پذیرفته نشده است.

نهایتاً مسئلهٔ سومی هم هست که وقتی شخص به مطالعهٔ پیوندهای میان اندیشهٔ ... اطیری و مسیحیت می‌پردازد، برایش ایجاد می‌شود. آن را می‌توان این‌طور ... طرح کرد: اگر مسیحیان حاضر به دیدن و پذیرفتن اساطیر قدسیت‌زدایی‌شدهٔ[2] ... وران یونانی‌مآبی[3] در دین خود نبوده‌اند، وضعیت مسیحیت در ارتباط با اسطورهٔ زنده[4]، آن‌طور که در جوامع ابتدایی و جوامع سنتی شناخته می‌شود، چگونه است؟ خواهیم دید که مسیحیتِ آن‌طور که در طی نزدیک به دو هزار سال از تاریخش ادراک و اجرا می‌شده، نمی‌تواند به‌طور کامل از اندیشهٔ اساطیری جدا و مستقل دانسته شود.

تاریخ و «معماها»[5] در انجیل‌ها

اکنون ببینیم آبای کلیسا چگونه می‌خواستند از واقعیت تاریخی یا تاریخمندی عیسی در مقابل کافران و مشرکان و نیز در مقابل «بدعت‌گذاران»[6] دفاع کنند. متکلمان و علمای الهیات کلیسای اولیه که با مسئلهٔ معرفی و شرح زندگی اصیل راستین عیسی، یعنی زندگی او آن‌طور که حواریون شناخته و به صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه نقل کرده بودند، روبه‌رو بودند، خود را با تعداد نسبتاً زیادی از متون و اسناد مکتوب و نیز روایات شفاهی که در محیط‌های اجتماعی متفاوتی

---

1. primordially mythical
2. desacralized mythos
3. Hellenistic
4. living myth
5. Enigmas
6. heretics

رایج بود، مواجه دیدند. این آبای کلیسا با ردّ انجیل‌های جعلی[1] و «روایات شفاهی» که حاضر نشدند آن‌ها را اسناد و مدارک اصیل تلقی کنند، هم استعداد و توان انتقادی و هم تمایلات «تاریخ‌گرایانهٔ» خود را به نمایش گذاشتند. با این وجود، آن‌ها با تأیید اصالت و پذیرفتن اناجیل اربعه به‌جای فقط یک انجیل واحد، هم راه را برای مناقشات و مجادلات طولانی در درون کلیسا گشودند و هم امکان حملات وسیعی از سوی غیرمسیحیان را فراهم آوردند یا تسهیل کردند. از آنجا که تفاوت‌هایی میان انجیل‌های هم‌نوا[2] و انجیل یوحنا وجود داشت، مجبور شدند که این تفاوت‌ها را با استفاده از تفسیرها و تأویل‌ها توضیح دهند یا توجیه کنند.

مرقیون در سال ۱۳۷ میلادی باعث شتاب گرفتن و ایجاد نقطه عطفی در این تفسیرها و تأویل‌ها شد. مرقیون می‌گفت فقط یک انجیل اصیل راستین وجود دارد که در ابتدا سینه‌به‌سینه نقل شده، سپس به صورت مکتوب درآمده و از سوی پیروان متعصب و سرسخت یهودیت به شدت تحریف شده است. درواقع این «یگانه نسخهٔ معتبر» انجیل همان انجیل لوقا بود که مرقیون اقدام به بازنویسی و اصلاح آن کرد تا به آنچه او هستهٔ مرکزی و قسمت اصلی از انجیل اصیل راستین می‌دانست، تبدیل شد[1]. مرقیون برای این کار از روش نحویون (علمای دستور زبان) یونانی-رومی استفاده کرد که مدعی بودند می‌توانند تحریفات و اضافات اساطیری را از متون دینی کهن جدا کنند. علمای مسیحی ارتدکس هم در دفاع از خود در مقابل مرقیون و سایر گنوسی‌ها مجبور شدند از همان روش استفاده کنند.

در اوایل قرن دوم، آیلیوس تئون[3] در کتابش تحت عنوان پروگیمناسماتا[4]، تفاوت میان اسطوره و حکایت را توضیح داد: اسطوره «روایتی دروغین که حقیقت را به تصویر می‌کشد» است در حالی که حکایت «روایتی توصیفی از

---

1. apocryphal Gospels 2. synoptic Gospels

۳. Aelius Theon سوفیست اسکندرانی.

4. Progymnasmata

... واقعی که رخ داده یا می‌توانسته رخ داده باشد»[۲] است. متکلمان و علمای ... مسیحی البته قبول نداشتند که انجیل‌ها حاوی «اساطیر» یا «داستان‌های ... شگفت‌انگیز» است. مثلاً یوستین[1] نمی‌توانست باور کند که هیچ ... ری برای یکی‌دانستن یا اشتباه‌گرفتن انجیل‌ها با «داستان‌های معجزات ... فت‌انگیز» وجود دارد: از یک سو، زندگی عیسی به نوعی تحقق ... گویی‌های عهد عتیق (تورات) بود و از سوی دیگر، سبک یا شکل و قالب ... انجیل‌ها، همان سبک و قالب اسطوره نبود. افزون بر آن، یوستین اعتقاد ... داشت که می‌توان دلایل و برهان‌های مادّی محکمی در اثبات حقیقت تاریخی ... انجیل‌ها به خوانندهٔ غیرمسیحی عرضه کرد. مثلاً زمان ولادت عیسی می‌توانست ... با «اظهارنامه‌های مالیاتی که در دوران خزانه‌داری کوئیرینیوس[2] تحویل داده شده ... یک قرن بعد در روم (بنا به فرض؟) در دسترس بوده»[۳] اثبات شود. همچنین ... به همین دلیل بود که امثال تاتیان[3] یا کلمنت[4] اسکندرانی [از آبای مسیحیت]، هم انجیل‌ها را اسناد و متونی تاریخی می‌دانستند.

اما برای هدفی که در این بخش دنبال می‌کنیم، اوریگن بیشترین اهمیت را دارد. زیرا اوریگن از یک سو آن‌قدر به ارزش معنوی داستان‌هایی که در انجیل‌ها حفظ شده بود، باور داشت که نمی‌توانست قبول کند که می‌توان آن‌ها را صرفاً به معنای ظاهری‌شان در نظر گرفت، یعنی همان کاری که مؤمنان ساده‌اندیش و بدعت‌گذاران می‌کردند ــ و به همین دلیل بود که اوریگن از هواداران تأویل و تفسیر تمثیلی[5] محسوب می‌شد. اما از سوی دیگر وقتی مجبور شد در مقابل کلسوس[6]، از مسیحیت دفاع کند، بر تاریخی‌بودن زندگی عیسی تأکید کرد و کوشید تا همهٔ مدارک و شواهد تاریخی آن را کاملاً مستند جلوه دهد. اما اوریگن در جای دیگری، تاریخی‌بودن [واقعهٔ] پاکسازی معبد [اورشلیم از صرافان و نزول‌خواران] را نقد می‌کند و مردود می‌داند. «اوریگن در رویکرد روشمندش به اندیشهٔ شهودی و تأویل کلامی، به ما می‌گوید که هر جا حقایق معنوی و

---

1. Justin
2. Quirinius
3. Tatian
4. Clement
5. allegorical exegesis
6. Celsus

روحانی با وقایع تاریخی همخوانی نداشته باشد [می‌توان نتیجه گرفت که] کتاب مقدس، آنچه رخ نداده ــ در بعضی مواقع، آنچه نمی‌توانسته رخ دهد و در مواقع دیگری، آنچه می‌توانسته رخ دهد اما هرگز رخ نداده است ــ در تار و پود روایت تاریخی بافته و جای داده است.[۴]» او به‌جای واژهٔ «اسطوره» یا «قصه و افسانه» از «معما و راز» و «مَثَل» یا «حکایت تمثیلی» استفاده می‌کند؛ اما شکی نیست که از نظر اوریگن این واژه‌ها هم‌معنا و مترادف یکدیگر است[۵].

پس اوریگن قبول دارد که انجیل‌ها حاوی بخش‌هایی است که از لحاظ تاریخی «اصیل و واقعی» نیست، اگرچه همان بخش‌ها در حوزهٔ روحانی و معنوی «حقیقت» دارد و واقعی است. اما او در پاسخ به انتقادات کلسوس ضمناً بر دشواری اثبات تاریخمندی یا واقعیت تاریخیِ یک واقعهٔ تاریخی هم تأکید می‌کند: «تلاش برای اثبات‌کردن حقیقتِ تقریباً هر داستانی به‌عنوان واقعیت تاریخی ــ حتی اگر آن داستان حقیقی باشد ــ و رسیدن به قطعیت و اطمینان کامل در ارتباط با آن، یکی از دشوارترین کارها و در بعضی موارد به کلی غیرممکن است.[۶]»

با این‌همه، اوریگن بر این باور است که بعضی وقایع در زندگی عیسی به اندازهٔ کافی با مدارک و شواهد تاریخی اثبات می‌شود و مستند است. مثلاً عیسی در حضور گروه انبوهی از مردم به صلیب کشیده شد. وقوع زمین‌لرزه و تاریک شدن هوا [در زمان مصلوب‌شدن عیسی] می‌تواند با روایت تاریخی فلگونِ ترالسی[۱] تأیید و اثبات شود[۷]. شام آخر عیسی و حواریونش هم واقعه‌ای تاریخی است که تاریخ و زمان وقوع آن را می‌توان با دقت کامل تعیین کرد[۸]. همین‌طور هم آن آزمون دشوار در باغ جتسیمانی[۲] [انجیل متی، باب ۲۶: ۳۶ به بعد]، اگرچه در انجیل یوحنّا به آن اشاره‌ای نمی‌شود (اما اوریگن دلیل این سکوت را چنین توضیح می‌دهد: یوحنّا بیشتر به الوهیت عیسی توجه دارد و می‌داند که خداوند کلمه نمی‌تواند وسوسه شود). رستاخیز عیسی هم به معنای تاریخی کلمه

---

۱. Phlegon of Tralles، نویسندهٔ یونانی در قرن دوم میلادی.

2. Gethsemane

«حقیقت» دارد زیرا یک واقعه است، اگرچه جسدِ احیاشده دیگر به جهان مادّی تعلق نداشت. (جسد احیاشدهٔ عیسی در واقعهٔ رستاخیز، از هوا تشکیل شده و روحانی بود.)[۹]

اوریگن با اینکه در واقعیت تاریخی زندگی، مصیبت (مصلوب‌شدن) و رستاخیز عیسی مسیح شک نمی‌کند، بیشتر به معنای روحانی، معنوی و غیرتاریخی متن انجیل توجه دارد. معنای راستین آن، «فراتر از تاریخ» است[۱۰]. تأویل‌کننده یا مفسر انجیل، باید بتواند «خودش را از اطلاعات و مطالب تاریخی رها سازد» زیرا این‌ها صرفاً یک «جای پا» یا مرحله‌ای برای شروع است. تأکید بیش از حد بر واقعیت تاریخی یا تاریخمندی عیسی و نادیده‌گرفتن معنای عمیق‌تر زندگی و پیام او، درواقع تحریف یا ناقص‌کردن مسیحیت است. او در رساله‌ای تحت عنوان تفسیری بر انجیل یوحنّا می‌نویسد: «مردم در شگفتی و حیرتند از عیسی، هنگامی که تاریخ او را جستجو می‌کنند، اما وقتی معنای عمیق‌ترش بر آن‌ها اشکار می‌شود، دیگر ایمان ندارند؛ درعوض، آن را دروغ می‌پندارند.[۱۱]»

زمان تاریخی و زمان آیینی

اوریگن به درستی فهمید که اصالت مسیحیت بیش از هرچیز، در این واقعیت نهفته که واقعهٔ تجسد خدا (در قالب عیسی) در زمانی تاریخی رخ داده باشد و نه در زمان کیهانی. اما او ضمناً فراموش نمی‌کند که راز و رمز آیینی تجسد خدا نمی‌تواند به تاریخمندی‌اش تقلیل داده شود. از این گذشته نسل‌های اولیهٔ مسیحیان با اعلام الوهیت عیسی مسیح به «ملت‌ها» [کنایه از رساله‌ها یا نامه‌های پولس رسول به ملت‌های مختلف که در انجیل آمده است]، تلویحاً فراتاریخمندی یا فوق تاریخی بودن او را هم اعلام کردند. این بدان معنی نبود که عیسی شخصیتی تاریخی نیست بلکه تأکید اصلی بر این واقعیت بود که او پسر خدا و منجی جهانی بوده که نه‌تنها انسان بلکه طبیعت را هم نجات داد و به رستگاری رساند. نه، حتی بیشتر از این ــ تاریخمندی عیسی قبلاً با صعودش به آسمان و با این واقعیت که به ملکوت الوهی بازگشته بود، پشت‌سر گذاشته شده بود.

مسیحیان وقتی واقعهٔ تجسد خدا، رستاخیز عیسی و معراج کلمه (لوگوس) را اعلام می‌کردند، مطمئن بودند که اسطورهٔ جدیدی را مطرح نمی‌کنند. اما درواقع، آن‌ها مقوله‌های اندیشهٔ اساطیری را به کار می‌گرفتند. آن‌ها مسلماً نمی‌توانستند این اندیشهٔ اساطیری را در دانش اساطیری و اساطیر قدسیت‌زدایی‌شدهٔ علمای مشرکی که معاصرشان بودند، تشخیص دهند. اما کاملاً روشن و آشکار است که ماجرای پرشور عیسی مسیح، کانون حیات دینی مسیحیان ــ از هر مذهب و فرقه‌ای که باشند ــ را تشکیل می‌دهد. این ماجرا یا نمایش پرشور، اگرچه در تاریخ به وقوع پیوسته، برای نخستین بار، امکان نجات و رستگاری را رسماً تحقق بخشید؛ بنابراین فقط یک راه برای رسیدن به رستگاری وجود دارد: تکرار و بازنمایی این نمایش نمونهٔ مثالی طبق مراسم آیینی و تقلید از آن الگوی نمونهٔ متعالی که از طریق زندگی و تعالیم عیسی آشکار شده است. اینک، این نوع از رفتار دینی، جزءِ لاینفک و لازمهٔ اندیشهٔ اساطیری اصیل است.

باید بی‌درنگ اضافه کنیم که مسیحیت دقیقاً به سبب این واقعیت که یک دین است، می‌بایست حداقل یک وجه اساطیری را حفظ می‌کرد ــ زمان آیینی، یعنی احیا و بازیابی ادواری زمانِ بی‌زمان رؤیاها یا زمان ازلی «مبادی آغازین» یا «آغازها». «تجربهٔ دینی مسیحی براساس تقلید از مسیح به‌عنوان الگوی نمونهٔ مثالی و تکرار آیینی زندگی، مرگ و رستاخیز خداوندگار (عیسی مسیح) و نیز هم‌زمانی یا خودمعاصرانگاری فرد مسیحی با زمان ازلی که با ولادت عیسی در بیت‌اللحم آغاز می‌شود و با صعود عیسی به آسمان‌ها، موقتاً به پایان می‌رسد، بنا شده است.» اینک، همان‌طور که قبلاً گفته‌ایم: «این تقلید از یک الگوی فوق بشری، تکرار و بازنمایی یک واقعه یا طرح نمایشیِ نمونهٔ مثالی و جداشدن از زمان دنیوی (غیرمقدس) از طریق لحظه‌ای که راه را به سوی زمان اعظم باز می‌کند، همگی نشانه‌های اصلی و مشخصهٔ «رفتار اساطیری»[1] است، یعنی همان رفتار انسان در جوامع کهن ابتدایی که منبع و سرچشمهٔ واقعی وجودش را در اسطوره می‌یابد.[۱۲]»

---

1. mythical behavior

با این حال، اگرچه زمان آیینی، نوعی زمان چرخشی و ادواری است، مسیحیت به‌عنوان وارث وفادار یهودیت، زمان خطی تاریخی را می‌پذیرد: این جهان فقط یک بار آفریده شده و فقط یک پایان خواهد داشت؛ تجسد خدا (در قالب عیسی) فقط یک بار در زمان تاریخی به وقوع پیوسته و فقط یک روز قیامت یا داوری بازپسین خواهد بود. از همان ابتدا، مسیحیت در معرض تأثیرات مختلف و متناقضی قرار داشت؛ خصوصاً تأثیرات ادیان گنوسی، یهودیت و «آیین شرک». واکنش کلیسا به این‌ها همیشه یکسان نبود. آبای کلیسای مسیحی به‌طور خستگی‌ناپذیری با نیست‌انگاری جهان[1] (انکار وجود ماسوی‌اللّه) و باطنی‌گری گنوسی‌ها مبارزه می‌کردند؛ با این حال، آن عناصر گنوسی را که در انجیل یوحنّا، در رساله‌های پولس رسول و در بعضی متون اولیه یافت می‌شد، نگه داشتند. اما علیرغم تعقیب‌ها و آزارها، دین گنوسی هرگز به‌طور کامل ریشه‌کن نشد و بعضی اسطوره‌های گنوسی به صورت کم‌وبیش پوشیده و پنهانی، در ادبیات کتبی و شفاهی قرون وسطا دوباره پدیدار شد.

اما یهودیت نه‌تنها شیوه و راهکاری تمثیلی برای ترجمه و تفسیر متون مقدس را به کلیسا هدیه کرد، بلکه از همه مهم‌تر، الگوی عالی و چشمگیری برای «تاریخی‌سازی» (تاریخمندسازی) جشن‌ها و نمادها و رموز آیینی آن دین کیهانی [مسیحیت سادهٔ اولیه] را در اختیار کلیسا گذاشت. «یهودی‌سازی» مسیحیت اولیه معادل «تاریخی‌سازی» آن است؛ یعنی تصمیم نخستین علمای الهیات مسیحی برای برقراری ارتباط میان تاریخ تبلیغ و موعظهٔ عیسی و نخستین کلیسا با تاریخ مقدس بنی‌اسرائیل. اما یهودیت قبلاً تعدادی از اعیاد یا جشن‌های فصلی و نمادهای کیهانی را از طریق پیونددادن‌شان به وقایع مهمی در تاریخ بنی‌اسرائیل، «تاریخی‌سازی» کرده بود. (مثل عید خیمه‌های مقدس، عید فصح، جشن هشت‌روزهٔ نورها به مناسبت بازسازی معبد بیت‌المقدس، و غیره.) آبای کلیسا هم همین مسیر را برگزیدند: آن‌ها اسطوره‌ها و مراسم آیینی آسیایی و

---

1. acosmism

مدیترانه‌ای را از طریق پیونددادن‌شان به «تاریخی مقدس»، مسیحی‌سازی کردند. مسلماً این «تاریخ مقدس» از محدودهٔ «عهد عتیق» فراتر رفته و اکنون شامل «عهد جدید» و تعالیم حواریون هم می‌شد و بعدها، تاریخ و سرگذشت قدیسین را هم دربرگرفت. تعدادی از نمادهای کیهانی ــ آب، تاک و شراب، گاوآهن و تبر، کشتی، ارابه و امثالهم ــ قبلاً از سوی یهودیان جذب و همگون‌سازی شده بود[۱۳] و به سادگی می‌توانست از طریق تلفیق با معنایی مقدس یا کلیسایی، در عقاید و آداب و رسوم کلیسا وارد شود.

مسیحیت کیهانی

مشکلات واقعی بعدها پدیدار شد، هنگامی که مبلغان مسیحی، خصوصاً در اروپای مرکزی و غربی، با ادیان عامیانهٔ زنده‌ای مواجه شدند. خواهی نخواهی، نهایتاً کارشان به «مسیحی‌سازی» آن اسطوره‌ها و ایزدان یا شخصیت‌های الوهی «آیین شرک» که قادر به نابود و ریشه‌کن ساختن‌شان نبودند، کشیده شد. تعداد کثیری از ایزدان و قهرمانان اژدهاکش به امثال سنت جورج‌ها[۱] تبدیل شدند؛ ایزدان توفان‌ها و گردبادها به امثال سنت الیاس‌ها[۲] تغییر شکل دادند؛ تعداد بی‌شماری از ایزدبانوان باروری با دوشیزهٔ مقدس (مریم باکره) یا زنان قدیسه همسان‌سازی و منطبق شدند. حتی می‌توان گفت بخش قابل ملاحظه‌ای از دین و آیین عامهٔ مردم اروپای ماقبل مسیحیت، یا به صورت مخفی و پنهانی یا به شکلی استحاله‌یافته، در اعیاد و جشن‌های تقویم کلیسا و در آیین‌های بزرگداشت قدیسان باقی مانده و هنوز به حیات خود ادامه می‌دهد. کلیسا به مدت بیش از ده قرن مجبور بود با سیل جریان مستمرِ عناصر «آیین شرک» ــ یعنی عناصری که به دین کیهانی تعلق داشت ــ مبارزه کند که به افسانه‌ها و آداب و رسوم مسیحیت وارد می‌شد. اما این مبارزه و نبرد شدید با موفقیت چندانی همراه نبود؛ خصوصاً

---

۱. St. Georges، سنت جورج یا گئورگیوس قدیس از قدیسانی است که گفته می‌شود اژدهایی راکشت.

2. St. Eliases

در جنوب و جنوب شرقی اروپا. در فرهنگ عامه و آداب و رسوم دینی مردم روستایی در اواخر قرن نوزدهم، هنوز بقایای شخصیت‌ها، اسطوره‌ها و مراسم آیینی از کهن‌ترین ایام و حتی از ابتدای دوران تاریخی دیده می‌شد[۱۴].

کلیساهای کاتولیک رمی و ارتدکس به خاطر پذیرفتن عناصر بسیار زیادی از آیین شرک قدیم، مورد انتقاد بوده‌اند. پرسش این است که آیا این انتقادها همیشه قابل توجیه بوده است یا نه. از یک سو «آیین شرک» فقط می‌توانست به شکلی «مسیحی‌سازی‌شده» باقی بماند، حتی اگر در بعضی دوره‌ها این فرآیند مسیحی‌سازی بیشتر سطحی و ظاهری بوده باشد. سیاست جذب و انطباق یا همگون‌سازی «آیین شرک» که نمی‌توانستند نابودش کنند، سیاست جدیدی نبود. کلیسای سادهٔ ابتدایی هم بخش بزرگی از تقویم مقدس ماقبل مسیحیت را پذیرفته و جذب کرده بود. از سوی دیگر، کشاورزان و روستاییان به خاطر شیوهٔ زندگی و حالت وجودی خاص خودشان در کیهان و عالم هستی، چندان توجهی به یک دین مسیحیت «تاریخی» و اخلاقی نشان نمی‌دادند و به سوی آن جلب نمی‌شدند. تجربهٔ دینی ویژهٔ جوامع روستایی با آنچه می‌توان «مسیحیتی کیهانی» نامید، پرورانده و تقویت می‌شد. به عبارت دیگر، روستاییان اروپا، مسیحیت را همچون یک آیین پرستش کیهانی [پرستش مظاهر طبیعت و کائنات مثل مهرپرستی کهن] درک کردند. این دین باطنی و پرراز و رمز مسیحاشناختی ضمناً تقدیر و فرجام نهایی کیهان و نظام کائنات را هم دربر می‌گرفت. «همهٔ طبیعت آه می‌کشد و در انتظار رستاخیز عیسی مسیح است» یک مضمون اصلی و محوری نه‌تنها در سرود و نیایش آیینی در عید رستاخیز عیسی [ایستر یا عید پاک]، بلکه در فرهنگ عامهٔ دینی مسیحیت شرقی است. احساس همدلی و یگانگی عرفانی با ضرباهنگ‌های کیهانی که انبیای عهد عتیق به شدت به آن حمله کرده بودند و از سوی کلیسای مسیحی هم به سختی تحمل می‌شد در کانون دیانت جوامع روستایی، خصوصاً در جنوب شرقی اروپا قرار دارد. برای کل این بخش از مسیحیت «طبیعت» و دنیای مادّی، جهانِ گناه نیست بلکه محصول آفرینش و کار خداوند است. پس از واقعهٔ تجسد یا حلول خدا در قالب عیسی، این جهان دوباره

در شکوه و عظمت اصیل اولیه‌اش برقرار و تثبیت شده است؛ برای همین است که مسیح و کلیسا لبریز شده بود از آن‌همه نمادهای کیهانی. در فرهنگ عامهٔ دینیِ جنوب شرقی اروپا، آیین‌های تقدس‌بخشی و عشای ربانی، طبیعت را هم تطهیر و تقدیس می‌کند.

برای روستاییان اروپای شرقی این‌ها به هیچ وجه نمایانگر «مشرکانه‌سازی» مسیحیت نبود، بلکه درست برعکس، حاکی از «مسیحی‌سازی» دین و آیین نیاکان‌شان بود. وقتی زمانش فرا رسد که تاریخ این «الهیات عامیانه» براساس شواهد و مدارکی که از اعیاد و جشن‌های فصلی و فرهنگ دینی عامیانه به‌دست می‌آید، نوشته شود، به خوبی مشخص خواهد شد که «مسیحیت کیهانی»، شکل تازه‌ای از «آیین شرک قدیم» یا انطباق و همسان‌سازی آیین شرک و مسیحیت نیست بلکه بیشتر یک پدیدهٔ دینی اصیل است که در آن به مبحث آخرت یا فرجام‌شناسی و نظریهٔ رستگاری یا منجی‌شناسی، ابعادی کیهانی داده شده است. نکتهٔ مهم‌تر و معنی‌دارتر اینکه مسیح با آنکه سرورگیتی و فرمانروای کائنات باقی می‌ماند، به زمین می‌آید و از روستاییان دیدن می‌کند یعنی درست همان کاری که در اساطیر اقوام کهن ابتدایی، خدای بزرگ یا موجود متعالی طبق رسم و عادت خود می‌کرد، قبل از آنکه به یک خدای خنثی و بی‌اثر[1] تبدیل شود؛ این مسیح، «تاریخی» نیست زیرا اندیشهٔ عامیانه نه علاقه‌ای به گاه‌شماری و تاریخ‌گذاری دارد و نه توجهی به دقت و صحت وقایع و اصالت شخصیت‌های تاریخی. این بدان معنی نیست که برای مردم جوامع روستایی، مسیح فقط یک «خدا» یا ایزدی است که از آیین‌های شرک قدیم به ارث برده‌اند. زیرا از یک سو، هیچ تضاد و تناقضی میان تصور و تصویر مسیح در انجیل‌ها و کلیسا و تصویر مسیح در فرهنگ دینی عامیانه وجود ندارد. ولادت عیسی، تعالیم و آموزه‌هایش و

---

۱. deus otiosus، خدایی که پس از آفرینش گیتی و کائنات، خود را کنار می‌کشد و دیگر به کارهای عادی و امور روزمرهٔ جهان توجهی ندارد؛ معمولاً جای خود را به ایزدان جوان‌تر یا به فرزندانش می‌دهد ــ مترجم.

معجزاتش، مصلوب‌شدنش و رستاخیزش، همگی از مضامین اصلی و بنیادین در این مسیحیت عامیانه است. از سوی دیگر، همهٔ این ابداعات و محصولات طبع فرهنگ عامه، الهام گرفته و سرشار از روحی مسیحی ــ نه روحی مشرکانه ــ است؛ آن‌ها از نجات و رستگاری انسان به دست مسیح حکایت می‌کنند و از ایمان و امید و بخشش و نیکوکاری سخن می‌گویند؛ و از جانی که «خیر» و خوب است زیرا خدای پدر آن را آفریده و پسر خدا آن را نجات داده و به رستگاری رسانده؛ و از هستی و حیات بشری سخن می‌گویند که دیگر تکرار نخواهد شد و بیهوده و بی‌معنی نیست؛ انسان آزاد است که خیر یا شر را برگزیند اما صرفاً به سبب این گزینش، قضاوت و داوری نخواهد شد.

بحث مفصل‌تر برای ترسیم طرحی کلی از این «الهیات عامیانه» در حوصلهٔ این کتاب نمی‌گنجد. اما کاملاً آشکار است که مسیحیت کیهانیِ مردم جوامع روستایی، تحت تأثیر حسرت گذشته و دلتنگی برای «طبیعتی» است که با حضور عیسی تطهیر و تقدیس شده بود. این به نوعی، یک حسرت گذشته و دلتنگی برای بهشت است و میل و اشتیاق برای دوباره‌یافتن طبیعتی شکوفا و دگرگون‌شده و آسیب‌ناپذیر که از مصایب و فجایعی که به سبب جنگ‌ها و فتوحات و اشغالگری‌های ویرانگر و خانمان‌برانداز ایجاد می‌شود، در امان باشد. این ضمناً بیانگر کمال مطلوب و «آرمان» این جوامع کشاورزان است که همواره در نگرانی و هراس از هجوم انبوه جنگجویان مختلف بیگانه به‌سر می‌بردند و مورد استثمار طبقات مختلفی از «اربابان» کم‌وبیش بومی قرار داشتند. این قیامی بی‌اختیار و منفعلانه بر ضد فاجعهٔ غم‌بار و بی‌عدالتی‌های تاریخ و در تحلیل نهایی، بر ضد این واقعیت بود که شر و تباهی دیگر نمی‌تواند تصمیمی شخصی و انفرادی باشد بلکه به‌طور فزاینده‌ای به ساختاری غیرشخصی از جهان تاریخی تبدیل می‌شود.

اما برای بازگشت به بحث خودمان باید بگوییم کاملاً روشن است که این مسیحیت عامیانه توانسته برخی مقوله‌های اندیشهٔ اساطیری را حتی تا روزگار ما زنده نگه‌دارد.

اساطیر فرجام‌شناختی در قرون وسطا

در قرون وسطا نوعی افزایش و جوشش اندیشهٔ اساطیری را مشاهده می‌کنیم. همهٔ طبقات اجتماعی بر سنت‌های اساطیری خود تکیه دارند. شوالیه‌ها، صنعتگران، دبیران، رعایا و روستاییان، هر کدام یک «اسطورهٔ خاستگاه» و منشاء پیدایشی را برای اوضاع و شرایط خود پذیرفته‌اند و می‌کوشند تا از یک الگوی نمونهٔ مثالی تقلید کنند. این اساطیر دارای منابع و سرچشمه‌های مختلفی است. مضمون افسانه‌های مجموعهٔ آرتور شاهی و جام مقدس[۱]، شامل بعضی اعتقادات سلتی ــ خصوصاً باورهایی که به دنیای دیگر مربوط می‌شود ــ با رنگ و لعابی مسیحی بود. شوالیه‌ها سعی می‌کردند از الگوی نمونهٔ لانسلوت[۲] یا پارسیفال[۳] [دو تن از شوالیه‌های میزگرد] پیروی کنند. شاعران و خنیاگران دوره‌گرد (تروبادورها)، مجموعهٔ کاملی از اساطیر دربارهٔ زن و عشق را تدارک دیدند که عناصر و بن‌مایه‌های مسیحی را به کار می‌برد اما از اصول و عقاید کلیسا فراتر می‌رفت یا با آن در تضاد بود.

خصوصاً در بعضی جنبش‌های تاریخی قرون وسطایی است که بارزترین و مشخص‌ترین نمودهای اندیشهٔ اساطیری را مشاهده می‌کنیم. اساطیر فرجام‌شناختی و ارتقاء و ستایش عقاید هزاره‌ای (هزاره‌باوری) در دوران جنگ‌های صلیبی بر سر زبان‌ها افتاد، مثلاً در جنبش‌های تانچلم[۴] و اودِ اتولی[۵] و در ارتقای فردریک دوم[۶]

---

۱. آرتورشاه و دلاوران میزگرد که در جستجوی جام مقدس عیسی بودند.

2. Lancelot 3. Parsifal

۴. Tanchelm (متوفی ۱۱۱۵ م.)، خطیب دوره‌گرد بدعت‌گذاری که در نواحی غرب آنتورپ و اوترخت بر ضد کلیسای کاتولیک قیام کرد و سرانجام به زور سرکوب شد ــ مترجم.

۵. Eudes de l'etoile، یا اود استرلایی (de Sterla) بدعت‌گذار قرن دوازدهم که اصلاً انگلیسی بود ولی در ناحیهٔ برتانی (فرانسه) با حمله به کلیساها و دیرهای کاتولیک و غارت‌کردن‌شان، قیام کرد و در سال ۱۱۴۵ خودش را خداوند خداوندگاران می‌خواند ــ مترجم.

۶. پادشاه پروس و آلمان و فرمانروای امپراتوری مقدس روم در اواسط قرن سیزدهم که در بیست سال آخر عمرش (۱۲۵۰ـ۱۲۲۹) ضمناً پادشاه بیت‌المقدس هم بود ــ مترجم.

... مقام مسیحا (منجی) و در بسیاری دیگر از پدیده‌های جمعی مسیحایی، ... جاآبادی (اوتوپیایی) و پیش‌انقلابی که به‌طور هوشمندانه‌ای در کتاب در ... جوی هزارهٔ مسیح[1] اثر نورمن کوهن[2] جمع‌آوری و ارائه شده است بد ... لحظه‌ای درنگ کنیم و به هالهٔ اساطیری فردریک دوم نظری بیندازیم: ... راعظم امپراتوری، پیترو دلا وینیا[3]، پادشاه و ارباب خود را همچون یک ... جی کیهانی معرفی می‌کند که کل جهان در انتظار [ظهور] چنین فرمانروای ... هانی بوده و اکنون [که او آمده]، شعله‌های شر و تباهی خاموش شده، جنگ‌ها ... پایان رسیده و شمشیرها بر زمین نهاده شده (شمشیرها به تیغهٔ گاوآهن تبدیل ...)، صلح و آرامش، عدالت و امنیت به‌طور قاطع و محکمی برقرار شده است. ... علاوه بر همهٔ این‌ها، فردریک از فضیلت منحصربه‌فردی برخوردار است که ... همهٔ ارکان و عناصر گیتی را به هم پیوند می‌دهد ــ گرما را با سرما، جامد را با مایع ... همهٔ اضداد را با یکدیگر آشتی می‌دهد و سازگار می‌کند. او یک منجی یا ... سیحای کیهانی است که خشکی و دریا و هوا، دست به دست هم می‌دهند تا او را ... ستایش کنند. و ظهور او به سبب لطف و مشیت الوهی بود؛ زیرا جهان داشت ... رو می‌رفت و به پایان خود نزدیک می‌شد، روز قیامت و داوری بازپسین بسیار ... زدیک بود که خداوند با لطف و رحمت بی‌کرانش، مهلت دیگری اعطا کرد و این ... رمانروای پاک و مخلص را فرستاد تا دوره‌ای از صلح و آرامش و نظم و ... هماهنگی را در این دوران بازپسین (آخرالزمان) برپا کند. اینکه عبارات فوق به ... روشنی نمایانگر دیدگاه خودِ فردریک بود، در نامه‌ای که او در خطاب به ... زادگاهش، جسی[4] در نزدیکی آنکونا[5] نگاشته، به خوبی پیداست، زیرا در این نامه ... به وضوح می‌گوید که تولد خودش را واقعه‌ای می‌داند که به اندازهٔ ولادت مسیح ... برای بشریت اهمیت داشته و بنابراین، جسی را بیت‌اللحم ثانی می‌خواند. شاید

---

1. The Pursuit of the Millennium

۲. Norman Cohn (۱۹۱۵ـ۲۰۰۷)، نویسنده و مورخ انگلیسی.

۳. Pietro della Vigna (۱۱۹۰ـ۱۲۴۹).

4. Jesi

5. Ancona

در میان پادشاهان و فرمانروایان قرون وسطایی فقط فردریک بود که خودش را شخصیتی الوهی می‌دانسته، نه به سبب مقام پادشاهی‌اش، بلکه به سبب سرشت و خصایل ذاتی خود ــ که تقریباً مترادفش می‌دانست با تجسم خداوند.[۱۵]»

اساطیر فردریک دوم پس از مرگش هم به فراموشی سپرده نشد، به این دلیل ساده که نمی‌توانستند مرگ او را باور کنند: امپراتور حتماً برای استراحت به کشوری دوردست سفر کرده و یا طبق رایج‌ترین افسانه در میان مردم، او در زیر کوه اتنا[1] به خواب رفته بود؛ اما یک روز دوباره بیدار می‌شد و بازمی‌گشت تا دوباره تاج و تختش را تصاحب کند. و درواقع، سی‌وچهارسال پس از مرگش، فرد شیادی توانست مردم شهر نوس[2] را متقاعد کند که او همان فردریک دوم است که دوباره بازگشته است. حتی پس از اعدام این فردریک قلابی در وتزلار[3] هم از شدت و گستردگی این اسطوره، چیزی کم نشد. در قرن پانزدهم هنوز بسیاری از مردم باور داشتند که فردریک زنده است و تا پایان جهان زنده می‌ماند و خلاصه اینکه فقط او، یگانه امپراتور مشروع بوده و دیگر هرگز امپراتور مشروع دیگری نخواهد بود.

اسطورهٔ فردریک دوم فقط نمونهٔ مشهوری است از پدیده‌ای گسترده‌تر و پایدارتر. درواقع اعتبار دینی و کارکرد فرجام‌شناختی پادشاهان در اروپا تا قرن هفدهم ادامه داشت. سکولاریزه‌کردن[4] این مفهوم فرجام‌شناختی پادشاه (فرمانروای آخرالزمانی) هم نتوانست آن امیدی را خاموش سازد که در اعماق روح مشترک جمعی ریشه دوانیده و در آرزوی بازسازی و نوسازی جهانی بود که به دست قهرمان نمونهٔ مثالی به انجام می‌رسد؛ البته در یکی از شکل‌ها و قالب‌های جدیدش از قبیل مصلح، انقلابی، شهید (در راه آزادی توده‌ها)، رهبر حزب. نقش و مأموریت یا رسالت بنیانگذاران و رهبران جنبش‌های تمامیت‌خواه نوین هم تعداد قابل توجهی از عناصر فرجام‌شناختی و منجی‌شناختی را

---

1. Aetna
2. Neuss
3. Wetzlar
4. Secularization

... بر می‌گیرد. اندیشهٔ اساطیری از بعضی نمودهای سابقش که با گذشت زمان و از طریق «تاریخ» کهنه شده و از رواج افتاده، عبور می‌کند و آن نمودها را کنار می‌گذارد و خود را با شرایط جدید اجتماعی و گرایش‌های عمومی و شیوه‌های جدید فرهنگی انطباق می‌دهد ــ اما در برابر نابودی مقاومت می‌کند و ریشه‌کن نمی‌شود.

آلفونس دوپرون[1] در ارتباط با پدیدهٔ جنگ‌های صلیبی به خوبی توانسته بیان‌ها و ساختارهای اساطیری و گرایش‌های فرجام‌شناختی آن را اثبات کند: «در کانون آگاهی جنبش جنگ‌های صلیبی، چه در میان روحانیون و چه در میان غیر روحانیون، این باور جای گرفته که وظیفهٔ اصلی عبارت است از آزادسازی اورشلیم.... آنچه در جنگ صلیبی به شدیدترین وجهی بیان می‌شود، تحقق یافتن امری دوگانه است: دستاورد زمانی یا تحقق فرصت‌ها و دستاورد مکانی بشری. زیرا دستاورد مکانی بدین معنی است که نشانهٔ تحقق فرصت‌ها (دستاورد زمانی) عبارت است از اجتماع ملت‌ها[ی اروپایی] در آن مادرشهر مقدس و کانون جهان؛ یعنی اورشلیم.[۱۶]»

دلیل و برهانی که ثابت می‌کند در اینجا با حضور یک پدیدهٔ معنوی جمعی و انگیزه یا محرکی غیرعقلانی روبه‌رو هستیم ــ علاوه بر دلایل دیگر ــ عبارت است از جنگ‌های صلیبی کودکان که ناگهان در سال ۱۲۱۲ میلادی در شمال فرانسه و آلمان آغاز شد. خلق‌الساعه و خودجوشیِ این جنبش‌ها، غیرقابل تردید به نظر می‌رسد. یک شاهد معاصر[۱۷] دربارهٔ این واقعه می‌نویسد: «هیچ‌کس، چه از سرزمین‌های بیگانه و چه از سرزمین خودشان، آن‌ها را مجبور به این کار نمی‌کرد. این کودکان که هم‌زمان دارای دو خصلت بودند که نشانهٔ خارق‌العاده‌بودن‌شان به‌شمار می‌رفت، یکی سن و سال بسیار کم و خردسال بودن‌شان و دیگری فقر و تهیدستی‌شان ــ خصوصاً بچه‌چوپان‌های کوچک ــ فقط به‌راه افتادند و مردم فقیر هم به آن‌ها پیوستند[۱۸].» تعدادشان حدوداً

1. Alphonse Dupront

به سی هزار نفر می‌رسید و در صفوفی منظم قدم برمی‌داشتند و سرود می‌خواندند. وقتی از آن‌ها می‌پرسیدند که به کجا می‌روید، پاسخ می‌دادند: «به سوی خدا.» به گفتهٔ یک وقایع‌نگار معاصر: «آن‌ها قصد داشتند از دریا عبور کنند و کاری را انجام دهند که پادشاهان و قدرتمندان از عهده‌اش برنیامده بودند؛ یعنی می‌خواستند مقبرهٔ مسیح را دوباره تصرف کنند[۱۹].» روحانیون و مقامات کلیسا با این قیام و خیزش کودکان مخالف بودند. جنگ صلیبی کودکان فرانسه به فاجعه ختم شد. وقتی آن‌ها به بندر مارسی رسیدند بر هفت کشتی بزرگ سوار شدند اما دو فروند از این کشتی‌ها گرفتار توفان شدند و در سواحل ساردنی به گِل نشستند و همهٔ سرنشینان‌شان غرق شدند. آن پنج کشتی دیگر را هم، صاحبان خیانتکارشان به اسکندریه بردند و کودکان را به اعراب و تاجرانِ برده فروختند.

جنگ صلیبی کودکان آلمان هم طرح کلی مشابهی داشت. یک وقایع‌نگار معاصر دربارهٔ آن نوشت که در سال ۱۲۱۲: «پسری به نام نیکولاس پیدا شد که گروه انبوهی از کودکان و زنان را دور خود جمع کرد. او تأکید داشت که فرشته‌ای به او فرمان داده و باید با گروهش به اورشلیم بروند تا صلیب عیسی مسیح را نجات دهند و دریا، همان‌طور که قبلاً برای بنی‌اسرائیل رخ داده بود، در مقابل‌شان گشوده می‌شود و به آن‌ها اجازه می‌دهد عبور کنند بدون آنکه پایشان خیس شود.[۲۰]» آن‌ها هیچ سلاحی نداشتند. سفرشان را از منطقهٔ اطراف کُلن آغاز و در امتداد رود راین حرکت کردند، از کوه‌های آلپ گذشتند و به شمال ایتالیا رسیدند. بعضی از آن‌ها توانستند خودشان را به جنوا و پیزا هم برسانند اما آن‌ها را بازگرداندند. آن عده‌ای که موفق شدند به رم برسند مجبور شدند قبول کنند که هیچ مقام و مرجعی از آن‌ها حمایت نمی‌کند. پاپ برنامهٔ آن‌ها را قبول نکرد و نهایتاً مجبور به بازگشت شدند. همان‌طور که وقایع‌نگار سالنامهٔ ماریاسنزها[1] می‌گوید: «آن‌ها خسته و گرسنه و پابرهنه، یکی‌یکی و در سکوت بازگشتند.» هیچ‌کس به آن‌ها کمکی نکرد. یک شاهد دیگر می‌نویسد: «نصف بیشتر آن‌ها در

1. Annales Marbacenses

ستاها و در مکان‌های عمومی، از فرط گرسنگی از پای افتادند و جان سپردند و هیچ‌کس جسدشان را دفن نکرد[۲۱].»

پل آلفاندری[1] و آلفونس دوپرون به درستی در این جنبش‌ها، نقش برگزیدهٔ خاص (مقرب) کودک را در دیانت و ایمان عامیانه تشخیص داده‌اند. این چیزی است هم شبیه به اسطوره‌ها و روایات معصومین مقدس، و هم در عین حال، از تقای مقام کودک از سوی عیسی مسیح و هم واکنش عامهٔ مردم در مقابل جنگ صلیبی بارون‌ها، یعنی همان واکنشی که در روایاتی پدیدار شد که در اطراف «تافورها[2]» در نخستین جنگ‌های صلیبی شکل گرفت[۲۲]. «فتح مجدد «مکان‌های مقدس» دیگر امکان ندارد و نمی‌توان انتظارش را داشت مگر اینکه معجزه‌ای رخ دهد ــ و معجزه فقط می‌تواند به خاطر پاک‌ترین‌ها و خالص‌ترین‌ها به وقوع بپیوندد؛ یعنی کودکان فقرا و مستمندان[۲۳].»

بقایای اسطورهٔ فرجام‌شناختی

شکست و ناکامی جنگ‌های صلیبی باعث پایان‌یافتن امیدهای فرجام‌شناختی یا آخرالزمانی شد. تومازو کامپانلا[3] در کتابش تحت عنوان سلطنت اسپانیا[4] (۱۶۰۰)، از پادشاه اسپانیا درخواست می‌کند تا مخارج جنگ صلیبی جدیدی را با امپراتوری ترکان [عثمانی] تأمین کند و پس از پیروزی، سلطنت جهانی خود را برپا سازد. سی‌وهشت سال بعد، وقتی کامپانلا در کتاب اکلوگا[5]، خطاب به لویی سیزدهم و پرنسس آن اتریشی می‌گوید تولد فرزندشان، لویی چهاردهم آینده را جشن بگیرند، باز هم پیشگویی‌هایی دربارهٔ تصرف مجدد ارض مقدس[6]

---

1. P. Alphandery

۲. Tafurs، گروهی از بقایای سپاه جنگ صلیبی مردمی (Peoples Crusade) بودند تحت رهبری پیتر راهب (Peter the Hermit) که به سختی جان سالم به‌در بردند و گفته‌اند با ادمخواری خود را زنده نگه‌داشتند ــ مترجم.

۳. Tomasso Campanella (۱۵۶۸ـ۱۶۳۹)، فیلسوف، متکلم و شاعر ایتالیایی.

4. De Monarchia Hispanica

5. Ecloga

6. recuperatio Terrae Sanctae

[اورشلیم] را مطرح می‌کند. آن پادشاه جوان [یعنی لویی چهاردهم] سراسر جهان را در طی هزار روز فتح خواهد کرد، دیوها و هیولاها را به خاک و خون می‌کشد یعنی سرزمین‌های کفار را مطیع خود می‌سازد و یونان را [که در اشغال عثمانیان بود] آزاد می‌کند؛ اسلام از اروپا بیرون رانده می‌شود؛ مصر و اتیوپی دوباره مسیحی می‌شوند و تاتارها، پارسیان (ایرانیان) و چینی‌ها و سراسر مشرق‌زمین از آیین مسیحیت پیروی می‌کنند؛ همهٔ اقوام و نژادها در یک جهان مسیحی واحد با هم متحد می‌شوند و این جهانِ بازسازی و احیاشده، یک مرکز خواهد داشت ــ اورشلیم. کامپانلا در ادامه می‌نویسد: «کلیسای مسیحی در اورشلیم افتتاح شد و پس از دو رزدن جهان، دوباره به اورشلیم بازمی‌گردد[۲۴].» کامپانلا در رساله‌ای تحت عنوان مقدمات رستاخیز دوم[1]، دیگر فتح اورشلیم را آن‌طور که سنت برنارد می‌پنداشت، مرحله‌ای در مسیر رسیدن به اورشلیم آسمانی نمی‌داند بلکه آن را مقدمهٔ بنیانگذاری حکومت مسیحایی می‌داند[۲۵].

نیازی به ارائهٔ مثال‌های بیشتری نیست. اما تأکید بر استمرار و پیوستگی میان مفاهیم فرجام‌شناختی و آخرالزمانی قرون وسطایی با «فلسفه‌های تاریخ» مختلفی که در عصر روشنگری و قرن نوزدهم ارائه شده، بسیار مهم است. در طی سی‌سال اخیر به تدریج مشخص می‌شود که «پیشگویی‌های» جواکینو دا فیوره[2] چه نقش مهم و منحصربه‌فردی را در برانگیختن و انسجام‌بخشیدن به همهٔ این جنبش‌های مسیحایی که در قرن سیزدهم پدیدار شد و به شکل کم‌وبیش سکولاریزه‌شده‌ای تا قرن نوزدهم ادامه یافت، ایفا کرده است[۲۶]. اندیشهٔ اصلی جواکینو ــ یعنی، ورود قریب‌الوقوع جهان به عصر سوم تاریخی که عصر آزادی خواهد بود زیرا تحت تأثیر روح‌القدس تحقق می‌یابد ــ پیامدها و تبعات قابل توجهی داشت. این اندیشه در تضاد و تقابل با فلسفهٔ الوهی تاریخ که در زمان سنت آگوستین از سوی کلیسا پذیرفته شد، به سیر خود ادامه داد. طبق آموزهٔ

---

1. La prima e la seconda resurrezione

۲. Giaacchina da Fiore (۱۲۰۲ـ۱۱۳۵)، عارف و متأله ایتالیایی.

... می کنونی، چون کمال بر روی زمین از سوی کلیسا تحقق یافته، دیگر ... سازی یا تجدید حیاتی در آینده در کار نخواهد بود. تنها واقعهٔ قاطع و ... ین‌کننده در آینده، دومین ظهور مسیح در روز داوری بازپسین در آخرالزمان ... اهد بود. جواکینو دافیوره آن اسطورهٔ کهنِ نوزایی جهانی را به مسیحیت ... می‌گرداند. مسلماً این دیگر نمی‌تواند یک نوزایی ادواری و به‌طور نامحدودی ... ل تکرار باشد. اما به هر حال جواکینو، عصر سوم تاریخی را همچون عصر ... ومت آزادی تصور می‌کند که تحت هدایت روح‌القدس تحقق می‌یابد ــ که ... او یحاً نمایانگر عبور از مسیحیت تاریخی و در تحلیل نهایی، نمایانگر براندازی ... قوانین و آداب و رسوم موجود است.

ما در اینجا نمی‌توانیم جنبش‌های فرجام‌شناختی یا آخرالزمانی مختلفی را که از جواکینو الهام گرفته‌اند، معرفی کنیم. اما حداقل باید به ادامه و استمرار غیرمنتظرهٔ بعضی اندیشه‌های آن پیشگوی کالابریایی[1] اشاره کنیم. مثلاً برای ... مین است که لسینگ[2] در کتابش تحت عنوان تعلیم و تربیت نوع بشر[3]، نظریهٔ ... کاشفهٔ مداوم و پیش‌رونده را که در عصر سوم به اوج می‌رسد، بسط و توسعه می‌دهد. مسلماً لسینگ این عصر سوم را زمان پیروزی عقل از طریق تعلیم و تربیت می‌دانست؛ اما با وجود این، او به تحقق یافتن مکاشفهٔ مسیحی باور داشت ... با احساس همدلی و تحسین به «بعضی مجذوبان در قرون سیزدهم و چهاردهم» اشاره می‌کند که تنها اشتباه‌شان در اعلام پیش از موعد «انجیل ابدی نوین»[4] نهفته بود [۲۷]. اندیشه‌های لسینگ هم پیامدها و تبعاتی داشت و احتمالاً از طریق شاگردان سن سیمون[5] بر اگوست کنت[6] و نظریهٔ سه مرحلهٔ او تأثیر گذاشت. فیشته، هگل و شلینگ هم به دلایل مختلف تحت تأثیر اسطورهٔ

---

1. Calabrian

۲. Lessing (۱۷۲۹ـ۱۷۸۱)، فیلسوف آلمانی.

3. Education of the Human Race

4. new eternal Gospel

۵. Saint-Simon (۱۷۶۰ـ۱۸۲۵)، فیلسوف و جامعه‌شناس فرانسوی.

۶. Auguste Comte (۱۷۹۸ـ۱۸۵۷)، فیلسوف فرانسوی.

جواکینویی مبنی بر قریب‌الوقوع بودن عصر سومی که تاریخ را نوسازی و احیاء و کامل می‌کند، قرار داشتند. این اسطورهٔ فرجام‌شناخت از طریق آن‌ها بر بعضی نویسندگان روس تأثیر گذاشت، خصوصاً بر کراسینسکی[1] با کتابش تحت عنوان سومین ملکوت روح[2] و مرژکوفسکی[3] نویسندهٔ آیین مسیحیت سومین عهد[4] [اشاره به عهد سوم پس از «عهد عتیق» و «عهد جدید»] [۲۸]. مسلماً ما اکنون با خیال‌بافی‌ها و نظریه‌پردازی‌های شبه‌فلسفی سر و کار داریم و نه دیگر با امید و انتظار فرجام‌شناختی یا آخرالزمانی برای حکومت روح‌القدس. اما اسطورهٔ نوسازی و بازسازی جهانی در آینده‌ای کم‌وبیش نزدیک، هنوز در همهٔ این نظریه‌ها و تخیلات قابل تشخیص است.

اسطوره‌های جهان نوین

بعضی شکل‌های «رفتار اساطیری» هنوز در روزگار ما باقی مانده است. این بدان معنی نیست که آن‌ها نمایانگر «بقایای» ذهنیتی کهن و ابتدایی هستند. اما بعضی جنبه‌ها و کارکردهای تفکر اساطیری از اجزای سازنده و تشکیل‌دهندهٔ انسان به‌شمار می‌رود. ما در جای دیگری دربارهٔ بعضی «اسطوره‌های جهان نوین» بحث کرده‌ایم [۲۹]. این مسئله‌ای بسیار پیچیده و جذاب است؛ ما نمی‌توانیم در چند صفحهٔ معدود، مطالبی را که خود نیازمند کتابی قطور است، مطرح کنیم. پس به بحث مختصری دربارهٔ بعضی وجوه «اساطیر نوین» بسنده می‌کنیم.

قبلاً از اهمیت «بازگشت به مبدأ اصلی» در جوامع ابتدایی سخن گفته‌ایم[5] که این بازگشت می‌تواند از راه‌های مختلفی انجام گیرد. اینک همین اعتبار و اهمیت «مبدأ اصلی» در جوامع اروپایی هم باقی مانده است. هنگامی که قرار بود تغییر و

---

1. Krasinsky　　2. Third Kingdom of the Spirit

۳. Merejkowsky (۱۹۴۱-۱۸۶۵)، داستان‌نویس، شاعر و متفکر دین‌پژوه روسی.

4. The Christianity of the Third Testament

۵. نگاه کنید به «اسطوره و واقعیت»، میرچا الیاده، ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران، نشر کتاب پارسه.

... ولی یا یک نوآوری انجام شود، آن را همچون نوعی بازگشت به مبدأ اصلی ا ...ازین، تصور یا ارائه می‌کردند. جنبش اصلاح دینی در اروپا با بازگشت به کتاب ...دس آغاز شد و رؤیای بازیابی تجربهٔ کلیسای اولیه یا حتی نخستین جوامع ...یحی را در سر می‌پروراند. انقلاب فرانسه الگوهای نمونهٔ مثالی خود را در ...می‌ها و اسپارتی‌های باستان جستجو می‌کرد. مبلغان و رهبران این نخستین انقلاب بنیادی و رادیکال در اروپا که نه‌تنها پایان یک نظام حکومتی، بلکه پایان یک دورهٔ تاریخی را رقم زد، خودشان را همچون احیاکنندگان فضایل کهنی می‌دیدند که از سوی لیوی[1] و پلوتارک[2] ستایش شده بود.

در طلیعهٔ جهان نوین، اندیشهٔ «مبدأ اصلی» یا «اصالت آغازین» از اهمیت و اعتباری تقریباً جادویی برخوردار بود. داشتن «اصالت» معلوم و ثابت‌شده‌ای به این معنی بود که گذشته از همهٔ کارها و گفته‌ها، شخص دارای مزیت بزرگِ اصالتی شریف و ممتاز هم است. روشنفکران رومانی در قرن هجدهم و نوزدهم، دائماً با افتخار تأکید می‌کردند: «ما اصالت و مبدأ اصلی خود را در روم یافته‌ایم!» در مورد آن‌ها، آگاهی داشتن از تبار لاتین [رومی]شان با نوعی شراکت باطنی و رازآمیز در شکوه و عظمت روم باستان همراه بود. روشنفکران اتریشی [در قلمرو امپراتوری اتریش-مجارستان] هم به طریقی مشابه، در اسطورهٔ منشاءِ پیدایش هونور[3] و ماگور[4] [نیاکان اساطیری مجارها] و در منظومهٔ حماسی آرپاد[5]، توجیهی برای اثبات حقانیت باستانی، ریشه‌های کهن، اشرافیت و رسالت تاریخی مجارها یافتند. در سراسر اروپای جنوب شرقی و مرکزی در ابتدای قرن نوزدهم، شبح خیالی یا سراب «اصالت اشرافی»[6] تقریباً همچون مقدمهٔ شور و اشتیاقی شدید برای تاریخ ملی، خصوصاً در نخستین مراحل آن، پدیدار شد. «قوم یا ملتی بدون تاریخ (بخوانید: بدون «اسناد و مدارک تاریخی» یا بدون

---

۱. Livy (بعد از میلاد ۱۷-۵۹ یا ۶۴ قبل از میلاد)، مورخ و نویسندهٔ روم باستان.

۲. Plutarch (۱۲۰-۴۶ قبل از میلاد)، مورخ و نویسندهٔ یونان باستان.

3. Hunor 4. Magor 5. Arpad

6. noble origin

تاریخ‌نگاری) مثل این است که انگار اصلاً وجود نداشته است!» این تشویش و اضطراب در همهٔ تاریخ‌نگاران و مورخان ملی اروپای مرکزی و اروپای شرقی کاملاً مشهود است. مسلماً چنین شور و اشتیاقی برای تاریخ‌نگاری ملی یکی از پیامدهای بیداری ملت‌ها و احساسات ملی‌گرایی در این بخش از اروپا بود. البته بعداً خیلی زود به ابزاری برای تبلیغات و جنگ سیاسی هم تبدیل شد. اما این تمایل به اثبات «اصل و نسب عالی» یا تباری اصیل و «کهن» برای ملت خود، چنان اروپای شرقی را تحت سیطره گرفته است که به استثنای تعدادی انگشت‌شمار، همهٔ مورخان و تاریخ‌نگاران این منطقه، حوزهٔ تحقیق و نگارش خود را به تاریخ ملی کشورشان محدود کرده و نهایتاً کارشان به رویکردی ولایتی و تنگ‌نظری فرهنگی کشیده شده است.

این شور و اشتیاق به «اصل و نسب عالی» ضمناً توضیحی است برای اسطورهٔ نژادپرستانهٔ «آریایی‌گرایی» که هرازچندگاه در غرب و خصوصاً در آلمان رواج پیدا می‌کند. ساختار و محتوای سیاسی-اجتماعی این اسطوره مشهورتر از آن است که نیازی به بحث داشته باشد. آنچه در این تحقیق مورد توجه ماست، این واقعیت است که انگارهٔ «آریایی» هم نمایندهٔ نیای «ازلی آغازین» است و هم نمایانگر آن «قهرمان» اصیل و نجیب‌زاده‌ای که آکنده از همهٔ فضایل و خصلت‌هایی است که هنوز ذهن کسانی را به خود مشغول می‌ساخت که نتوانسته بودند خود را با کمال مطلوب جوامعی که در پی انقلاب‌های ۱۷۸۹ و ۱۸۴۸[1] پدیدار شده بود، تطبیق دهند. «آریایی» همان الگوی نمونهٔ مثالی بود که باید سرمشق قرار می‌گرفت تا بتوانند دوباره به «پاکی و خلوص» نژادی، قدرت جسمانی، شرافت و نجابت و «اخلاقیات» قهرمانی آن اعصار «آغازین» خلاق و شکوهمند دست‌یابند.

---

۱. انقلاب ۱۷۸۹ همان انقلاب کبیر فرانسه است و انقلاب‌های ۱۸۴۸ به انقلاب‌هایی اشاره می‌کند که درنتیجهٔ بالا گرفتن احساسات ملی‌گرایی در اروپا بر ضد حکومت‌های سلطنتی در کشورهای متعددی ازجمله آلمان و امپراتوری اتریش و... برپا شد ــ مترجم.

اما در مورد کمونیسم مارکسیستی هم ساختارهای فرجام‌شناختی و هزاره‌گرایانهٔ آن به اندازهٔ کافی مورد بحث و بررسی بوده است. قبلاً اشاره کرده‌ایم که مارکس بخشی از اسطوره‌های فرجام‌شناختی مهم و برجستهٔ جهان آسیایی-مدیترانه‌ای را به کار گرفت: همان اسطورهٔ نقشِ نجات‌دهنده و آزادی‌بخشِ انسان عادل و برحق در روزگار ما و به زبان مارکس: طبقهٔ کارگر یا پرولتاریا) که مقدر است رنج‌ها و دسائیش سرانجام اوضاع و شرایط هستی‌شناختی جهان را تغییر دهد. «درواقع جامعهٔ بی‌طبقهٔ مارکس و ازبین‌رفتن همهٔ فشارها و تنش‌های تاریخی درنتیجهٔ آن، می‌تواند دقیق‌ترین پیشینه‌اش را در اسطورهٔ «عصر زرین» بیابد که طبق بسیاری از روایات سنتی در آغاز و پایان تاریخ قرار دارد. مارکس با یک ایدئولوژی مسیحایی کاملاً یهودی-مسیحی، این اسطورهٔ کهن و مورد احترام را توسعه داده و غنی‌تر ساخته است؛ از یک سو با کارکرد پیامبرگونه و منجی‌شناختی که به پرولتاریا نسبت می‌دهد؛ و از سوی دیگر با آن نبرد نهایی میان خیر و شر که به راحتی می‌تواند با برخورد و نبرد آخرالزمانی میان مسیح و دجال مقایسه شود که به پیروزی قاطع و نهایی مسیح ختم می‌شود. به‌واقع بسیار مهم و معنی‌دار است که مارکس آن امید و انتظار فرجام‌شناختی یهودی-مسیحی مبنی بر پایان قطعی و مطلق تاریخ را به نفع خود به کار می‌گیرد؛ در اینجاست که او راهش را از سایر نظریه‌پردازان فلسفهٔ تاریخ (مثلاً کروچه[1] و اورتگا یی گاست[2]) جدا می‌کند که معتقدند فشارها و تنش‌های تاریخی تلویحاً در وضعیت بشری نهفته است و بنابراین هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل از بین برود[۳۰].»

اساطیر و رسانه‌های همگانی

تحقیقات اخیر توانسته ساختارهای اساطیریِ تصاویر و الگوهای رفتاری را آشکار سازد که از سوی رسانه‌های همگانی بر گروه‌های جمعیتی تحمیل می‌شود. این پدیده خصوصاً در ایالات متحده نمایان است[۳۱]. شخصیت‌های

---

۱. Benedetto Croce (۱۹۵۲-۱۸۶۶)، فیلسوف ایتالیایی.

۲. Ortega y Gasset (۱۹۵۵-۱۸۸۳)، فیلسوف اسپانیایی.

مجلات مصور همان روایت یا طرز تلقی نوین از قهرمانان فرهنگ عامه یا اساطیری را نشان می‌دهد[۱]. این قهرمانان، ذهنیت آرمانی و کمال مطلوب بخش بزرگی از جامعه را تجسم می‌بخشند تا جایی که هرگونه تغییر در رفتار ویژهٔ آنان، یا حتی بدتر از آن، مرگ آنان باعث ایجاد بحران‌های واقعی در میان خوانندگان‌شان می‌شود؛ خوانندگان واکنش‌های شدیدی از خود نشان می‌دهند و با فرستادن هزاران نامه و تلگرام به نویسندگان داستان‌های مصور یا به سردبیران مجلاتی که این داستان‌ها را منتشر می‌سازند، اعتراض می‌کنند. یک شخصیت خیالی به نام سوپرمن (اَبَرمرد)، خصوصاً به خاطر هویت دوگانه‌اش، فوق‌العاده در میان مردم محبوب شده است؛ او اگرچه از سیاره‌ای آمده که در فاجعه‌ای، نابود شده و با اینکه از قدرت‌های عظیم و خارق‌العاده‌ای برخوردار است، روی زمین ظاهراً در هیئت یک روزنامه‌نگار عادی و متواضع به نام کلارک کنت[۲] زندگی می‌کند؛ او بسیار ترسو و خجالتی و فاقد اعتمادبه‌نفس است و سخت تحت نفوذ همکارش، لویس لین[۳] قرار دارد. این پوشش یا چهرهٔ مبدلِ مسخره و تحقیرآمیز از قهرمانی که نیروهایش به معنی واقعی کلمه، نامحدود و بی‌کران است، یک مضمون اساطیری کاملاً شناخته‌شده را به یاد می‌آورد. در تحلیل نهایی، اسطورهٔ سوپرمن، آن تمایلات و آرزوهای نهفتهٔ انسان مدرن را ارضا می‌کند که اگرچه می‌داند موجودی حقیر و سرگردان و محدود است، باز هم این رؤیا را در سر دارد که روزی بتواند خود را همچون «فردی خاص و استثنایی» یا یک «قهرمان» اثبات کند.

داستان‌های پلیسی و کارآگاهی هم تقریباً وضعیت مشابهی دارد. خواننده از یک سو شاهد کشمکش و نبردی مثالی میان خیر و شر یا میان قهرمان (یعنی کارآگاه یا مأمور پلیس) با مجرمان و جنایتکاران (تجسم امروزی از شیطان و

---

۱. خوانندهٔ نکته‌سنج توجه دارد که این مقاله در سال ۱۹۶۳ نوشته شده و در آن زمان هنوز صنعت سینما و خصوصاً تلویزیون به اندازهٔ امروز توسعه نیافته بود و امروزه باید نقش سینمای خانگی و ماهواره و ارتباطات رایانه‌ای را هم در نظر داشته باشیم ــ مترجم.

2. Kent 3. Lois Lane

ا، واح شریر) است. از سوی دیگر، خواننده به واسطهٔ یک فرآیند ناخودآگاهِ
، افکنی و هم‌ذات‌پنداری، در راز و رمز داستان و در صحنهٔ نمایش شرکت داشته
، احساس می‌کند خودش شخصاً درگیر حوادث و ماجراهایی مثالی ــ یعنی مثلاً
یار خطرناک و «قهرمانانه» ــ شده است.

فرآیند اسطوره‌سازی از شخصیت‌های ملی و چهره‌های مشهور در جامعه از
طریق رسانه‌های جمعی و استحاله و دگردیسی یک شخصیت و تبدیل‌کردنش به
صویر یا نمادی مثالی هم اخیراً مورد توجه و تجزیه و تحلیل قرار گرفته است:
الوید وارنر[1] در فصل اول کتابش تحت عنوان زندگان و مردگان[2] دربارهٔ
کونگی ساختن و آفریدن چنین چهرهٔ ملی مشهوری توضیح می‌دهد. بیگی
ولدون[3]، یک سیاستمدار شهرستانی در ایالات شمالی آمریکا، به علت مخالفت
نجالی و پرسر و صدایش با اشرافیت صنعتی نوین به چهره‌ای ملی و
ناخته‌شده در سراسر کشور [ایالات متحده] تبدیل شد و تصویری دروغین و
وام‌فریبانه از سوی مطبوعات و رادیو[4] از او ساخته و پرداخته شد و او را
همچون مردی که به خاطر مردم در نبردی مقدس وارد شده و با ثروت‌های کلانِ
وی هم انباشته‌ای می‌جنگد، معرفی کردند. آنگاه، وقتی افکار عمومی از این
صویر خسته شد، همان رسانه‌های جمعی با وظیفه‌شناسی، بیگی را به
سیاستمداری شرور و فاسد و تبهکار تبدیل کردند که با سوءاستفاده از تنگ‌دستی
و نیازمندی عامهٔ مردم، فقط در پی کسب منافع شخصی خود بوده است. وارنر
اشاره می‌کند که بیگی مولدونِ واقعی تا حد زیادی با هر دوی این تصویرها
تفاوت داشت اما مجبور بود شیوهٔ رفتار و عملکرد خود را طوری تنظیم کند که با
تصویر اولی جور دربیاید و با دومی مبارزه کند[۳۲].»

رفتار اساطیری را می‌توان در اشتغال ذهنی و تمایل شدید به «موفقیت» هم

---

۱. Lloyad Warner (۱۸۹۸ـ۱۹۷۰)، انسان‌شناس آمریکایی.

2. The living and the Dead

3. Biggy Muldoon

۴. یا به اصطلاح امروزی، رادیو و تلویزیون و اینترنت.

تشخیص داد که مشخصهٔ اصلی و آشکارِ جامعهٔ مدرن است و آرزویی پنهانی برای عبور و فراتررفتن از محدودیت‌های وضعیت بشری را بیان می‌کند؛ در خروج از شهرها و مهاجرت به شهرک‌های حومهٔ شهرهای بزرگ که می‌توان حسرت و دلتنگی برای «کمال ازلی آغازین» را در آن تشخیص داد؛ در اسباب و لوازم تزیینی و ابراز احساسات پرشوری که ویژگی مشخصهٔ آن چیزی است که تحت عنوان تقدس‌بخشیدن یا «آیین پرستش اتومبیل مقدس»[1] خوانده می‌شود. همان‌طور که اندرو گریلی[2] می‌گوید: «فقط کافی است سری به یک نمایشگاه سالانهٔ اتومبیل بزنید تا متوجه شوید که این درواقع نوعی عملکرد دینی با مراسم آیینی و تشریفاتی بسیار دقیق است. تلألؤ رنگ‌ها، درخشش نورها، نوای موسیقی، احساس شگفتی و اعجاب آمیخته با احترام پرستشگران، حضور کاهنه‌های معبد (مانکن‌ها و زنانی که صحنه‌آرایی می‌کنند)، شکوه و عظمت و درخشندگی تجملات، صرف هزینه‌های گزاف و اسراف بی‌حد و حصر، هجوم جمعیت انبوه مشتاقان ــ همهٔ این‌ها در هر فرهنگ دیگری، به وضوح نمایانگر نوعی مراسم آیینی و عبادت جمعی خواهد بود.... این آیین پرستش اتومبیل مقدس هم برای خودش کارشناسان و استادان آیین تشرف و رازآموزی و مبتدیان و رازآموزانی دارد. هیچ‌کس از سالکان طریقت‌های عرفانی یا گنوسی‌ها برای شنیدن آخرین پیشگویی و یا مکاشفهٔ تازهٔ غیب‌بینان، آن‌قدر با شور و اشتیاق انتظار نمی‌کشیدند که پرستشگران اتومبیل در انتظار شنیدن نخستین اخبار و شایعات دربارهٔ مدل‌های جدید، از خود شور و هیجان نشان می‌دهند. در چنین زمان‌هایی از چرخه یا دورهٔ فصلی سالانه است که کاهنان بزرگ این آیین پرستش جدید ــ فروشندگان و دلالان اتومبیل ــ از احترام و اهمیت تازهٔ مضاعفی برخوردار می‌شوند، در شرایطی که عامهٔ مردم با شور و هیجان در انتظار نوع جدیدی از رهایی و رستگاری به‌سر می‌برند[۳۳].»

---

1. cult of the sacred automobile

۲. Andrew Greeley (۱۹۲۸ـ۲۰۱۳)، کشیش و نویسندهٔ آمریکایی.

اساطیر خواص و نخبگان جامعه

انچه می‌توان اساطیر خاص و نخبگان جامعه خواند، کمتر مورد توجه ،ار گرفته، خصوصاً آن اسطوره‌هایی که پیرامون آثار هنری و پیامدهای ،هنگی و اجتماعی آن شکل می‌گیرد. باید گفته شود که این اسطوره‌ها ، انسته‌اند خود را بسیار فراتر از گروه بستهٔ رازآموختگان یا تشرف‌یافتگان [در انجا، هنرمندان و منتقدان و کارشناسان هنری] عرضه و تحمیل کنند، عمدتاً به - اطر عقدهٔ حقارتی که هم عامهٔ مردم و هم محافل رسمی هنری امروزه از آن رنج ،،برند یا تحت تأثیر آن قرار دارند. عدم درک پرخاشگرانهٔ عامهٔ مردم و منتقدان ، نمایندگان رسمی هنر، نسبت به امثال رمبو[1]ها و ون‌گوگ‌ها و پیامدهای ،اجعه‌باری ــ خصوصاً برای مجموعه‌داران و موزه‌ها ــ که به خاطر بی‌تفاوتی و ،اعتنایی به جنبش‌های نوآور از امپرسیونیسم تا کوبیسم و سوررئالیسم ایجاد ،د، تجربه‌های ناخوشایند و درس‌های دشواری برای منتقدان و مردم عادی و ،یز برای دلالان و فروشندگان آثار هنری، مدیران موزه‌ها و مجموعه‌داران ،ربر داشته است. امروزه تنها نگرانی آن‌ها این است که به اندازهٔ کافی مترقی و اگاه نباشند و بنابراین نتوانند در زمان مناسب، نبوغ و خلاقیت یک اثر هنری را که معمولاً در نگاه اول غیرقابل فهم است، تشخیص دهند و بشناسند. شاید قبلاً در ،لول تاریخ هرگز این‌طور نبوده که هنرمند این‌قدر مطمئن باشد که هر چقدر [آثار هنری‌اش]، جسورانه‌تر، انقلابی‌تر یا سنت‌شکنانه‌تر، پوچ‌تر، بی‌معنی[2]تر، پیچیده‌تر و دست‌نیافتنی‌تر باشد، بیشتر شناخته و تأیید و تحسین می‌شود، بیشتر تحویلش می‌گیرند و همچون بتی پرستش می‌شود. در بعضی کشورها حتی نتیجهٔ آن به نوعی رسم‌پرستی[3] وارونه یا رسم‌پرستی «گروه پیشتاز و سنت‌شکن»[4] ختم شده است ــ تا جایی که هر تجربهٔ هنری که با این همگون‌گرایی و همسان‌خواهی سازش نداشته باشد، با خطر سرکوب‌شدن یا نادیده گرفته‌شدن مواجه می‌شود.

---

1. Rimbaud
2. absurd
3. academicism
4. Avant-garde

اسطورهٔ هنرمند نفرین‌شده که در قرن نوزدهم ذهن‌ها را به خود مشغول کرده بود، امروزه کهنه و از دور خارج شده است. در اروپا و خصوصاً در ایالات متحده، خیلی وقت است که جسارت و بی‌پروایی و مبارزه‌طلبی و مخالف‌خوانی، دیگر آسیبی به هنرمند نمی‌رساند و برایش ضرری ندارد. درست برعکس، از هنرمند می‌خواهند تا با انگارهٔ اساطیری‌اش سازگار و منطبق باشد؛ یعنی عجیب و غیرعادی و پیچیده باشد و «چیزی جدید ارائه دهد». این همان پیروزی مطلق در انقلاب دائمی هنر است. «هر چیزی که مورد قبول همگان باشد» دیگر دستورالعمل مناسبی نیست؛ امروزه هر تجربهٔ نو و عجیبی، از قبل یک فکر بکر و عالی به‌شمار می‌رود و در سطح نوآوری ونگوگ‌ها و پیکاسوها قرار می‌گیرد. حتی اگر هنرمند فقط پوستری را خط خطی یا روی یک قوطی کنسرو خالی را امضا کرده باشد.

اهمیت این پدیدهٔ فرهنگی بسیار عظیم است؛ زیرا شاید برای نخستین بار در تاریخ هنر، دیگر هیچ تنش و تشویشی میان هنرمندان، منتقدان، مجموعه‌داران و مردم عادی وجود ندارد. آن‌ها همگی و همواره با هم تفاهم دارند، حتی قبل از اینکه اثر هنری تازه‌ای خلق شود یا هنرمند ناشناخته‌ای کشف و مشهور شود. تنها چیزی که برای هر یک از این افراد به حساب می‌آید این است که بعداً گفته نشود آن فرد، اهمیت یک تجربهٔ هنری تازه را درک نکرده است.

البته ما در اینجا نمی‌توانیم اساطیر طبقهٔ خواص یا نخبگان امروزی را در همهٔ نمودهایش، تجزیه و تحلیل کنیم؛ پس فقط به ذکر چند نکته بسنده می‌کنیم. اول از همه باید به کارکرد رهایی‌بخش یا رستگارکنندهٔ «دشواری» و «موانع و مشکلات»، خصوصاً آن‌طور که در آثار هنری مدرن یافت می‌شود، اشاره کنیم. اگر خواص و نخبگان از بیداری فینگان[1]، یا از موسیقی غیرآهنگین (غیرتونال)، یا از نقاشی به سبک رنگ‌پاشی لذت می‌برند برای این است که چنین آثاری

---

۱. Finnegans Wake، آخرین رمان جیمز جویس که در سال ۱۹۳۹ منتشر شد ــ مترجم.

...انگر دنیاهایی بسته و عوالمی رمزآلود[1] است که فقط پس از غلبه بر موانع و ...لات بسیار می‌توان در آن‌ها وارد شد و درک‌شان کرد، درست مثل ...ن‌های دشوار مراسم تشرف و رازآموزی آیینی در جوامع کهن ابتدایی و ... از یک سو، شخص نوعی مراسم رازآموزی یا «تشرف‌یافتن به اسرار» را ...به می‌کند، یعنی تجربه‌ای که در جهان امروزی تقریباً به‌کلی ناپدید شده ...؛ از سوی دیگر، شخص به دیگران (یعنی تودهٔ مردم و عوام) نشان می‌دهد و ...لام می‌کند که خودش به گروه اقلیت ممتاز و برگزیده‌ای تعلق دارد ــ البته نه ...ند قدیم (قرن نوزدهم) به گروه یا طبقهٔ اشراف و آریستوکراسی (زیرا خواص ...خبگان امروزی به چپ گرایش دارند) بلکه به یک نوع شناخت باطنی که از این ...یاز برخوردار است که هم معنوی و روحانی است و هم در عین حال، سکولار؛ ...را هم با ارزش‌های رسمی مخالف است و هم با دستگاه دینی یا کلیساهای ...تی. خواص و نخبگان عصر ما از طریق این کیش و آیین پرستشِ خلاقیت و ...اوری افراطی و بی‌حد و حصر و دشواری و پیچیدگی و نامفهوم بودن‌شان، ...واقع خلاص‌شدن و رهایی‌یافتن‌شان از دنیای عادی و مبتذل پدران خود را ...لام می‌کنند؛ در حالی که در عین حال، بر ضد بعضی فلسفه‌های یأس و ناامیدی ...عاصر هم شورش می‌کنند.

اصولاً مجذوب و شیفتهٔ دشواری ــ اگر نگوییم غیرقابل فهم‌بودن ــ آثار هنری‌شدن، نمایانگر تمایل به کشف معنای جدید، مخفی و تا به حال ناشناخته‌ای برای این جهان و حیات بشری است. فرد رؤیای «تشرف به اسرار» و راز اشناشدن را در سر می‌پروراند تا بتواند معنای سرّی و پنهان همهٔ این ویرانگری‌ها و تخریب زبان‌های هنری و این تجربه‌های «نو و اصیل» را درک کند که در نگاه اول به نظر می‌رسد هیچ وجه اشتراکی با هنر ندارند؛ پوسترهای خط خطی یا پاره‌شده، بوم‌های سفید و خالی، سوزانده‌شده، بریده یا تکه‌تکه شده، آن «اشیای هنری» که در روز افتتاحیهٔ نمایشگاه منفجر می‌شوند؛

---

1. hermetic

نمایشنامه‌های فی‌البداهه‌ای که بازیگرانش همین‌طور الله‌بختکی چیزهایی می‌گویند ــ همهٔ این‌ها باید معنایی داشته باشد. درست همان‌طور که بعضی عبارات و واژه‌های گنگ و نامفهوم در بیداری فینگان می‌تواند بسیار تکان‌دهنده، با معانی و مفاهیم متعدد و با جذابیت و زیبایی شگفت‌انگیزی به نظر برسد، برای کسی که رازآموخته و مشرف به اسرار شده باشد و بفهمد که این‌ها از واژه‌هایی در زبان یونانی جدید یا زبان سواحیلی[1] ریشه گرفته که با تحریف و جابجایی حروف بی‌صدا (صامت‌ها)، ترکیب‌شان تغییر کرده و با کنایه‌های پنهان و اشارات محرمانه، به ایهام‌ها و جناس‌هایی لفظی آراسته شده که وقتی با صدای بلند و به‌سرعت پشت‌سرهم گفته شود، معلوم می‌شود.

مسلماً همهٔ تجربه‌های انقلابی اصیل در هنر مدرن، انعکاسی است از بعضی ابعاد و جنبه‌های بحران معنوی عصر ما یا حداقل نمایانگر بحران موجود در دانش و شناخت و خلاقیت هنری است. اما آنچه به موضوع تحقیق و بحث ما مربوط می‌شود، این واقعیت است که «گروه خواص و نخبگان» در این افراط و تفریط‌های بی‌حد و حصر و غیرقابل فهم بودن آثار هنری مدرن، فرصتی برای دستیابی به شناخت و معرفتی باطنی و پیشرو را مشاهده می‌کنند. این «دنیای تازه‌ای» است که از بقایای ویرانه‌ها و اسرار و معماها ساخته شده و تقریباً دنیایی شخصی و خصوصی است که شخص دوست دارد آن را برای معدودی از هم‌فکران و رازآشنایان حفظ کند. اما اعتبار دشواری و پیچیدگی و غیرقابل فهم بودن، چنان است که خیلی زود «عامهٔ مردم» را هم تسخیر می‌کند و عوام هم تأیید و پذیرش مطلقِ آنچه خواص و نخبگان کشف کرده‌اند، اعلام می‌کنند.

تخریب زبان‌ها یا شیوه‌های بیان هنری با مکاتب کوبیسم، دادائیسم و سوررئالیسم، با «موسیقی حسی» و موسیقی غیرآهنگین (آتونال، غیرتونال)، و با جیمز جویس، ساموئل بکت و اوژن یونسکو تحقق یافت و به انجام رسید. فقط درجه دوم‌ها هستند که هنوز با شور و حرارت در حال ویران‌کردن آن چیزی

---

۱. زبان اقوام بانتو در آفریقا.

... ستند که قبلاً ویران شده است. زیرا همان‌طور که قبلاً هم اشاره کرده‌ایم، خلّاقان ... افرینندگان اصیل و راستین حاضر نیستند مقام و جایگاه خود را بر روی بقایای ... رانه‌ها بنا کنند. همه‌چیز دست‌به‌دست هم داده تا ما را به این باور برساند که ...ایل «عوالم هنری» به وضعیت آغازین مادهٔ نخستین (هیولی ازلی) صرفاً ... حله‌ای است [گذرا] در فرآیندی پیچیده‌تر؛ درست همان‌طور که در تصورات ... مفاهیم ادواری جوامع کهن ابتدایی و سنتی دیده‌ایم، همیشه پس از ...رج و مرج» یا «آشوب ازلی» ــ سیر قهقرایی و بازگشت همهٔ شکل‌ها و ... ورت‌ها به وضعیت نامشخص و عدم تمایز مادهٔ نخستین ــ آفرینش تازه‌ای به ... قوع می‌پیوندد که می‌تواند با کیهان‌زایی یا آفرینش گیتی و کائنات، یکسان ...انسته شود.

ما در اینجا نمی‌توانیم این ملاحظات معدود را بسط و گسترش دهیم تا به ...یجه برسیم زیرا بحران در هنر مدرن موضوع اصلی تحقیق ما [در این مقاله] ...ست. با این حال باید لحظه‌ای درنگ کنیم تا به وضعیت و نقش ادبیات ...خصوصاً ادبیات حماسی ــ بپردازیم زیرا با اساطیر و رفتار اساطیری بی‌ارتباط ...ست. قصد نداریم دربارهٔ «مبادی» و منشاء پیدایش ادبیات حماسی بحث کنیم؛ همه می‌دانند که حماسه‌سرایی و داستان بلندنویسی، مانند سایر ژانرها و ...گونه‌های ادبی، درواقع ادامهٔ روایت اساطیری است؛ اگرچه در سطحی متفاوت و ...ا اهداف و مقاصدی متفاوت. در هر دو مورد، مسئلهٔ اصلی تعریف‌کردن ماجرا یا ...سرگذشتی مهم و معنی‌دار و شرح مجموعه‌ای از وقایع جالب و شورانگیز است ...که در گذشته‌ای کم‌وبیش افسانه‌ای و خیالی رخ داده است. نیازی به مرور آن ...رآیند طولانی و پیچیده‌ای نیست که بعضی «مواد اولیهٔ اساطیری» را به «موضوع» ...داستانی حماسی تبدیل کرد. آنچه به نظر ما مهم می‌رسد این واقعیت است که در ...جوامع امروزی، داستان‌سرایی منثور و خصوصاً رمان یا داستان بلند، جای قرائت ...ا ازبرخوانی اسطوره‌ها در جوامع سنتی و عامیانه را گرفته است. علاوه بر این، ...به راحتی می‌توانیم ساختار «اساطیری» بعضی رمان‌های مدرن را به‌طور جداگانه ...تشریح کنیم یا به عبارت دیگر، زنده‌ماندن و بقای ادبی مضامین و شخصیت‌های

بزرگ اساطیری رانشان دهیم و اثبات کنیم. (این خصوصاً در مورد مضمون رازآموزی و تشرف آیینی صدق می‌کند؛ یعنی مضمون آزمون‌های دشوار قهرمانِ منجی[1] یا رهایی‌بخش و نبردهای او با دیوها و هیولاها و نیز در مورد اساطیر زن و ثروت.) بنابراین از این دیدگاه می‌توان گفت شور و اشتیاق امروزی به مطالعهٔ رمان‌ها نمایانگر تمایل هرچه بیشتر به شنیدن «داستان‌هایی اساطیری» است که قدسیت‌زدایی شده یا فقط تحت پوشش شکل‌هایی «دنیوی» عرضه می‌شود.

این واقعیت هم به همان اندازه مهم و معنی‌دار است که مردم، این ضرورت و نیاز به مطالعهٔ «تاریخ‌ها» و داستان‌هایی را احساس می‌کنند که می‌توانند نمونهٔ مثالی[2] خوانده شوند زیرا در انطباق با یک سرمشق یا الگوی سنتی پیش می‌روند. شدت و اهمیت این نقطهٔ عطف یا وضعیت حساس کنونی رمان هرچه که باشد، در هر حال به نظر می‌رسد حقیقت داشته باشد که نیاز راهیابی به دنیاهای «بیگانه» و «ناشناخته» و دنبال‌کردن پیچیدگی‌های یک «داستان»، در سرشت انسان نهفته و ماهیتی بنیادین در وضعیت بشری به‌شمار می‌رود و بنابراین کاهش‌ناپذیر و غیرقابل تغییر است. توضیح و تشریح این نیاز بسیار دشوار است زیرا هم تمایلی است برای برقراری ارتباط با «دیگران» و «بیگانگان» و شریک‌شدن در حوادث و سختی‌ها و امیدهایشان و هم در عین حال نیازی است برای دانستن اینکه چه‌چیزی می‌تواند رخ داده باشد. مشکل بتوان انسانی را تصور کرد که به «حکایت» علاقه نداشته باشد یعنی به بازگویی و شرح وقایع مهم و معنی‌دار یا آنچه برای انسان‌های برخوردار از «واقعیت دوگانهٔ»[3] شخصیت‌های ادبی رخ می‌دهد ــ«دوگانه» چون از یک سو آن‌ها انعکاسی از واقعیت تاریخی و روانشناختی اعضای یک جامعهٔ مدرن هستند و از سوی دیگر از همهٔ قدرت و جاذبهٔ سحرآمیز یک پدیده یا آفرینش خیالی برخوردارند.

اما آنچه مشخصاً کارکرد ادبیات را به کارکرد اساطیر ربط می‌دهد، آن حالت «رهایی از زمان»[4] است که با مطالعه ــ و از همه مؤثرتر، با مطالعهٔ داستان و رمان ــ

---

1. hero-redeemer 2. paradigmatic 3. twofold reality
4. escape from Time

ایجاد می‌شود. مسلماً آن «زمانی» که شخص به هنگام مطالعهٔ رمانی «تجربه می‌کند»، همان «زمانی» نیست که یک نفر از اعضای جامعه‌ای سنتی وقتی به روایت اسطوره‌ای گوش می‌دهد، برایش تداعی یا بازسازی می‌شود. اما در هر دو مورد به یکسان، شخص از زمان تاریخی و زمان شخصی «آزاد و رها می‌شود» و در زمانی غرق می‌شود که رؤیایی یا افسانه‌ای و فراتاریخی است. خوانندهٔ رمان با زمان تخیلی و عجیب و ناشناخته‌ای مواجه می‌شود که ضرباهنگ آن به‌طور نامحدودی متفاوت و متنوع است زیرا هر داستانی «زمان» ویژه و منحصربه‌فرد خود را دارد. رمان البته به زمان ازلی اسطوره‌ها دسترسی ندارد اما داستان‌نویس هنگامی که داستانی قابل قبول و باورکردنی را تعریف می‌کند، زمانی را به‌کار می‌گیرد که ظاهراً تاریخی یا تاریخی‌نماست اما فشرده و کوتاه یا طولانی‌تر شده، بنابراین «زمانی» است که همهٔ آزادی‌ها و امکانات دنیاهای خیالی را در اختیار دارد.

نوعی شورش بر ضد زمان تاریخی و تمایل برای دستیابی به ضرباهنگ‌های زمانیِ دیگر غیراز آنی که محکوم به زندگی و فعالیت در آن هستیم، در ادبیات خیلی بیشتر و قوی‌تر از سایر هنرها احساس می‌شود. انسان با خود می‌اندیشد آیا روزی خواهد آمد که این تمایل به عبور و فراتررفتن از زمان خاص خودش ــ زمان تاریخی و شخصی ــ و غوطه‌ورشدن در یک زمان «بیگانه و ناشناخته»، چه در عالم جذبه و خلسه و چه در عالم رؤیا، به‌طور کامل از ذهنش خارج و ریشه‌کن شود؟ تا وقتی که این تمایل ادامه دارد، می‌توانیم بگوییم انسان مدرن حداقل بعضی بقایای زندهٔ «رفتار اساطیری» را حفظ کرده است. آثار و رد پاهای این رفتار اساطیری را ضمناً می‌توان در تمایل به بازیابی آن شور و هیجانی مشاهده کرد که شخص وقتی چیزی را برای نخستین‌بار می‌شناسد یا تجربه می‌کند، احساس می‌کند؛ و نیز در تمایل به کشف و آشکارساختن گذشته‌های دور یا همان دوران سرشار از خوشی و سعادت «آغازها».

در اینجا هم همان‌طور که می‌توان انتظارش را داشت، همیشه کشمکش و

مبارزه بر ضد زمان وجود دارد و امید به آزاد و رهاشدن از بار سنگین «زمان مطلق»[1]، یعنی زمانی که همه‌چیز را در هم می‌شکند و نابود می‌کند.

یادداشت‌ها

۱. برای آنچه در ذیل می‌آید، نگ:

Robert M. Grant, *The Earliest Lives of Jesus* (New York: Harper and Row, 1961), 10ff.

2. Ibid., 15. on Theon, See ibid., 39ff. Cf. also, idem, *The Letter and the Spirit* (London: S.P.C.K., 1957), 120ff., and Jean Pepin, *Mythe et Allégorie. Les originesetles contestationsjudéo-chrétiennes* (Paris: Editions Montaigne, 1958).

3. Grant, op. cit., 21.

4. Origen, *De principiis,* 4, 2, 9, as cited by Grant, op. cit., 65.

5. Ibid., 66

6. Origen, *Contra Celsum I*, 42, as cited by Grant, op. cit., 71.

7. Origen, *Contra Celsum II*, 56-59, as cited by Grant, op. cit., 75.

8. Cf. Grant, op. cit., 93

9. Cf. ibid., 78

10. See ibid., 115-116, and Jean Daniélou, *Message évangélique et culture hellénistique aux II^e et III^e siècles* (Paris; Desclée, 1961), 251ff.

11. *Commentary on John*, 20, 20, as cited by Grant, op. cit., 116.

12. Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries* (New York: Harper and Row, 1975 [1960]), 30-31.

See also Allan W. Watts, *Myth and Ritual in Christianity* (London and New York: Thames and Hudson, 1953); Olivier Clément, *Transfigurer le Temps* (Neuchâtel-Paris: Delachaux et Niestlé, 1959).

13. B. Cf. Erwin Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, Volumes VII-VIII: Pagan Symbols in Judaism* (New York: Pantheon Books, 1958); Jean Daniélou, *Les symboles chrétiens primitifs* (Paris: Éditions du Seuil, 1961).

---

1. dead time

۱۴. لئوپولد اشمیت نشان داده است که فرهنگ عامهٔ کشاورزیِ اروپای مرکزی حاوی عناصر اساطیری و آیینی و مراسمی است که حتی قبل از هومر و هسیود از اسطوره‌شناسی کلاسیک یونانی محو شده بود، قس:

Leopold Schmidt, *Gestaltheiligkeit im bäuerlichen Arbeitsmythos* (Vienna: Verlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, 1952), esp. 136ff.

15. Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium* (New York: Harper and Row, 1961 [1957]), 104.

دربارهٔ ادعاهای مسیحایی فردریک دوم، نگ:

E. Kantorowitz, *Frederick the Second, 1194-1250* (London: Constable and Company, Ltd., 1931), 450ff., 511ff.; Cohn, op. cit., 103ff.

16. Alphonse Dupront, "Croisades et eschatologie" in *Umanesimo e esoterismo. Atti del V Convegno Internazionale di Studi Umanistici a cura di Enrico Castelli* (Padua: CEDAM, 1960), 177.

17. Paul Alphandéry and Alphonse Dupront, *La Chrétienté et l'idée de Croisade* (Paris: A. Michel, 1959), vol. II, 118.

18. Ibid., 119

19. Reinier, as cited by Alphandéry and Dupront, op. cit., 120.

20. *Annales Scheftlariensis,* text cited by Alphandéry and Dupront, op. cit., 123.

21. Texts cited by Alphandéry and Dupront, op. cit., 127.

۲۲. دربارهٔ «تافورها» نگ:

Cohn, op, cit., 45ff.

23. Alphandéry and Dupront, op. cit., 145.

۲۴. یادداشت کامپانلا دربارهٔ بیت ۲۰۷ از منظومهٔ اکلوگای خودش به نقل از:

Dupront, 187.

۲۵. چاپ انتقادی به کوشش:

Romano Amerio (Rome: CEDAM, 1955), 72; Dupront, op. cit., 189.

۲۶. ارنستو بونائیوتی (Bonaiuti) بیشترین سهم را در احیاء مجدد تحقیق و مطالعات دربارهٔ جواکینو دارد، در کتابش تحت عنوان:

Tractatus super quatuor Evangelia (Rome, 1930) and his *Gioacchino da Fiore* (Rome, 1931).

ضمناً نگاه کنید به این دو مقالهٔ مهم او:
"Prolegomeni alla storia di Gioacchino da Fiore," *Ricerche Religiose* IV (1928), and "II misticismo di Gioacchino da Fiore," *Ricerche Religiose* V (1929), reprinted in the posthumous volume *Saggi di Storia del Cristianesimo* (Vicenza, 1957), 327-382.

ضمناً نگ:
Ernst Benz, "Die Kategorien der religiösen Geschichts-deutung Joachims," *Zeitschrift für Kirchengeschichte*(1931), 24-111, and iden, *Ecclesia Spiritualis* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1934).

27. Cf. Karl Lowith, *Meaning in History* (Chicago: The University of Chicago Press, 1949), 208.

28. Lowith, op. cit., 210,

به این واقعیت اشاره می‌کند که این کتاب آخری الهام‌بخش نویسندهٔ روس و آلمانی، اچ. مویلر فاندربروک (H.Moeller Van der Bruck) در کتاب Das dritte Reich بوده است. ضمناً نگ:

Jakob Taubes, *Abendländische Eschatologien* (Bern: A. Francke, 1947),

که فلسفهٔ تاریخ هگل را با فلسفهٔ تاریخ جواکینو دا فیوره مقایسه می‌کند.

29. Cf. Eliade, op. cit., 23-38.

30. Ibid., 25-26.

31. Cf. for example Coulton Waugh, *The Comics* (New York: MacMillan Company, 1947); Stephen Becker, *Comic Art in America* (New York: simon and Schuster, 1960); Umberto Eco. "II Mito di Superman" in *Demitizzazione e Imagine, a cura di Enrico Castelli* (Padua: CERAM, 1962), 131-148.

32. Andrew Greeley, "Myths, Symbols and Rituals in the Modern World," *The Critic* Vol. XX, No. 3 (December 1961/January 1962), 19.

33. Ibid., 24.

بخش دوم:

هنر و امر قدسی

۲/۱

الوهیت‌ها: هنر و امر الهی

این واقعیت که هنر به‌طور کلی، اصلاً در ابتدا «قدسی» یا «مقدس» بود نباید بتواند وجه تمایزی را بپوشاند که همیشه میان فعالیت‌هایی که این خصلت قدسی در آن‌ها صرفاً تلویحی و ضمنی است (مثلاً، ساختن ابزارهایی طبق سرمشق و الگویی که موجودی الهی در اعصار اساطیری بر انسان آشکار ساخته) و آن فعالیت‌هایی که مشخصاً برای نشان‌دادن، تأمل و تفکر بر، و پرستش موجود یا نیرویی مقدس طراحی‌شده (مثلاً، ساختن یک محراب یا قربانگاه، نمادهای دینی، یا تندیس یک ایزد) وجود دارد. در این فعالیت اخیر، انسان مستقیماً با مفهومی مقدس سروکار دارد و می‌خواهد به آن شکل و قالب دهد و آن را به وضوح مشخص و تعریف کند. از طریق میانجیگری یا وساطت شیوهٔ بیان هنری و نمایش هنرمندانه، می‌توان گفت صفات و ویژگی‌های یک امر انتزاعی یا اندیشهٔ مجرد دینی آشکار می‌شود زیرا آن را به شکلی قابل رؤیت عرضه کرده‌اند. ازاین‌رو می‌توان گفت هنر مقدس و دینی در جستجوی آن است که آنچه نامرئی و ناپیداست، با استفاده از آنچه پیدا و مرئی است نمایش دهد و آشکار سازد. این نیت و هدف خصوصاً در فرهنگ‌های تکامل‌یافته و پیشرفته‌تر صدق می‌کند که در آن‌ها، اندیشه و تعمق فلسفی باعث شکل‌گیری و پرورش رویکردی روشمند به ماهیت و سرشت و صفات الوهیت شده است. بر این اساس، در هند پس از عصر اوپانیشادها (به زبان سانسکریت: اوپَنیشَد[1])، هنرمندان و فیلسوفان از این واقعیت

1. Upaniṣad

آگاه بودند که یک اثر هنری می‌تواند شکل (سانسکریت: روپا[1]) بخشد به آنچه در ذات خود، برتر و فراتر از شکل (سانسکریت: اَروپا[2]، پاراروپا[3]) است.

حتی در فرهنگ‌های کهن ابتدایی و عامیانهٔ محلی که فاقد هرگونه نظام و واژگان فلسفی‌اند، این کارکرد هنر مقدس و دینی، یکسان بود: تجربهٔ دینی و مفهومی مابعدالطبیعی از جهان و هستی بشری را در شکل و قالبی تصویری، ملموس و عینی ترجمه و ارائه می‌کرد. این ترجمه و بازنمایی را کاملاً و به تمامی، کار انسان نمی‌دانستند: خود الوهیت هم با آشکارساختن خود بر انسان و اجازه‌دادن یا پذیرفتن اینکه در شکل و قالب یا شمایل، مشاهده و ادراک شود، در آن دخالت و شرکت می‌کرد. بنابراین هر نوع بیان یا نمایش دینی در هنر نمایانگر نوعی روبه‌روشدن و دیدار میان انسان و الوهیت است. چنین مواجهه‌ای می‌تواند از یک سو، یک تجربهٔ دینی شخصی باشد؛ یا از سوی دیگر، یک ادراک و بینش دینی از جهان و این کشف و دریافت که جهان نتیجهٔ کار و عملی الهی و آفریدهٔ خدایان است.

نوع اول دیدار یا تجربه‌کردن الوهیت (مواجههٔ انسان با الوهیت)، در واقع رضایت الوهیت در اجازه‌دادن به درک و دریافت‌شدنش همچون یک «شکل» یا «شمایل» را مسلم فرض می‌کند؛ یعنی این نقوش و تندیس‌های هنری از الوهیت باید نتایج مستقیم خواست و مشیت الهی محسوب شود. مثلاً در هند، شانکارا[4] می‌نویسد: «آن خداوندگار متعالی می‌تواند اگر بخواهد، شکل و قالبی جسمانی به خود بگیرد که از مایا (سانسکریت: مایه[5]) تشکیل شده تا لطفی به پرستشگران مؤمن خود کرده باشد» (برهماسوترا-بهاشیه[6] ۱، ۱، ۲۰). پرستش عامیانهٔ رایج بت‌ها و اشیای دینی از سوی متألهان ویشنویی[7] برهان مهر و شفقت آن ایزد در ظاهر ساختن خود بر انسان‌ها تعبیر و تفسیر می‌شود و در اجازه دادن به درک و

---

1. rūpa
2. arūpa
3. para-rūpa
4. Shankara
5. māya
6. Brahmasūtra-bhāṣya
7. Vishnuite

دریافت‌شدنش با حواس انسانی، حتی با قبول این خطر که به بتی تبدیل شود یا با اشیای مادی‌ای یکسان دانسته شود که با حضورش، آن‌ها را تقدیس کرده بود.

تناقض بزرگ رایج و مشترک در همهٔ ادیان این است که خداوند برای نشان دادن خود به نوع بشر، آزاد است که هر شکل و قالبی که بخواهد، به خود بگیرد، اما خداوند با همین تأکید بر آزادی خویش، «خود را محدود می‌کند» و خود را صرفاً به جزوی از آن کل یا تمامیتی که مظهر آن است، تقلیل می‌دهد. در عمل، آزادی خداوند برای آشکارساختن خود بر انسان‌ها، این خطر را به همراه دارد که در جهت متضادی تعبیر شود ــ خصوصاً اینکه به‌عنوان دلیل و مدرکی برای انسان‌گونگی به کار رود؛ یعنی مدرکی برای نوعی وابستگی به قوهٔ تخیل یا عقل و شعور بشری. همهٔ انواع مختلف بت‌پرستی و همین‌طور هم همهٔ استدلال‌ها برضد وجود خدا، نهایتاً از این تناقض ابتدایی ریشه می‌گیرد که تجلی و ظهور الهی فقط در زمینهٔ تجربهٔ بشری قابل دسترس است. با این وجود، وقتی این تناقض پذیرفته شود، هر تجلی و ظهور الوهیت ــ هر قدر کوچک و تناقض‌آمیز که باشد ــ شایسته است که به خاطر خودش در نظر گرفته شود و به خاطر دلایل خارج از تجربهٔ دینی کنار گذاشته نشود.

راز و رمز تجسد خدا (در قالب عیسی) که عالی‌ترین شکل خودآشکارسازی خداوند است [از دیدگاه مسیحیان]، سبب شد ویلیام اوکام[1] بنویسد: «این یک اعتقاد راسخ در دین ماست که خداوند، طبیعت و سرشت بشری به خود گرفت. بر همین اساس، او می‌تواند طبیعت و سرشت یک تخته‌سنگ یا تکه‌ای چوب را به خود بگیرد.» فارغ از هرگونه ملاحظات کلامی تصور (یزدان‌شناسانه)، اوکام از آزادی الهی، بافتار و زمینه‌ای را فراهم می‌آورد که در محدودهٔ آن می‌توان ادیان و آیین‌های به اصطلاح «ابتدایی» را صرفاً همچون یک رشته از «تجلی‌های» تناقض‌آمیز و اغلب حتی عجیب و ناهنجار[2] مشاهده کرد. در مراحل ابتدایی فرهنگ گمان می‌شود که الوهیت می‌تواند هم در اشیای مادّی (سنگ‌ها، گیاهان و

---

۱. William of Ockham، فیلسوف و متألهٔ انگلیسی در قرن چهاردهم میلادی.

2. grotesque

غیره) و هم در بخش‌های مختلف جهان و کائنات (آسمان‌ها، ستارگان، رودها و دریاها و غیره) تجلی کند و آشکار شود؛ درواقع بخش بزرگی از تاریخ ادیان کهن ابتدایی را می‌توان به این‌گونه تجلی‌ها و مکاشفات کیهانی تقلیل داد، یعنی به پرستش ذات قدسی که مستقیماً در جهان و کائنات تجلی یافته و آشکار می‌شود. بدون دنبال‌کردن جزئیات این استدلال یا دیالکتیک قدسی، شخص می‌تواند بگوید که ذات قدسی در ابعاد و وجوه مختلفی و نه‌تنها در کهن‌ترین و ابتدایی‌ترین ادیان، بلکه در ادیان پیشرفته‌تر و پیچیده‌تر هم ظهور می‌کند؛ و اینکه در تجلی خود، محدودتر می‌شود و تغییر می‌کند. اگر کسی بتواند از هر تداوم و انسجامی در تاریخ دینی نوع بشر سخن گوید، آن تداوم و انسجام دراین واقعیت ساده نهفته است که از کهن‌ترین ایام، الوهیت با استفاده از «چیزی غیر»[1] از خودش بر انسان دینی تجلی کرده است. همین خصوصیت می‌تواند به راز و رمز تجسد خداوند (در قالب عیسی) در مسیحیت نسبت داده شود.

روش‌های مختلفی که انسان‌ها برای بیان این رویارویی با الوهیت به‌کار گرفته‌اند به هیچ وجه همگون و همسان نیست؛ وقتی ساختارها و ویژگی‌های مشخصه‌شان بررسی می‌شود، آدم از گوناگونی وضعیت‌های دینی‌ای که این رویارویی‌ها نمایان می‌سازد، آگاه می‌شود. از یک سو، تجلی‌ها و ظهورهایی است که اهمیت و معنای قدسی بخشی از کیهان و کائنات (آسمان، زمین، و غیره) یا شیئی طبیعی (درخت یا سنگ، و غیره) را افشا و آشکار می‌کند؛ از سوی دیگر، تجلی‌ها و نمودهایی هست که یک «شکل و قالب» یا «تصویر و شمایل» الهی را نشان می‌دهند و به صریح‌ترین معنی، مکاشفات و تجلی‌های الهی است. در مورد اولی، انسان دینی با خصلت و سرشت مقدس کیهان و کائنات روبه‌رو می‌شود؛ یعنی کشف می‌کند که این جهان دارای اهمیت و معنایی مقدس در ساختار خود است. در تجربهٔ دومی، چیزی بیشتر را کشف می‌کند زیرا خودش را در مقابل

1. something other

... جودی فوق طبیعی می‌یابد که دارای شکل و قالب و یک سرگذشت یا اسطوره، ... یک تاریخچهٔ الهی است.

برای ذکر فقط یک مورد، آسمان‌ها و افلاک به‌طور تلویحی دارای معانی و ... مفاهیم متعالی و قدسی است. آسمان‌ها و افلاک لایتناهی که تا بی‌نهایت قد ... برافراشته، ثابت و لایتغیر و عظیم و مقهورکننده است. آن‌ها تلویحاً اعلام می‌کنند ... که چنان رفعت و عظمتی، برای انسان‌ها ابعادی غیرقابل دسترسی دارد و بنابراین ... یک صفت ویژهٔ الوهیت است. این تصویرپردازی آسمانی، انسان را به جایی ... می‌رساند که بفهمد از جنبهٔ وجودی، امر قدسی چیزی کاملاً متفاوت از اوست و ... به مرتبهٔ وجودی کاملاً متفاوتی تعلق دارد و بنابراین، با واژگان فلسفی، متعالی و ... مافوق تجربهٔ بشری است. محقق ادیان تطبیقی ضمناً الوهیت‌های کیهانی ... بسیاری را می‌یابد، حتی در میان فرهنگ‌های کهن ابتدایی از قبیل فرهنگ‌های ... شکارچیان و دام‌گذاران در استرالیا، تییرا دل فوئگو[1]، و غیره. اگرچه این ایزدان ... آسمانی بعضی صفات و ویژگی‌های کیهانی را نشان می‌دهند (در آسمان‌ها ... سکونت دارند، حضور خود را از طریق پدیده‌های جوی ظاهر می‌سازند، باران ... می‌فرستند، ستارگان به‌جای چشم‌های آن‌ها هستند، و غیره)، چیزی بیشتر را ... تجسم می‌بخشند: یک شخصیت و یک تاریخ را. چنین الوهیت‌ها یا ایزدانی به ... انسان نزدیک‌ترند تا آن آگاهی صرفاً انتزاعی از تقدس آسمانی، اما ضمناً با انسان ... تفاوت دارند چون دارای قدرت مطلق و دانش مطلق‌اند و آفریدگاران جهان و ... کائنات و انسان به‌شمار می‌روند. اگر آن‌ها به ایزد خنثی و بی‌فایده[2] تبدیل نشده ... باشند، هنوز هم مفید و خیرخواه و هم در عین حال هراس‌انگیز و وحشتناک‌اند ... زیرا کارهای آن‌ها اصولاً غیرقابل پیش‌بینی است. آن‌ها شباهتی به انسان ندارند؛ ... اما شکل و شخصیتی دارند که آن‌ها را دسترس‌پذیرتر و قابل فهم‌تر می‌سازد تا آن ... نیروهای تجریدی جادویی-قدسی که انسان در همه‌جای کیهان مشاهده می‌کند.

---

۱. Tierra del fuego، جزیره‌ای در منتهی‌الیه جنوبی آمریکای جنوبی.

2. dei otiosi

و هنوز یاد و خاطرهٔ زمان‌های بسیار دوری در آن‌ها باقی مانده که خدایان از آسمان‌ها فرود آمدند و بر روی زمین با انسان‌ها ملاقات کردند. این خدایان بزرگ یا موجودات متعالی اغلب از طریق «نقش و تصویر» یا «مجسمه» بازنمایی نمی‌شوند یا اگر شوند، چنین نقوش و نمادهایی فقط در جریان مراسم سرّی آیین تشرف و رازآموزی ترسیم و ساخته می‌شود تا فقط آن‌ها را به نوآموزان نشان دهند و سپس به دقت محو و نابودشان می‌کنند (مانند کاری که در مورد دارامولون[1]، خدای بزرگ [قبیلهٔ] یویین[2] در استرالیا انجام می‌شود).

سعی و تلاش هنری که از موضوع و محتوای اصلی الهی الهام می‌گیرد، در جستجوی آن است که طبیعت و سرشت خدایان و مخلوقات آن‌ها را نشان دهد. این اقدامی است برای اینکه هم «شکل» و «صورت» و هم «کارها» و «آثار» آن‌ها را نشان دهند. شکل‌های خدایان ضرورتاً انسانوار و بشرگونه نیست: هر نوع ریخت‌شناسی، مادّی و عینی یا تخیلی، می‌تواند الهام‌بخش آن‌ها باشد؛ اما ترسیم و تجسم ــ یا نشانه و اثر ــ آن‌ها همیشه با شکل‌ها مطرح می‌شود، حتی وقتی این شکل‌ها به ابتدایی‌ترین نقوش هندسی تقلیل یافته باشد. اما تمایل به نشان‌دادن آنچه این خدایان آفریده‌اند، برای مقاصد هنری و هنرمندانه از اهمیت بیشتری برخوردار است. این تمایل و کشش قوی، اغلب یکی از منابع الهام‌بخش در معماری بوده زیرا عقیده داشتند که محراب‌ها و مکان‌های مقدسِ پرستشگاه‌ها، نمایانگر یک تصویر نمونهٔ جهان[3] یا نمونهٔ کوچک کیهان و کائنات است ــ و کیهان و کائنات برترین نمونهٔ کار و آفرینش خدایان است.

حتی بعضی نقوش و حکاکی‌های روی صخره‌ها به نظر می‌رسد موجوداتی فوق طبیعی را نشان می‌دهد که بخش‌هایی از تاریخچه و سرگذشت‌شان را که اکنون بر ما ناشناخته است، اجرا می‌کنند: حرکت و حالتی جادویی، یک رقص، یک مراسم آیینی، یا عملی که برای طولانی‌ترکردن عمر، ضروری بوده (به‌طور کلی، ساده‌تر قابل درک می‌شوند اگر آن‌ها را در اشاره به شکار، جمع‌آوری

... ول یا تمایلات جنسی بدانیم). کشف رمز و شناسایی معنای ضمنی دینی ... نقوش و پیکره‌ها یا تعیین اینکه آیا نمایانگر خدایان، ارواح شریر و شیاطین، ... اهنان جادوگر هستند یا نه، همیشه ممکن نیست؛ اما با نشان‌دادن و بازنمایی ... م و آیین‌های جادویی-دینی، به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم اشاره می‌کنند که ... ودات فوق طبیعی به‌عنوان یاری‌دهنده یا سرمشق و نمونه برای نوع بشر چه ... هایی کرده‌اند. درواقع، «تاریخچه» یا «سرگذشت» آنچه خدایان انجام داده‌اند ... یجه و پیامد عمل آفرینش آن‌ها ــ این جهان ــ بوده که موضوع و محتوای ... ی را برای بخش بزرگی از هنر جهان فراهم آورده است. اعمال و کارهای ... ایان، مانند اعمال قهرمانان در تنوع و گوناگونی عظیمی از نقش‌مایه‌ها و ... امین، سبک‌ها و شیوه‌ها، و راهکارها و فنون، در هنر شرق نزدیک باستان و ... یهٔ مدیترانه، و همین‌طور هم در هند، اندونزی و آمریکای مرکزی ماقبل ... مب به تصویر کشیده شده است. حتی وقتی تاریخچه‌ای الهی مستقیماً روایت ... بازگو نمی‌شود، می‌توان حدس زد که شکل‌ها و قواعد و روش‌های ... مایل‌نگارانه‌ای که قصد دارد جنبه‌ای از جهان و کائنات یا تعامل متقابل بنیادین ... ان حیات کیهانی و هستی بشری را افشاء و آشکار سازد، ارتباط عمیق و ... دیکی با شخصیت و عملکرد خلاق و آفرینشگر خدایان دارد. این پیوند و ارتباط نزدیک در چین باستان صدق می‌کند که [نقش نقاب] تائو-تیه ــ که ... اکنون روی مفرغ‌های آیینی عصر شانگ[1] و چو[2] پیدا شده ــ تعبیر دقیقش هرچه ... که باشد، نمایانگر ابعاد و جنبه‌های قدسیِ کیهان و کائنات است. و به ساختار جهان به شیوهٔ کمتر نمادینی اشاره می‌کند تا نقش مقدس تئای-چی تئو[3] که دو اصل متضاد یین و یانگ[4] را که جوهرهٔ اصلی حیات را تشکیل می‌دهند، به هم پیوند می‌دهد. ظاهراً این شکل‌های تصویری یا به خصلت قدسی کیهان و کائنات و بنابراین به‌طور غیرمستقیم به الوهیت کیهان‌زادی (آفریدگار کیهان) اشاره دارند و یا نوعی بازنمایی غیرجاندار از الوهیت را تشکیل می‌دهند. چین درواقع

---

1. Shang
2. Chou
3. t'ai-Chi t'u
4. Yin and Yang

فقط درنتیجهٔ نفوذ آیین بودایی، مدت کوتاهی پس از آغاز عصر مسیحیت، تصاویر و نمادهایی از الوهیت را ایجاد کرد.

در این مرحله مسئلهٔ پیچیدهٔ روابط میان الوهیت‌ها و ایزدان با نمادهایشان پدیدار می‌شود. نباید فراموش شود که در بعضی نواحی شرق نزدیک باستان، در هند، و در جاهای دیگر، نمادها قبل از تصاویر و نقوش واقعی از خدایان، پیدا شدند. برای مثال در بین‌النهرین تعدادی از نمادهای گیاهی (نباتی)، هلال ماه، خورشید، آذرخش یا طرح‌های هندسی را مشاهده می‌کنیم که جدا از خدایان و قبل از ظهور خدایان بر بناهای یادبود، پیدا شده‌اند. بسیاری از این نمادها با خدایانی یکسان دانسته شدند که بعداً حیات دینی بین‌النهرین را در انحصار خود گرفتند. این احتمال را هم نمی‌توان رد کرد که نمادی به یک الوهیت ماقبل تاریخی تعلق داشته که پرستش او به تدریج متوقف شده و بعدها الوهیت دیگری آن نماد را به خود اختصاص داده است. این‌گونه نمادهای کیهانی دارای قدرت و تأثیری جادویی-دینی هستند که می‌تواند استقلال آن‌ها را حتی وقتی در شخصیت ایزد دیگری جذب می‌شوند، حفظ کند. به‌علاوه، می‌دانیم که بعضی ایزدان بین‌النهرینی اصلاً هیچ شکل انسان‌گونه‌ای نداشتند: مثلاً آنو[1] ایزد آسمان و انلیل[2] ایزد زمین فقط با نیم‌تاجی شاخدار که روی تختی قرار داشت، نمایانده می‌شدند. بنابراین امکان دارد که نمادهای دینی در مواقعی جای خودِ خدایان را می‌گرفتند. سپس وقتی آن خدایان در شکلی انسان‌گونه نمایانده می‌شدند، آن نمادهایی که قبلاً جایگزین‌شان بودند به صفات و ویژگی‌های آن‌ها تبدیل می‌شدند (آذرخش، گاو نر، گوزن نر، یا عقاب در مورد تشوب[3]، ایزدهوای هیتی[4]؛ گل نیلوفر برای اعا[5] که خدای آب‌ها بود).

نمادها هرگز به‌طور کامل از هنر و شمایل‌نگاری دینی[6] محو نمی‌شوند، حتی وقتی انسان‌گونه‌انگاری خدایان به حد کمال خود در یونان کلاسیک می‌رسد. آذرخش، صفحهٔ بالدار، خوشهٔ گندم و خیلی نمادهای دیگر نشان می‌دهد که یک

---

1. Anu
2. Enlil
3. Teshub
4. Hittite
5. Ea
6. religious iconography

... همهٔ خاص نه از یک انسان بلکه از یک الوهیت است. خصلت فوق طبیعی ... ره، باز هم روشن‌تر دیده می‌شود وقتی آن الوهیت در شکل‌های جانورگونه، ... اه‌گونه، یا عجیب و تخیلی نمایانده می‌شود. عناصر ظاهری که از نیای جانوری ... گیاهی یا از عرصهٔ تخیل گرفته شده، به روشنی نشان می‌دهد که آن الوهیتی که ... ها را از خود نشان می‌دهد از یک حالت وجودی متفاوت از وضعیت بشری ... وردار است و نیروهایی جادویی-دینی را در اختیار دارد که برای انسان ... ترس‌ناپذیر است. عناصر جانورگونهٔ یک نقش یا پیکرهٔ الهی، نشان می‌دهد که ... الوهیت در اسرار و جادوی دنیای جانوری شریک است و از کل نیروی بالقوهٔ ... روی و خلاقیت آن، چه آشکار و چه پنهان، سهم می‌برد. همین راز و رمز از ... ادی متناقض‌نما که از تجلی‌های مختلف آن الوهیت فراتر می‌رود، با عناصر ... اهری برگرفته از دنیای گیاهی نشان داده می‌شود. جنبه‌های گیاه‌گونه و ... خت‌گونهٔ الوهیت‌ها نمایانگر چندریخت بودن آن‌هاست و توانایی‌شان برای ... جودداشتن هم‌زمان در سطوح مختلف هستی و سلطهٔ آن‌ها بر منابع باروری ... مین. این تلفیق عناصر جانورگونه و گیاه‌گونه در نمایش پیکرهٔ خدایان، بیانگر ... یزی بیش از صرفاً آشکارسازی تقدس کیهانی دنیاهای جانوری و گیاهی است. ... نین نمادهایی به اسراری غامض‌تر و پیچیده‌تر و گاه حتی ترس‌آورتر می‌پردازد ... یرا به پیوندهای غیرقابل درک میان مهم‌ترین خدایان و بعضی جانوران و گیاهان ... اص اشاره دارد ــ انگار که این خدایان در بخشی از زندگی‌شان که برای انسان‌ها ... اشناخته است، حیاتی سری در هیئت جانوران و گیاهان داشتند.

این خدایان پیچیده و چند شکل در ادیان کشاورزی پدیدار می‌شوند و خصوصاً در تمدن‌های شهری در شرق نزدیک باستان، مدیترانه و هند، بسیار برجسته‌اند. آن‌ها اساطیر بسیار غنی‌تر و پرماجراتری از اساطیر ایزدان کهن آسمان‌ها، اربابان جانوران و ایزدبانوان تمدن‌های قدیمی‌تر دارند. آثار و خلاقیت هنری فرهنگ‌های عهد باستان خصوصاً از این خدایان الهام می‌گرفت و غنی‌تر می‌شد. در مصر، بین‌النهرین و یونان، این خدایان بودند که الهام‌بخش هنرمندان می‌شدند تا نیروی کیهانزادی (قدرت آفرینش گیتی و کائنات)، قدرت لایتناهی و

انگیزهٔ پویای پرخاشگرانه و مبارزه‌جویی آن‌ها را در نقوش و شکل‌های مادّی بیان کنند و همین‌طور هم ویژگی‌های مشخصه‌ای که آن‌ها را از انسان‌ها متمایز می‌ساخت و شکوه و جلال و تغییرناپذیریِ تصمیمات آن‌ها را. عناصر شمایلی یا نقش‌نگارانه‌ای که از عرصهٔ خیال و رؤیا گرفته شده از آن هم چشمگیرتر است: پیکره‌های غول‌آسا، عجیب، ناهنجار و اهریمنی یا موجودات الهی چند سر با دست‌های متعدد و بدن‌هایی پوشیده از چشم. مسلماً تفاوتی ساختاری میان گروه اول مخلوقات صرفاً تخیلی و گروه دومی وجود دارد که عامل اصلی در آن‌ها تعدد اعضای بدن (سرها، دست‌ها، چشم‌ها) است؛ با این حال، همهٔ این نقوش و پیکره‌ها نه‌تنها خصلت تغییرناپذیر خدایان ــ این واقعیت که آن‌ها به جهان انسان‌ها تعلق ندارند ــ را آشکار می‌سازد بلکه بر عجیب و غریب بودن، زیاده‌روی و افراط‌کاری و آزادی‌شان که مطلقاً هر شکل و قالبی را که بخواهند، به خود بگیرند، تأکید می‌کند. در میان اقوام ابتدایی، پرستش مردگان و حضور انجمن‌های نقاب‌پوشان، باعث تسهیل ایجاد نقوش و پیکره‌های هیولاواری شده که بازنمایی تجسم‌های مختلف از یک نیای افسانه‌ای به‌شمار می‌روند که هم نخستین انسانی محسوب می‌شود که مُرده است و هم در عین حال ایزد یا فرمانروای دنیای زیرین [قلمرو مردگان] است. آن دنیای خیالی که این شکل‌های ترسناک از آن ریشه می‌گیرد هم دنیای خواب و رؤیا است و هم در عین حال دنیای مردگان. گاهی وقت‌ها این دو دنیا با هم در ارتباط‌اند زیرا مردگان در خواب و رؤیا بازمی‌گردند و خود را نشان می‌دهند و روح آدم در خواب وارد قلمرو مردگان می‌شود.

در هر حال، همهٔ تصاویر الهی، نیمه الهی یا شیطانی با ظاهری هیولاوار و ترسناک، یا به اساطیر تدفینی تعلق دارند یا حداقل با مرگ در ارتباط‌اند. این بدان معنی نیست که همهٔ ایزدان مرگ دارای شکلی خیالی و عجیب و غریب یا ظاهری شوم و شریر هستند و اصلاً به قصد ایجاد ترس و وحشت طراحی شده‌اند. در سراسر اساطیر و شمایل‌نگاری پرسفونه[1]، و از آن مهم‌تر، در سراسر دوران

1. Persephone

ه‌ستی (یونانی‌مآبی پس از اسکندر)، جهان مدیترانه و دنیای رومی، صور
الی و نقوش و پیکره‌هایی ساخته شد که مرگ را همچون خوابی عمیق، بازگشت به
ن مادری، گذری آیینی به سوی دنیایی متبرک و سعادتمند، یا سفری به بالا و به
ن جایگاه ستارگان نشان می‌دهد. اما در جهان ابتدایی و نیز در هند و تبت و آسیای
وب شرقی، ایزدان و الوهیت‌هایی که ظاهری ترسناک دارند، کم‌وبیش مستقیماً با
ک در ارتباط‌اند، حتی وقتی کارکرد اصلی‌شان تدفینی نباشد و در آیین‌های دفن و
وکواری دخالتی نداشته باشند. اگرچه شیوا[1] و کالی دورگا[2] الوهیت‌های تدفینی
ستند، تصویر شمایل‌نگارانهٔ آن‌ها به روشنی نشان می‌دهد که نابودی و بازآفرینی
ستمر جهان و کائنات، تلویحاً به مرگ اشاره دارد حتی اگر این مرگ در بعضی موارد
همچون تجربه‌ای روحانی نگریسته شود؛ یعنی مردن از وضعیت بشری دنیوی و
ا کاهانه (سرشار از جهل و تعصب) به منظور پیشروی و ارتقا به یک سطح وجودی
تر و رسیدن به آزادی و رستگاری یا جاودانگی.

بازنمایی نقش و شمایل ایزدان و موجودات الهی با اعضا و اندام‌های متعدد
مشخصاً با بازنمایی الوهیت‌های ترسناک و هراس‌انگیز تفاوت دارد. این تعدد
اندام‌ها و اعضای بدن، با استفاده از رسم و قاعده‌ای هنری، این واقعیت را بیان می‌کند
نه نه با یک انسان بلکه با یک خدا سروکار داریم. تعدد سرها نشان می‌دهد که یک
ایزد می‌تواند هم‌زمان به جهت‌های مختلف بنگرد و همه‌چیز را می‌بیند و بنابراین
همه‌چیز را می‌داند یا دارای دانش مطلق است. خدای سه‌سر بر مُهرهایی از
موهنجودارو یافت شده و خدای دوسر در هنر بین‌النهرینی و یونانی (مثلاً آرگوس)
دیده می‌شود. ایزدان و الوهیت‌های سه‌سر مکرراً بر بناهای یادبود تراکیه‌ای و
سلتی به تصویر کشیده شده در حالی که الوهیت‌هایی با سرهای متعدد در
پیکرتراشی‌های اسلاوهای پیرو شرک نشان داده می‌شد. موت[3]، هوروس[4] و بِس[5]
در مصر در حالی که سراپایشان پوشیده از چشم است نشان داده شده‌اند، مانند

---

1. Siva
2. Kāli-Durgā
3. Mut
4. Horus
5. Bes

آرگوس [در اساطیر یونان]. در هند، تعدد دست‌ها بیانگر قدرت و توانایی مطلق الهی است خصوصاً در الوهیت‌هایی که ضرباهنگ گیتی و کائنات را تنظیم می‌کنند (شیوا، کالی). آیین بودایی مهایانه[1] (گردونهٔ بزرگ) باعث اشاعه و رواج‌گونه‌هایی از پیکره‌ها و شمایل‌هایی در تبت، چین و ژاپن شد که دست‌های بی‌شماری دارند و گاه دست‌هایشان پوشیده از چشم‌های بی‌شمار است (تارا[2] در تبت؛ کوانون[3] در ژاپن).

وقتی هنر یونانی در عصر کلاسیک به کمال صوری خود رسید و خدایان ــ که از مدت‌ها پیش شکل و قالبی انسان‌گونه به خود گرفته بودند ــ به‌عنوان الگوهای نمونهٔ مثالی از زیبایی بشری نمایش داده شدند، نبوغ هنرمندانه باز هم توانست ماهیت و خصلت الهی را در ساختار پیکره یا شمایل نگه‌دارد. آرامش مطلق، لبخندی اسرارآمیز و چشمانی کاملاً باز، همهٔ این‌ها نشان می‌دهد که با شخصیت‌های برجسته‌ای سروکار داریم که از حالت وجودی بشری فراتر و متعالی هستند. نمادهایی که در این زمان به صفات ویژهٔ خدایان تبدیل شده‌اند، این پیکره‌ها یا شمایل‌های الهی را تکمیل می‌کنند: آن‌ها را در آنجا گذاشته‌اند تا به شخص یادآوری کنند که اسرار و رموز، قدرت و توانایی، و استقلال و خودمختاری مطلق، جزء لاینفکی از شخصیت یک ایزد است. درنتیجهٔ تأثیرات یونانی، راهکار مشابهی در پیکرتراشی بودایی پدیدار شد. شمایل‌های بودا بیانگر سعادت و رستگاری و آرامش کامل فردی است که برترین روشنایی و آگاهی متعالی را تجربه کرده و از وضعیت بشری عبور کرده و به بیخودی رسیده است.

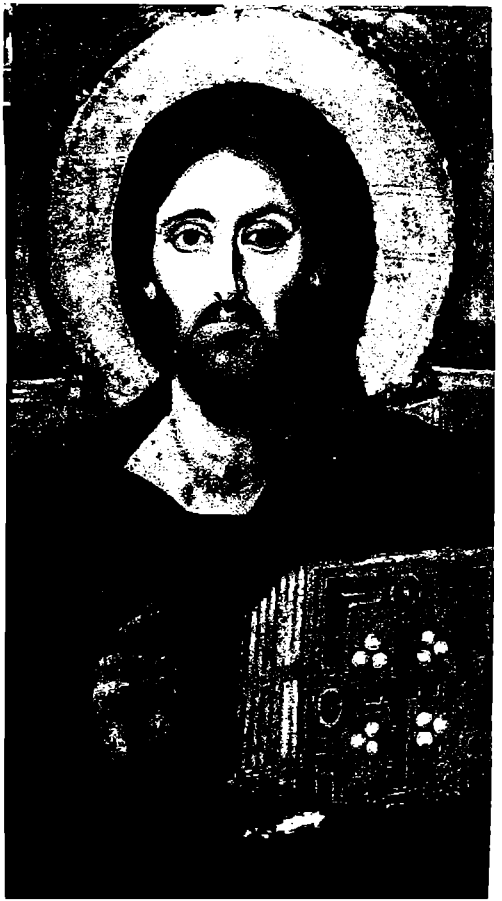
نبوغ و خلاقیت هنرمند در هیچ‌جا به اندازهٔ یونان عصر کلاسیک، آسیای بودایی و اروپای مسیحی، آن‌قدر کامل در معرض آزمون قرار نگرفت. اگرچه رویکردها از دیدگاه‌های مختلفی بوده، مسئلهٔ محوری یکسان بود: چگونه می‌توان یک تصور شخصی و مفهومی جسمانی از الوهیت را با استفاده از نقش یا

---

1. Mahayana 2. Tārā 3. Kwannon

۱. سرِ آپولو، دورهٔ یونانی- رومی

۲. سرِ بودا، قرن نهم میلادی



پیکره‌ای نشان داد که تا حد ممکن شبیه به پیکر انسانی باشد. یونانی‌ها می‌خواستند زیبایی جسمانی را ارتقاء دهند و به کمال برسانند، بدون آنکه بخواهند شکل آن را تغییر دهند. برای بودایی‌ها این مسئله آسان‌تر بود زیرا بودا انسان بود و علیرغم برترشدنش از خدایان، باز هم انسان ماند. در مورد بودایی‌ها اصلاً مسئلهٔ بیان این واقعیت از طریق شمایل‌نگاری مطرح بود که وضعیت بشری درنتیجهٔ اشراق روحانی[1] می‌تواند به‌طور بنیادین و ریشه‌ای تغییر کند و دگرگون شود.

برای هنرمند مسیحی مسئلهٔ بازنمایی یا به‌تصویرکشیدن الوهیت، عملاً لاینحل بوده و هست زیرا هنوز هیچ راه و روشی پیدا نشده که بتوانند در قالب تصویریِ متقاعدکننده‌ای نشان دهند که عیسی مسیح، خداست ــ غیراز اینکه عنصری نمادین همچون هاله یا حلقه‌ای از نور را در آن وارد کنند. به همین دلیل است که شاهکارهای هنر مسیحی تقریباً هرگز عیسی را در حال موعظه و تبلیغ پیامش نشان نمی‌دهد (اگرچه در اوایل عصر مسیحیت تلاش‌هایی برای نشان دادن عیسی مسیح همچون «کلمه[2]» در هیئت یک فیلسوف انجام گرفته، مانند نقش روی تابوت سنگی در سن آمبروجیو[3] در میلان)، بلکه درعوض، عیسی مسیح مصلوب‌شده یا در حال رستاخیز و دوباره زنده‌شدن، عیسی مسیح در عظمت و جلال، یا عیسی مسیح همچون داور و فرمانروای گیتی و کائنات را نشان می‌دهد زیرا همهٔ این تجلی‌های عیسی مسیح را می‌توانستند در شکل و قالبی قابل درک بیان کنند. چنین محدودیتی در موضوع و محتوای اصلی انعکاسی از دشواریِ بیان راز و رمز تجسد خدا (در قالب عیسی) با استفاده از راه و روش‌های هنری محسوب می‌شود؛ یعنی این واقعیت ساده که خداوند خود را در جسم و قالب انسانی پنهان کرد و درنتیجهٔ این کار دیگر به‌عنوان خدا، قابل تشخیص و بازشناختی نبود.

---

1. spritual illumination 2. Logos 3. S. Ambrogio

۲ / ۲

خاستگاه اساطیری و آیینی نقاب‌ها

برهنگی آیینی[1] باعث افزایش شدید قدرت جادویی-دینی زن می‌شود و صفت اصلی مادر اعظم[2]، برهنگی اوست. آن ایزدبانو در بدنش و با بدنش، راز و رمز آفرینش پایان‌ناپذیر در همهٔ سطوح حیات در نظام گیتی را افشا و آشکار می‌کند. هر زنی از این جوهره و اهمیت ایزدبانو در این برهنگی مثالی سهم دارد. مفهوم کهنی که در اینجا مطرح است هرگز به‌طور کامل ناپدید نشده؛ حتی در ادیان بسیار تحول‌یافته و پیشرفته. مثلاً برای هندوها، هر زن برهنه‌ای تجسمی است از پراکریتی[3]، طبیعت، مادّه، عنصر آغازین و الگوی نمونهٔ نخستینِ زن.

مرد، برعکس، امکانات و توانایی‌های جادویی-دینی‌اش را با مخفی‌کردن چهره‌اش و پوشاندن بدنش افزایش می‌دهد. وقتی مرد نقابی بر چهره‌اش می‌گذارد، دیگر خودش نیست؛ حداقل به ظاهر، اگر نه واقعاً، کس دیگری می‌شود. این مثل آن است که بگوییم، حداقل پس از دورهٔ خاصی در تاریخ، یک مرد دقیقاً با تغییردادن و تبدیل‌کردن خود به چیزی غیراز خودش، خویشتن را به‌عنوان یک مرد می‌شناسد. او با پوشیدن نقابی به آن چیزی تبدیل می‌شود که مصمم است بشود: انسان دینی[4] و حیوان اجتماعی[5] (سیاسی). چنین رفتاری تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر تاریخ فرهنگ داشته است.

سه نوع فراگیر از نقاب‌ها با سه مقصود و هدف مختلف وجود دارد: نقاب‌های مراسم آیینی، نقاب‌های جنگی و نقاب‌هایی برای نمایش‌ها. با این حال،

---

1. ceremonial nakedness
2. Great Mother
3. Prakriti
4. homo religiosus
5. zoom politikon

همهٔ نقاب‌ها اصلاً ریشه و منشاء آیینی دارند. نقاب‌های جنگی برای ترساندن و ازکارانداختن دشمن ساخته و پرداخته شده‌اند و چهره‌هایی هیولاوار و شریر و ترسناک را نشان می‌دهند. کارکرد جادویی آن‌ها آشکار و مشخص است؛ از رسم رنگ‌آمیزی و نقاشی روی سر و بدن ریشه گرفته که کهن‌ترین تغییر ظاهر جادویی-دینیِ شناخته شده است. منشاء پیدایش و کارکرد نقاب‌های رقص و نمایش، کاملاً روشن است و نیازی به توضیح ندارد.

کاربرد نقاب‌ها در مراسم آیینی بسیار متنوع و مختلف است اما دو طبقهٔ مهم از نقاب‌ها را می‌توان متمایز و مشخص کرد: نقاب‌هایی که زندگان بر چهره می‌گذارند و نقاب‌های مردگان.

ضمناً بد نیست بر اشاعه و انتشار در سطح جهانی، قدمت و کهنسالی و تداوم و پیوستگی نقاب‌ها تأکید کنیم. وجود نقاب‌ها از زمان‌های بسیار کهن در عصر پارینه‌سنگی به اثبات رسیده است؛ تاریخ نقاب‌ها در اروپا به بیش از سی هزار سال می‌رسد و روستاهایی در اروپا هست که تا به امروز در مراسم آیینی‌شان نقاب پوشیده می‌شود. نقاب‌های شکارچیان عصر پارینه‌سنگی، چهرهٔ جانوران وحشی را نشان می‌داد. وارثان فرهنگی انسان پارینه‌سنگی یعنی روستاییان نوین اروپایی از مجموعه‌ای از نقاب‌های گوزن نر، گرگ، خرس و نیز جانوران اهلی و ضمناً از نقاب‌هایی با چهرهٔ انسانی (که احتمالاً منشاء شهری دارد) استفاده می‌کنند. مسلماً نقش دینی نقاب برای شکارچیان پارینه‌سنگی متفاوت بوده با نقش آن برای کشاورزان نوسنگی. اما نقش فرهنگی نقاب‌های گوزن نر و نقاب‌های خرس در اروپای مرکزی و شرقی استمرار سنت‌هایی است که ریشه در اندیشه‌های دینی انسان پارینه‌سنگی دارد.

حدود پنجاه‌وپنج تصویر پارینه‌سنگی از انسان‌ها در هیئت جانوری تاکنون شناخته شده است. از تیبات[1] در دوردون[2]، شاخ گوزن‌هایی یافت شده با کنده‌کاری‌هایی که سه نفر را در نقاب پاژن (بز کوهی) نشان می‌دهد؛ و از

1. Teyjat 2. Dordogne

لوردس[1] یک لوح سنگی به‌دست آمده که مردی را در پوست گوزن، شاخ گوزن و یک دُم اسب بلند نشان می‌دهد. اما کارکرد دینی نقاب در فرهنگ‌های شکارچی پارینه‌سنگی به بهترین وجهی به [نقش] «ساحر» بزرگ در غار سه‌برادران[2] آشکار می‌شود. این ساحر به ارتفاع سی‌اینچ (حدود ۷۵ سانتیمتر) که عمیقاً در سنگ کنده‌کاری‌شده، بر نقوش جانوران متعددی بر دیوارها، کاملاً سلطه و اشراف دارد. او سر گوزن دارد با شاخ‌های گوزن بسیار بزرگ، صورت جغد، گوش‌های شبیه گوش گرگ، ریش‌بزیِ بلند، دست‌هایی که بالا گرفته و به پنجه‌های خرس ختم می‌شود و دُمِ اسب بلند.

این ساحر شاید بازنمایی یک انسان یا شاید موجودی فوق طبیعی و ایزدی شکارچی در هیئت یک ساحر پارینه‌سنگی باشد. آ.سی. بلانک[3]، او را با یک روح ملانزیایی مقایسه کرده که در جای سر و دست‌ها و پاهایش ماهی دیده می‌شود. این روح ملانزیایی هم حامی جانوران دریایی است و هم حامی ماهیگیران؛ او تور ماهیگیران را پر می‌کند اما ضمناً می‌تواند آسیب هم برساند. نقش پیکرهٔ غار سه‌برادران، نمایانگر هرچه که باشد، مطمئناً ساحر-کاهن‌های پارینه‌سنگی از این‌گونه نقاب‌ها و پوشش‌های جانوری با هدف ارتقای خود به وضعیتی فوق بشری استفاده می‌کردند.

نمونه‌های نوین متعددی از تغییر شکل و استحالهٔ جادویی-دینی که با پوشیدن نقاب انجام می‌گیرد، در دست است. اسکیموها بر این باورند که فرد نقاب‌پوش به‌طور اسرارآمیزی از روحی که آن نقاب نمایندهٔ آن است سرشار و اشباع می‌شود: برچهره گذاشتن نقابی که نمایندهٔ یک توتم است یعنی تبدیل‌شدن به آن توتم. بعضی جنبه‌های آیین شمنی می‌تواند به درک بهتری از کارکرد ساحر غار سه‌برادران کمک کند. شمن‌های سیبری در حالت جذبه و خلسه‌هایشان، علاوه بر کارهای دیگر، لباس‌های مبدلی با نقش‌مایه‌های جانوری می‌پوشند. علاوه بر نقش‌مایه‌ای با طرح پرنده (که نمادپردازی آن کاملاً روشن است)،

---

1. Lourdes 2. Trois-Frères 3. A.C. Blanc

نقش‌مایهٔ گوزن و شاخ‌های گوزن قطبی هم دیده می‌شود. جامهٔ ویژهٔ شمن‌های آلتایی[1] و تونگوز[2] شامل پوستین‌ها و چرم‌ها و نوارها و شال‌هایی است که نمایندهٔ مارهاست. ازجمله قدرت‌های شمن، یکی هم این قدرت است که خود را با جانوری یکسان سازد یا به شکلی جادویی خودش را به جانوری تبدیل کند. در بعضی جاها، شمن نمایندهٔ خداوندگار یا ارباب جانوران وحشی است و نقش مهمی در امر شکار در جامعه‌اش ایفا می‌کند.

نقاب‌های واقعی در میان شمن‌های سیبری نسبتاً کمیاب و نادر است اما در میان اسکیموها، خصوصاً در آلاسکا که تأثیر فرهنگ‌های سرخپوست آمریکایی نیرومند بوده است، شمن‌ها از نقاب استفاده می‌کنند. با این حال، جامهٔ ویژهٔ شمنی، به خودیِ خود و در اصل، یک نقاب است. چه نقاب و چه جامهٔ ویژه، کارکردشان یکسان است: نشان‌دادن یا اعلام‌کردن تجسم یا تجسدیافتن یک شخصیت اساطیری ــ یک ایزد، یک نیای بزرگ، یا جانوری اسرارآمیز. آن نقاب باعث قلب ماهیت یا استحالهٔ جوهری شمن می‌شود و او را در مقابل دیدگاه همگان به آن موجود اساطیری مبدل می‌سازد که او هویتش را به خود نسبت داده است.

تغییر شکل و استحالهٔ مشابهی در مراسم آیینی بعضی انجمن‌های نقاب‌پوشان رخ می‌دهد، اما تجربهٔ جادویی-دینی مطرح در اینجا با تجربهٔ شمن‌ها یا شکارچیان پارینه‌سنگی تفاوت دارد. این مورد با یک مراسم آیینی دسته‌جمعی در پرستش نیاکان پیوند دارد. نقاب‌ها نمایندهٔ نیاکان‌اند؛ اعضای انجمن سرّی با پوشیدن نقاب‌ها، به نیاکان‌شان تجسم انسانی می‌بخشند. از طریق نقاب‌ها، مردگان به زندگی بازمی‌گردند. دیگر خود نقاب‌پوشان نیستند که مراسم را اجرا می‌کنند بلکه آن موجودات اساطیری-آیینی که اکنون نقاب‌پوشان به آن‌ها تبدیل شده‌اند، این کار را می‌کنند. زیرا مردگان، موجودات اساطیری-آیینی هستند که در نخستین نیای اساطیری ــ نخستین انسانی که مرگ را شناخت ــ جذب

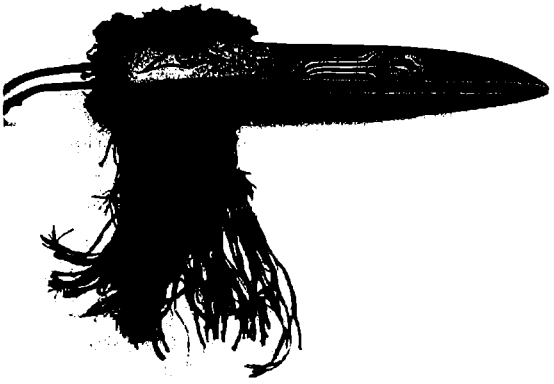
1. Altaic 2. Tungusic

شده‌اند. به عبارت دیگر، وقتی اعضای انجمن سرّی نقاب می‌پوشند، یک اسطورهٔ آغازین را نمایش می‌دهند: چگونه در ایام ازلی آغازین، نیای نخستین‌شان با مرگ روبه‌رو شد ــ وضعیت خود را تغییر داد و «دیگری» شد ــ و سپس از طریق مراسم نمایشیِ پرشورِ رازآموزی و تشرف آیینی، اسرار مرگ و رستاخیز را بر مردم آشکار ساخت. همهٔ انجمن‌های نقاب‌پوشان بر پایهٔ اساطیر آفرینش و منشاء پیدایش شکل گرفته‌اند. بنابراین آن واقعهٔ اساطیری که موجب پیدایش آن انجمن سرّی شده، به‌طور ادواری در طی مراسم آیینی‌شان بازسازی و اجرا می‌شود.

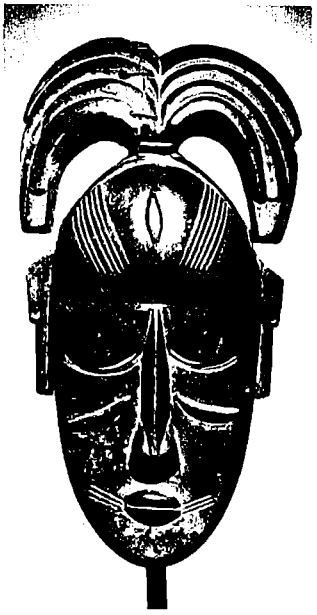
احتمالاً مراسم اساطیری-آیینی‌ای که شامل حضور آیینی نیاکان می‌شود (که رازآموختگان نقابدار در هیئت جانوران وحشی، نمایندهٔ آن‌ها هستند) در میان مردم ابتدایی در سطح فرهنگی مشابه شکارچیان پارینه‌سنگی هم رواج داشت. در بعضی مراسم آیین تشرف و رازآموزی در آفریقا، مسئولان اجرای مراسم، پوست شیر و پلنگ می‌پوشند و چاقوی مخصوص ختنه با قلاب‌هایی مجهز می‌شود. عمل ختنه نمادی است از نابودسازی اندام‌های تناسلی به دست آن جانور درنده‌ای که حامی و پشتیبان آیین تشرف و رازآموزی است. مسئولان اجرای مراسم گاه به نام «شیرها» خوانده می‌شوند و عمل ختنه را با فعل «کشتن» بیان می‌کنند. پس از آن است که خودِ نوآموزان «نقاب‌دار» می‌شوند یعنی پوست شیر یا پلنگ بر تن می‌کنند. به عبارت دیگر آن‌ها در جوهرهٔ الهی جانور ویژهٔ آیین تشرف، جذب و حل می‌شوند و بدین ترتیب در وجود او دوباره متولد می‌شوند.

این نقاب‌ها ــ همان نیاکان ــ زنان و افراد تشرف‌نیافته را می‌ترساند و آزمون‌های سختی را بر نوآموزان در طی مراسم تشرف و رازآموزی‌شان تحمیل می‌کند. برای مثال، خشونت و بی‌رحمی انجمن دوک‌دوک[1] در [جزیرهٔ] بریتانیای جدید [درگینهٔ نو] بسیار مشهور است. نقابداران آن انجمن، به هر کسی که سرِ راه‌شان باشد، حمله می‌کنند، آزار می‌رسانند و گاه حتی آن‌ها را می‌کشند. رفتار جانوران وحشی و درنده، الگوی نمونهٔ بعضی انجمن‌های سرّی مردانه

1. Duk-duk



۴. نقاب کلاغ، کواکیوتل، کلمبیای بریتانیایی



۷. نقاب لیگبه، غنا

۵. نقاب ماقبل کلمبی

۶. نقاب گیودو، نقاب مخصوص دستجات راهپیمایی یک بوساتسو [بودیساتوای ژاپنی]

است. اعضای این انجمن‌ها از نوعی امتیاز تجاوزکارانه و شکارگرانه برخوردار می‌شوند که آن‌ها را با جانوران درندهٔ گوشت‌خوار پیوند می‌دهد. در انجمن‌های اخوت سرّی ژاپنی و قبایل ژرمنی باستانی، نقاب‌ها، داد و فریاد و جنجال‌های توصیف‌ناپذیر و صدای پارس‌کردن و زوزهٔ سگ‌ها (به‌طور آیینی به «گرگ» تبدیل می‌شدند)، نشانه‌هایی است که خبر از حضور نیاکان و بازگشت مردگان می‌دهد. انجمن‌های اخوت نقابدار، به خاطر هراس و وحشتی که القا می‌کنند در بعضی موارد از قدرت سیاسی هم برخوردار می‌شوند. یک جانور درندهٔ کوشتخوار ــ مثل گرگ در آسیای مرکزی و اروپا، پلنگ در آفریقا ــ الگوی نمونه‌ای را تشکیل می‌دهد، هم برای شکارچی کامل و جنگجوی بزرگ و سهمگین و هم برای فاتح آسیب‌ناپذیر و ارباب مطلق. این قدرت به واسطهٔ نقاب‌ها ایجاد و حفظ می‌شود.

اما واردشدن یا رازآموزی و تشرف در این نوع انجمن‌های سرّی، ضرورتاً مستلزم افشاکردن ماهیت و ذات بشری خالص و مطلقِ کسانی است که نقاب‌ها را می‌پوشند. در ناحیهٔ اوبانگی[1]، این افشاکردن و آشکارسازی، ویژگی نمایشی پرشور و هیجان‌انگیزی دارد. یک پیرمرد کهنه کار، با لباس مبدل و نقاب بر چهره، از بیشه‌زار بیرون می‌آید، به سوی نوآموزانی که تازه ختنه شده‌اند می‌دود و به روی آن‌ها می‌پرد و شلاق‌شان می‌زند و آنگاه دوباره ناپدید می‌شود. در آخرین روز پایان مراسم تشرف و رازآموزی، نوآموزان به توصیه و تشویق رهبر مراسم، آن فرد نقابدار را می‌گیرند، شلاق را از دستش درمی‌آورند، نقاب از چهره‌اش برمی‌دارند و می‌فهمند که او یکی از پیرمردان روستای خودشان است. از آن به بعد، آن‌ها می‌دانند و می‌فهمند. آن‌ها نه تنها می‌فهمند که آن فرد نقابدار، یک انسان معمولی است بلکه یاد می‌گیرند که چگونه می‌توانند در دل افرادی که تشرف نیافته و از راز بی‌خبرند، هراس و وحشت بیفکنند. آن‌ها راز و رمز تجسم بخشیدن به ارواح مردگان از طریق رنگ‌مالیدن به بدن‌شان و پوشیدن نقاب را

---

۱. Ubangi، ناحیه‌ای در کشور آفریقایی زئیر.

فراگرفته‌اند. این دانش و شناخت اما جنبهٔ ابهام و راز و رمز را به‌کلی از بین نمی‌برد زیرا آن عضو انجمن اخوت سری، در حالی که ماهیت نقاب خودش را شناخته است، باز هم نقاب‌های اعضای مافوقش را همچون موجوداتی واقعاً فوق طبیعی می‌نگرد. به‌علاوه، فرد نقاب‌پوش نهایتاً فریفته و مسحور نقاب خودش و ترس و وحشتی که آن نقاب برمی‌انگیزد، می‌شود. «او دیگر خودش را نمی‌شناسد، فریادی هیولاوار از گلویش بیرون می‌آید، فریاد یک جانور درنده یا یک ایزد، غرش فریادی فوق بشری، تجلی ناب قدرت رزمی، شور و اشتیاقی خلاق و نیروی جادویی بی‌کرانی که به واسطهٔ آن، خودش را باور می‌کند ــ و آن نیروی جادویی در این لحظه، او را تحت سلطه گرفته و روحش را تسخیر کرده است[1].»

ریخت‌شناسی[1] نقاب‌های هراس‌انگیز و رعب‌آور، فوق‌العاده غنی و پیچیده است. منابع اصلی الهام‌بخش در طراحی و ساختن آن‌ها عبارتند از عالم خواب و کابوس‌های ترسناک، اساطیر مرگ، دیوشناسی و اهریمن‌شناسی[2]، و انگاره‌ها و صور خیالی مربوط به فرآیندی که در طی آن، یک جسد تغییر شکل می‌دهد و به اسکلت تبدیل می‌شود. همهٔ این صور خیال و نمادهای رعب و وحشت بیان‌گر «دیگری» بودن مردگان است و راه‌های مختلف تبدیل شدن به «دیگری» (جسد، اسکلت، روح و شبح، دیو و اهریمن). نقاب‌هایی که در «رقص‌های شیطان» (تبت، چین، سیلان) به کار می‌رود، هم با مراسم آیینی برای دور راندن و دفع اجنه و شیاطین (ارواح مردگان) در ارتباط است و هم با مراسم رازآموزی و تشرف آیینی. در تبت، نقاب‌ها نمایانگر بعضی موجودات اهریمنی است که روح انسان پس از مرگ با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. تماشاگران با حضور در این رقص‌های آیینی، یاد می‌گیرند که بر ترس‌شان از طی مسیر و سفر مرگ غلبه کنند؛ آن‌ها برای مقابله‌ها و رویارویی‌ها در آن سوی گور آماده می‌شوند.

در بعضی موارد، نقاب‌ها نمایندهٔ موجودات فوق طبیعی، نه در حالت عینی و

---

1. morphology 2. demonology

مادی، بلکه در حالت روح و شبح‌گونه هستند. از مشهورترین نمونه‌های آن می‌توان به نقاب‌های کاچینای [قوم] زونی[1] اشاره کرد. کاچیناها ارواح مردگان‌اند و کم‌وبیش با نیاکان یکسان گرفته می‌شوند. طبق اسطوره، آن‌ها به‌طور ادواری به زمین بازمی‌گشتند تا از زندگان دیدن کنند؛ و هر وقت می‌خواستند بروند زنان به دنبال‌شان می‌رفتند. آنگاه کاچیناها بر آن شدند تا دیگر نه شخصاً بلکه روحاً به زمین بیایند. آن‌ها دستور دادند نقاب‌هایی ساخته شود شبیه به همان‌هایی که خودشان در دنیای دیگر می‌پوشیدند و اعلام کردند که روحاً در این نقاب‌ها حاضر می‌شوند. این رقص‌های نقابدار درواقع نوعی بازآفرینی اعصار و زمان‌های اساطیری به‌شمار می‌رود؛ آن‌ها بازآفرینی و انجامِ دوبارهٔ بعضی اعمالی است که کاچیناها در ابتدای زمان انجام داده بودند. این نقاب‌ها نه جانورگونه‌اند و نه ترسناک و رعب‌انگیز ــ آن‌ها صورت‌هایی هندسی و تجریدی هستند. طرح هندسی بیانگر چیزی دوردست، غیربشری، فراتجربی و متعالی است. این بدان معنی است که کاچیناها، نمونه‌های مثالی یا کهن‌الگوهایی هستند که در جهان دیگری به‌سر می‌برند و در حالی که با جهان ما در ارتباط‌اند، از آن برتر و فراترند.

سفر و بازدید ادواری کاچیناها، دارای کارکردی دینی است: آن‌ها باران می‌آورند و محصول کشاورزی را متبرک می‌سازند. در میان اقوام کشور این باور هست که راهپیمایی دستجات نقابدار، تأثیری سودمند بر گله‌ها و دام‌ها و محصولات کشاورزی دارد. کُلیادی[2]ها (کُلیادها) ی اسلاو و بالکانی، گروه‌هایی از جوانان، گاه نقابدار، هستند که در طی دوازده روز کریسمس در حالی که می‌خوانند و می‌رقصند به خانه‌ها سرمی‌زنند. آوازهای آن‌ها (کُلیادکی[3]) نوعی دعای فراوانیِ محصول و باروری و افزایش دام‌هاست. اما ارتباط آن‌ها با ارواح مردگان کاملاً واضح و روشن است: اگر وارد خانه‌ای شوند که عضوی از خانواده‌شان اخیراً از دنیا رفته باشد، این کُلیداری[4]ها، از فرد متوفی خبرهایی

---

1. Zuñi kachina masks
2. Koliadi
3. Kolyadki
4. Kolyedari

می‌آورند. درواقع بعضی نقاب‌های بلغاری شبیه به سرِ مرگ [عزرائیل] است. کُلیداری‌ها و همتایان‌شان در بخش‌های دیگر اروپای مرکزی، نقاب‌دار هستند، زیورآلاتی حمل می‌کنند به شکل زین و یراق اسب‌ها یا زیورآلات بزها، و با زنگوله‌ها و ابزارهای دیگری سروصدا ایجاد می‌کنند. نقاب‌های آن‌ها جانورگونه است (گوزن، بز، روباه، عقاب و غیره) یا نمایانگر چهره‌های مختلفی از فرهنگ عامهٔ مسیحی است (برای مثال، شیطان). راهپیمایی دستجات آن‌ها در طی دوازده روز میان کریسمس و عید تجلی[1] [عیسی] یا در طی دورهٔ جشن کلوخ‌اندازان[2] انجام می‌گیرد.

در این راهپیمایی دستجات نقابدار، مجسمه‌هایی از جانوران را حمل می‌کنند که به‌طور عجیبی بازمانده‌ای از راهپیمایی‌های دستجات آیینی دیونیسوسی به نظر می‌رسد و چون که عناصری از آیین‌های پرستش مردگان و دین کشاورزی در سنت دیونیسوسی وجود دارد، این شباهت در آداب و رسوم مردمی، به سادگی قابل توجیه است. اما خود نقاب ارتباط نزدیک‌تری با آیین پرستش دیونیسوس دارد زیرا نقش راهبردی مهمی در منشاء پیدایش تراژدی ایفا می‌کرد. در این مورد، نقاب، انسان‌گونه است اما عنصر انسانی به واسطهٔ خودِ ساختار نقاب، به‌کلی دگرگون شده است؛ آن سختی و صلابت، پایداری، و بی‌حرکتیِ صورت و اجزای چهره؛ به انسانی عادی تعلق ندارد؛ فقط خدایان یا مردگان چنین بی‌حرکتی و سکونی را در چهره‌شان نشان می‌دهند در حالی که در عین حال می‌توانند سخن بگویند و افکار و خواسته‌هایشان را منتقل سازند و بفهمانند. زمینه و شرایط در اینجا به حوزهٔ فرهنگی دیگری تعلق دارد و نمایانگر سطح دیگری از آگاهی است. نقاب یونانی هم علیرغم انسان‌گونه‌بودنش، یک نمونهٔ مثالی و کهن‌الگو را به تصویر می‌کشد. نمایش ــ چه تراژدی و چه کمدی ــ عملکردی خیالی را بازنمایی و اجرا می‌کند که شخصیت‌هایی نوعی در اوضاع و شرایطی مثالی انجام داده‌اند. فرد بازیگر موقتاً هویت خود را از دست می‌دهد: او

---

1. Epiphany 2. carnival

به کس دیگری تبدیل می‌شود؛ او همان شخصیتی است که نقشش را بازی می‌کند. نقاب‌هایی که در نمایش‌های درام ژاپنی به کار می‌رود هم کارکرد مشابهی دارد: این نقاب‌ها کمک می‌کنند تا از محدودهٔ زمان و مکان این جهانی (زمینی) بیرون و فراتر روند و تماشاگران را به جهانی می‌برد که در آن نه انسان‌ها بلکه انواع و کونه‌ها هستند که حرکت و عمل می‌کنند.

وجود نقاب‌های تدفینی زرین از گذشته‌های دور و هزارهٔ دوم قبل از میلاد در مصر کرتی-میسنایی[1] (موکنایی) اثبات شده است. شاید بهتر باشد آن‌ها را به‌عنوان صورتک یا نقش چهره بدانیم زیرا ورقهٔ طلای ناب را مسلماً روی صورت فرد متوفی قالب‌گیری می‌کردند. رومی‌ها چهره‌ها را با موم قالب می‌ریختند و می‌ساختند و سپس با رنگ‌های طبیعی رنگ‌آمیزی می‌کردند؛ این صورتک‌ها را در طی مراسم آیینی تدفین برای فرد متوفی به کار می‌بردند و بعداً آن‌ها را حفظ می‌کردند. اما خیلی پیش از به‌کارگیری قالب‌ها برای حفظ و نگهداری شمایل یا شبیه چهرهٔ مردگان، نقاب‌های تدفینی وجود داشتند. این نقاب‌های تدفینی از جنس طلا، نقره، مفرغ یا سفال، از بین‌النهرین و فنیقیه تا انگلستان، در درهٔ دانوب و [شبه‌جزیرهٔ] کریمه یافت شده‌اند. مقصود و هدف در همه‌جا مشابه و یکسان است: محافظت و نگهداری فرد متوفی. راه‌ها و روش‌ها و معنای این حفظ و نگهداری در فرهنگ‌های مختلف، فرق می‌کند. در ناحیهٔ مینوسینسک[2] (فرهنگ تاشتیک[3])، نقاب‌های گچی ساخته می‌شد به منظور حفاظت و نگهداری خصایص فردی و شخصیت فرد متوفی، همراه با مایه و جوهرهٔ روحش (که از نیاکانش سرچشمه می‌گرفت) که در استخوان‌ها یا خاکستر جسمش باقی می‌ماند.

بعضی نقاب‌های مرگ، درواقع ضمیمه‌ای برای تکمیل مومیایی‌کردن جسد بود و بعدها جایگزینی برای آن شد. پرویی‌های باستان در مقابل یا بر روی محفظه یا صندوقی که جسد را در آن مومیایی می‌کردند، یک پیکرهٔ چوبی زمخت

---

1. Cretan-Mycenaean 2. Minusinsk 3. Tashtyk

می‌آورند. درواقع بعضی نقاب‌های بلغاری شبیه به سرِ مرگ [عزراییل] است. کُلیداری‌ها و همتایان‌شان در بخش‌های دیگر اروپای مرکزی، نقاب‌دار هستند، زیورآلاتی حمل می‌کنند به شکل زین و یراق اسب‌ها یا زیورآلات بزها، و با زنگوله‌ها و ابزارهای دیگری سروصدا ایجاد می‌کنند. نقاب‌های آن‌ها جانورگونه است (گوزن، بز، روباه، عقاب و غیره) یا نمایانگر چهره‌های مختلفی از فرهنگ عامهٔ مسیحی است (برای مثال، شیطان). راهپیمایی دستجات آن‌ها در طی دوازده روز میان کریسمس و عید تجلی[1] [عیسی] یا در طی دورهٔ جشن کلوخ‌اندازان[2] انجام می‌گیرد.

در این راهپیمایی دستجات نقابدار، مجسمه‌هایی از جانوران را حمل می‌کنند که به‌طور عجیبی بازمانده‌ای از راهپیمایی‌های دستجات آیینی دیونیسوسی به نظر می‌رسد و چون که عناصری از آیین‌های پرستش مردگان و دین کشاورزی در سنت دیونیسوسی وجود دارد، این شباهت در آداب و رسوم مردمی، به سادگی قابل توجیه است. اما خود نقاب ارتباط نزدیک‌تری با آیین پرستش دیونیسوس دارد زیرا نقش راهبردی مهمی در منشاء پیدایش تراژدی ایفا می‌کرد. در این مورد، نقاب، انسان‌گونه است اما عنصر انسانی به واسطهٔ خودِ ساختار نقاب، به‌کلی دگرگون شده است؛ آن سختی و صلابت، پایداری، و بی‌حرکتیِ صورت و اجزای چهره؛ به انسانی عادی تعلق ندارد؛ فقط خدایان یا مردگان چنین بی‌حرکتی و سکونی را در چهره‌شان نشان می‌دهند در حالی که در عین حال می‌توانند سخن بگویند و افکار و خواسته‌هایشان را منتقل سازند و بفهمانند. زمینه و شرایط در اینجا به حوزهٔ فرهنگی دیگری تعلق دارد و نمایانگر سطح دیگری از آگاهی است. نقاب یونانی هم علیرغم انسان‌گونه‌بودنش، یک نمونهٔ مثالی و کهن‌الگو را به تصویر می‌کشد. نمایش ــ چه تراژدی و چه کمدی ــ عملکردی خیالی را بازنمایی و اجرا می‌کند که شخصیت‌هایی نوعی در اوضاع و شرایطی مثالی انجام داده‌اند. فرد بازیگر موقتاً هویت خود را از دست می‌دهد: او

---

1. Epiphany 2. carnival

به کس دیگری تبدیل می‌شود؛ او همان شخصیتی است که نقشش را بازی می‌کند. نقاب‌هایی که در نمایش‌های درام ژاپنی به کار می‌رود هم کارکرد مشابهی دارد: این نقاب‌ها کمک می‌کنند تا از محدودهٔ زمان و مکان این جهانی (زمینی) بیرون و فراتر روند و تماشاگران را به جهانی می‌برد که در آن نه انسان‌ها بلکه انواع و کونه‌ها هستند که حرکت و عمل می‌کنند.

وجود نقاب‌های تدفینی زرین از گذشته‌های دور و هزارهٔ دوم قبل از میلاد در عصر کرتی-میسنایی[1] (موکنایی) اثبات شده است. شاید بهتر باشد آن‌ها را به‌عنوان صورتک یا نقش چهره بدانیم زیرا ورقهٔ طلای ناب را مسلماً روی صورت فرد متوفی قالب‌گیری می‌کردند. رومی‌ها چهره‌ها را با موم قالب می‌ریختند و می‌ساختند و سپس با رنگ‌های طبیعی رنگ‌آمیزی می‌کردند؛ این صورتک‌ها را در طی مراسم آیینی تدفین برای فرد متوفی به کار می‌بردند و بعداً آن‌ها را حفظ می‌کردند. اما خیلی پیش از به‌کارگیری قالب‌ها برای حفظ و نگهداری شمایل یا شبیه چهرهٔ مردگان، نقاب‌های تدفینی وجود داشتند. این نقاب‌های تدفینی از جنس طلا، نقره، مفرغ یا سفال، از بین‌النهرین و فنیقیه تا انگلستان، در درهٔ دانوب و [شبه‌جزیرهٔ] کریمه یافت شده‌اند. مقصود و هدف در همه‌جا مشابه و یکسان است: محافظت و نگهداری فرد متوفی. راه‌ها و روش‌ها و معنای این حفظ و نگهداری در فرهنگ‌های مختلف، فرق می‌کند. در ناحیهٔ مینوسینسک[2] (فرهنگ تاشتیک[3])، نقاب‌های گچی ساخته می‌شد به منظور حفاظت و نگهداری خصایص فردی و شخصیت فرد متوفی، همراه با مایه و جوهرهٔ روحش (که از نیاکانش سرچشمه می‌گرفت) که در استخوان‌ها یا خاکستر جسمش باقی می‌ماند.

بعضی نقاب‌های مرگ، درواقع ضمیمه‌ای برای تکمیل مومیایی‌کردن جسد بود و بعدها جایگزینی برای آن شد. پرویی‌های باستان در مقابل یا بر روی محفظه یا صندوقی که جسد را در آن مومیایی می‌کردند، یک پیکرهٔ چوبی زمخت

---

1. Cretan-Mycenaean 2. Minusinsk 3. Tashtyk

و ساده و خالی از ظرافت قرار می‌دادند که در زمانی ساخته می‌شد که آن فرد هنوز زنده بود و معمولاً آن را رنگ‌آمیزی و نقاشی و با موی طبیعی انسان یا روسری و کلاهی تزیین می‌کردند. در ملانزی، خود جمجمه به‌جای یک نقاب در جریان رقص‌های مقدس آیینی به کار گرفته می‌شد. مسلماً در این مورد، دیگر مسئلهٔ ساختن یک نقاب مرگ، صورتک و نقش چهره یا شبیه‌سازی و بازنمایی فرد متوفی مطرح نبود. خود جمجمه نمایندهٔ فرد متوفی بود و نکات اصلی یا ضروریات را حفظ می‌کرد. خاکستردان‌ها یا گلدان‌های تدفینی اتروسکی به شکل یک صورت انسانی که نوع دیگری از خاکستردان یا گلدان انسان‌گونه بود، به طرح و تصور نقابی از صورت، نزدیک‌تر است. این اقدام برای حفظ هویت خاکسترهای فرد بود یا به عبارت دقیق‌تر، برای ربط‌دادن خاکسترها به چهره‌ای که در مدت عمرش به دوستان و آشنایان نشان داده می‌شد.

پس نقاب‌ها، همیشه به طریقی با اندیشهٔ زمان در ارتباط‌اند. هر نوع نقابی که پوشیده شود، فرد نقاب‌پوش از زمان دنیوی برتر و فراتر می‌رود. نقاب، چه آیینی، چه تدفینی یا برای هر نمایشی، یک ابزار خلسه و بیخودی است. کسی که نقاب را می‌پوشد دیگر خودش نیست زیرا به ورای هویت دنیوی زمانمند خود منتقل می‌شود. او به «دیگری» تبدیل می‌شود حتی وقتی نقاب از صورت و چهرهٔ خودش باشد.

این ظرفیت نقاب برای هستی و زندگی در یک سطح زمانی دیگر، شاید توضیحی برای کارکرد دوگانهٔ آن باشد: بیگانگی و جدایی از شخصیت فرد (نقاب‌های مراسم آیینی و نقاب‌های نمایش) و حفظ و نگهداری شخصیت فرد (نقاب‌های مرگ و نقاب‌های چهره یا صورتک‌ها). هر دو مورد نمونه‌ای از فعال‌سازی دوبارهٔ زمان گذشته است: زمان ازلی آغازین در مورد نقاب‌های مراسم آیینی و نقاب‌های نمایش؛ زمان تاریخی و شخصی در مورد نقاب‌های مرگ و نقاب‌های چهره. زمان ازلی آغازین اسطوره‌شناختی که با نقاب‌های آیینی و نقاب‌های نمایش، مجدداً واقعیت و فعلیت می‌یابد، می‌تواند زندگی شود، اما فقط از طریق تغییردادن شخصیت و تبدیل به «دیگری» شدن. از سوی دیگر

نقاب‌های مرگ و نقاب‌های چهره، زمان تاریخی را مجدداً واقعیت و فعلیت می‌بخشد که نه‌تنها گذشته، بلکه مرده است زیرا هیچ‌کس نمی‌تواند زندگی درونی هیچ‌کس دیگری را بازسازی یا دوباره زندگی کند. در هر دو مورد، زمانی که نقاب تلویحاً به آن اشاره دارد، زمان خلسه‌ای است که از اینجا و اکنون جداست. هر نقاب، از هر نوعی که باشد، نمایانگر حضور موجودی است که به زندگی عادی روزانه تعلق ندارد.

یادداشت

1. G. Buraud, *Les Masques* (Paris, Hachette, 1948), 101.

۲ / ۳

تأملاتی دربارهٔ هنر هندی

ملاحظاتی دربارهٔ هنر هندی

هنر هندی ــ برعکس مثلاً هنر ژاپنی که خیلی زود نظر موافق و علاقهٔ غربی‌ها را به خود جلب کرد ــ مجبور شد مدت زیادی منتظر بماند تا در غرب شناخته و درک شود و جذابیت خود را پیدا کند. حتی امروزه کتب راهنمایی دربارهٔ تاریخ هنر هند پیدا می‌شود که نویسندگان‌شان در صفحهٔ اول اعتراف می‌کنند که تقریباً هیچ چیزی از آثار هنری‌ای که تاریخ ادبی‌شان را در کتاب خود ثبت کرده‌اند دوست ندارند (برای نمونه، وینسنت اسمیت[۱]). بعضی هنر هندی را عجیب و ناهنجار، وحشی و بیگانه، غیرانسانی یافته‌اند؛ بعضی دیگر آن را دورگه و تلفیقی و سست و بی‌حرکت قضاوت کرده‌اند؛ بعضی‌ها از نوعی فقدان هماهنگی، تناسب ابعاد (پرسپکتیو)، طبیعی‌بودن در آن گلایه کرده‌اند؛ بعضی دیگر به سهم پیکرتراشان یونانی باور دارند که به استادکاران هندی آموختند چگونه یک پیکرهٔ انسانی را به شیوه‌ای بسازند که زنده و واقعی به نظر برسد.

به نظر من، این مشکلِ درک‌کردن و ارج‌نهادن هنر هندی، اساساً به خاطر شیوهٔ نگرشِ اشتباه است. کسی که در مقابل یک مجسمهٔ هندی بایستد و بخواهد همان «سرشت»[۲] آشنای طرح‌ها و تصاویر اروپایی را در آن پیدا کند یا آن اثر را تماشا کند بدون آنکه تلاش لازم برای تجرید[۳] را به عمل آورد (بدون آنکه از همان ابتدا تشخیص دهد و بفهمد که یک نمونهٔ هندی، پیش از آنکه یک اثر هنری باشد،

---

۱. Vincent Smith (۱۹۲۰ـ۱۸۴۳)، هندشناس، مورخ و مورخ هنر، ایرلندی‌الاصل.

2. nature 3. abstraction

اری خلاق در عمل آفرینش است و حتماً باید اعتبار مابعدالطبیعی آن را کشف ند)، نه تنها چیزی از آن نمی‌فهمد، بلکه می‌تواند مجموعه‌ای از استدلال‌های طقی را هم پیدا کند که سستی و سکون، کسالت‌بار بودن، یکنواختی، و فقدان وغ خلاق در هنر هندی را اثبات کند. او نهایتاً در خاتمهٔ سخنانش می‌گوید که هند چون سرزمینی است که روح معنویت و فلسفه بیش از هر جای دیگری در کل قوم و نژادشان نفوذ کرده، استعداد و قابلیت حکمت و مابعدالطبیعه را دارد ـاما در رابطه با هنر، عقیم و سترون است.

هنر هندی هرگز هیچ توافق و سازشی با زیبایی سطحی و بی‌روح تصاویر کارت‌پستالی نداشته ــ زیرا از حمایت و پشتیبانی حکمت و مابعدالطبیعه برخوردار بود. هنرمند هندی هرگز سعی نکرد از طبیعت تقلید و گرده‌برداری کند زیرا چون او یک حکیم (به معنای هندی کلمه: انسانی پاک و خالص و هماهنگ و موزون) بود، می‌توانست خود طبیعت باشد و بنابراین می‌توانست به موازات طبیعت خلق کند و بیافریند، فقط از حرکت منسجم و کشش طبیعی تقلید کند، عطش حیات و رویش و رشد را سرمشق قرار دهد و از تمایل به کشف شکل‌ها و ترکیب‌های تازه و شادی و سروری جدید پیروی کند در حالی که از مخلوقات و آفریده‌های طبیعت، یعنی شکل‌ها و قالب‌هایی که قبلاً تحقق یافته و انجام شده بود و بنابراین به تعبیری، مرده و منسوخ به‌شمار می‌رفت، مستقیماً تقلید نمی‌کرد. در حالی که هنرمند اروپایی از مخلوقات و پدیده‌های طبیعت تقلید و سعی می‌کرد شکل‌ها و ترکیب‌های آن را بازسازی یا بازتولید کند ــ آن‌ها را از روح و روان یا ذات و سرشت خویش بگذراند تا ظرفیت عاطفی یا توان بالقوهٔ احساسی تازه‌ای به آن‌ها بدهد ــ هنرمند هندی از حالت و حرکت[1] طبیعت تقلید می‌کرد و طبق روایت خاص خودش می‌آفرید. اگرچه فضای متفاوتی و شکل‌ها و ترکیب‌های متفاوتی از فضاها و شکل‌ها و ترکیب‌های طبیعی را به کار می‌گرفت.

---

1. gesture

هنرمند اروپایی هیجانی زیبایی‌شناسانه را عرضه می‌کند؛ هنرمند هندی چیزی بیش از آن ارائه می‌دهد: شور و هیجانی سرشار از هماهنگی با طبیعت و سرشار از عشق به همهٔ مخلوقات بی‌شمارش و برابری با آن‌ها.

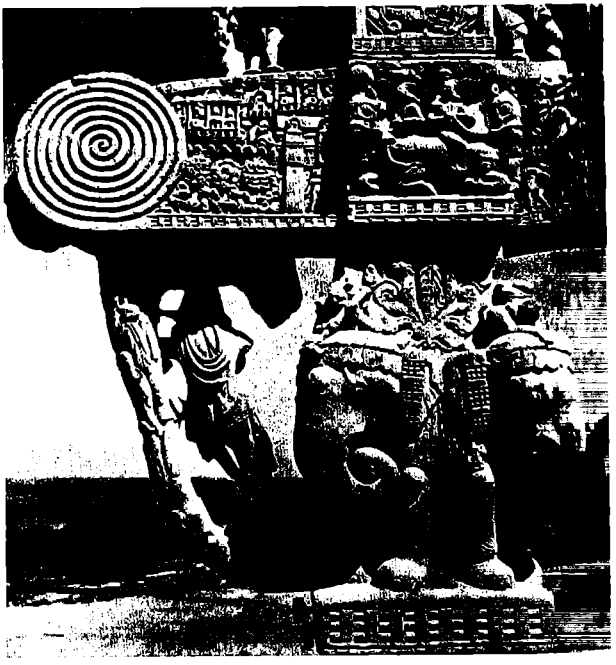
علاوه بر این، کاملاً منطقی بود که اوضاع باید این‌طور پیش رود. یک چشم‌انداز یا منظرهٔ «طبیعی» فقط در حس شهودی یک فرد(یا یک فرهنگ) امکان‌پذیر است که از طبیعت جدا شده و سعی می‌کند به آن نزدیک شود یا خود را دوباره در آن ادغام کند. تمایل به توصیف یا نشان دادن جنبه‌هایی از طبیعت، نشانه‌ای از گسست و جدایی طبیعت از خودآگاهی (در مورد اروپا) است. اما هند هنوز در طبیعت زندگی می‌کند؛ بنابراین آن را تماشا نمی‌کند بلکه احساس و درکش می‌کند. هنرمند هندی در کار آفرینش خود با طبیعت هماهنگ و منطبق می‌شود ــ و آثار او چیزی نیست غیر از شکل‌ها و ترکیب‌های تازهٔ غنی و زنده از همان سرشت و طبیعتی که گل‌ها، دریاچه‌ها و هیولاها را خلق می‌کند.

* * *

در تجزیه و تحلیل یک شاهکار هنر تجسمی هندی، آنچه از همان ابتدا آدم را تحت تأثیر قرار می‌دهد، پیوستار یا زنجیرهٔ منسجم و طبیعی شکل‌ها و ضرباهنگ پرپیچ و تاب و مواج‌شان است که بسیار دلپذیر و کامل به نظر می‌رسد. نظام تجسمی اروپایی (خصوصاً در هنر یونانی و عصر رنسانس) بر ابعاد و جنبه‌های اصلی تأکید می‌کند یعنی بر جنبه‌های خود تعریف‌گری، جدایی و تمایز، و غلبه و پیروزی (عضلات، جزئیات مشخصه و کمال سطوح ظاهری، و غیره). در اینجا [اروپا]، حیات به‌طور تهاجمی و پرخاشگرانه نشان داده می‌شود از طریق سطوح و مرتبه‌های مقاومت در مقابل محیط طبیعی و با جنگ و خصومت میان فرد و کانی‌ها. در این بدن‌های کامل و عالی و در این عضلات کامل و عالی، یک نوع مقاومت سنگ‌گونه وجود دارد ــ اما مقاومتی که زمین‌شناسی[1] معنوی‌اش هرگز نوشته نشد. اما هند در هنر تجسمی، حیات را به شیوهٔ متفاوتی

1. spiritual geology

۸. بودای خوابیده، غارهای آجانتا



۹. جزئیات دروازه،
ستوپا (زیارتگاه) در سانچی

نمایش می‌دهد. هنر هندی آن زنجیرهٔ منسجم و طبیعی و آن جریانِ گردشِ شیره‌های حیاتی را نشان می‌دهد؛ ضرباهنگی از شکل‌ها و حجم‌ها بدون هیچ تلاش و تقلا و بدون هیچ تردید و توقفی، ضرباهنگی که یک نیروی درونیِ جاری و در گردش را بدون هیچ مانعی افشا و آشکار می‌سازد که عضلات و استخوان‌ها را تغذیه می‌کند و پرورش می‌دهد، اما آن‌ها را زیر پیچ و تاب‌ها و امواج کامل‌تر و موزون‌تر و دوستانه‌تری از حیات، پنهان می‌سازد.

به دست‌ها و انگشتان در دیوارنگاره‌های غار آجانتا[1] نگاه کنید. این‌ها بازوانی است با تحرک و پویایی اعجاب‌آور: حلقوی، زنده و واقعی، اما به نظر می‌رسد در یک بی‌کرانگی در ماوراء و در این سوی سطح تصویر، شناور و معلق است و همان حرکت موزون و هماهنگ را ادامه می‌دهند و شادمانی‌شان را از اینکه آزادانه معلق و شناورند، فریاد می‌زنند، بدون تنش و کشیدگی در عضلاتش، بدون فشار استخوان‌ها. هیچ نقاشی دیگری در جهان، شانه‌ها، دست‌ها و انگشتانی کامل‌تر در حیات منسجم طبیعی‌شان و در حالت هستی و حیات کامل و آزادشان، خلق نکرده است.

مهم نیست چگونه به یک نقاشی هندی نگاه کرده‌اید، باید بارها و بارها بازگردید تا آن را در یکپارچگی و تمامیتش، و در حرکت منسجم و طبیعی‌اش نگاه کنید. هر نمونه‌ای جریان دارد و موج می‌زند ــ احساس می‌کنید آکنده از حیات است، حتی در بی‌اهمیت‌ترین گوشه‌ها ــ و نمی‌توانید به‌طور تکه‌تکه و پراکنده به آن نگاه کنید، نمی‌توانید یک حالت و اشاره را از حالت یا اشارهٔ دیگری جدا کنید و به‌طور جداگانه و مستقل به ارزیابی آن بپردازید. اگر این زنجیرهٔ یکپارچه از حیات تجسمی را درک و مشاهده نکنید، اگر این جریان حیاتی و رشته‌ای که از میان هر خطی می‌گذرد و آن را به خط بعدی و بعدی ــ مانند یک زنجیرهٔ منسجم و طبیعی ــ وصل می‌کند به صرافت درنیابید و احساسش نکنید، همه‌اش را از دست می‌دهید.

---

1. Ajanta Cave

ما باید به عمق بیشتری و به ریشه‌های دوگانهٔ هنر ابتدایی برویم تا بتوانیم کل جهان‌بینی[1] هنرهای تجسمی و طرح‌ها و تصاویر هندی را درک کنیم و محتوای اصلی و جوهرهٔ آن «ترکیب و بافتار» منسجم طبیعی و سرشار از قدرت جادویی را بشناسیم که همیشه در فضای تجسمی هر نمونه‌ای از هنر هندی یافت می‌شود. شاید بهتر باشد در موقعیت دیگری به تجزیه و تحلیل این مطلب بپردازیم[۱]. در اینجا خود را به تجزیه و تحلیل فضا و مکان در هنر هندی محدود می‌کنیم.

درست است که هنر هندی علم مناظر و مرایا یا پرسپکتیو را نمی‌شناسد، اما یک صحنه را از دیدگاهی تحلیلی و کیفی تجسم می‌کند و به تصویر می‌کشد. هر جزئی همیشه در همان جایی که باید باشد پیدا می‌شود اما به صورت سه بُعدی نمایانده نمی‌شود ــ بیشتر برحسب کارکرد[2] ویژه و خاص خودش نمایش داده می‌شود. برای مثال، تختخواب، صندلی یا چتر را آن‌طور که از بالا دیده می‌شود نشان می‌دهند، درخت را از نیمرخ و جای پا را هم از بالا. کارکرد ویژهٔ این جزئیات و ارزش واقعی‌شان، بر تصویرشان برتری دارد و از آن مهم‌تر است. هنر هندی «انعکاس نقش» یا ترسیم خود «تصویر» و به تصویرکشیدن و قراردادن شیئی بر سطحی از منظره یا چشم‌اندازی مسطح را نمی‌شناسد. هنر هندی همیشه شیء را به معنای دقیق کلمه، در مکان و فضایی خاص خودش، طلب می‌کند و نمایش می‌دهد؛ و عکس یا تصویر شیء را از فضا و مکان خارجی که مکانی کمّی است و توازن عینی و طبیعی و موازنهٔ مادّی دارد و از یک هماهنگی در حجم و ابعاد چشم‌انداز برخوردار است، تقلید و گرده‌برداری نمی‌کند.

ابعاد تجسمی با نسبت‌ها و ابعاد طبیعی مطابقت ندارد. نسبت‌ها و ابعاد طبیعی، خارجی و ظاهری و کمّی است و به جهان مادّی و جسمانی تعلق دارد نه به عالم هنر و زیبایی‌شناسی. هنر و زیبایی‌شناسی هندی به کیفیت، روح، محتوا و معنی، حیات درونی و حالات و اشارات توجه دارد ــ نه به حجم و اندازه. برای همین است که در نقش برجسته‌های بودایی، فیل‌ها کوچک‌اند، آن‌قدر کوچک که

---

1. Weltanschauung 2. function

می‌توانند روی گل‌های نیلوفر بایستند در حالی که مایا[1]، مادر بودا، عظیم است. مایا قدرت را در دست دارد و مسلط است؛ فیل‌ها فقط آمده‌اند تا زانو بزنند و پیشانی بر خاک بمالند و آیین پرستش را به‌جا آورند. بنابراین فیل‌ها روی گل‌های نیلوفر می‌ایستند و مانند پروانه یا زنبور می‌شوند در حالی که مایا در قدر و ارزش معنوی راستین‌اش نمایانده می‌شود.

هنر هندی با یکسان‌دانستن عملکرد هنرمند با حیات، طبق ارزش‌های خودش ــ که روحانی و معنوی است و نه مادّی یا جسمانی ــ و در عرصهٔ خاص خودش که کیفی است و نه کمّی، می‌آفریند و خلق و ابداع می‌کند.

فضا و مکان دیگر به تجربهٔ روزمره تعلق ندارد بلکه به درک و شعور و حس تشخیصِ پاکی و خلوص، به ایمان روحانی و باور به معنویت اختصاص دارد. برای تحقق‌یافتن و از قوه به فعل درآمدن، فقط قدرت تجسم و تصور هنرمند لازم است؛ برای درک و احساس‌شدن فقط باید احساسات و عواطف تماشاگر به میان آید و درگیر شود. فضا و مکان روزمرهٔ جهان رویدادها، پدیدارها و تصاویر کهنه و مُرده، ارزشی ندارد و به حساب نمی‌آید. بُعد قدرت جایش را به بُعد معنوی و اخلاق می‌دهد.

هنر تجسمی هندی به‌طور اعجاب‌آوری زنده و جاری و مواج است. اما برای درک و شناختن حیات و حرکت آن، تلاش برای تجرید و تصفیه و برای گسستن و جداشدن از امور پیش‌پاافتادهٔ روزمره و جهد و کوشش برای عروج و ارتقاءِ روحانی و تزکیه و تطهیر، لازم است.

ملاحظاتی دربارهٔ شمایل‌نگاری هندی

بیایید بر یک جنبه از دستاورد خلاقیت تصویری هندی تمرکز کنیم؛ بر شمایل‌نگاری: یعنی بر فعالیت سازنده و عملکرد خلاقه‌ای که هنرمند در آن هیچ ابتکار عملی ندارد و در آن، همهٔ مسائل و راه‌حل‌هایشان از مدت‌ها پیش تنظیم و

---

1. Māyā

تبیین و تدوین شده است و هنرمند در آن خود را با سنت و قواعد و معیارهای دینی قدیمی و کاملاً تثبیت‌شده‌ای وفق می‌دهد و نه احساسات و عواطف خود را بیان می‌کند و نه زیبایی طبیعت را نمایش می‌دهد. این همان چیزی است که هنر رسمی متعارف (ارتدکس) یا اصیل و سنتی (شاستریا[1]) خوانده می‌شود که آثار هنری خلق نمی‌کند بلکه الگوهای نمونهٔ روحانی یا تمثال‌ها و شمایل‌هایی را به وجود می‌آورد که از طریق تمرکز و مراقبه، درونی می‌شوند؛ سازوکار و تأثیر آن بر انسان به احساس زیبایی‌شناسی منتهی نمی‌شود بلکه نوعی احساس پرشور و گرایش به صلح و سازش و آرامش و تمامیت و کمال را به‌بار می‌آورد و به نقطهٔ عزیمت برای ارتقاء و عروج روحانی رهنمون می‌شود که بسیار برتر و فراتر از حد هنر غیردینی و دنیوی است.

برای همین است که به منظور توانایی برای رسیدن به الگوی نمونه‌ای که در رسالهٔ شمایل‌نگاری مشخص شده، صنعتگر یا استادکار باید زندگی پاک و منزه و آرامی را دنبال کند و قبل از شروع به کار باید از طریق مراقبه و یوگا، بینش خود را خلوص و روشنی بخشد. او پدیده‌ای طبیعی در مکان را خلق نمی‌کند؛ رنگ‌ها و خطوط او از جنس احساس دنیوی نیست؛ زیبایی او انعکاسی از زیبایی انسان‌گونه نخواهد بود. کار او به‌عنوان یک استاد صنعتگر، به خودیِ خود نوعی مراقبه و دقت و باریک‌بینی است برای سرمشق قراردادن الگوهای نمونه‌ای که به آن‌ها شکل می‌دهد. تسلیم و اطاعت مطلق او از سنت و معیارهای اصیل، خالص‌ترین ریاضت[2] است.

ریاضت همیشه مستلزم درد و رنج جسم و پیروزی روح نیست. ریاضت در هرگونه چشم‌پوشی و رویگردانی از ابتکار عمل شخصی وجود دارد، در هر نوع رها کردن و ترک آگاهانهٔ روح و نفْس خود برای آنکه از سوی اراده‌ای فوق بشری شکل داده شود که در اشارات و نشانه‌های ثابت دینی (کاهنانه) آشکار می‌شود. صنعتگر هندی در کار تحمل و مراقبه‌اش بر اشاره و نشانهٔ کاهنانه، تمرینات

1. Shastrīya 2. ascesis

۱۰. کریشنا درحال رقصیدن،
قرن ۱۳ـ۱۴ م.

۱۱. شیوا ناتاراجا، خداوند
رقص، قرن یازدهم م.

«یوگا را به کار می‌گیرد. «یوگا» هم به معنی محدودیت و «قید و بند» [یوغ] است و هم به معنی پیوند و هماهنگی و «اتحاد»: خویشتن‌داری و محدودیت از فعالیت مادی و تحرک و تکاپوی ذهنی روزمره و پیوند و هماهنگی با الوهیتی که برای تمرکز و مراقبهٔ شخصی برگزیده می‌شود (ایشتادواتا[1]).

متون مرجع در این رابطه کاملاً صریح و دقیق سخن گفته‌اند. شوکراچاریه[2] می‌نویسد: «باشد که تصویرگر با تمرکز و مراقبه بر ایزدانی که مورد پرستش او هستند، تمثال‌ها و شمایل‌هایی در معابد برپا کند. برای تحقق موفقیت‌آمیز این یوگا، مشخصات و نشانه‌های آن شمایل در کتاب‌ها شرح داده شده که باید به دقت به جزئیات آن‌ها توجه کرد. از هیچ راه دیگری، حتی با مشاهدهٔ مستقیم و بی‌واسطهٔ شیءِ واقعی، ممکن نیست آن‌قدر در مراقبه و مشاهده فرو رفت که در موقع ساختن تمثال‌ها و شمایل امکان‌پذیر می‌شود[۲].»

تمرکز ذهنی بر تصویر الوهیت را که در جسمی مادّی انعکاس می‌یابد فقط صنعتگران انجام نمی‌دهند. این کار برای پرستشگر مؤمنی که آن تمثال یا شمایل را پس از نصب در معبد یا زیارتگاه، به دقت تماشا می‌کند هم لازم و واجب است. هرگونه رویکردی به قصد تقرب به الوهیت از طریق تصویر یا تمثال و شمایل (زیرا یک رویکرد بدون واسطهٔ تصویر هم وجود دارد که برتر و بهتر محسوب می‌شود)، بدون نوعی درونی‌سازی مقدماتی آن تصویر، یعنی بدون آنکه آن تصویر «مراقبه و مکاشفه» شود و به سطحی از بینش درونی منتقل گردد، نمی‌تواند با موفقیت انجام شود و تحقق یابد. این موارد ساده و ابتدایی از سوی آن مبلغان مسیحی و علمای اروپایی که با شتابزدگی از «بت‌ها» و «بت‌پرستی» هندی‌ها سخن گفتند، نادیده گرفته شد. حقیقت موضوع این است که اصلاً چیزی به‌عنوان «بت» در تجربهٔ دینی هندی وجود ندارد.

تمثال‌ها یا شمایل‌های خدایان فقط تکیه‌گاهی کمکی برای تمرکز و مراقبه، و نقطهٔ عزیمتی عینی و خارج از ذهن است برای تجربه‌ای مراقبه‌ای که در هشیاری

---

1. ishtadevata 2. Shukrāchārya

و خودآگاهی پرستشگر مؤمن تجزیه و منکسر می‌شود. تمثال یا شمایل یک بهانه و دستاویز است، مرکب یا محملی که به درون زندگی دیگری راه می‌برد ــ زندگی‌ای موزون‌تر، هماهنگ‌تر، سرشار از وجد و سرور و آزاد و رها. نذورات و پیشکش‌هایی که به «بت» اهدا می‌شود، چیزی نیست غیر از حرکتی به‌نشانهٔ بخشش و چشم‌پوشی از خواسته‌ها و انکار نفس ــ چشم‌پوشی و انکار نفس از این لحاظ که مؤمن سرسپرده از حق ابتکار عمل خود چشم‌پوشی می‌کند و مراسمی آیینی را انجام می‌دهد که با اصول عقاید مکتبی و احکام جزمی بر او تحمیل شده یعنی با قانونی که فراتر از حد او و متعالی است و او را تحت انقیاد درمی‌آورد و مطیع می‌سازد. اهدای نذورات و پیشکش‌ها که اولین قدم به سوی فردیت‌زدایی است، بلافاصله نوعی احساس خوشایند و نشاط در آگاهی و نوعی احساس رهایی و آزادی از فردیّت ایجاد می‌کند و دستیابی به حالات دیگری از آگاهی و یک وضعیت وجودی متفاوت و زندگی دیگری را امکان‌پذیر می‌سازد.

بدین ترتیب، شمایل‌نگاری هندی نمایانگر مجموعه‌ای از استعدادها و توانایی‌هایی است که باید به واقعیت بپیوندد و تحقق یابد، وضعیت‌ها و صحنه‌هایی که باید مجسم شود و از طریق حیات خاص خودشان در سطح و مرتبهٔ دیگری غیری از سطح آگاهی روزمره، تجربه شود؛ آنچه در ساختمان‌شناسی[1] و حالات و حرکات‌شان، جبری[2] و کاهنانه[3] (دینیارانه) است باید پویا و قدرتمند شود و سرعت و شتاب بگیرد و با سعی و تلاشی صادقانه برای درونی‌سازی و گرایشی مشتاقانه برای تقدس و پارسایی، زندگی شود. تندیس‌ها و شمایل‌های هندی باید به‌طور نمادین درک و شناخته شود. حالت و اشارهٔ آن‌ها همیشه یک دعوت و فراخوان واحد را نشان می‌دهد: مانند ما باشید! وقتی یک نفر هندی بر یک مضمون شمایل‌نگارانه تمرکز و مراقبه می‌کند، هیچ کار دیگری نمی‌کند غیراز دنبال‌کردن سرنخ و اشارهٔ آن نشانه ــ نه از طریق تقلید بیرونی و ظاهری بلکه با جستجو برای یافتن جوهرهٔ اصلی و ثمرهٔ ملموس و تجربی آن نشانه.

---

1. techtonics 2. algebraic 3. hieratic

هر مضمون شمایل‌نگارانه، در عین حال یک مضمون نیایشی[1] و آیینی هم است. برای همین است که مراقبه با مشاهده و تأمل بر شمایل‌ها هرگز به تنهایی انجام نمی‌شود بلکه همیشه با نوعی نیایش و ذکر شفاهی یا ذهنی (تکرار مانتراها[2]) همراه است تا باعث ایجاد حالتی از آگاهیِ آزاد و رها از فعالیت ذهنی و انچه در آگاهی بشری که ناپایدار و موهوم و فریبنده است، شود و به حالتی از هماهنگی و انطباق کامل با الوهیت برسد. بدین ترتیب نشانهٔ شمایلی یا شمایل‌نگارانه چیزی نیست جز انگیزه و محرکی برای یک تجربه و برای حیاتی که با خشم و هیجان و شهوت، آلوده و فاسد نشده باشد. این نشانه و حالت کاهنانه در سطحی الوهی برابر است با گرایش و اشتیاقی به تقدس در سطح بشری. پرستشگر مؤمن و سرسپرده با آرزوی رهایی و آزادی و با میل و اشتیاق به فراتر رفتن از این حیات موهوم و فریبنده‌ای که دارد، به شمایل نزدیک می‌شود. مراقبه و مکاشفه، درونی‌سازی و سرمشق قراردادن الوهیت ــ این‌ها نتایج و پیامدهای هر مضمون شمایل‌نگارانه است. نقطهٔ عینی و ملموس میان دو جهان. نشانه و حرکتی که به سرمشق قراردادن و شبیه‌شدن و تجربه کردن دعوت می‌کند. میوه‌ای معنوی و ثمره‌ای روحانی که برای آن کسی که خودش اقدام به این صعود و عروج از طریق مراقبه و مکاشفه نکرده باشد، غیرقابل بیان است.

شمایل‌نگاری هندی در کلّیتش چیزی نیست غیراز مجموعه‌ای پایان‌ناپذیر از ماجراهای پرشور بشری از صعود به سوی کمال ــ صعودهایی که با میل و اشتیاق به تقدس (رهایی و آزادی و شفقت و مهر برای همهٔ مخلوقات) انسان هدایت می‌شود. برای همین است که هر مضمون شمایل‌نگارانه ــ که با مراقبه و مکاشفه‌ای خاص و تجربه‌ای خاص مربوط می‌شود ــ کلید مشخص و جداگانهٔ خود را دارد. این همان چیزی است که اروپایی‌ها تحت عنوان «نمادپردازی» خاص شمایل‌نگاری هندی می‌شناسند. این درواقع چیزی نیست جز تنظیم و

1. Liturgical 2. mantras

طرح‌ریزی جبری آن ــ یعنی در شکل‌ها و عباراتی که مقدس‌اند و کسانی که الفبای این زبان را می‌دانند به راحتی درک‌شان می‌کنند.

هم در دین هندو و هم در دین بودایی ــ اگر فقط از جریانات دینی عمدهٔ هند سخن بگوییم ــ هر ایزد و الوهیتی (در آیین بودایی، ذات‌ها یا جوهره‌های مختلف بودا که در طی زمان به ایزدان و الوهیت‌های جداگانهٔ مختلفی تبدیل شده‌اند)، رنگ، حالات و اشارات و نماد خاص خود را دارد. و نه‌فقط آن، بلکه در هر یک از مراسم آیینی ــ یعنی در طرح کلی و شیوهٔ مراقبه و مکاشفه یا آزمایش و تجربه کردن ــ رنگش عوض می‌شود و با رنگ دیگری درهم می‌آمیزد، حالات و اشاراتش تغییر می‌کند و اصلاح می‌شود، نمادهایشان فرق می‌کند. درنتیجه، شمایل‌نگاری تعداد بی‌شمار و نامحدودی از تفاوت‌های ظریف و جزئی را می‌شناسد که هر کدام نشان‌دهندهٔ یک مرحلهٔ خاص و حالت یا وضعیت مشخصی است که بر نردبان روحانی صعود (عروج) کاملاً ریشه‌دار و تثبیت شده است. ماجرای پرشور رهایی و آزادی با عبور از مجموعهٔ بی‌پایانی از نقش‌ها و عملکردها و صحنه‌ها، تجربه می‌شود. اما به دقت توجه کنید: این شمایل‌نگاری یا شمایل‌ها فقط جبر[1] این ماجرای پرشور و همان تنظیم و صورت‌بندی کاهنانهٔ حالات روح و روان فردی است که باید تجربه شوند قبل از آنکه شخص، کاملاً موزون و هماهنگ، کاملاً آزاد و رها و کاملاً آرام و آسوده شود. شما نمی‌توانید تا نوک نردبان صعود کنید. حداکثر و در بهترین حالت، آنچه طلب می‌شود رهایی و آزادی نیست، بلکه همسویی و هماهنگی با امر متعالی و مافوق تجربهٔ بشری، با اصل اعتقادی و حکم جزمی، و با قدرت فوق طبیعی است. این در مورد اکثریت بزرگی از مردم هند صدق می‌کند. و همان‌ها هستند که ما [غربیان] معمولاً تحت عنوان... بت‌پرستان از آن‌ها نام می‌بریم.

---

1. Algebra

یادداشت‌ها

۱. چون بعداً هیچ‌وقت به این موضوع مبانی و خاستگاه‌های دوگانهٔ هنر ابتدایی نپرداخته‌ام، به‌طور خلاصه ملاحظات هوئرنس[1] را یادآوری می‌کنم که همهٔ افکار و نظریه‌های بعدی‌ام از آن سرچشمه گرفته است. هنر اقوام کشاورز، هنری هندسی است که در آن فقط روابط و پیوندها به حساب می‌آید در حالی که فرد انسانی نادیده گرفته شده تا جایی که گاه شکل و قالب انسانی در تصاویر هندسی تجزیه می‌شود. از سوی دیگر هنر اقوام صحراگردی که با شکار گذران می‌کنند براساس ترسیم طبیعت‌گرایانهٔ حیوانات پایه‌گذاری شده، در طرحی که فقط فرد را در نظر می‌گیرد و او را بدون هیچ رابطه‌ای با محیطش به تصویر می‌کشد. انسانِ فرهنگ‌های کشاورز و مادرسالار، کیهان و کائنات را همچون ساختاری به تصویر می‌کشد که انسان در آن هیچ نقش واقعی ندارد. کیهان صحراگردان و شکارچیان، برعکس، به اجزای کوچک تقسیم شده است. طبعاً در هر فرهنگ پیشرفته و پیچیده‌ای همچون فرهنگ هندی، این هر دو حالت بازنمایی کیهان و کائنات تا حد کم‌وبیش منسجم و یکپارچه‌ای حضور دارد (۱۹۳۹).

۲. به نقل از آناندا کوماراسوامی در:

The Dance of Shiva (New York: Noon day Press, 1957), 26.

1. Hoernes

۲/۴

هنرمند مدرن و امر قدسی

در جستجوی امر قدسی غیرقابل تشخیص

بعد از سال ۱۸۸۰، وقتی نیچه برای نخستین بار آن را بیان کرد، سخنان زیادی دربارهٔ «مرگ خدا» گفته شده است. مارتین بوبر[۱] اخیراً پرسید که آیا در این مورد مسئلهٔ یک «مرگ» واقعی مطرح است یا صرفاً در محاق فرو رفتن و فراموش شدن خدا ــ اینکه خدا دیگر در معرض دید و مورد توجه نیست یا اینکه دیگر به دعاها و یاری خواستن‌های انسان پاسخ نمی‌دهد. با این وجود، به نظر نمی‌رسد که این تعبیر و تفسیر نسبتاً خوش‌بینانهٔ او از حکم نیچه بتواند همهٔ شک‌ها و تردیدها را فرو بنشاند. بعضی متکلمان و علمای الهیات معاصر تشخیص داده‌اند که پذیرفتن (و حتی مسلم فرض‌کردن) این «مرگ خدا» لازم است و سعی کرده‌اند براساس این واقعیت اندیشه کنند و نظریه ارائه دهند.

الهیاتی که براساس «مرگ خدا» بنا شده باشد می‌تواند به بحث‌های جالب و هیجان‌انگیزی دامن زند اما برای مقصود ما در این مقاله، فقط ارزش فرعی دارد. به آن اشاره کردیم تا این واقعیت را تذکر دهیم که هنرمند مدرن هم با مسئلهٔ مشابهی روبه‌رو است. تقارن و تناسب خاصی میان چشم‌انداز و دیدگاه فیلسوف و عالم الهیات با هنرمند مدرن وجود دارد؛ برای یکی همان‌طور که برای دیگری، این «مرگ خدا» بیش از هر چیز نمایانگر غیرممکن شدن بیان تجربه‌ای دینی در زبان دینی سنتی است: برای مثال، در زبان قرون وسطایی یا در زبان ضد جنبش

---

۱. Martin Buber (۱۹۶۵ـ۱۸۷۸)، فیلسوف یهودی اتریشی.

اصلاح دینی[1]. از یک دیدگاه خاص، این «مرگ خدا» می‌تواند بیشتر همچون نابودی یک بت به نظر برسد. به‌رسمیت‌شناختن مرگ خدا، بدین ترتیب برابر است با پذیرش اینکه شخص فریب خورده بود و فقط یک ایزد را پرستش می‌کرده و نه آن خدای حی و ابدی دین یهودی-مسیحیت را.

در هر حال، این کاملاً مشهود است که غرب به مدت بیش از یک قرن، هیچ «هنر دینی» به معنای سنتی کلمه را خلق نکرده است یعنی هنری که مفاهیم دینی سنتی قدیمی و ریشه‌دار را انعکاس دهد. به عبارت دیگر، هنرمندان دیگر حاضر نیستند «بت‌ها» را بپرستند؛ آن‌ها دیگر علاقه‌ای به تصویرسازی و نمادپردازی دینی سنتی ندارند.

این بدان معنی نیست که بگوییم «امر قدسی» به کلی در هنر مدرن ناپدید شده است. اما به نوعی غیرقابل تشخیص شده؛ در پوشش شکل‌ها، اهداف و معنی‌هایی پنهان شده که ظاهراً «دنیوی» به نظر می‌رسد. امر قدسی دیگر آن‌طور که مثلاً در هنر قرون وسطا دیده می‌شد، مشهود و نمایان نیست. آدم آن را فوراً و به سادگی تشخیص نمی‌دهد زیرا دیگر به زبان دینی متعارفی بیان نمی‌شود.

مسلماً این پوشاندن و استتارکردن به‌طور آگاهانه و ارادی یا خودخواسته نبوده است. هنرمندان معاصر به هیچ وجه مؤمنان یا دیندارانی نیستند که از کهنه‌گرایی[2] یا نارسایی‌ها و کمبودهای دین‌شان خجالت‌زده و معذب شده‌اند ولی جرأت پذیرفتن و اقرارِ به آن را ندارند و بنابراین می‌کوشند تا باورهای دینی‌شان را در آثار هنری‌ای مخفی کنند که در نگاه اول به نظر می‌رسد آثاری غیردینی یا دنیوی است. وقتی هنرمندی تشخیص می‌دهد و می‌پذیرد که مسیحی است، دین و ایمان خود را کتمان نمی‌کند؛ او باورش را به شیوهٔ خاص خود در آثارش اعلام می‌کند، یعنی همان کاری که مثلاً روئو[3] کرده است. همچنین

---

1. Counter-Reformation 2. archaism

۳. George Rouault (۱۹۵۸-۱۸۷۱)، نقاش و چاپگر فرانسوی از برجسته‌ترین هنرمندان مذهبی سدهٔ بیستم به‌شمار می‌آید.

تشخیص و شناسایی تعصب دینی انجیلی و غم غربت و حسرت مسیحایی شاگال چندان دشوار نیست، حتی در دورهٔ اول کارش وقتی نقاشی‌هایش را پر می‌کرد از سرهای بریده و بدن‌هایی که واژگونه در هوا پرواز می‌کنند. خر که [نماد] یک جانور مسیحایی تمام‌عیار است، «چشم خدا» و فرشتگان در آن نقاشی‌ها جای گرفته بودند تا به ما یادآوری کنند که جهان شاگال هیچ وجه اشتراکی با دنیای روزمره نداشت ــ و درواقع یک جهان مقدس و اسرارآمیز بود مانند جهانی که در دوران کودکی آشکار می‌شود. اما به نظر می‌رسد اکثریت بزرگی از هنرمندان اصلاً «دین و ایمان» به معنای سنتی کلمه ندارند. آن‌ها هشیارانه و آگاهانه «دینی» نیستند. با این حال، من بر این عقیده تأکید دارم که امر قدسی، اگرچه غیرقابل تشخیص، در آثار آنان حضور دارد.

بگذارید بی‌درنگ اضافه کنم که این مسئلهٔ پدیده‌ای است که به‌طور کلی ویژگی مشخصهٔ انسان مدرن یا به عبارت دقیق‌تر، انسان در جامعهٔ غربی به‌شمار می‌رود: او می‌خواهد غیردینی باشد و خودش را غیردینی معرفی می‌کند و می‌گوید خود را از دست امر قدسی به‌کلی خلاص و رها کرده است. در سطح آگاهی روزمره شاید درست بگوید؛ اما او هنوز از طریق خواب‌های شبانه و رؤیاهایش در بیداری، از طریق بعضی نگرش‌ها و طرز فکرهایش (مثلاً «عشق به طبیعت»)، از طریق مشغولیت‌ها و سرگرمی‌هایش (مطالعه، تئاتر)، از طریق غم غربت‌ها و دلتنگی‌هایش و تمایلات و کشش‌های درونی‌اش، باز هم در امر قدسی مشارکت دارد. به عبارت دیگری می‌توان گفت انسان مدرن، دین «فراموش‌شده»[1] دارد اما امر قدسی وجود دارد و در ضمیر ناخودآگاه او دفن شده است. با استفاده از اصطلاحات یهودی-مسیحی می‌توان از یک «هبوط دوم»[2] سخن گفت. طبق سنت توراتی-انجیلی، انسان پس از هبوط [از بهشت پس از ارتکاب گناه نخستین]، امکان «مشاهده» و «ادراک و شناخت» خدا را از دست داد؛ اما به اندازهٔ کافی عقل و شعور برایش ماند که بتواند آثار و نشانه‌ها یا رد پای

1. "forgotten" religion 2. Second fall

خداوند را در طبیعت و در خودآگاهی یا آگاهی خودش مجدداً کشف کند. پس از «هبوط دوم» (که به مرگ خدا آن‌طور که نیچه اعلام کرد، مربوط می‌شود)، انسان مدرن، امکان تجربه کردن امر قدسی در سطح هشیاری و خودآگاهی را از دست داد اما باز هم از سوی ناخودآگاهش تغذیه و هدایت می‌شود. و آن‌طور که بعضی روانشناسان دائماً و پیوسته به ما می‌گویند، ضمیر ناخودآگاه ما «دینی» است به این معنی که از تمایلات و انگیزه‌ها و تصاویری تشکیل شده که از امر قدسی مایه می‌گیرد.

در اینجا قصد نداریم به این نکته‌ها در ارتباط با وضعیت دینی مدرن بپردازیم. اما اگر آنچه می‌گویم در مورد انسان غربی به‌طور کلی درست باشد، پس صد البته در مورد هنرمند غربی درست‌تر است. و این به خاطر یک دلیل ساده است که هنرمند در ارتباط با کیهان و کائنات یا در ارتباط با ضمیر ناخودآگاه به هیچ وجه منفعلانه عمل نمی‌کند، هنرمند بدون آنکه چیزی به ما بگوید یا شاید بدون آنکه بداند، در اعماق جهان هستی و روح و روان خودش ــ گاهی وقت‌ها به‌طور خطرناکی ــ رخنه و نفوذ می‌کند. از کوبیسم تا رنگ‌پاشی، ما شاهد تلاش شدید و نومیدانه‌ای از سوی هنرمند هستیم که خود را از «سطح» و «رویهٔ ظاهری» اشیاء رها کند و به درون مادّه و محتوا نفوذ کند تا ساختارهای نهفتهٔ آن را آشکار سازد. از میان برداشتن شکل و حجم، فرو رفتن در درون محتوا و جوهرهٔ مادّه در حالی که رازهای مخفی یا حالات لاروی (کرمی‌شکل) آن را آشکار می‌سازند ــ این‌ها از نظر هنرمند، کارهایی نیست که به خاطر نوعی دانش و شناخت عینی و خارجی انجام شود؛ این‌ها کارهای جسورانه‌ای است که تمایلش برای به‌چنگ‌آوردن عمیق‌ترین معنای این جهان تجسمی باعث انجام‌شان می‌شود.

در بعضی موارد، رویکرد هنرمند به مواد و مصالح کارش، نوعی دین‌شیدایی یا تمایل عمیق دینی را از یک گونهٔ فوق‌العاده کهن و ابتدایی که هزاران سال قبل در جهان غرب ناپدید شده بود بازیابی و ظاهر می‌سازد. چنین است، برای مثال، رویکرد برانکوزی به سنگ؛ رویکردی که با دلمشغولی، ترس و احترام و پرستشی قابل مقایسه است که از سوی یک انسان عصر نوسنگی نسبت به بعضی

سنگ‌های خاصی ابراز می‌شد که تجلی‌های قدسی بودند ــ یعنی هم امر قدسی را آشکار می‌ساختند و هم در عین حال واقعیت غایی و تقلیل‌ناپذیر را.

دو ویژگی مشخصهٔ هنر مدرن، یعنی درهم‌شکستن شکل‌ها و قالب‌های سنتی و دلبستگی و شیفتگی به آنچه بی‌شکل است یا به حالات ابتدایی مادّه، مستعد تعبیر و تفسیر دینی است. این راز و رمز تجلی قدسی ماده (هیولی)، یعنی کشف تقدسی که از طریق خود عنصر و جوهر مادّی آشکار می‌شود، ویژگی مشخصهٔ چیزی است که «دیانت کیهانی[1]» خوانده شده، یعنی آن نوع تجربهٔ دینی که جهان را تا قبل از ظهور آیین یهودی تحت سلطه داشت و هنوز در بعضی جوامع آسیایی و جوامع «ابتدایی» زنده است. مسلماً این اندیشهٔ دینی یا دیانت کیهانی در غرب در ابتدای غلبهٔ مسیحیت به فراموشی سپرده شد. طبیعتِ تهی از هرگونه ارزش یا معنای دینی، می‌توانست به «موضوع» بی‌نظیری[2] برای تحقیقات علمی تبدیل شود. از یک دیدگاه می‌توان علم و دانش غربی را وارث مستقیم آیین یهودی-مسیحیت دانست. این انبیاء [بنی‌اسرائیل] و حواریون و آباءِ [مسیحی] و جانشینان‌شان یعنی مبلغان دینی مسیحی بودند که جهان غرب را متقاعد کردند که یک سنگ یا صخره (که بعضی از مردم آن را مقدس می‌دانستند) فقط یک سنگ یا صخره است و ستارگان و سیاره‌ها فقط اشیایی کیهانی هستند ــ یعنی آن‌ها خدایان یا فرشتگان یا شیاطین نبودند (و نمی‌توانستند باشند). درنتیجهٔ این فرآیند طولانی تقدس‌زدایی از طبیعت است که غربیان توانسته‌اند یک شیء طبیعی را ببینند در جایی که نیاکان‌شان تجلی‌های قدسی و حضور امر قدسی را می‌دیدند.

اما به نظر می‌رسد هنرمند معاصر در حال عبور و فراتررفتن از این دیدگاه علمی برون‌گرایانه است. هیچ‌چیزی نمی‌توانست برانکوزی را متقاعد کند که یک تخته‌سنگ، فقط تکه‌ای از مادّه ساکن و بی‌حرکت است؛ او مثل نیاکان کارپاتی[3]اش، مانند همهٔ انسان‌های عصر نوسنگی، یک وجود ناپیدا، یک نیرو،

---

1. Cosmic religiosity 2. par excellence 3. Carpathian

یک «معنا و مقصود» را در آن تخته‌سنگ احساس می‌کرد که فقط می‌تواند «مقدس» خوانده شود. اما آنچه خصوصاً مهم و معنی‌دار به نظر می‌رسد، این شیفتگی و دلبستگی شدید به زیرساخت‌های بنیادین مادّه و حالت‌های حیات جنینی و در حال تکوین است. عملاً می‌توان گفت در طی سه نسل گذشته، شاهد یک رشته «تخریب‌ها»ی این جهان (یعنی دنیای هنری سنتی) بوده‌ایم که با شجاعت و جسارت و گاه وحشیانه انجام شده با هدف بازآفرینی و بازیابی جهان «ناب و خالص» و جدید دیگری که با زمان و تاریخ، فاسد و تباه نشده باشد. ما در جای دیگری اهمیت و معنای مخفی این میل و ارادهٔ درهم‌ریختن و خراب‌کردن جهان‌های ظاهری رسمی و منظم و قاعده‌مندی را تحلیل کرده‌ایم که با کاربرد زمان، به تدریج خالی و مبتذل و بی‌ارزش شده‌اند، با هدف کاهش‌دادن آن‌ها به حالات ابتدایی اولیه‌شان و نهایتاً به مادّهٔ بنیادین[1] اصیل و نخستین. این شیفتگی و دلبستگی به حالات اولیهٔ مادّه، تمایلی به نجات‌دادن و رها کردن خود از سنگینی یا وزنِ شکل و قالب میرنده (فانی) و غم غربت و دلتنگی برای فرورفتن و غوطه‌ورشدن در یک جهان نوی تازه طلوع کرده را آشکار می‌سازد. عامهٔ مردم از قرار معلوم خصوصاً تحت تأثیر شور و هیجان جنون‌آسای سنت‌شکنانه و آنارشیستی هنرمندان معاصر قرار گرفته‌اند. اما در همین تخریب‌ها و ویران‌سازی‌های گسترده، آدم همیشه می‌تواند امید به آفرینش و ایجاد دنیایی جدید را مانند ته نقشی بخواند ــ دنیای تازه‌ای که عملی‌تر و کارآمدتر است چون حقیقی‌تر است و برای وضعیت واقعی انسان، مناسب‌تر است.

به هر حال، یکی از ویژگی‌های مشخصهٔ «دین کیهانی» هم در میان اقوام ابتدایی و هم در میان اقوام شرق نزدیک باستان، دقیقاً همین ضرورت نابودسازی ادواری جهان از طریق مراسم آیینی است، تا بتوانند آن را از نو بیافرینند و بازسازی کنند. تکرار و بازخوانی سالانهٔ [اسطورهٔ] آفرینش گیتی و کیهان‌زایی، تلویحاً حاکی از دوباره فعلیت‌بخشیدن مشروط به هرج و مرج ازلی آغازین (خائوس) و سیر قهقرایی و بازگشت نمادین جهان به وضعیتی بالقوه (بود و نبود) است. جهان، فقط چون ادامه داشته و پیش رفته، خسته و پژمرده شده و تازگی و

طراوتش، پاکی و خلوصش و آن قدرت خلاقهٔ اصلی اولیه‌اش را از دست داده است. آدم نمی‌تواند این جهان را «مرمت» کند؛ باید آن را نیست و نابود کند تا بتواند آن را دوباره بیافریند و از نو بسازد.

انطباق‌دادن و شبیه‌سازی این طرح نمایشی اساطیری-آیینی ابتدایی با تجربه‌های هنری و هنرمندانهٔ امروزی، اصلاً مطرح و امکان‌پذیر نیست. اما جالب است که به یک همگرایی و نزدیکی خاص توجه داشته باشیم که میان تلاش‌های مکرر برای تخریب و نابودسازی زبان هنری سنتی و جاذبه و کشش به سوی حالات ابتدایی حیات و مادّه، از یک سو، و مفاهیم کهن ابتدایی که سعی کردیم مجسم و بیان‌شان کنیم، از سوی دیگر، وجود دارد. از دیدگاهی ساختاری، نگرش و رویکرد هنرمند در ارتباط با کیهان و کائنات و حیات، تا حدی یادآور اصول و عقاید مکتبیِ تلویحی و پوشیده در «دین کیهانی» است.

به‌علاوه، شاید این شیفتگی و دلبستگی به مادّه و محتوا، فقط نشانهٔ مقدماتی یک جهت‌گیری فلسفی و دینی جدید باشد. مثلاً تیار دو شاردن پیشنهاد می‌کند که «مسیح را ببریم... در قلب واقعیت‌هایی که گفته می‌شود خطرناک‌ترین‌ها، طبیعت‌گرایانه‌ترین، مشرکانه‌ترین‌ها هستند.» زیرا خدای پدر می‌خواهد «بشارت‌دهندهٔ مسیح در کیهان و کائنات باشد.»

یادداشت

۱. نگاه کنید به مقالهٔ سوم از بخش اول همین مجموعه، تحت عنوان: «بقایای زنده و استتار اسطوره‌ها».

۲/۵

گفت‌وگویی با مارک شاگال

چرا این‌قدر نگران و مضطرب شده‌ایم؟
از مارک شاگال

در میان شما آمده‌ام، نه برای اولین بار، چون به نظرم می‌رسد که اندیشهٔ این گردهمایی از اهمیت زیادی برخوردار است. اگر از مسیر عقل و منطق پیروی می‌کردم، شاید می‌باید مشغول کار خودم می‌ماندم، زیرا هنرم زندگی من است چون با جسارت امیدوارم که فقط برای خودم کار نمی‌کنم.

در این روزگار خوب است که بفهمیم کسانی هستند که دور هم جمع می‌شوند تا دربارهٔ اهداف غایی هستی و حیات با هم تبادل اندیشه کنند. در این جامعهٔ ما در اینجا بر روی زمین، چه‌چیزی تأثیرگذارتر از به دقت گوش‌کردن به صدای قلب انسان است، یا شنیدن تپش‌ها و ارتعاشات یک جهان در آن و شنیدن آه‌ها و افسوس‌ها و آرزوهای آن؟

در طی صدها و هزاران سال قبل از ما، زندگی بر طبق اصول و موازین اخلاقی برای یک انسان خیلی راحت‌تر بود. او به هر حال یک نوع شالوده و زیربنای اخلاقی داشت که عمیقاً تثبیت شده بود و با ادراک و دریافت او از زندگی دقیقاً تناسب داشت. ما آن را می‌بینیم که به روشنی در آثار باقیمانده از اعصار دور نقش بسته است.

اما با گذشت سالیان، آن مفاهیم قدیمی‌تر، به‌طور فزاینده‌ای ناتوانی‌شان را برای جان تازه بخشیدن به انسان‌ها و لبریزکردن حیات درونی‌شان نشان داده‌اند و

همین‌طور هم ناتوانی‌شان را برای بخشیدن قدرتی که انسان‌ها به آن نیاز دارند، نه تنها برای کار خلاق بلکه فقط برای زندگی کردن.

این سخنان را از سرِ اندوه و افسردگی نمی‌گویم زیرا آدم بدبینی نیستم. هیچ قدرتی نمی‌تواند مرا به جایی بکشاند که ایمانم را به خودِ انسان از دست بدهم زیرا به اصالت و عظمت کل طبیعت باور دارم. همچنین می‌دانم که خواست انسان و عملکرد انسان اغلب نتیجهٔ نیروهایی کیهانی است که همین طبیعت و سیر حرکت تاریخ و آهنگ تقدیر، آن‌ها را به حرکت درمی‌آورد.

اما علیرغم این ایمان، چگونه می‌توانیم مانع خودمان شویم که این پرسش را نپرسیم و تکرار نکنیم که چرا در روزگاران اخیر این‌قدر مضطرب و نگران شده‌ایم؟

انسان هرقدر جسورانه‌تر و بی‌باکانه‌تر خودش را از آن به اصطلاح زنجیرهایش رها کرده باشد، بیشتر احساس می‌کند که تنهاست، در انبوه جمعیت گم شده، و اسیر تقدیر خویش است.

اما همان‌طور که همیشه سعی کرده‌ام، می‌خواهم هرچه بیشتر به هنر توجه کنم. می‌خواهم از هنر برایتان بگویم.

با ظهور امپرسیونیسم، پنجره‌ای به روی ما گشوده شد. رنگین‌کمانی در افق درخشیدن گرفت. اما در حالی که این دنیا با چهره‌ای متفاوت و با رنگ‌هایی تندتر و پررنگ‌تر ظاهر شد، به نظرم می‌رسد که به‌طور کلی از، مثلاً دنیای ناتورالیستی کوربه[1] تنگ‌تر و محدودتر شد، درست همان‌طور که طبیعت‌گرایی کوربه خود از آن دنیای رمانتیسم که با دلاکروا[2] معرفی و رایج شد، تنگ‌تر و محدودتر بود ــ و باز، درست همان‌طور که دنیای دلاکروا، تصنعی‌تر و محدودتر و بسته‌تر از دنیای نوکلاسیک داوید[3] و انگر[4] بود. در این مرحله توقف می‌کنم و دیگر عقب‌تر نمی‌روم....

---

۱. Courbet (۱۸۷۷ـ۱۸۱۹)، نقاش فرانسوی.

پس از امپرسیونیسم، دنیای کوبیسم از راه رسید که ما را وارد راهروهای زیرزمینی و نقب‌های هندسی واقعیت کرد، درست همان‌طور که مدتی بعد، آبستره‌گرایی (هنر انتزاعی) ما را به دنیای ذرات و مادّه رساند.

بدین ترتیب با گستره و ابعاد صحنه‌ای روبه‌رو شده‌ایم که پیوسته در حال انقباض است و تنگ‌تر و کوچک‌تر می‌شود. در یک چنین رشتهٔ توالی یا زنجیره‌ای، آدم احساس می‌کند که هرچه جلوتر می‌رود، گستره و محدودهٔ امکانات هنر به‌طور فزاینده‌ای کوچک می‌شود. به کجا می‌رویم؟

بیایید سعی کنیم بفهمیم چه‌چیزی در زندگی‌هایمان اصیل و معتبر و قابل اعتماد است.

از لحظه‌ای که متولد می‌شویم، جهان متعلق به ماست و احساس می‌کنیم از همان ابتدا قدرتمند و مسلح هستیم.

حدود دو هزار سال است که از ذخیرهٔ توانایی و نیرویی تغذیه شده‌ایم که ما را زنده نگه داشته و به زندگی‌مان معنی و محتوا داده است. اما در طی یکصد سال گذشته، این ذخیره از هم گسیخته و پراکنده شده و عناصر اصلی آن به تدریج از هم پاشیده و متلاشی شده است.

خداوند، چشم‌انداز و دورنما، رنگ، انجیل، شکل و قالب، خطوط، سنت‌ها، آن به اصطلاح انسان‌دوستی‌ها و انسان‌گرایی‌ها، عشق و محبت، مهربانی، شفقت، خانواده، مدرسه، تعلیم و تربیت، انبیاء و رسولان، و خودِ عیسی مسیح، از هم گسسته و تکه‌تکه شده‌اند.

شاید من هم در زمان‌هایی مورد هجوم شک‌ها و تردیدها قرار گرفته و از تزلزل و تردیدها به ستوه آمده بودم. سرها را قطع می‌کردم و مضامین و موضوع‌هایم را تکه‌تکه و قطعه‌قطعه کرده و آن‌ها را در تابلوهایم معلق و شناور در هوا رها می‌کردم. این کار را برای ارائهٔ منظره و چشم‌اندازی متفاوت، گونهٔ متفاوتی از ترکیب‌بندی و تلفیق عناصر، دستور عمل و روش و قاعده‌ای متفاوت انجام می‌دادم.

و به تدریج به نظر می‌رسد دنیای ما، دنیای کوچک‌تری شده که ما انبوه

آدم‌های کوچک بر روی آن جمع شده‌ایم و گروه گروه در حرکتیم، به کوچک‌ترین عناصر در طبیعت‌مان چنگ انداخته و محکم چسبیده‌ایم تا وقتی که خودمان را در ذرات خرد و اجزای ریز طبیعت، حتی در اتم‌ها، غرق و غوطه‌ور کنیم.

آیا این به اصطلاح هدیهٔ علمی طبیعت، از طریق خالی‌کردن روح و روان‌مان، منبع الهام شاعرانه و سرچشمهٔ زیبایی و ظرافت را محدود نمی‌سازد؟ آیا انسان را حتی از امکانات مادّی و جسمانی برای آرامش و سکوت، محروم نمی‌سازد؟ و آیا همهٔ این‌ها، نظام و سازگان انسان را از هرگونه ادراک و احساس جهت‌گیری اخلاقی در ارتباط با زندگی‌اش و کار خلاقه‌اش بی‌بهره و محروم نمی‌کند؟

در طی سال‌های اخیر، اغلب دربارهٔ آن به اصطلاح شیمیِ رنگ اصیل و مواد اصیل سخن گفته‌ام که معیار اصالت را به‌دست می‌دهد. چشمی خصوصاً دقیق و تیزبین می‌تواند تشخیص دهد که رنگی اصیل، مانند موادی اصیل، به‌طور اجتناب‌ناپذیری همهٔ روش‌ها و راهکارهای ممکن را دربر می‌گیرد و ضمناً دارای محتوایی فلسفی اخلاقی هم هست.

اگر بحرانی اخلاقی وجود داشته باشد، بحران رنگ، مواد، خون و اجزای آن، کلمات و اصوات و بقیهٔ عناصری است که آدم با آن‌ها یک اثر هنری و همین‌طور هم یک زندگی می‌سازد. زیرا اگر بوم نقاشی با کوهی از رنگ پوشانده شود، چه تشخیص موضوع و مقصودی ممکن باشد و چه نباشد ــ حتی اگر کلمات و اصوات فراوانی در کار باشد ــ این‌ها ضرورتاً یک اثر را اصیل نمی‌سازد.

به نظر من، ترکیب رنگ و مواد کیمابوئه[1] به خودیِ خود نقطهٔ عطفی را در هنر دورهٔ بیزانسی نشان می‌داد. درست همان‌طور که مدتی بعد، رنگ جوتو[2] همان‌قدر اصیل بود ــ و بر این واژهٔ اصیل در ارتباط با شیمی آنچه قبلاً گفته‌ام تأکید می‌کنم ــ زیرا یک نقطهٔ عطف هنری و اخلاقی دیگر را مشخص کرد، همان‌طور که در مورد مازاتچو[3] و بعضی دیگر هم صدق می‌کند....

---

1. Cimabue

۲. Giotto (۱۳۳۷ـ۱۲۶۶)، نقاش و معمار ایتالیایی.

۳. Masaccio (۱۴۲۸ـ۱۴۰۱)، نقاش ایتالیایی.

باید تکرار کنم که این به هیچ وجه مفهوم تازه‌ای از جهان نیست و هیچ‌چیز ادبی یا نمادینی وجود ندارد که باعث چنین تغییری شود. این خود خون است، فرآیندی شیمیایی در طبیعت، در اشیاء و حتی در هشیاری و آگاهی بشری. این اصالت و اعتبار[1] جدید در همهٔ اطراف و جوانب حیات دیده می‌شود.

چه‌چیزی باعث پیدایش یا زایش این به اصطلاح تغییر و تحول شیمیایی می‌شود؟ چگونه پرورش می‌یابد؟ چگونه زندگی می‌کند؟ این پرسش‌ها را مطرح می‌کنم چون آن را منبع و سرچشمهٔ هنر و چشم‌انداز راستین به جهان و خود زندگی می‌دانم که مانند خود طبیعت، با عشق و با سادگی اصیل و راستین متولد می‌شود، زندگی می‌کند و تداوم می‌یابد؛ نمی‌تواند رذالت و شرارت یا کینه و نفرت یا بی‌توجهی و سردی را تحمل کند.

اگر برای مثال، کتاب مقدس می‌تواند ما را در اعماق روح و روان‌مان تحت تأثیر قرار دهد، بیش از همه به این خاطر است که حتی از لحاظ شیمیایی، بزرگ‌ترین اثر هنری جهان است و عالی‌ترین آرمان و کمال مطلوب در ارتباط با هستی و حیات بر روی زمین را دربر می‌گیرد. شاید ترکیب شیمیایی اصیل دیگری از نبوغ و خلاقیت پدید آید و شاید بشریت از آن به‌عنوان مفهوم جدیدی از جهان و پرتو نور تازه‌ای از حیات، پیروی کند.

به هیچ وجه ادعا نمی‌کنم که این چند جملهٔ من می‌تواند آن گسترده‌ترین و متنوع‌ترین ارزش‌های دیگری را آشکار سازد که تاریخ ما در خود نهفته دارد. اما واقعاً بر این باورم که سخت در اشتباهند آن کسانی که فکر می‌کنند این شیمی می‌تواند در آزمایشگاههای علمی یا در کارخانه‌ها و مراکز تحقیقاتی پیدا شود یا می‌توان آن را در کارگاه‌ها و آتلیه‌ها یا با نظریه‌های هنری آموزش داد.

نه، آن شیمی در درون ماست؛ در دستان ما، در روح و جان ماست؛ و اگرچه با تعلیم و تربیت می‌توان بر آن تأثیر گذاشت، کاملاً ذاتی و خداداد است.

برای اینکه چیزی بیشتر از مسائل کلی را وارد بحث کنیم که ملموس و مشخص باشد، اکنون می‌خواهم برایتان بگویم که خودم مشغول چه کاری هستم.

---

1. authenticity

فکر می‌کنم باید مجموعهٔ توراتی-انجیلی را که شروع کرده‌ام ادامه دهم و از این به بعد به قصد قرارگرفتن‌شان در بنایی که نه کلیسا یا نمازخانه و نه یک موزه، بلکه مکانی باشد که همهٔ کسانی که در جستجوی آن معنی و محتوای تجسمی جدیدِ معنوی هستند، در آن جایی برای خود بیابند.

احساس می‌کنم در میان ما کسانی حضور دارند که در جستجوی همین هستند. بعضی‌ها شاید امروز در اینجا باشند و فردا شاید دیگران و دیگرانی....

در حالی که ادعایِ هیچ رسالت فلسفی‌ای ندارم، نمی‌توانم آنچه امروز دارد هنر و فرهنگ و گاه خودِ زندگی را خفه می‌کند، احساس نکنم.

درواقع در این عصر که مشخصه‌اش تضعیف مستمر و دائمیِ شور و حرارت در باور و ایمان دینی است ــ به دلایلی که نمی‌خواهم به آن‌ها بپردازم ــ نمی‌توانیم این را نبینیم که چگونه در طی همین دوران، هنر قرن نوزدهم و بیستم همچون انعکاس سست و ضعیفی از اکتشافات علمی به نظر می‌رسد. در حالی که تا عصر رنسانس و در طی آن، هنر انعکاسی از روح دینی بود یا حداقل احساسات دینی پرشور و حرارت آن زمان را به تصویر می‌کشید. نمی‌توانم خودم را نگه دارم و نگویم که این به اصطلاح هنر علمی یا هنر لذت‌جو و خوشگذران[1] (عیاش)، مانند هنر آشپزی، ارزش اساسی و حیاتی ندارد و می‌تواند به تدریج، ذره‌ذره محو شود.

می‌گویند یک انسان خوب ممکن است هنرمند بدی باشد. اما کسی که انسانی بزرگ و بنابراین انسانی «خوب» نباشد، هنرمند نیست و هرگز نمی‌تواند باشد.

می‌دانم که در زمانهٔ ما، بعضی مردم اعتباری برای طبیعت قائل نمی‌شوند و آن را باور ندارند. پس از سزان[2]، مونه[3]، گوگن[4]، به نظر می‌رسد دیگر هیچ نبوغ و خلاقیتی نمانده که قابلیت انعکاس آن را داشته باشد.

امروزه روی‌گرداندن و دوری‌کردن از طبیعت تا جایی که امکان‌پذیر است،

---

1. pleasure-seeking

۲. Paul Cézanne (۱۹۰۶ـ۱۸۳۹)، نقاش فرانسوی.

۳. Claude Monet (۱۹۲۶ـ۱۸۴۰)، نقاش فرانسوی و بانی سبک امپرسیونیست در نقاشی.

۴. Paul Gauguin (۱۹۰۳ـ۱۸۴۸)، نقاش و پیکره‌ساز فرانسوی.

نوعی قاعده یا رسم رایج و قراردادی شده است. این رسم قراردادی همان احساسی را در من برمی‌انگیزد که از افرادی که هرگز نمی‌خواهند در چشم شما نگاه کنند، دریافت می‌کنم؛ آن‌ها مرا می‌ترسانند و من نگاهم را از آن‌ها برمی‌گردانم و از دیدارشان پرهیز می‌کنم.

بعضی مردم انقلابی هستند که می‌خواهند از طریق علم و دانش، نظم را در حیات اجتماعی و اقتصادی جهان ما وارد کنند. اما با گذشت زمان، همهٔ نظریه‌هایی که خصلت و سرشت علمی دارند با نظریه‌های دیگر به اختلاف و تضاد نسبی می‌رسند.

تغییرات و دگرگونی‌ها در نظم اجتماعی، درست مثل هنر، شاید معتبرتر و قابل اطمینان‌تر باشند اگر هم از روح و جان ما سرچشمه بگیرند و هم از عقل و علم و هوش ما. اگر انسان‌ها، سخنان پیامبران را عمیق‌تر بخوانند، می‌تواند پاسخ‌هایی اصلی برای زندگی در آن‌ها بیابند.

آیا راه و روش‌های انقلابی دیگری غیراز آن‌هایی که ما در سایه‌شان زندگی کرده‌ایم، وجود ندارد؟

آیا شالوده و زیربنای دیگری برای هنر، غیراز آنچه از سوی هنر تزئینی[1] که فقط برای جلب رضایت و خشنودی است، یا از سوی هنر تجربه[2] و آن هنر بی‌رحمانه و آزارنده‌ای ارائه می‌شود که مقصود و هدفش فقط ضربه‌زدن و شگفت‌زده کردن ماست، وجود ندارد؟

شاید کودکانه باشد که آن حقیقتی را تکرار کنیم که از مدت‌ها پیش شناخته شده است: جهان در همهٔ ابعاد و جنبه‌هایش فقط می‌تواند با عشق نجات پیدا کند. بدون عشق، جهان کم‌کم و ذره‌ذره، می‌میرد.

اگر منابع علمی و نظری هنر و زندگی که درباره‌شان صحبت کردم می‌توانست تابع عشق باشد، نتایج‌شان معتبر و عادلانه‌تر می‌شد. در ارتباط با هنر، اغلب از رنگ سخن گفته‌ام که همان «عشق» است.

---

1. decorative 2. art of experience

۱۲. «من و دهکده» اثر مارک شاگال

به نظر می‌رسد در این عصر اتم داریم به بعضی مرزها نزدیک می‌شویم. این‌ها چه مرزهایی است؟ ما در لبهٔ پرتگاه نابودی جهان ایستاده‌ایم. یک عمر را صرف کرده‌ام تا نقش شر و تباهی را تشخیص دهم و بفهمم که بالارفتن از[قلهٔ] مون بلان خیلی ساده‌تر است تا تغییردادن و دگرگون‌ساختن انسان.

خوشحال می‌شوم وقتی به جوانانی فکر می‌کنم که امیدهای ما برای نوعی طنین و انعکاس، بر آن‌ها متمرکز شده و نیز وقتی فکر می‌کنم در میان شمایی که آنچه می‌گوییم، می‌خوانید و می‌شنوید، شاید کسانی باشند که در نگرانی و اضطراب ما سهیم هستند.

و دوست دارم خیال کنم که این فریاد و این پیام، چیزی بیش از فریاد صدایی در بیابان باشد.

زیبایی و ایمان
از میرچا الیاده

شاگال از خود می‌پرسد: «چرا در زمان‌های اخیر این‌قدر مضطرب و نگران شده‌ایم؟» و دلیل اصلی اضطراب و تشویش جمعی ما را در تباهی و فروپاشی ارزش‌هایی می‌داند که به مدت دو هزار سال، سرمشق و راهنمای جوامع غربی بوده (بوربون بوسه[1] هم توجه ما را به همین تباهی و فروپاشی ارزش‌ها جلب کرده است). این فرآیند از هم فروپاشیدن و متلاشی‌شدن ارزش‌ها، شکل‌ها و قالب‌های بسیاری به خود گرفته است. طبیعتاً شاگال که در درجهٔ اول، یک نقاش است، این تباهی و فروپاشی ارزش‌های سنتی را عمدتاً در تاریخ متأخر نقاشی می‌بیند. و در آن عرصه، مسلماً شاهد تجربه‌هایی هنری هستیم که هدف‌شان منفجرکردن و نابودیِ جهان تجسمی سنتی است.

در اینجا مجالی برای بحث دربارهٔ دلایل و اهمیت و معنای عمیق این تمایل به تخریب و نابودی نیست. خودِ شاگال در بیانیه‌اش تأیید می‌کند که در طی یک

---

1. Bourbon Busset

دورهٔ خاص از کارش، او هم مثل سایرین وسوسه شد تا کیهان و کائنات «طبیعی» را نابود و دنیای وارونه و درهم برهمی را جایگزینش سازد که در آن، سر سوژه‌هایش را قطع می‌کرد تا آن‌ها را معلق و شناور در هوا رها سازد. اما آنچه در زمان ما بسیار کمیاب است این بود که شاگال در مقابل وسوسهٔ به کلی نابودکردن جهانِ استادان و نیاکانش، مقاومت کرد.

شاید در میان استادان بزرگی که هنوز زنده‌اند[1]، شاگال تنها کسی باشد که در برابر جاذبهٔ سحرآمیز و فریبندگی عامی که قتل و کشتار برای معاصران ما دارد، تسلیم نشده است. حتی وقتی اشیاء را کج و معوج می‌سازد و وارونه نقاشی می‌کند، هرگز نمی‌خواست واقعاً جهان دیگری را از نو بسازد. حتی در تغییر شکل‌دادن‌ها و کج و معوج‌کردن‌هایش، نوعی عشق به کیهان و کائنات «طبیعی» وجود دارد که خصوصاً در شیوه‌هایی که جانورانش را خلق می‌کند و به تصویر می‌کشد، بیان می‌شود.

اما خودداری او از دنبال‌کردن تجربیات کوبیست‌ها و جانشینان‌شان به هیچ وجه با پذیرش هیچ عالم هنری سنتی همچون، مثلاً ناتورالیسم، رمانتیسم یا امپرسیونیسم همراه نبوده است. او در خودداری از تغییر شکل دادن طبیعت زنده و تبدیل آن به شکل‌هایی انتزایی و حوزه‌های هندسی، ضمناً به این گرایش بعضی از پیشینیانش برای بی‌بهره‌کردن کیهان و کائنات از هالهٔ مقدسش در جستجوی آنچه رئالیستی است هم تن‌درنداده است. (آیا پل والری[2] زمانی نگفته بود که شخصیت یک هنرمند «با ماهیت خودداری‌ها و انتخاب‌هایش» آشکار می‌شود؟ شاگال خودداری‌ها و انتخاب‌های درستی کرده است.)

او بیش از این‌ها کار کرده است. برای او امر قدسی بی‌اعتبار و مردود نشده است؛ برعکس، او راز و رمز و تقدس طبیعت را دوباره کشف کرده است. این یکی از مشخص‌ترین ویژگی‌های نبوغ و خلاقیت اوست. طبیعت آن‌طور که

---

۱. این مقاله در سال ۱۹۶۳ برای نخستین بار منتشر شد ــ مترجم.

۲. Paul Valéry (۱۹۴۵ـ۱۸۷۱)، شاعر فرانسوی.

دانشمندان درباره‌اش تحقیق می‌کنند و عکاسان بازسازی‌اش می‌کنند، برای او جذابیتی ندارد. طبیعتی که شاگال خلق می‌کند، کهن و فطری و ابتدایی و مادروار[1] است ــ جایی که انسان، حیوان و فرشته‌ها در کنار هم، در صلح و آرامش، زیر چشم خدا یا زیر قرص ماه عظیمی زندگی می‌کنند، مانند آن ماهی که وقتی جهان در ابتدا آفریده شد، پدیدار شد. برای شاگال، خر، کهن‌الگو و نمونهٔ ازلی جانوران است ــ و همه می‌دانند که خر در حد کمال و تمام‌عیار [نماد اصلی] حیوان خاص عیسی مسیح است.

«طبیعت» شاگال در تصاویر و استعاره‌ها و نمادهای باغ بهشت (پردیس[2]) بسیار غنی و سرشار است. درواقع دوستی میان انسان و دنیای جانوری یک نشانهٔ بهشت است ــ و شاگال دوست دارد این رابطهٔ دوستی را با حضور خر در همه‌جا، در تصویر توضیح دهد. می‌دانیم که تا قبل از هبوط [از بهشت]، انسان در صلح و آرامش با حیوانات به‌سر می‌برد و زبان آن‌ها را می‌دانست. فقط پس از بیرون رانده‌شدنش از باغ فردوس بود که آدم ابوالبشر، دشمن حیوانات شد و زبان‌شان را فراموش کرد. و بنابراین می‌توانیم بگوییم که «طبیعت» شاگال با خاطره و با حسرت و غم غربت برای باغ فردوس، دگرگون گشته و روشن و درخشان شده است. زوج جاافتاده‌ای که در نقاشی‌های او مکرراً ظاهر می‌شوند، فرشتگانی که در اطراف روستاها در هوا معلق و شناورند هم تصاویر یا استعاره‌های بهشت است.

دنیای شاگال، این «طبیعت» مادروار و فطری و ابتدایی که زوج‌های جاافتاده و در پیوند با یکدیگر، خرها و فرشتگان در آن سکونت دارند، همان دنیای اساطیری و مقدس دوران کودکی است. ما بیشتر در برابر گذشته‌ای که بازبینی و بازآفرینی می‌شود قرار می‌گیریم تا خاطره‌ای حسرت‌بار. راز و رمز جهان در دوران کودکی افشا و آشکار می‌گردد اما عموماً بعدها به فراموشی سپرده می‌شود. زیرا بلوغ و پختگی، راز و رمز را پایان می‌دهد و آنچه مقدس است، از کیهان و

---

1. Maternal 2. Paradise

کائنات و از هستی و حیات انسانی بیرون می‌کند و دور می‌راند. شاگال فهمیده که چگونه این الهامات و مکاشفات دوران کودکی را دوباره تجربه و بازآفرینی کند. آن‌ها مسلماً از نوع دینی هستند ــ حتی اگر هنرمند همیشه از این واقعیت آگاه نباشد.

برای همین است که کار شاگال از چنان اهمیت بزرگی برای ما برخوردار است. شاگال جایگاه ویژهٔ خود را در میان عدهٔ بسیار معدودی از هنرمندان معاصر دارد که آن تقدسی را بازیافته‌اند که در جهان و در حیات انسان حضور دارد. بنابراین او در میان آن عدهٔ معدودی جای می‌گیرد که سعادت و خوشبختی را دوباره پیدا کرده‌اند. این سعادت و خوشبختی را تقریباً همهٔ اندیشمندان و روشنفکران و تحصیلکردگان غربی پس از این نیم قرنِ گذشتهٔ پر از بحران و رنج و عذاب، از دست داده و گم کرده‌اند. کارهای شاگال به ما نشان می‌دهد که می‌توانیم آن را دوباره پیدا کنیم.

۲/۶

برانکوزی و اسطوره‌شناسی

اخیراً اسناد و مدارک جالبی را مرور می‌کردم که باعث ایجاد بحث و گفت‌وگو دربارهٔ برانکوزی شده است: آیا او علیرغم نیم قرن زندگی در پاریس، در کانون همهٔ نوآوری‌ها و انقلاب‌های هنر مدرن، باز هم یک «دهاتی کارپاتی» باقی مانده بود؟ یا برعکس ــ آن‌طور که مثلاً، سیدنی گیست[1]، منتقد آمریکایی فکر می‌کند ــ آیا برانکوزی درنتیجهٔ تأثیرات مکتب پاریس بر او و کشف شکل‌ها و قالب‌های هنری بیگانه و نامتعارف ــ از همه مهم‌تر، مجسمه‌ها و نقاب‌های آفریقایی ــ به آنچه بود تبدیل شد؟

وقتی این اسناد را می‌خواندم، به عکس‌هایی نگاه کردم که یونل جیانو[2] در رساله‌اش (Paris: Arted, 1963) آورده بود و برانکوزی را در کارگاهش در ایمپاسه رونسن (کوچه یا بن‌بست رونسن[3])، در تختخوابش، در کنار اجاق آشپزخانه‌اش نشان می‌داد. تشخیص‌دادن «سبک»[4] یا حال و هوای خاص زندگی روستایی در این عکس‌ها اصلاً دشوار نیست. اما ضمناً چیز دیگری هم در آنجا هست: آدم سکونتگاه[5] برانکوزی را می‌بیند، یعنی «دنیای» خاص خود او را که تقریباً می‌توان گفت همه‌اش را خودش به تنهایی، با دستان خود ساخته و پرداخته بود. آنجا نسخهٔ بدل هیچ الگوی نمونه‌ای نبود که از قبل وجود داشته باشد، چه «خانهٔ روستایی رومانیایی» و چه «کارگاه هنرمند پیشرو پاریسی».

---

1. Sidney Geist
2. Ionel Jianou
3. Impasse Ronsin
4. Style
5. abode

و آنگاه، فقط کافی است یک بار آن اجاق را خوب و به دقت نگاه کنید. نه‌فقط چون احساس ضرورت و نیاز به داشتن یک اجاق روستایی، خیلی چیزها را دربارهٔ شیوهٔ زندگی‌ای که برانکوزی ترجیح می‌داد در پاریس حفظ کند، به ما می‌گوید، بلکه ضمناً نمادپردازی آن اجاق یا بخاری [هیزمی] هم می‌تواند راز و رمزی از نبوغ و خلاقیت برانکوزی را آشکار سازد.

بدون شک، این واقعیت ــ شاید تناقض‌آمیز برای بسیاری از منتقدان ــ وجود دارد که به نظر می‌رسد برانکوزی پس از روبه‌روشدن با بعضی آثار و دستاوردهای هنری بسیار کهن «ابتدایی»، یک منبع الهام «رومانیایی» را بازیابی و مجدداً کشف کرده است.

اینک، این «تناقض» یکی از مضامین محبوب حکمت عامیانه را تشکیل می‌دهد. در اینجا فقط یک نمونه‌اش را ارائه می‌کنم: داستان خاخام ایسیک اهل کراکو که هاینریش زیمر[1] هندشناس، از قصه‌های حسیدیم[2] اثر مارتین بوبر برگرفته است. این خاخام مؤمن و پرهیزگار، ایسیک کراکویی، خوابی دید که به او می‌گفت به پراگ برود و در آنجا در زیر پل بزرگی که به دژ سلطنتی راه دارد، گنجی پنهان را خواهد یافت. این خواب سه بار تکرار شد و خاخام تصمیم گرفت به این سفر برود. او به پراگ رسید و آن پل را پیدا کرد اما نگهبانان کاخ، شب و روز آن را تحت نظر داشتند، به‌طوری که ایسیک جرأت نمی‌کرد زیر آن حفاری کند. پرسه‌زدن‌های مداوم او در آن اطراف، بالاخره نظر فرماندهٔ نگهبانان را به خود جلب کرد که با حالتی دوستانه از او پرسید آیا چیزی گم کرده است؟ خاخام که مرد ساده‌ای بود ماجرای خوابش را برای او تعریف کرد. فرمانده شروع کرد به خندیدن و به خاخام گفت: «واقعاً، ای مرد بیچاره، تو آن‌همه راه را پیموده‌ای و وقتت را تلف کرده‌ای فقط به خاطر یک خواب؟» خودِ آن فرمانده هم در خواب صدایی شنیده بود: «دربارهٔ کراکو بود و به من می‌گفت به آنجا برو و در خانهٔ خاخامی به نام ایسیک، ایسیک پسر جِکل، به دنبال گنجی بزرگ بگرد. آن گنج را

---

۱. Heinrich Zimmer (۱۹۴۳ـ۱۸۹۰)، هندشناس و مورخ هنر آسیای جنوب شرقی.

2. Tales of Hasidim

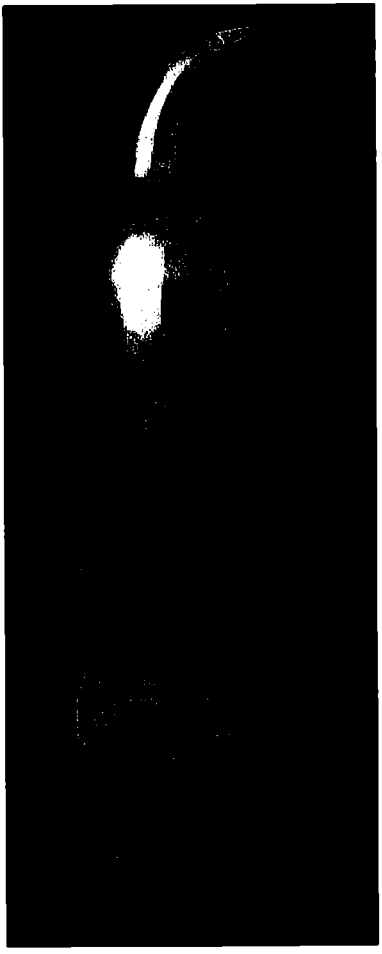
می‌بایست در محفظهٔ خاکستردان پشت اجاق پیدا می‌کردم.» اما آن فرمانده اعتقادی به صداهایی که در خواب می‌شنید نداشت؛ او مردی عاقل و منطقی بود. خاخام تعظیم بلندبالایی کرد تا از او تشکر کرده باشد و با عجله به کراکو بازگشت. او محفظهٔ خاکستردان اجاقش را که دیواری جلویش کشیده بودند، جستجو کرد و آن گنج را یافت که به فقر و تنگدستی او پایان داد.

هاینریش زیمر اضافه می‌کند: «و بدین ترتیب، گنج واقعی یا آن گنجی که به بدبختی‌ها و رنج‌ها و دشواری‌های ما پایان می‌دهد، هرگز از ما دور نیست. هرگز نباید در جستجوی آن به سرزمین‌های دوردست برویم زیرا گنج در مخفی‌ترین زوایای خانهٔ خودمان مدفون است؛ یا به عبارت دیگر در اعماق وجود خودمان پنهان مانده است. گنج در پشت اجاق است، کانون جان‌بخش و گرمابخشی که هستی و حیات ما را تحت سلطه دارد؛ گنج در قلبِ اجاق ماست، فقط اگر بدانیم چگونه آن را جستجو و پیدا کنیم. اما ضمناً یک واقعیت عجیب و دائمی هم در این میان هست که فقط پس از سفری دینی و مؤمنانه به دیاری دوردست، در سرزمینی بیگانه، به کشوری جدید است که معنای آن ندای درونی که جستجوی ما را هدایت می‌کند، می‌تواند بر ما آشکار شود. و یک واقعیت عجیب و دائمی دیگر را هم باید اضافه کرد: آن کسی که معنای آن سفر یا سیر و سلوک رازورانهٔ درونی را بر ما افشا می‌کند، باید خودش یک غریبه، از دین و مذهبی دیگر و از قوم دیگری باشد.»

بازگردیم به موضوع بحث خودمان: حتی اگر دیدگاه سیدنی گیست را بپذیریم ــ خصوصاً این را که تأثیر مکتب پاریس بر شکل‌گیری برانکوزی بسیار قاطع و تعیین‌کننده بود و «تأثیر هنر عامیانهٔ رومانیایی اصلاً وجود نداشت» ــ این واقعیت بر جای می‌ماند که شاهکارهای برانکوزی به نوعی ادامهٔ جهان اساطیری محلی رومانیایی و شکل‌ها و قالب‌های تجسمی آن است و گاه حتی اسم‌های رومانیایی بر آن‌ها گذاشته شده، همان‌طور که مثلاً در مورد مایاسترا[1] می‌توان دید.

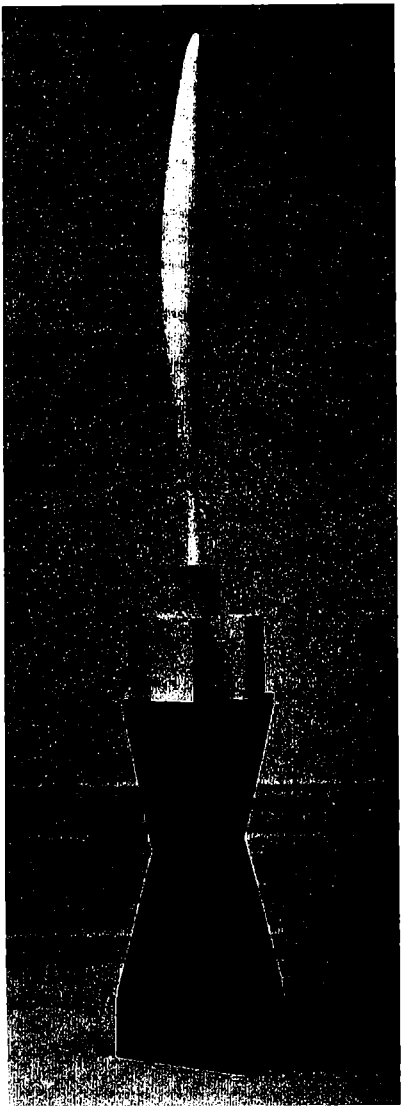
---

1. Maïastra



۱۳. «مایسترا» اثر کنستانتین برانکوزی

۱۴. «پرنده در فضا» اثر کنستانتین برانکوزی



به عبارت دیگر، «تأثیرهای» [مورد نظر] گیست باید یک نوع یادآوری را ایجاد کرده باشد که به‌طور توضیح‌ناپذیری به یک فرآیند خودشناسی یا بازیابی هویت خویشتن، منجر شده است. روبه‌روشدن برانکوزی با آثار و ابداعات هنر پیشرو پاریسی و دستاوردهای هنری جهان کهن ابتدایی (آفریقا)، آغازگر یک فرآیند «درونی‌سازی»[1] و سفری به سوی دنیایی بود که هم سرّی و محرمانه و هم فراموش‌نشدنی بود زیرا هم دنیای دوران کودکی بود و هم در عین حال دنیایی تخیلی. شاید درواقع پس از تشخیص‌دادن اهمیت بعضی آثار و ابداعات نوین بود که برانکوزی شکوه و غنای سنت روستایی خودش را از نو کشف کرد؛ در یک کلام، او امکانات خلاقه و آفرینش‌گر آن سنت را به فراست دریافت یا پیش‌بینی کرد. اما در هر حال، آنچه برانکوزی، پس از این کشف، مسلماً انجام نداد این بود که به تولید «هنر محلی (عامیانه) رومانیایی» اکتفا کند. او شکل‌ها و قالب‌هایی را که قبلاً وجود داشت سرمشق قرار نداد؛ او از آثار هنری محلی سنتی گرده‌برداری و تقلید نکرد. درست برعکس، او فهمید که سرچشمه و منبع همهٔ آن شکل‌ها و قالب‌ها ــ هم شکل‌ها و قالب‌های هنر مردمی و محلی کشور خودش و هم هنر آغاز تاریخ بالکان و ناحیهٔ مدیترانه و هنر «ابتدایی» آفریقایی یا اقیانوسیه‌ای ــ خیلی عمیقاً در گذشته مدفون است؛ و به همان اندازه فهمید که این منبع ازلی آغازین هیچ ارتباطی با آن تاریخ «باستانی یونانی ـ رمی» (کلاسیک) پیکرتراشی و مجسمه‌سازی‌ای ندارد که او، مانند همهٔ معاصرانش، در دوران جوانی در بخارست، مونیخ و پاریس، در آن قرار گرفته بود.

نبوغ و خلاقیت برانکوزی از این واقعیت برمی‌خیزد که او می‌دانست در کجا به دنبال «منبع» راستین شکل‌ها و قالب‌هایی بگردد که احساس می‌کرد قابلیت ساختن و خلق‌کردن‌شان را دارد. به‌جای بازآفرینی دنیاهای تجسمی هنر مردمی محلی رومانیایی یا آفریقایی، او به عبارتی، خود را وادار به «درونی‌سازی» تجربهٔ حیاتی سرزنده و پرشور خودش کرد. بدین ترتیب او توانست آن «حضور در

---

1. interiorization

عالم هستی» ویژهٔ انسان کهن ابتدایی، چه شکارچی اوایل عصر پارینه‌سنگی و چه کشاورز مدیترانه‌ای، کارپاتو- دانوبی[1] یا آفریقایی عصر نوسنگی را دوباره کشف و درک کند. اگر مردم توانسته‌اند در کارهای برانکوزی، نه‌تنها یک همبستگی ساختاری و ریخت‌شناختی با هنر مردمی محلی رومانیایی، بلکه ضمناً شباهت‌هایی با هنر آفریقای سیاه و با پیکرتراشی ابتدای تاریخ مدیترانه و بالکان را مشاهده کنند، به این دلیل است که همهٔ آن عوالم و قلمروهای تجسمی می‌تواند از لحاظ فرهنگی، مشابه و همسان محسوب شود: منابع همهٔ آن‌ها در اوایل عصر پارینه‌سنگی و عصر نوسنگی یافت می‌شود. به عبارت دیگر، درنتیجهٔ آن فرایند «درونی‌سازی» که قبلاً ذکر کردیم و آن یادآورندگی[2] که در پی آن آمد، برانکوزی توانست در امر «دیدن و درک‌کردن جهان» به گونه‌ای یکسان با خالقان شاهکارهای هنر ماقبل تاریخی، هنر قومی یا هنر مردمی و محلی، موفق شود. او به طریقی، آن «حضور در عالم هستی»[3] را دوباره کشف کرد که آن هنرمندان ناشناس را قادر ساخته بود تا عالم تجسمی خاص خود را در فضا و مکانی خلق کنند که به هیچ وجه، هیچ شباهتی با، مثلاً، فضا و مکان هنر سنتی کلاسیک یونانی نداشت.

همهٔ این‌ها، البته نبوغ و خلاقیت برانکوزی یا آثار او را «توضیح» نمی‌دهد. این کافی نیست که «حضور در عالم هستی» یک کشاورز عصر نوسنگی را دوباره کشف کرد و بازشناخت تا بتوان آثاری مانند یک هنرمند آن دوران خلق کرد. اما توجه‌داشتن به این فرآیند «درونی‌سازی» واقعاً به ما کمک می‌کند تا اولاً اصالت و خلاقیت چشمگیر برانکوزی را درک کنیم و ثانیاً، بفهمیم که چرا بعضی از آثار او از لحاظ ساختاری بسیار شبیه و هم‌سنخ محصولات هنری روستایی، قومی و نژادی، یا ماقبل تاریخی به نظر می‌رسد.

نگرش و رویکرد برانکوزی به مصالح کارش و خصوصاً به سنگ، شاید روزی به ما کمک کند تا چیزی دربارهٔ ذهنیت انسان ماقبل تاریخی بفهمیم،

---

1. Carpatho-Danubian 2. anamnesis 3. presence-in-the-world

زیرا برانکوزی با آن احترام باابهت و پرشوری به کار با بعضی سنگ‌ها می‌پرداخت که انگار آن سنگ درواقع تجلی نیرویی مقدس است و بنابراین به خودیِ خود، یک راز و رمز قدسی محسوب می‌شود.

ما هرگز نخواهیم دانست برانکوزی در طی زمان طولانی صیقل‌کاری‌اش در چه عالم تخیلی‌ای سیر می‌کرد. اما آن نزدیکی و الفت طولانی‌مدت با سنگ، بدون شک در تأیید «رؤیاهای مادّی» است که گاستون باشلار[1] به‌طور درخشانی آن را تحلیل کرد. یک نوع فرو رفتن و جذب‌شدن در عالم پنهانی عمیقی بود که در آن، سنگ ــ«مادّی»ترین نوع موادی که داریم ــ خودش را همچون شیئی اسرارآمیز نشان می‌دهد زیرا تقدس، قدرت و فرصت (بخت و اقبال) را تجسم و پنهان می‌کند. در کشف «مادّه» به‌عنوان یک منبع و جایگاه تجلی و شهود و معناهای دینی، برانکوزی توانست احساسات و الهامات هنرمند اعصار کهن ابتدایی را بازیابی و کشف یا غیبگویی کند.

به‌علاوه، هم «درونی‌سازی» و هم «مستغرق»شدن[2] در اعماق، بخشی از روح زمانهٔ[3] اوایل قرن بیستم را تشکیل می‌داد. فروید به تازگی روش و راهکار خود را برای کاوش در اعماق ضمیر ناخودآگاه ایجاد کرده بود؛ یونگ به احتمال نفوذِ عمیق‌تر تا آنجایی که خودش ناخودآگاه جمعی می‌نامید، باور داشت؛ امیل راکوویتزا[4]، غارشناس و غارنورد، در حال شناسایی «فسیل‌های زنده» در میان جانداران زیرزمینی و گونه‌های منسجم (ارگانیک) زنده‌ای بود که به خاطر این واقعیت که دیگر قابل فسیل‌شدن نبودند ارزشمندتر می‌شدند؛ لوی برول[5] در حال مطالعه و بررسی جداگانهٔ «ذهنیت ابتدایی» خود بود؛ مرحله‌ای کهن و ابتدایی و ماقبل منطقی در سیر تحول و توسعهٔ اندیشهٔ انسانی.

در همهٔ این تحقیقات و اکتشافات یک وجه اشتراک وجود داشت: آن‌ها

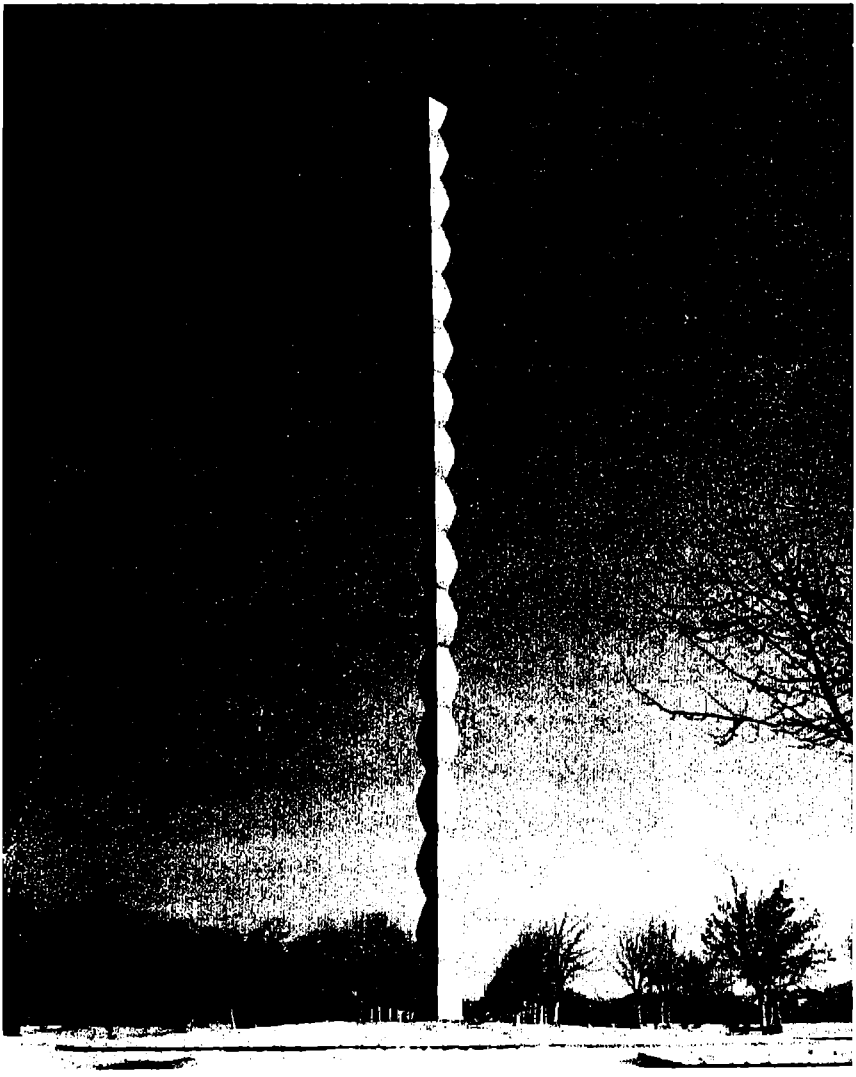
---

۱. Gaston Bachelard (۱۹۶۲ـ۱۸۸۴)، فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی.

2. immersion 3. zeitgeist

۴. Emile Racovitza (۱۹۴۷ـ۱۸۶۸)، زیست‌شناس، جانورشناس رومانیایی.

۵. Lévy-Bruhl (۱۹۳۹ـ۱۸۵۷)، انسان‌شناس و متفکر فرانسوی.



۱۵. «ستون بی‌پایان» اثرکنستانتین برانکوزی

ارزش‌ها، حالات یا انواعی از رفتار را آشکار می‌ساختند که تا قبل از آن برای علم، ناشناخته مانده بود؛ یا چون قبلاً برای تحقیقات علمی، غیرقابل دسترس بودند یا بیش از همه، چون چیزی که برای ذهنیت عقلانی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم جالب باشد عرضه نمی‌کردند. همهٔ این تحقیقات، نوعی از فرو رفتن به اعماق[1] را دربر می‌گرفت و درنتیجه، اکتشاف مراحل و دوره‌های حیات، تجربه و اندیشه‌ای که قبل از شکل‌گیری نظام‌های معنی و ارزشی بود که تا آن زمان شناخته و مطالعه شده بود؛ یعنی نظام‌هایی که می‌توان کلاسیک نامیدشان زیرا همهٔ آن‌ها به طریقی با تثبیت عقل و منطق به‌عنوان تنها اصلی که قابلیت ادراک واقعیت را دارد، ارتباط داشتند.

برانکوزی به‌طور قابل توجهی، کاملاً یک هنرمند معاصر با آن تمایل به «درونی‌سازی» و کاوش «اعماق» است، یک معاصر با آن توجه و دلبستگی پرشور به مرحلهٔ ابتدایی، ماقبل تاریخی و ماقبل منطقیِ خلاقیت بشری است. برانکوزی با درک‌کردن آن «راز» محوری و مرکزی ــ مبنی بر اینکه آثار هنری قومی یا محلی و عامیانه به خودیِ خود ما را قادر به نوسازی و غنی‌کردن هنر مدرن نمی‌سازد بلکه یافتن و شناختن «منابع» آن‌ها این توانایی را به ما می‌دهد ــ خودش را وقف کاوش و پژوهشی پایان‌ناپذیر کرد که فقط با مرگ او متوقف شد. او به‌طور خستگی‌ناپذیری به بعضی مضامین خاص بازمی‌گشت، انگار که راز و رمزشان یا امکانات و قابلیت‌های هنری‌شان که هرگز نمی‌توانست به‌طور کامل به آن‌ها پی برد، همهٔ ذهن او را به خود مشغول کرده بود. برای مثال، او نوزده سال روی ستون بی‌پایان[2] و بیست‌ویک سال روی مجموعهٔ پرندگان[3] کار کرد. یونل جیانو در فهرست سنجیده[4]اش، پنج شکل یا پنج روایت مختلف از ستون بی‌پایان که با چوب بلوط ساخته شده به‌علاوهٔ یکی که از ترکیب گچ و فولاد است ذکر می‌کند که همهٔ آن‌ها در سال‌های مابین ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۷ ساخته شده‌اند. و اما در مورد مجموعهٔ پرندگان، برانکوزی بیست‌ونه شکل یا روایت مختلف از آن را در

---

1. descensus ad inferos
2. colonne sans fin
3. Birds
4. catalogue raisonné

سال‌های مابین ۱۹۱۲ تا ۱۹۴۰ تکمیل کرد که بعضی از مفرغ (برنز) صیقل خورده، بعضی از سنگ مرمر با رنگ‌های گوناگون و بعضی از گچ ساخته شدند. البته درحقیقت، تکرار مداوم یک مضمون اصلی یا درون‌مایهٔ محوری خاص در کار هنرمندان دیگر ــ باستانی و مدرن ــ هم یافت می‌شود. اما چنین شیوه یا راه و روشی بیش از همه، ویژگی مشخصهٔ هنر محلی و مردمی و هنر قوم‌نگاشتی[1] است که در آن‌ها الگوهای نمونهٔ مثالی به دلایلی که هیچ ارتباطی با «فقدان قوهٔ تخیل»[2] یا «شخصیت فردی»[3] هنرمند ندارد، باید به‌طور نامحدود و بی‌پایانی بازسازی و تکرار و «شبیه‌سازی»[4] شود.

این نکتهٔ مهم و معنی‌داری است که ستون بی‌پایان برانکوزی یک درون‌مایه و مضمون اصلی فرهنگ عامهٔ رومانیایی یعنی «ستون آسمان[5]» (کولومنا چرولویی[6]) را بازیابی و دوباره آشکار ساخته که بخش الحاقی و ادامه یا دنبالهٔ مضمونی اساطیری است که قبلاً ثابت شده که در ماقبل تاریخ وجود داشته و ضمناً در سراسر جهان هم نسبتاً رایج است.این «ستون آسمان» نگهدارندهٔ گنبد آسمانی است. به عبارت دیگر، یک محور گیتی[7] است که شکل‌ها و روایات متعددی از آن کاملاً مشهور و شناخته شده است: ایرمینسول[8]، ستون جهان ژرمن‌های باستان، ستون‌های کیهانی اقوام شمال آسیایی، کوه مرکزی، درخت کیهانی و غیره و غیره. نمادپردازی محور گیتی، پیچیده و بغرنج است: این ستون یا محور، آسمان را سر جایش نگه می‌دارد و ضمناً وسیلهٔ ارتباطی میان آسمان و زمین است. وقتی انسان به یک محور گیتی که همچون مرکز عالَم محسوب می‌شود، نزدیک باشد، می‌تواند با نیروهای آسمانی ارتباط برقرار کند. تصور محور گیتی همچون ستونی سنگی که جهان را سر جایش نگه می‌دارد، به احتمال قوی انعکاسی از باورهای ویژهٔ فرهنگ خرسنگی[9] (هزارهٔ چهارم تا سوم ق.م)

---

1. ethnographic
2. lack of imagination
3. personality
4. imitated
5. pillar of the sky
6. Columna Cerului
7. axis mudni
8. Irminsul
9. megalithic

است. اما نمادپردازی و اساطیر ستون آسمان فراتر از محدوده‌های فرهنگ خرسنگی گسترش و ادامه یافته است.

در هر حال، در فرهنگ عامه یا فولکلور رومانیایی این «ستون آسمان» نمایانگر باوری کهن و ابتدایی و ماقبل مسیحی است که خیلی زود مسیحی‌سازی شد زیرا در آوازهای کولیندە[1] یا سرودهای ویژهٔ مراسم آیینی کریسمس دیده می‌شود. برانکوزی بدون شک در روستای محل تولدش یا در کارپاتیانس[2] که دوره‌ای را به شاگرد چوپانی در آنجا گذراند، دربارهٔ ستون آسمان چیزهایی شنیده بود.این تصویر یا استعاره، ذهن او را به خود مشغول کرد زیرا همان‌طور که خواهیم دید، این تصویر بخشی از نمادپردازی صعود و عروج به آسمان، پرواز، فراتر رفتن از حد تجربهٔ بشری یا استعلا را تشکیل می‌دهد. باید توجه داشت که برانکوزی آن شکل «ناب و مطلق» ستون آسمان را انتخاب نکرد ــ که چیزی بیش از «ستون» یا نگهدارندهٔ آسمان را نشان نمی‌داد ــ بلکه شکلی را برگزید که از لوزی‌های مکرر تشکیل می‌شود و آن را هم‌سنخ و شبیه به یک درخت یا دیرک دندانه‌دار نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، برانکوزی توانست نمادپردازی ذاتی صعود و بالا رفتن را بشکافد و آشکار سازد زیرا واکنش خلاق و خیال‌پردازانهٔ شخص، تمایلی است به بالا رفتن از این «درخت آسمان». یونل جیانو اشاره می‌کند که ترکیب‌های لوزی‌شکل «نمایندهٔ درون‌مایه و طرحی زینتی است که از ستون‌های معماری روستایی گرفته شده است.» و نمادپردازی این ستون در خانه‌های روستایی، به طریقی مشابه از میدان عمل یا «حوزهٔ نمادین» محور گیتی ریشه می‌گیرد. در بسیاری از سکونتگاه‌های کهن ابتدایی، ستون مرکزی درواقع همچون وسیله یا واسطه‌ای برای ارتباط با افلاک و آسمان به کار می‌رود.

اما این صعود به آسمان در کیهان‌شناسی‌های کهن و ابتدایی نیست که ذهن برانکوزی را به خود مشغول می‌کند بلکه بیشتر به احساس پرواز در فضای بی‌کران توجه دارد. او ستونش را «بی‌پایان» می‌خواند، نه‌فقط چون چنان ستونی

---

1. colinde 2. Carpathians

هرگز به یک نتیجهٔ ساختاری نمی‌رسد، بلکه بیش از همه چون خودش را در فضایی پرتاب می‌کند که باید همیشه نامحدود و لایتناهی بماند زیرا براساس تجربهٔ پرشور و مجذوب‌کنندهٔ آزادی مطلق پایه‌گذاری شده. این همان فضایی است که پرندگان او هم در آن پرواز می‌کنند. برانکوزی همه‌چیز را از نمادپردازی قدیمی ستون آسمان کنار گذاشته، غیراز عنصر اصلی و محوری آن: بالا رفتن و صعود به‌عنوان یک خرق عادت و فراتررفتن از حد تجربهٔ بشری. اما او با موفقیت به معاصرانش نشان داد که آنچه توجه او را به خود جلب کرده، صعود پرشور و جذبه‌ای فارغ از هرگونه راز و رمز باطنی و رازورانه است. شخص فقط باید خود را رها کند و اجازه دهد تا با قدرت این اثر، «از خود بیخود» شده و به بالا کشیده شود تا آن سعادت و رستگاری فراموش‌شدهٔ هستی و حیاتی فارغ و آزاد از هر یا همهٔ نظام‌های شرطی‌سازی را بازیابد.

درون‌مایه و مضمون اصلی مجموعهٔ پرندگان که در سال ۱۹۱۲ با نخستین شکل روایت مایاسترا[1] آغاز شد، حتی گویاتر و روشنگرتر است. با استفاده از یک نقش‌مایهٔ شناخته‌شدهٔ فرهنگ عامهٔ رومانیایی به‌عنوان نقطهٔ عزیمت‌اش، برانکوزی از طریق یک فرآیند طولانی «درونی‌سازی»، طراحی خود را در جهت یک مضمون نمونهٔ مثالی جهانی و در عین حال کهن و ابتدایی به انجام رساند. این «مایاسترا» ــ یا به عبارت دقیق‌تر «پاسِرا مایاسترا[1]» (تحت‌اللفظی یعنی «پرندهٔ جادویی») ــ پرنده‌ای افسانه‌ای است که به پسر شاه پریان (فروموس فربه[2]) در قصه‌های عامیانهٔ رومانیایی در نبردها و آزمون‌های دشوارش، کمک می‌کند. در یک مجموعهٔ حکایات دیگر، مایاسترا موفق می‌شود سه سیب زرین را از درخت سیب سحرآمیزی بدزدد که هرساله سه سیب زرین به‌بار می‌آورد. فقط یک شاهزاده می‌تواند مایاسترا را زخمی کند یا به دام بیندازد. در بعضی روایات این پرندهٔ جادویی اگر زخمی شود یا در دام بیفتد به شکل واقعی خود بازمی‌گردد و به صورت یک پری ظاهر می‌شود. برانکوزی در اولین روایت یا اجرایش

---

1. Paserea Maïastra 2. Fat-Frumus

(۱۷ـ۱۹۱۲) انگار که می‌خواست این راز و رمز را در طبیعت دوگانه‌اش نشان دهد، بر مؤنث بودن مایاسترا تأکید کرد. اما خیلی زود توجه او بر راز و رمز پرواز آن پرنده متمرکز شد. یونل جیانو اظهارات مختلف خود برانکوزی در این مرحله را نقل کرده است: «من می‌خواستم مایاسترا سرش را بالا بگیرد بدون آنکه با این حرکت، احساسی از کبر و غرور یا مبارزه‌طلبی و سرکشی ابراز شود. این دشوارترین مسئله بود و فقط پس از تلاش و تقلایی طولانی بود که توانستم آن حرکت را در حرکت اوج‌گرفتن پرواز پرنده ادغام کنم.» این مایاسترا که در فرهنگ عامه عملاً رویین‌تن و آسیب‌ناپذیر است ــ فقط و فقط شاهزاده می‌تواند او را زخمی کند ــ سپس به پرنده در فضا[1] تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر اکنون این «پرواز جادویی» آن است که برانکوزی می‌خواهد در سنگ نشان دهد و بیان کند. تاریخ اولین اجرا یا روایت از مایاسترا به‌عنوان پرنده در فضا به ۱۹۱۹ بازمی‌گردد و آخرین‌شان در سال ۱۹۴۰ ساخته شد. جیانو می‌نویسد برانکوزی سرانجام موفق شد «مصالح و مواد اولیهٔ بی‌شکل خود را به یک بیضی با سطحی روشن و براق تبدیل کند با صافی و خلوصی چنان درخشان و خیره‌کننده که روشنایی اطرافش را می‌تاباند و در حرکت رو به بالای جذاب و وسوسه‌انگیزش، جوهرهٔ واقعی پرواز را مجسم می‌سازد.»

به‌علاوه، خودِ برانکوزی گفت: «من یک عمر را صرف جستجو برای یافتن یک چیز کرده‌ام: جوهرهٔ پرواز.... پرواز، چه سعادتی!» او نیازی نداشت که کتاب‌ها را بخواند تا بفهمد پرواز معادل و مترادف است با سعادت و شادکامی زیرا نمادی است از بالارفتن و صعود، خرق عادت و فراتررفتن از مرزهای تجربهٔ بشری، تودیع و عبور از وضعیت انسانی‌مان. پرواز نشان می‌دهد که وزن و سنگینی ازبین‌رفته و یک جهش یا دگرگونی هستی‌شناختی در درون خودِ وجودِ انسان رخ داده است. اسطوره‌ها، قصه‌ها و افسانه‌هایی در ارتباط با قهرمانان یا ساحران و جادوگرانی که می‌توانند آزادانه میان زمین و آسمان حرکت کنند، در

---

1. Bird in Space

سراسر جهان یافت می‌شود. یک مجموعهٔ کامل از نمادهای مرتبط با حیات روح انسانی و از همه مهم‌تر در ارتباط با تجربیات پرشور خلسه‌آور و قدرت‌های ذهن، بر تصاویر و انگاره‌های پرندگان، بال‌ها و پرواز تکیه دارد. نمادپردازی پرواز به نوعی رهاشدن و گریختن از عالم تجربهٔ روزمره را بیان می‌کند و مقصود دوگانهٔ این گریختن به خوبی آشکار و روشن است: آدمی از طریق «پرواز» هم به «آزادی و رهایی» می‌رسد و هم در عین حال به خرق عادت و فراتررفتن از حدّ تجربهٔ بشری (استعلا).

در اینجا نیازی به تکرار تجزیه و تحلیلی که در جای دیگری مطرح کرده‌ام نیست؛ اما می‌توان توضیح داد که در سطوح مختلف و به هم وابستهٔ خواب و رؤیا، تخیل خلاق، آثار عامیانه (محلی) و اساطیری، مراسم و مناسک آیینی، اندیشهٔ ماوراءالطبیعی، و تجربهٔ خلسه‌ای، نمادپردازی صعود و بالارفتن همواره نمایانگر درهم شکستن وضعیتی «راکد و متحجرشده» یا «مسدود و متوقف شده»، بازشدن یک «سقف» به‌طور ناگهانی، امکان غیرمنتظرهٔ گذار به یک حالت وجودی دیگر و نهایتاً آزادی در «حرکت» یا به عبارتی دیگر، تغییردادن وضعیت‌ها و ازمیان‌برداشتن یک شیوه یا نظام شرطی‌شدگی‌ها است. این نکتهٔ مهم و معنی‌داری است که ذهن برانکوزی در سراسر عمرش به آنچه خودش «جوهرهٔ پرواز»[1] می‌خواند، مشغول بود. اما اینکه او توانست آن کشش و تمایل شدید به حرکت رو به بالا و اوج‌گرفتن در آسمان را با استفاده از کهن‌الگوی اصلی و نمونهٔ مثالی سنگینی[2]، آن شکل نهایی و قالب اصلی «مادّه» یعنی سنگ، نشان دهد، امری فوق‌العاده و شگفت‌آور است. می‌توان تقریباً گفت که او نوعی تبدیل ماهیت و استحالهٔ «مادّه» را انجام داد یا به عبارت دقیق‌تر، یک جمع اضداد را پدید آورد زیرا در یک شیء واحد، انطباق مادّه با پرواز یا وزن و سنگینی با نبود یا ضد آن را تحقق بخشید.

---

1. the essence of flight 2. heaviness

بخش سوم:

مکان‌های امر قدسی

۳/۱

معماری مقدس و نمادپردازی

تحقیقات و مطالعات دربارهٔ نمادپردازی معماری (ساختمندانه)[1] پس از سال ۱۹۲۵ به‌طور قابل ملاحظه‌ای افزایش یافت و اهمیت زیادی پیدا کرد. کافی است اشاره کنیم به تحقیق آناندا کی. کوماراسوامی[۲][۱]، کتاب به‌یادماندنی بارابودور[3] اثر پل موس[۴][۲]، آثار فاخر جوزپه توچّی[۵][۳]، تحقیقات والتر آندرای[۶][۴]، و نهایتاً تحقیقات استلا کرامریش[۷][۵]، کارل هنتز[۸][۶]، و هانس سدلمایر[۹][۷]. یک خصلت مشترک، ویژگی مشخصهٔ این تحقیقات است: روش‌شناسی[10]. این مؤلفان به‌جای جستجو برای یافتن «توضیحاتی» در پیروی از اصول و مبانی علم تجربی، تلاش کردند نمادپردازی جنبش‌های دینی را همان‌طور ارائه کنند که در فرهنگ‌های سنتی مختلف ثبت و ضبط شده؛ بدون هیچ پیشداوری دربارهٔ تناقض‌های احتمالی یا ظاهراً نامعقول و بی‌معنی‌شان.

---

1. architectonic symbolism

۲. Ananda K. Coomaraswamy (۱۸۷۷ـ۱۹۴۷)، متفکر و مورخ هنر هندی.

3. Barabudur

۴. Paul Mus (۱۹۰۲ـ۱۹۶۹)، متخصص هنر و فرهنگ آسیای جنوب شرقی و ویتنام.

۵. Giuseppi Tucci (۱۸۹۴ـ۱۹۸۴)، مورخ ادیان، ایتالیایی‌الاصل.

۶. Walter Andrae (۱۸۷۵ـ۱۹۵۶)، باستان‌شناس و معمار آلمانی.

۷. Stella Kramrisch (۱۸۹۶ـ۱۹۹۳)، متخصص هنر و اسطوره‌شناسی هند.

8. Carl Hentze

۹. Hans Sedlmayer (۱۸۹۶ـ۱۹۸۴)، مورخ هنر، اتریشی‌الاصل.

10. methodology

برای مثال، اگر یک فرد هندو با قاطعیت تأکید کند که خانه‌اش درست در «مرکز جهان» قرار گرفته، شخص می‌تواند باور او را به‌عنوان حقیقتی زنده و درنتیجه، واقعیتی معنوی بپذیرد؛ دیگر آن را در معرض یک آزمایشِ تقلیل یا فروکاهش علمی قرار نمی‌دهند تا آن را توضیح دهند و بگویند اگر همهٔ خانه‌های هندوها در «مرکز جهان» قرار گرفته باشد، پس باید بی‌نهایت مرکز برای جهان وجود داشته باشد که مسلماً بی‌معنی و نامعقول است. درعوض، در مقابل چنین باورهایی، محققان غربی تنها نتیجهٔ ممکن را مطرح کردند: یعنی اینکه مکان مقدسی که «مرکز جهان» در آن ثبت شده هیچ ربطی به مکان هندسهٔ دنیوی ندارد؛ ساختار دیگری دارد و به تجربهٔ دیگری مربوط می‌شود.

این مسئله ظریف‌تر شد وقتی دیگر شامل هیچ سند و مدرک کتبی یا شفاهی نمی‌شد که معنای وابسته یا نسبت داده شده به نمادپردازی یک بنای دینی را مشخص کند. در بعضی موارد، معنای اصلی اولیه شدیداً اصلاح و دستکاری شده و عمیقاً تغییر یافته بود. حتی اتفاق افتاده که پس از حوادث مصیبت‌بار و فجایع تاریخی و وقفه‌های فرهنگی، معنای اصلی اولیهٔ یک بنای مقدس به کلی از دست رفته است. تفسیرها و تأویل‌هایی که صرفاً براساس تجزیه و تحلیل ساختارهای نمادین پایه‌گذاری شده می‌تواند مشکوک و قابل تردید باشد؛ شخص همیشه می‌تواند فکر کند تعبیر و تفسیری که بدون پشتوانهٔ مدارک و شواهد تاریخی کتبی و شفاهی مطرح و اظهار شده، فقط نمایانگر دیدگاه شخصی آن محقق است که تا وقتی حافظهٔ بوم‌زاد[1] تأییدش نکند، غیرقابل تأیید و اثبات‌نشده باقی می‌ماند.

خوشبختانه یافته‌های روانکاوی یا روانشناسی اعماق[2] چنان بوده که حتی شکاک‌ترین محققان را هم متقاعد و مطمئن سازد. می‌توان ثابت کرد که کارکرد و اهمیت نماد در سطح زندگی روزمره و فعالیت خودآگاهانه به پایان نرسیده است. تفاوتی نمی‌کند که یک فرد در نظر داشته باشد که تصویر یک درخت سبز می‌تواند نمادی از احیا و نوشدن کیهانی باشد یا راه‌پله‌ای که در یک رؤیای شبانه از آن بالا می‌رود نمایانگر گذار از یک حالت وجودی به حالت وجودی دیگر

1. autochthonic 2. depth psychology

است و نوعی انقطاع و گسست در سطوح را بیان می‌کند. یک واقعیت مهم و منحصربه‌فرد این است که حضور چنان تصاویری در رؤیاهای شبانه یا رؤیاهای بیداری یک فرد به فرآیندهای روحی-روانی قابل انطباق با یک «نوشدن»[1] یا یک «گذار»[2] ترجمه می‌شود. به عبارت دیگر، نماد وقتی معنایش از سطح آگاهی[3] رها می‌شود، پیامش را منتقل می‌کند و کارکردش را تحقق می‌بخشد.

این دقایقی که روانشناسی اعماق فراهم آورده برای ما مهم به نظر می‌رسد[۸]. قوم‌شناسان، مورخان ادیان، کارشناسان نمادپردازی دینی، اغلب مانند روانشناسی در مقابل خاطره‌ها و رؤیاهای بیمارش، به بررسی اسناد و مدارک‌شان می‌پردازند: بیمار آن‌ها دیگر از اهمیت صور خیالی مشاهده شده آگاه نبوده و نیست؛ آینده نشان می‌دهد که آن‌ها بر وجود او تأثیر گذاشتند و آن‌ها رفتار و عملکرد او را تعیین کردند. به طریقی مشابه، وقتی مسئلهٔ تعبیر و تفسیر یک نمادپردازی دینی مشاهده شده در جامعه‌ای ابتدایی در کار است، مورخ ادیان نه تنها باید همهٔ آنچه بومیان کهنسال می‌توانند درباره‌اش بگویند، در نظر بگیرد بلکه ضمناً باید ساختار آن نماد را و آنچه به خودیِ خود آشکار می‌سازد بررسی کنند. اگر آن‌طور که به زودی خواهیم دید، در بالای خیمه یا کلبه‌ای دریچه یا شکافی تعبیه شده که دود از آن خارج شود، اگر علاوه بر آن، صاحبانش بر این باورند که ستارهٔ قطبی نمایانگر شکاف مشابهی در خیمهٔ آسمانی است، توجیه‌پذیر خواهد بود که نتیجه بگیریم آن خیمه یا کلبه به‌طور نمادین به‌عنوان «مرکز جهان» وجود دارد حتی اگر ساکنانش دیگر امروز از این نمادپردازی آگاه نباشند. آنچه بیشترین اهمیت را دارد، طرز رفتار و سلوک انسان دینی است و طرز رفتار او از طریق نمادها و اسطوره‌هایی که برایش حرمت دارند بهتر آشکار و شناخته می‌شود تا از طریق توضیحاتی که می‌توان از زبان خودش بیرون کشید.

این چند نکتهٔ مقدماتی، بلافاصله ما را وارد موضوع بحث‌مان می‌کند. درک و شناخت نمادپردازی معابد و سکونتگاه‌های انسان، بیش از هرچیز به معنای درک

---

1. renewal 2. passage 3. conscious

و شناخت ارزش دینی مکان است؛ به عبارت دیگر شناختن ساختار و کارکرد مکان مقدس. این‌گونه نمادپردازی‌ها و بعضی مراسم و آیین‌ها، مکانی که یک معبد یا کاخی در آن بنا شده هم به یک نسخهٔ بدل یا تصویر عالَم[1] و هم در عین حال به یک مرکز جهان تبدیل می‌کند.

در نگاه اول، برای ما کاملاً واضح و روشن به نظر می‌رسد که یک معبد نمایندهٔ مکان یا منطقهٔ مقدس تمام‌عیار و در حد کمال است. اما باید مشخصاً بگوییم که همیشه معبد نیست که مکان و فضا را تقدیس می‌کند؛ در بسیاری موارد، درست برعکس است؛ تقدس مکان تقدم دارد و قبل از بنای معبد بوده است. اما در هر حال، ما دربارهٔ مکانی مقدس بحث می‌کنیم یعنی منطقه یا محدوده‌ای که به لحاظ کیفیت با محیط کیهانی اطرافش تفاوت دارد؛ منطقه‌ای که از درون مکان نامقدس و دنیوی انتخاب و جدا و متمایز می‌شود. بدین ترتیب در منشاء پیدایش و خاستگاه همهٔ انواع مکان‌های مقدس، از معمولی‌ترین و ساده‌ترین‌شان گرفته تا باشکوه‌ترین، با اندیشهٔ مکانی مقدس مواجه می‌شویم که دور تا دورش را منطقهٔ عظیم و گسترده، آشفته و بی‌نظم و ناشناخته‌ای از مکان غیرمقدس و غیردینی احاطه کرده است. منطقه‌ای آشفته و بی‌نظم دقیقاً چون سازماندهی و منظم نشده است؛ منطقه‌ای ناشناخته چون نه حد و مرزهایش مشخص است و نه ساختارش. مکان غیرمقدس و غیردینی به وضوح نقطهٔ مقابل و متضاد با مکان مقدس است زیرا مکان مقدس دارای حد و مرزهایی دقیق و مشخص است و به عالی‌ترین وجهی به‌طور کامل سازماندهی و تنظیم و ساخته شده، آنچنان است که می‌گوییم «در مرکزیت»[2] «تمرکز یافته»[3].

چگونه هر مکانی خودش را به مکان مقدس تبدیل می‌کند؟ فقط چون یک امر قدسی و دینی در آنجا تجلی کرده است. این پاسخ شاید بیش از حد، ساده و ابتدایی و حتی تقریباً کودکانه به نظر برسد. اما در واقع درک آن عملاً بسیار دشوار است. از آنجاکه یک تجلی یا ظهور امر قدسی، یک تجلی قدسی برای خودآگاهی

---

1. imago mundi 2. centered 3. concentrated

و هشیاری اقوام کهن ابتدایی است، با احساس گسستگی و شکافی در همگونی و همسانی مکان همراه است. به عبارتی آشناتر، می توانیم بگوییم تجلی و ظهور امر قدسی در هر مکانی که باشد، برای کسی که به اصالت این تجلی قدسی باور دارد نمایانگر حضور واقعیتی متعالی و مافوق تجربهٔ بشری است. فایده‌ای ندارد اضافه کنیم که اصطلاح «واقعیت»[1] و «متعالی»[2] در واژگان اقوام کهن ابتدایی وجود ندارد. اما برای مقصود ما، این لغات و واژگان نیست که اهمیت دارد بلکه طرز رفتار آن‌ها مهم است. به هر حال، رفتار انسان متعلق به جوامع کهن ابتدایی براساس تضاد میان امر قدسی و امر دنیوی شکل گرفته و تثبیت شده است. امر قدسی چیزی است که کاملاً با امر دنیوی تفاوت دارد و به کلی چیز دیگری است. درنتیجه، به جهان دنیوی و حقیر و پیش‌پاافتاده تعلق ندارد، از جای دیگری می‌آید و از حد این جهان فراتر و متعالی است. به همین دلیل است که امر قدسی یا مقدس، واقعیت تمام‌عیار و در حد کمال است. یک تجلی و ظهور امر قدسی همیشه یک مکاشفهٔ هستی است.

مکان مقدس

در جمع‌بندی آنچه در فوق گفتیم، مکان مقدس در پی یک گسستگی و شکاف در سطوحی که ارتباط با جهان ماوراء و واقعیت‌های متعالی و مافوق تجربهٔ بشری را امکان‌پذیر می‌سازد، خود را تشکیل می‌دهد. از آنجاست اهمیت فوق‌العادهٔ مکان مقدس در زندگی همهٔ اقوام: زیرا در چنان مکانی است که انسان می‌تواند با جهان دیگر، جهان موجودات الوهی یا نیاکان، ارتباط برقرار کند. هر مکان تقدیس‌شده‌ای نمایانگر یک شکاف یا گذرگاه به سوی ماوراء و به سوی امر متعالی و فراتجربی است. حتی به نظر می‌رسد تا عصر معینی، انسان نمی‌توانست بدون چنان شکاف‌ها یا گذرگاه‌هایی به سوی امر متعالی و عالم ماوراء یا بدون ابزاری مطمئن برای ارتباط با دنیای دیگر که محل سکونت خدایان بود، زندگی

---

1. reality 2. transcendence

کند. خواهیم دید که این «شکاف‌ها» در بعضی مواقع به شیوه‌ای ملموس و مشخص نشان داده می‌شد، مثلاً به شکل سوراخ یا حفره‌ای در بدنهٔ واقعی معبد و پرستشگاه یا خانه و سکونتگاه.

گفتیم که یک مکان می‌تواند از طریق یک تجلی قدسی تقدیس شود اما انسان ضمناً می‌تواند با اجرای بعضی مراسم و آیین‌های خاص، یک مکان مقدس بسازد[۹]. از نمونه‌های بی‌شماری نام نمی‌بریم که ظهورِ ایزدی یا یک تجلی قدسی، مکان را مقدس کرده و ساختن یک معبد را ضروری می‌سازد. در بسیاری موارد نیازی به ظهور ایزدی یا تجلی قدسی (به معنای دقیق کلمه) نیست: هر نشانه‌ای برای نمایان‌ساختن تقدس یک محل کافی است؛ یک نفر در تعقیب جانور درنده‌ای است و در جایی که بر آن غلبه می‌کند، یک معبد یا محراب بنا می‌شود؛ یا کسی جانوری اهلی ــ مثلاً یک گاو نر ــ را آزاد می‌کند و پس از چندین روز آن را پیدا کرده و در همان‌جا قربانی‌اش می‌کند. بعدها یک مذبح (قربانگاه) در آنجا برپا و روستایی در اطراف آن مذبح بنا می‌شود.

اما آنچه خصوصاً مورد توجه ماست عبارت است از نمادپردازی‌ها و مراسم و آیین‌های مربوط به طراحی و ساختن یک مکان مقدس. قبلاً گفتیم که مکان مقدس، جایی است که ارتباط برقرارکردن میان این دنیا و آن دنیا ــ در اوج آسمان یا در اعماق، دنیای خدایان یا دنیای مردگان ــ از آنجا امکان‌پذیر باشد. و آنگاه خیلی زود تصویر سه منطقهٔ کیهانی شکل می‌گیرد، به‌طور کلی: آسمان، زمین، دنیای زیرین؛ ارتباط میان این سه منطقه مستلزم گسستگی یا شکافی در سطوح است. به عبارت دیگر، مکان مقدسِ معبد یا محراب، گذار از یک سطح به سطح دیگر را امکان‌پذیر می‌سازد؛ بیش و پیش از همه، گذار از زمین به آسمان. باید اشاره کنیم که ارتباط برقرارکردن میان سطوح یا عرصه‌های کیهانی ضمناً شامل گسیختگی یا انقطاعی در نظم هستی‌شناختی هم می‌شود: گذر از یک حالت وجودی به حالت وجودی دیگری، گذار از یک وضعیت نامقدس و دنیوی به یک وضعیت مقدس یا از زندگی به مرگ. مفاهیم نمادین پیوند و ارتباط میان سه مرحلهٔ کیهانی در اسامی بعضی معابد و شهرهای سلطنتی بین‌النهرینی نمایان

است (مثل نیپور[1]، لارسا[2]، بابل) که دقیقاً به نام «راه ارتباط میان آسمان و زمین» خوانده می‌شدند. بابل درواقع باب ایلانی[3] بود یعنی «دروازهٔ خدایان» زیرا در آنجا بود که خدایان بر زمین فرود آمده بودند. از سوی دیگر، معبد یا شهر مقدس ضمناً راه ارتباطی با قلمروهای زیرزمینی را هم فراهم می‌آورد. بابل بر روی باب-اپسی[4] یا «دروازهٔ اپسو اپسو[5]» بنا شده بود که به آب‌های هرج و مرج ازلی (خائوس) قبل از آفرینش اشاره دارد. همین سنت در میان عبری[6]ها هم دیده می‌شود: صخرهٔ رفیع معبد اورشلیم در اعماق تهوم[7] (معادل عبری اپسو) فرو رفته بود[۱۰].

نقطهٔ تلاقی یا تقاطع میان سه منطقهٔ کیهانی در معبد یا شهر مقدس، بدین ترتیب یک «مرکز جهان» را تشکیل می‌داد زیرا محور جهان و کائنات یا محور گیتی از آنجا عبور می‌کند. صخره‌ای که معبد اورشلیم رویش بنا شده بود، ناف زمین[8] به‌شمار می‌رفت. زایر ایرلندی، نیکولاس تِورایی[9]، که در قرن دوازدهم به اورشلیم سفر کرده بود، دربارهٔ آن «مرقد مقدس» نوشت: «مرکز جهان آنجاست: آنجا در روز انقلاب تابستانی، نور خورشید به‌طور عمودی از آسمان می‌تابد.» تصوری کیهان‌شناختی که بدون شک بسیار کهن و ابتدایی بوده و تا اواخر قرون وسطی باقی ماند: در نقشه‌های قرون وسطایی، اورشلیم همیشه در مرکز جهان قرار گرفته است. اما این تصور دائماً در سطوح مختلف تجربهٔ مسیحی مجدداً ارزشگذاری می‌شد. آبلار[10] نوشت: «... روح جهان در مرکز جهان یافت می‌شود: پس اورشلیم که رستگاری از آنجا می‌آید، در مرکز جهان بنا شده است[۱۱].»

چنین اندیشه‌هایی از نوع کلامی و فلسفی، عمر این باورهای ساده‌تر و قدیمی‌تر را طولانی‌تر کرد. آدم [ابوالبشر] که دقیقاً در همان مکانی که آفریده

---

1. Nipur
2. Larsa
3. Bâb-ilâni
4. Bâb-apsî
5. Apsû-apsû
6. Hebrews
7. tehôm
8. umbilicus terrae
9. Nicholas of Thvera
۱۰. Abelard (۱۱۴۲-۱۰۷۹)، فیلسوف و متأله در قرون وسطی.

شده بود، دفن شد ــ یعنی در اورشلیم ــ با [ریخته‌شدن] خون نجات‌دهنده (عیسی) بر جُلجُتا[1] رستگار شد[۱۲].

ستون جهان

همان‌طور که می‌توان انتظار داشت، محور گیتی در بسیاری موارد به صورت ستونی تصور می‌شد که آسمان را بالا نگه داشته است. وقتی اسکندر از مردم غلاطیه[2] [ناحیه‌ای در مرکز آناتولی قدیم] پرسید که در دنیا از چه‌چیزی بیشتر می‌ترسند، پاسخ دادند که از هیچ‌چیزی نمی‌ترسند غیراز درهم شکستن و فروریختن آسمان (آریان[3]، آناباسیس[4]، I، IV، V). سنت پاتریک[5] و سنت بریگید[6] روایات دیگری را در ارتباط با باورهای سلتی دربارهٔ ستونی که زمین را سر جایش نگه می‌دارد برای ما نقل کرده‌اند[۱۳]. باورهای مشابهی در میان ژرمن‌ها وجود داشت: کرونیکوم لاریسنس بِرِو[7] که در حوالی سال ۸۰۰م. نوشته شده، گزارش می‌کند که شارلمانی در جریان یکی از جنگ‌هایش بر ضد ساکسون‌ها (۷۷۲م.) دستور داد معبد واقع در شهر اریسبورگ[8] و چوب‌های مقدس «ایرمنسول[9]» آن‌ها را تخریب و نابود کنند. رودلف فولدایی[10] (حوالی ۸۶۰م.) مشخصاً می‌گوید که این ستون مشهور همان «.... ستون جهان که تقریباً همه‌چیز را بر جا نگه می‌دارد» است[۱۴].

به‌علاوه، این تصویر و انگارهٔ کیهان‌شناختی بسیار گسترده و رایج است. در میان رومی‌ها دیده می‌شود (هوراس، چکامه‌ها[11]، سوم، ۳)؛ در هند ودایی (ریگ‌ودا، اول، ۱۰۵۱؛ دهم، ۸۹، ۴، و غیره) که مسئلهٔ سکامبها[12] یا ستون کیهانی مطرح می‌شود[۱۵]؛ همچنین در میان ساکنان جزایر قناری[۱۶] و فرهنگ‌هایی در

---

۱. تپه‌ای که عیسی را بر بالای آن به صلیب کشیدند.

۲. Galatians، ناحیه‌ای در مرکز آناتولی قدیم.

3. Arrian
4. Anabasis
5. Saints Patrick
6. Brigid
7. Chronicum Laurissense breve
8. Erisburg
9. Irmensol
10. Rodolph of Fulda
11. Odes
12. Skambha

مناطقی دوردست همچون کواکیوتل[1] (کلمبیای بریتانیا) و نادئای فلوره[2] (اندونزی). کواکیوتل‌ها بر این باورند که ستونی مسی از میان سطوح سه‌گانهٔ کیهانی عبور می‌کند: «دروازهٔ دنیای آسمانی» در آنجایی قرار دارد که آن ستون نصب شده است. نمونهٔ قابل رؤیت این تصور کیهانی، راه شیری در افلاک و آسمان‌هاست. بر روی زمین، در ستون مقدس خانهٔ آیینی تجسم یافته که رازآموختگان و تشرف‌یافتگان، آن را به نام «دیرک آدمخواران[3]» می‌خوانند: یک تنهٔ درخت سرو به طول ۱۰ تا ۱۲ متر که قبل از قطع‌کردنش، دعاهایی برایش می‌خوانند[۱۷] و بیش از نیمی از آن از میان سقف خانهٔ آیینی بالا آمده است (سقفی که به همین منظور شکافی در آن تعبیه شده؛ نمادپردازی و اهمیت آیینی «سقف شکاف‌دار» در ذیل می‌آید). این ستون نقش مهمی در مراسم آیینی ایفا می‌کند؛ ساختاری کیهانی از طریق آن به خانهٔ آیینی داده می‌شود. در سرودهای آیینی، آن خانه را «جهان ما» می‌خوانند و نوآموزانی که تازه آیین تشرف و رازآموزی را به پایان رسانده‌اند، اعلام می‌کنند: «من در مرکز جهان هستم... در کنار ستون جهان ایستاده‌ام، و غیره[۱۸].»

انطباق و همگون‌سازی مشابهی میان ستون کیهانی با دیرک مقدس و خانه‌های آیینی باگیتی و کائنات در میان [قوم] نادئای فلوره انجام می‌گیرد. دیرک مقدس مخصوص مراسم قربانی آیینی را «دیرک آسمان»[4] می‌خوانند و گفته می‌شود که آسمان را سر جایش نگه می‌دارد. در میان ناگه[5]ها، قومی که در شرق فلمروی نادئا سکونت دارند، به وضوح گفته می‌شود که این دیرک مانع از آن می‌شود که آسمان بر روی زمین فرو ریزد[۱۹].

کوه‌های کیهانی

نمادهای دیگری این هم‌ذات‌پنداری و شناسایی معبد به‌عنوان «مرکز جهان» را تقویت می‌کند. از همه مهم‌تر، همگون‌سازی معبد و شهر سلطنتی با کوه

---

1. Kwakiutl
2. Nad´a of Flore
3. the post of cannibals
4. pole of Heaven
5. Nage

کیهانی است. معابد بین‌النهرینی تحت عنوان «کوهِ خانه»[1]، «کوه توفان‌ها»[2]، «خانهٔ کوهِ همهٔ سرزمین‌ها»[3] و غیره، خوانده می‌شدند. اما در بعضی سنت‌ها، کیهان به شکل کوهی است که نوک آن به آسمان می‌ساید: در بالا، جایی که زمین و آسمان به هم می‌رسند، «مرکز جهان» است. این کوه کیهانی می‌تواند با یک کوه واقعی یکسان گرفته شود یا می‌تواند کوهی اساطیری باشد اما همیشه در مرکز جهان جای دارد. همین‌طور است مورد کوه مِرو[4] در اساطیر کیهان‌شناختی هندی؛ ضمناً همین‌طور است در مورد کوه‌های واقعی، مانند گریزیم[5] در فلسطین که «ناف زمین»[6] خوانده می‌شد یا جُلجُتا در سنت یهودی-مسیحی. بنابراین پرستشگاه‌ها و معابد به‌طور نمادین با کوه‌های کیهانی همگون و همانند دانسته می‌شوند. مثال‌هایش فراوان است: زیگورات بین‌النهرینی به معنای دقیق کلمه، کوهی کیهانی خوانده می‌شود و طبقات آن نمادی است از هفت اختر آسمانی. همچنین معبد بارابودور، یک تصویر عالَم[7] راستین که به شکل یک کوه ساخته شده است[۲۰].

در پیروی از این سنت‌ها، «مرکز» نه تنها همان قلهٔ کوه کیهانی است که نوکش مرتفع‌ترین نقطه در جهان است بلکه ضمناً می‌توان گفت «کهن‌ترین» نقطه هم است: زیرا همان نقطه‌ای است که آفرینش در آنجا آغاز شد. حتی ممکن است سنت‌های کیهان‌شناختی با عبارات و اصطلاحاتی که می‌توان گفت از جنین‌شناسی وام گرفته شده، آفرینش را بیان کنند که از یک «مرکز» سرچشمه می‌گیرد. یوما[8] تأکید می‌کند: «آن مقدس‌ترین، جهان را مانند جنینی آفرید. درست همان‌طور که جنین از ناف تغذیه و پرورانده می‌شود، خداوند هم جهان را به تدریج از ناف آفرید و از آنجا در همهٔ جهات گسترانید. ... آفرینش جهان ابتدا از صهیون آغاز شد[۲۱].» خاخام بن گوریون[9] دربارهٔ صخرهٔ اورشلیم گفت:

---

1. Mount of the House
2. Mount of the Tempests
3. House of the Mount of All lands
4. Maunt Meru
5. Gerizim
6. navel of the Earth
7. imago mundi
8. Yoma
9. Rabbi ben Gurion

«... آن را سنگ بنای زمین می‌خواندند که یعنی ناف زمین، زیرا از آنجا بود که سراسر زمین باز و گسترده شد[۲۲].»

آفرینش انسان که یک نسخهٔ بدل کیهان‌شناسی است هم در مرکز جهان رخ داد. طبق سنت بین‌النهرینی انسان از «ناف زمین» ساخته شده بود، آنجایی که نقطهٔ ارتباط میان آسمان و زمین پیدا می‌شود؛ اهورامزدا، گئومرت[1] (کیومرث)، انسان آغازین ازلی را در مرکز جهان آفرید. باغ فردوس که آدم در آنجا از خاک آفریده شد هم البته در مرکز کیهان و کائنات قرار داشت. باغ فردوس (پردیس) «ناف زمین» بود و طبق یک روایت سریانی بر روی بلندترین کوه جهان بنا شده بود. آیین یهودی آخرالزمانی و میدراش[2] مشخصاً اشاره می‌کند که آدم در اورشلیم و بنابراین در مرکز جهان آفریده شده بود[۲۳].

بسیار مهم است که ویژگی مشخصهٔ روشن و مفصلاً بیان‌شدهٔ همهٔ آن باورهای مرتبط با تقدس «مرکز» را معلوم کنیم. در اینجا نه با افکار و مفاهیمی جداگانه، بلکه با مجموعه‌ای از اندیشه‌ها مواجه هستیم که یک «نظام» را می‌سازد. وقتی آن‌طور که در بالا آمد، مثال‌هایی از این یا آن جنبه از «مرکز» ذکر می‌شود، شخص دیگر ساختار کلی یک نماد را نمی‌بیند. اما همهٔ این جنبه‌ها لازم و ملزوم و وابسته به هم هستند و باید در هم ادغام شوند تا نماد نظری‌ای را که به آن وابسته‌اند، آشکار شود. اگر بخواهیم فقط یک مثال بزنیم، به سادگی می‌توان نشان داد که چگونه در سنت ایرانی، سرزمین ایران هم «مرکز جهان» است و هم در عین حال نسخهٔ دوم یا مرکز عالَم، زیرا در آنجاست که کوه کیهانی به آسمان سر می‌ساید، در آنجا نخستین انسان آفریده شد، و همچنین در آنجا و درست در قلب این سرزمین سعادتمند و ممتاز و «در میانهٔ زمان» زرتشت پیامبر متولد شد. درواقع، سنت ایرانی این کیهان و کائنات را به صورت چرخ شش پره‌ای تصور می‌کرد با سوراخ بزرگی در وسطش درست مثل یک ناف[۲۴]. سرزمین ایرانی (ائیرینه وئجه[3]) مرکز و قلب عالَم است[۲۵]. طبق سنت ساسانی، شهر محل تولد

1. Gayomart 2. Midrash 3. airyanem vaejah

زرتشت، شیز[۱]، خود را در مرکز گیتی و کائنات می‌یابد[۲۶]. در یک متن پهلوی مشخصاً ذکر شده که زرتشت در وسط یا «میانهٔ زمان» می‌زیست یعنی شش هزار سال پس از آفرینش انسان و شش هزار سال قبل از روز رستاخیز. درست همان‌طور که قلب در وسط بدن دیده می‌شود، «سرزمین ایران از همهٔ سرزمین‌های دیگر ارجمندتر است[۲] چون در وسط جهان قرار گرفته است[۲۷].» برای همین است که شیز یا همان «اورشلیم» ایرانیان، ضمناً به‌عنوان مقر و جایگاه اصلی و اولیهٔ قدرت سلطنتی شناخته می‌شد[۲۸]. تخت پادشاهی خسرو دوم [خسروپرویز] به شکلی نمادین دقیقاً همین معنی را نشان می‌داد و نمایندهٔ گیتی و کائنات بود[۲۹]. به‌علاوه، این اندیشه منحصر به ایرانیان نبود و به جهان‌بینی شرق نزدیک باستان تعلق داشت: شهرهای سلطنتی، تصویر یا نمونهٔ کیهان بودند و پادشاه، فرمانروای کیهانی، تجسم ستون یا محور گیتی بود[۳۰].

معماری و کیهان‌زایی

همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم، اهمیت و معنای تکوین‌شناختی (کیهان‌زادی) «مرکز» از این قرار است که کل آفرینش، چه آفرینش گیتی (کیهان‌زایی) و چه پیدایش بشر در یک مرکز رخ می‌دهد یا آغاز می‌شود. به‌علاوه، این موقعیت نمی‌توانست جور دیگری باشد اگر به خاطر بیاوریم که «مرکز» دقیقاً آن محلی است که گسست یا شکافی در سطوح به وقوع می‌پیوندد، آنجایی که مکان، مقدس و بنابراین در حد کمال اصیل و واقعی می‌شود. یک آفرینش مستلزم فراوانی واقعیت است یا به عبارت دیگر، فوران و بیرون‌ریختن امر قدسی در جهان. پس می‌توان نتیجه گرفت که آفرینش گیتی یا کیهان‌زایی یک الگوی نمونهٔ مثالی و شایان تقلید برای هر نوع ساخت و سازی به‌شمار می‌رفت. آفرینش گیتی

---

۱. Shiz، یا تخت سلیمان که محل آتش سلطنتی یا آذرگشنسب (آتش اسب نر) بود.

۲. هست گیتی چو جسم و ایران، دل نیست گوینده از این قیاس خجل
نظامی گنجوی

به کهن‌الگو یا نمونه‌ای ازلی برای هر فعالیت خلاق بشری در هر سطحی تبدیل شد. در هند ودایی، یک منطقه با برپایی یک آتشکدهٔ اهدا شده به آگنی[۱]، قانوناً و شرعاً تصرف می‌شد. اما چنین بنایی فقط یک تقلید یا نسخهٔ بدل بسیار کوچکی از آفرینش جهان بود. درواقع، طبق [متن] چاتاپاتا براهمنا[۲]، آبی که خاک را در آن گِل می‌کنند نمایندهٔ آب‌های ازلی آغازین است؛ گِلی که پایهٔ آتشکده را شکل می‌دهد نمایندهٔ زمین؛ دیواره‌های جانبی نمایندهٔ جو یا هوا، و غیره و غیره[۳۱]. در ساختن آتشکده، جریان کیهان‌زایی و آفرینش گیتی تکرار می‌شود؛ بدین ترتیب منطقه‌ای که تصرف شده، از وضعیت بی‌نظم و آشفته به وضعیتی منظم و سازمان‌یافته منتقل می‌گردد و «کیهانی» و هماهنگ می‌شود.

می‌توانیم نمونه‌های متعددی برای نشان‌دادن اندیشهٔ در تسخیر و تصرف گرفتن یک منطقه ذکر کنیم؛ و از برپایی یک روستا یا ساختن خانه‌ای آیینی که نمایانگر تکرار نمادین کیهان‌زایی است. دایره یا مربعی که با صدور از یک «مرکز» ساخته می‌شود یک نمونهٔ بارز یا تصویر عالَم است. درست همان‌طور که جهانِ مرئی از یک «مرکز» پدیدار می‌شود و در چهار جهت اصلی گسترش می‌یابد، روستا هم حول محور یک تقاطع ساخته می‌شود. در بالی[۳]، و همین‌طور هم در بعضی نواحی آسیا، وقتی قرار است روستای جدیدی ساخته شود، به دنبال تقاطعی طبیعی می‌گردند که دو جاده به‌طور عمودی یکدیگر را قطع کنند[۳۲]. تقسیم‌بندی روستا به چهار بخش به تقسیم‌بندی جهان به چهار افق مربوط می‌شود. در وسط روستا، اغلب میدانی را خالی می‌گذارند: بعدها در آنجا یک خانهٔ آیینی ساخته خواهد شد که سقف آن به‌طور نمادین نمایندهٔ آسمان است (در بعضی موارد، آسمان را با تاج بالای یک درخت یا با نقش یک کوه نشان می‌دهند)[۳۳]. روی همان محور عمودی در جهت عکس [پایین] یا منتهی‌الیه دیگر، جهان مردگان را به صورتی نمادین و به شکل بعضی جانوران خاص (مار،

---

۱. Agni، خدای آتش.

2. Çatapatha Brâhmana 3. Bali

کروکودیل، غیره) یا با استفاده از نمادهای تاریکی نشان می‌دهند[۳۴]. این نمادپردازی روستا در ساختن معبد یا پرستشگاه یا خانهٔ آیینی هم تکرار می‌شود. در واروپن[1] در گینهٔ نو، «خانهٔ مردان[2]» در وسط روستا قرار دارد؛ سقف آن نمایندهٔ گنبد آسمان است، چهار دیوار آن با چهار جهت اصلی در مکان منطبق می‌شود. در سرام[3]، سنگ مقدس روستا نمادی از آسمان است؛ و چهار ستون سنگی که آن را بالا نگه می‌دارد تجسمی از آن چهار ستونی است که آسمان را نگه داشته است[۳۵]. نمونه‌های مشابهی در آمریکای شمالی دیده شده است.

تعجبی ندارد که اندیشه‌های مشابهی در ایتالیای باستان و در میان ژرمن‌های باستان مشاهده می‌شود: به‌طور کلی با اندیشهٔ کهن ابتدایی و بسیار گسترده‌ای سروکار داریم. ساختن یک معبد یا یک شهر برابر است با تکرار «ساختن» جهان و کائنات؛ با حرکت‌کردن و فاصله گرفتن از مرکز، افق‌های چهارگانه در چهار جهت اصلی ترسیم می‌شود[۳۶]. جهان رومی[4] یک حفرهٔ مدور در زمین بود که به چهار بخش تقسیم می‌شد و هم تصویر یا نمونهٔ کیهان و نظام گیتی بود و هم در عین حال الگوی نمونه و شایان تقلید برای یک سکونتگاه انسانی. قبلاً گفته شده که مربع رومی[5] به‌طور معقول و منطقی می‌تواند نه به شکل مربع بلکه به‌عنوان دایره‌ای که به چهار بخش تقسیم شده، شناخته شود[۳۷]. این جهان رومی به وضوح با اومفالوس[6] یا ناف زمین همانند دانسته می‌شد: شهر در وسط دایره یا مدار زمین قرار داشت[۳۸]. می‌توانیم اثبات کنیم که چگونه همین اندیشه‌ها، ساختار روستاهای ژرمن را توضیح می‌دهد[۳۹]. در این شرایط و زمینه‌های فرهنگی فوق‌العاده متفاوت و متنوع، همیشه چهارچوب کلی کیهان‌شناختی یکسان و مراسم آیینی یکسانی دیده می‌شود: استقرار در یک منطقه برابر است با بنیانگذاری و برپایی یک جهان.

---

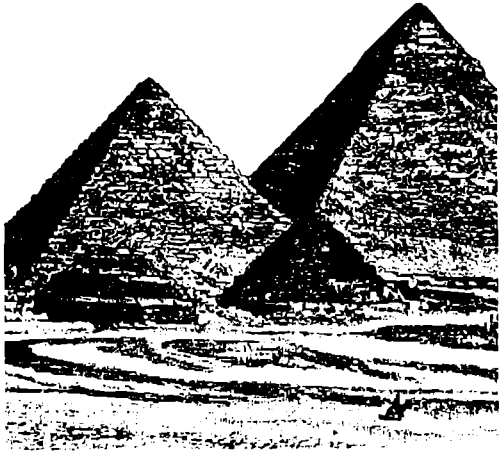
1. Waropen
2. house of men
3. Ceram
4. Roman mundus
5. Roma quadrata
6. Omphalos

در هند، همین نمادپردازی را برای ساختن یک خانه مشاهده می‌کنیم. قبل از قراردادن نخستین سنگ، اختربین[1] نقطه‌ای را در زیربنا مشخص می‌کند که بر روی ماری قرار گیرد که جهان را سر جایش نگه می‌دارد. استاد بنّا (سنگتراش) دیرکی را می‌تراشد و آن را در زمین و در نقطهٔ برگزیده نصب می‌کند تا سر مار را محکم ببندد. سپس سنگ بنای اصلی را بر نوک دیرک قرار می‌دهند. بدین ترتیب، آن سنگ بنا در «مرکز جهان» جای می‌گیرد[۴۰]. از سوی دیگر، این عمل پی ریزی ساختمان، همان عمل کیهان‌زایی را تکرار می‌کند زیرا قراردادن دیرک روی سر مار و محکم «بستن» آن نوعی تقلید و شبیه‌سازی همان حرکت ازلی آغازینِ سوما[2] یا ایندرا[3] است، هنگامی که به گفتهٔ ریگ ودا، ایندرا «... آن مار را در لانه‌اش زد» (ششم، ۱۷، ۱۹) و با برق آذرخش‌اش «... سرش را قطع کرد» (اول، ۵۲، ۱۰). آن مار نماد هرج و مرج ازلی آغازین (خائوس) است و نیز نماد آنچه پدیدار نشده. بریدن سر آن مار برابر است با عمل آفرینش و گذار از بی‌شکل و درهم‌آشفته به شکل‌گرفته و منظم.

در این مثال آخری توجه داشته باشید که دیگر مسئلهٔ ساختن یک معبد یا شهر مقدس مطرح نیست و فقط قرار است یک خانهٔ معمولی ساخته شود. دو مضمونی که ذهن ما را به خود مشغول کرده، یعنی تکرار کیهان‌زایی و نمادپردازی «مرکز»، صرفاً به معماری مقدس منحصر نمی‌شود: همان مراسم و آیین‌ها و همان نمادها به کار گرفته می‌شود وقتی می‌خواهند خانه‌ای را بسازند که از دیدگاه ما مردم امروزی، مکانی «غیرمقدس» و دنیوی است. اما کاملاً روشن است که ما خودمان را فریب می‌دهیم؛ آن خانهٔ مسکونی با همین ساختار ساختمندانه‌اش، دقیقاً مانند یک معبد، تقدیس می‌شود. این یک مسئلهٔ قابل ملاحظه را مطرح می‌سازد: آیا نمادپردازی سکونتگاه بشری از نمادپردازی معبد و پرستشگاه اقتباس شده یا بالعکس؟ ما بعداً سعی می‌کنیم به این پرسش پاسخ دهیم.

---

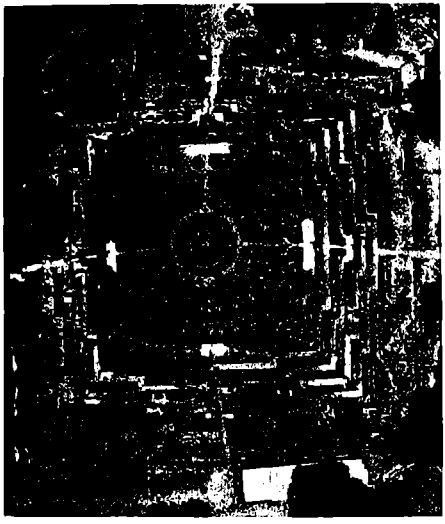
1. astrologer 2. Soma 3. Indra



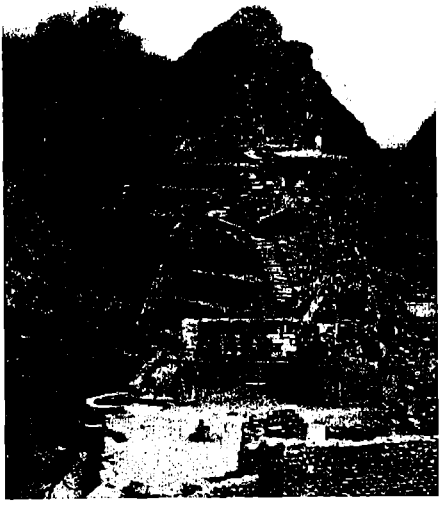
۱۷. هرم بزرگ

۱۶. شهر مقدس اورشلیم، قالب برای نان مخصوص عشای ربانی، قرن هفتم- هشتم میلادی

۱۸. معبد بارابودور، قرن



۱۹.ماچوپیکچو



معبد زمانمند و دنیوی[1]

فعلاً باید به جنبهٔ مهم دیگری از نمادپردازی معابد بپردازیم. اگر معبد در «مرکز جهان» ساخته می‌شود و آیین‌ها و تشریفات ساختن آن تقلیدی است از آفرینش گیتی و کیهان‌زایی، اگر بدین ترتیب آن معبد به‌عنوان نسخهٔ بدل کیهان و کائنات به یک نمونه یا تصویر عالَم تبدیل می‌شود ــ باید انتظار داشته باشیم که نمادپردازی زمانمند و دنیوی را هم در این ساختار بیابیم. از آنجا که کیهان و کائنات یک دستگاه زنده است، پس تلویحاً مستلزم زمان ادواری و چرخهٔ طبیعی است یعنی زمانی دَورانی که سال را تشکیل می‌دهد. درواقع ما این نمادپردازی زمانمند را در بعضی سنت‌ها مشاهده می‌کنیم. برای مثال به آنچه فلاویوس یوسفوس[2] (*Ant. Jud.* III, 7, 7) در ارتباط با نمادپردازی معبد اورشلیم گزارش کرده، توجه کنید: سه بخش معبد با سه ناحیهٔ کیهانی منطبق می‌شود (صحن یا محوطهٔ بیرونی نمایندهٔ «دریا» یعنی نواحی پست‌تر؛ تالار مقدس مظهر زمین؛ و قدس‌الاقداس نمایندهٔ آسمان است)؛ دوازده قرص نان که روی میز دیده می‌شود [نمایندهٔ] دوازده ماه سال است؛ شمعدان هفتاد شاخه نمایندهٔ دیکان[3]ها (یعنی تقسیم‌بندی منطقةالبروج هفت سیاره به ده بخش) است. در ساختمان آن معبد، نه تنها ساختار این جهان بلکه زمان کیهانی هم ترسیم شده بود.

هرمان اوسنر[4] اولین کسی بود که ارتباط ریشه‌شناختی میان دو واژهٔ ***templum*** (معبد، پرستشگاه) و ***Tempus*** (زمان، ضرباهنگ) را با تعبیر و تفسیر این دو واژه از طریق اندیشهٔ «محل تلاقی[5]» یا «تقاطع[6]»، توضیح داد[۴۱]. تحقیقات متأخرتر دیگری باز هم این کشف را مشخصاً تأیید کرد: ***templum*** یک «تقاطع» مکانی را تعریف می‌کند و ***tempus*** یک «تقاطع» در سطحی مکانی-زمانی را.[۴۲]

نمادپردازی زمانی یک ساختمان مقدس را هم براساس شواهد و مدارک می‌توان در هند باستان اثبات کرد. طبق اصطلاح رایج و موفق[7] پل موس[۴۳]،

---

1. Templum-Tempus
2. Flavius Josephus
3. decans
4. Hermann Usener
5. intersection
6. crossing
7. fortunate formula

محراب یا قربانگاه ودایی را می‌توان تجسم و عینیت‌یافتن زمان دانست. چاتاپاتا براهمنا (دهم، ۵، ۴، ۱۰) مشخصاً می‌گوید: «... آتشکده (محراب آتش) ضمناً سال هم است ــ شب‌ها همان سنگ‌های دیواره‌های دور آن است که تعدادشان به سیصد و شصت‌وپنج سنگ می‌رسد چون هر سال، سیصد و شصت‌وپنج شب دارد؛ و روزها همان آجرهای یاگوشماتی[1] آن است زیرا تعداد این آجرها سیصد و شصت‌وپنج است و هر سال، سیصد و شصت‌وپنج روز دارد.» از سوی دیگر «سال» پرجاپتی[2] است. بنابراین ساختن هر محراب یا قربانگاه ودایی جدید، نه‌تنها آفرینش گیتی و کیهان‌زایی را تکرار می‌کند و به پرجاپتی، روح و جان تازه‌ای می‌بخشد، بلکه ضمناً «سال» را هم می‌سازد یا به عبارت دیگر، زمان را با «ساختن» یا «ایجاد کردن» دوبارهٔ آن، احیا و از نو شکوفا می‌کند[۴۴].

بد نیست اضافه کنیم که این مفاهیم کیهان‌زاد ـ زمان‌مند، یک ضمیمهٔ اختصاصی تمدن‌های تکامل‌یافته را تشکیل نمی‌دهد؛ آن‌ها را از قبل در مراحل کهن ابتدایی فرهنگ هم می‌توان مشاهده کرد. برای اینکه فقط یک نمونه را ذکر کنیم: آلونک یا کلبهٔ مقدس مخصوص مراسم رازآموزی و تشرف آیینی در بعضی قبایل سرخپوستان الگونکوویین[3] (قبیلهٔ اوجیبوا[4] و غیره) و سرخپوستان سیو[5] (قبایل داکوتا[6]، اوماها[7]، وینباگو[8] و غیره) هم نمایندهٔ گیتی و کائنات است. سقف آن نمایانگر گنبد آسمانی است، کف آن نمایانگر زمین و چهار دیوار آن نمایندهٔ چهار جهت اصلی مکان کیهانی است. ساختار آیینی آن مکان با یک نمادپردازی سه‌گانه تأیید می‌شود: چهار در، چهار پنجره و چهار رنگ که چهار جهت اصلی را نشان می‌دهد[۴۵]. ساختن این کلبهٔ مقدس، آفرینش گیتی و کیهان‌زایی را تکرار می‌کند زیرا این خانهٔ کوچک نمایندهٔ این جهان است[۴۶]. اما داکوتاها تأکید دارند که «سال دایره‌ای است به دور جهان[۴۷]» یعنی به دور کلبهٔ مخصوص رازآموزی

---

1. Yagushmati

۲. Prajâpati، خدای آفرینش، موکل کل عالم و حافظ حیات.

3. Algonquin
4. Odjibwa
5. Sioux
6. Dakota
7. Omaha
8. Winnebago

و تشرف آیینی. آن‌ها «سال» را مسیری می‌دانند که از چهار جهت اصلی عبور می‌کند[۴۸]. در میان لناپه‌ها[1] هم که کلبهٔ مقدس را با کیهان و کائنات یکسان می‌گیرند، گفته می‌شود آفریدگار بر فراز گنبد آسمان زندگی می‌کند و دست او روی ستون مرکزی‌ای شبیه به محور گیتی است. در جریان جشنی که تحت عنوان «آفرینش جهان» شناخته می‌شود، مراسم رقصی در درون کلبهٔ مقدس و بنابراین، در مرکز جهان برپا می‌شود و رقصندگان دور این ستون مرکزی می‌چرخند[۴۹]. می‌توانیم مراسم و آیین‌های دیگری را ذکر کنیم که شامل نمادپردازی مشابهی می‌شود؛ برای مثال، مراسم آیینی قبایل کاروک[2]، یوروک[3] و هوپا[4] در کالیفرنیا تحت عنوان «نوسازی جهان»[5] و آنجایی که تکرار آیینی کیهان‌زایی مستقیماً به نمادپردازی «مرکز جهان»، ساختار مکان و احیاء و نوسازی زمان کیهانی اشاره دارد[۵۰].

این نمادپردازی مکانی-زمانی ضمناً از واژگان و اصطلاحات‌شان هم معلوم می‌شود. یاکوت‌ها از واژهٔ «جهان» به معنای «سال» استفاده می‌کنند؛ آن‌ها می‌گویند «جهان مُرده است» که یعنی «یک سال سپری شده است.» برای یوکی[6]ها، «سال» با واژه‌های «زمین» یا «جهان» بیان می‌شود. آن‌ها هم مثل یاکوت‌ها می‌گویند «این زمین مُرده است» یعنی سال به پایان رسیده است[۵۱]. همچنین در میان قبیلهٔ کری[7]، «جهان» به معنی «سال» است و سالتو[8]ها دو واژهٔ زمین و سال را به‌جای هم به کار می‌برند[۵۲].

نمادپردازی و تاریخ

این اشاره به مواردی از آمریکای شمالی بلافاصله ما را به مسئله‌ای می‌رساند که قبلاً آن را کنار گذاشته بودیم یعنی مسئلهٔ منشاء پیدایش یا خاستگاه و تاریخ این‌همه نمادپردازی‌های کیهان‌شناختی-معماری «مرکزهای جهان» در معابد و

---

1. Lenapes
2. Karok
3. Yurok
4. Hupa
5. Renewal of the World
6. Yuki
7. Cree
8. Salteaux

پرستشگاه‌ها و خانه‌ها و سکونتگاه‌های عادی. این مسئله فوق‌العاده دشوار است؛ البته ما نه مدعی ارائهٔ آن با همهٔ پیچیدگی‌هایش هستیم و نه مدعی حل‌کردن آن. درست مثل سایر عناصر فرهنگ، اساطیر، ساختار اجتماعی و اقتصادی، و تمدن مادّی، مفاهیم و اندیشه‌های کیهان‌شناختی و کاربردشان در نمادپردازی معماری دارای تاریخ و پیشینه‌ای است؛ آن‌ها از فرهنگی به فرهنگ دیگری جریان یافته و به‌طور اجتناب‌ناپذیری مورد تغییر و تحریف‌ها و اضافات و کاستی‌هایی قرارگرفته است؛ در یک کلام، آن‌ها از سوی مردمی که دریافت‌شان کرده‌اند به شکل‌های مختلفی جذب و همگون‌سازی و مجدداً ارزش‌گذاری شده‌اند. برای مثال، کارل لمان[۱]، اشاعهٔ نمادپردازی آسمانیِ بناهای مقدس در غرب از عهد باستان تا قرون وسطی را اثبات کرد. الکساندر کوبورن سوپر[۲] در تحقیق عالمانه‌اش تحت عنوان «گنبد آسمان در آسیا»[۳] دامنهٔ این تحقیق را تا آسیا گسترش داد[۵۳]. به گفتهٔ او، نمادپردازی گنبد آسمانی، آن‌طور که از سوی معماران غربی ابراز شده بود، در هزارهٔ اول میلادی در هند و در سراسر آسیا تا اقیانوس آرام اشاعه یافته است. باید مشخصاً بگوییم که همهٔ فکر و ذکر الکساندر کوبورن[۵۴] صرفاً به اشاعه و انتشار راهکارها و فنون و قواعد معماری مشغول بوده که در غرب پیدا و تکمیل شده و به‌زعم او پیچیده‌تر از آن است که در نقاط مختلف جهان به‌طور مستقل و جداگانه کشف شده باشد. اما او دربارهٔ شکل‌ها و قالب‌های معماری ابتدایی بنیادین بحث نمی‌کند که مثلاً در چین و هند قبل از نفوذ غربی پیدا شده بود. اگر فرض کنیم که کسی نظریهٔ الکساندر کوبورن را به‌طور کامل قبول کند، مسلم است که تأثیرات متأخر با منشاء غربی، اساساً از انتقال دستورالعمل‌های ساختمانی و روش‌های تکمیل‌شدهٔ ساخت و ساز تشکیل می‌شد؛ ما نمی‌توانیم نتیجه بگیریم که نمادپردازی گنبد آسمانی که در بناهای دینی آسیایی مشاهده می‌شود، محصول اندیشه‌ها و راهکارهای غربی

---

۱. Karl Lehman (۱۹۳۶-)، کاردینال کلیسای کاتولیک.

۲. Alexander Coburn Soper، مورخ هنرهای آسیایی.

3. The Dome of Heaven in Asia

بوده است. فقط کافی است کتاب نمادپردازی گنبد[1] اثر کوماراسوامی را بازخوانی کنیم تا متقاعد شویم این نوع از نمادپردازی مدت‌ها قبل از هزارهٔ اول میلادی در هند به تکامل رسیده و گسترش یافته بود[۵۵].

این نمونه‌ای آموزنده است: نشان می‌دهد چگونه یک عامل کمکی بیگانه که تاریخ موجب پدیدآمدنش شده، می‌تواند بر یک زیربنای اساسی از باورهای بومی تحمیل و با آن تلفیق شود و تعابیر و تفاسیر جدیدی را بسازد. برجسته‌ترین نمونهٔ آن عبارت است از معبد بارابودور. پل موس اثبات کرد که چگونه این بنای تاریخی نمایانگر چکیده‌ای از اندیشهٔ هندی است با اینکه در تحلیل نهایی، قاعدهٔ معماری او به یک طرح کلی کیهان‌شناختی بین‌النهرینی بازمی‌گردد. حتی مفهوم هندی هفت یا نُه فلک سیاره‌ای به احتمال قریب به یقین، منشاء بابلی دارد. اما با مشخص‌شدن این واقعیت‌ها، مسئلهٔ دیگری مطرح می‌شود: تا قبل از آشکارشدن احتمالی تأثیرات بین‌النهرینی، آیا هند و اندونزی، اصلاً نمادپردازی «مرکز جهان» و طرح کلی کیهان‌شناختی سطوح سه‌گانه را می‌شناخت؟ پاسخ این پرسش فقط می‌تواند مثبت باشد. درواقع می‌توانیم نمادپردازی یک کوه کیهانی یا یک درخت مرکزی را که سه منطقهٔ کیهانی را به هم پیوند می‌دهد، نه‌تنها در هند باستان و در اندونزی، بلکه در میان بعضی اقوام کهن ابتدایی تشخیص دهیم که تأثیرات هند و بین‌النهرینی بر آن‌ها بسیار دور از ذهن و بعید به نظر می‌رسد؛ برای مثال، در میان پیگمی‌های سمانگ[2] در شبه‌جزیرهٔ مالایا (مالزی). ما می‌توانیم ثابت کنیم که سه بخش کیهانی ویژهٔ دین کهن تبتی، بون[3]، مدت‌ها قبل از تأثیرات هندی پیدا شده بود[۵۶]. مدارکی از بخش‌های سه‌گانه و عدد نمادین سه، در چین و در سراسر اوراسیا به‌طور گسترده‌ای یافت می‌شود[۵۷]. و همان‌طور که به زودی خواهیم دید، نمادپردازی «مرکز جهان» در میان استرالیایی‌ها هم نقش مهمی ایفا می‌کند.

---

1. The Symbolism of the Dome
2. Semang Pygmies
3. Bon

از سوی دیگر، وضعیت مشابه و همسانی را در آسیای مرکزی و شمالی مشاهده می‌کنیم. ما اکنون می‌دانیم که طرح‌های کلی کیهان‌شناختی با منشاء جنوبی حتی در نواحی قطبی شمال و سیبری هم انتشار یافته بود. مفهوم آسیای شمالی و مرکزی از هفت، نُه یا شانزده آسمان از اندیشهٔ بین‌النهرینی هفت آسمان سیاره‌ای ریشه گرفته است[۵۸]. اما نمادپردازی «مرکز جهان» و کل مجموعهٔ پیچیدهٔ اساطیری-آیینی دربارهٔ مکان مقدس و برقراری ارتباط میان زمین و آسمان در آسیای مرکزی و شمالی به قبل از تأثیرات هندوبین‌النهرینی بازمی‌گردد. این تأثیرات که در امواج پی‌درپی در طی چندین هزاره نمایان بود خود را با مجموعهٔ فرهنگی بومی کهن‌تر و ابتدایی‌تری تلفیق کرد. درواقع در سراسر آسیای مرکزی و شمالی، نمادپردازی درخت یا ستونی که سه منطقهٔ کیهانی را به هم وصل می‌کند دقیقاً در ساختار سکونتگاه انسانی ملاحظه می‌کنیم. خانه یک نمونه یا تصویر عالَم است. آسمان همچون خیمهٔ عظیمی تصور می‌شود که با یک ستون مرکزی برپا نگه داشته شده؛ به عبارت دیگر، تیرک خیمه یا ستون مرزی یک خانه با ستون جهان منطبق و همسان گرفته می‌شود و با همان نام مشخص می‌شود[۵۹]. ستون مرکزی یک عنصر مشخصهٔ ویژهٔ خانه یا سکونتگاه اقوام ابتدایی شمالگان (قطب شمال)، آمریکای شمالی و آسیای شمالی است. این ستون مرکزی نقش آیینی مهمی ایفا می‌کند: در پای این ستون است که قربانی آیینی به افتخار موجود آسمانی متعالی اجرا و دعاها و نیایش‌های مخصوصی خطاب به او خوانده می‌شود[۶۰]. همین نمادپردازی در میان جماعت دامداران و روستاییان آسیای مرکزی حفظ شده است اما در اینجا سکونتگاه دارای سقف مخروطی‌شکل با ستون مرکزی، جایش را به یورت داده و کارکرد اساطیری-آیینی ستون مرکزی به سوراخ دودکش منتقل شده است[۶۱]. به‌علاوه، همین ستون مقدس را می‌توان دید که در وسط سکونتگاه اقوام شبانی حامی[1] و شبه‌حامی[2] برپا شده است[۶۲].

1. Hamite 2. Hamitoide

این مجموعهٔ یافته‌ها و اطلاعات ثابت می‌کند که نمادپردازی مرکز جهان کهن‌تر از کیهان‌شناسی‌های شناخته‌شده‌ای است که در شرق نزدیک باستان بسط و گسترش یافت. خود اصطلاح «مرکز جهان» عیناً در مراسم آیینی کواکیوتل‌ها[۶۳] و در بعضی اسطوره‌های [قبیلهٔ سرخپوست] زونی[1] پدیدار و از نمادپردازی مشابهی برخوردار شده است[۶۴]. نهایتاً، ای. د مارتینو[2] در تحقیقی جدید[۶۵] ترکیب پیچیدهٔ اساطیری-آیینی ستون مقدس (کائوا-آئوا[3]) در میان یکی از قبایل آرونتا[4] به نام آچیلپا[5] را به روشنی تفسیر کرده است. طبق روایات سنتی آن‌ها، موجود الوهی نومباکولا[6]، در عصر اساطیری، قلمرو آچیلپای آینده را «کیهانی» کرد، نیاکان آن‌ها را آفریده و آداب و رسوم و نهادهایشان را پایه‌گذاری کرده بود. نومباکولا از تنهٔ یک درخت کائوچوی هندی، ستون مقدس را ساخت و پس از تدهین آن با خون، از آن بالا رفت و در دل آسمان ناپدید شد. د مارتینو ثابت کرد که نظام‌بخشیدن و ساماندهی برابر است با «کیهانی‌سازی» که با پرتوافکنی و روشن‌کردن اطراف از «مرکز» آغاز می‌شود و ستون کائوا-آئوا نمایندهٔ یک محور کیهانی است و نقش آن در مراسم آیینی، این تعبیر را کاملاً تأیید می‌کند. آچیلپاها در پرسه‌زدن‌هایشان همیشه ستون مقدس را با خود می‌برند و طبق خم‌شدگی یا جهت‌گیری آن، مسیر حرکت خود را انتخاب می‌کنند. آچیلپاها در حالی که دائماً در حرکت‌اند، هرگز نباید از این «مرکز جهان» فاصله بگیرند؛ آن‌ها همیشه «در مرکز قرار دارند» و با آسمان‌ها که نومباکولا در آنجا ناپدید شد [از طریق ستون مقدس] در ارتباط‌اند. وقتی ستون مقدس بشکند، فاجعه‌ای بزرگ رخ می‌دهد؛ این به نوعی «پایان جهان» یا سیر قهقرایی و بازگشت به هرج و مرج آغازین خواهد بود. اسپنسر[7] و گیلن[8] اسطوره‌ای را ثبت کرده‌اند که در آن به خاطر شکسته‌شدن ستون مقدس، کل قبیله دچار تشویش و

---

1. Zuni
2. E. de Martino
3. kauwa-auwa
4. Arunta
5. Achilpa
6. Numbakula

۷. W. B. Spenser (۱۸۶۰-۱۹۲۹)، انسان‌شناس انگلیسی.

۸. Gillen (۱۸۵۵-۱۹۱۲)، قوم‌شناس استرالیایی.

اضطراب شده، افراد قبیله در حال بی‌قراری برای مدتی بی‌هدف سرگردان بودند و سرانجام روی زمین نشستند و همان‌طور ماندند تا بمیرند[٦٦].

این مثال آخری به طرز شگفت‌آوری هم کارکرد کیهان‌شناختی «مرکز» را نشان می‌دهد و هم در عین حال نقش منجی‌شناختی و نجات‌بخش آن را بیان می‌کند؛ زیرا به خاطر آن ستون مقدس یا دیرک آیینی، یعنی آن محور گیتی واقعی است که آچیلپاها احساس می‌کنند می‌توانند با قلمرو آسمانی ارتباط برقرار کنند. نظم‌بخشیدن و ساماندهی یک قلمرو یا «کیهانی‌کردن» آن، برابر است با آخرین مرحلهٔ تقدیس آن. و بدین ترتیب، در ریشهٔ همهٔ این‌گونه مجموعه‌های پیچیدهٔ نمادپردازی معابد و پرستشگاه‌ها، همین اساسی‌ترین تجربهٔ آغازین از مکان مقدس دیده می‌شود، مکانی که در آن گسستگی یا شکافی در سطوح رخ می‌دهد.

آفریدن جهان خاص خود

ما به آثار و پیامدهایی که از این نتایج ریشه می‌گیرد، بازخواهیم گشت. فعلاً در نظر داشته باشید که اقامت و جای‌گرفتن در یک محدوده یا قلمرو، یعنی انتخاب محل سکونت و خانه‌ساختن در آن، همیشه مستلزم اتخاذ تصمیمی مهم و حیاتی است که با هستی و زندگی کل جامعه سروکار دارد. «مستقرشدن» در یک چشم‌انداز از طبیعت، ساماندهی و نظم بخشیدن به آن، سکونت گزیدن و زندگی کردن در آن، کارهایی است که مستلزم یک انتخاب وجودی است: انتخاب‌کردن «جهانی» که شخص می‌خواهد با «ساختن» یا «آفریدنش» آن را برای خود مسلم بداند. قبلاً دیدیم که هر بنیانگذاری تشکیلات بشری شامل تعیین و تثبیت یک مرکز و مشخص‌کردن افق‌هاست؛ یعنی نظم بخشیدن یا «کیهانی‌سازی» یک منطقه، دگرگون ساختن و تبدیل‌کردن آن به یک «جهان» یا نسخهٔ بدل و رونوشتی از نمونهٔ مثالی و شایان تقلید گیتی و کائناتی که خدایان آفریده‌اند و در آن سکونت کرده‌اند. بدین ترتیب هرگونه استقرار بشری، چه در مورد تصرف و در اختیار گرفتن یک سرزمین کامل و چه در مورد ساختن یک خانه و سکونتگاه ساده، درواقع تکرار آفرینش گیتی و کیهان‌زایی است. در جای دیگری توضیح داده‌ایم

که اسطورهٔ آفرینش و کیهان‌زایی به‌طور کلی الگوی نمونهٔ همهٔ اسطوره‌ها و مراسم و آیین‌های مربوط به یک «روش و راهکار»، یک «کار و عمل»، یک «ساختن و آفرینش» است.

اما اگر تکرار نمادین کیهان‌زایی و آفرینش گیتی برای نظم‌بخشیدن یا «کیهانی‌سازی» مکانی که شخص برای سکونت و زیستن خود برگزیده، همواره امری لازم و اجتناب‌ناپذیر بوده است، تاریخ فرهنگی انسان کهن ابتدایی راه‌های مختلفی را برای عملی‌کردن این «کیهانی‌سازی» می‌شناسد. برای مقصود ما کافی است میان دو شیوه‌ای فرق بگذاریم که ضمناً به دو شیوه یا سبک فرهنگی و به دو مرحلهٔ تاریخی مربوط می‌شود: (الف) نوعی «کیهانی‌سازی» یا نظم‌بخشیدن و ساماندهی یک منطقه با استفاده از نمادپردازی «مرکز جهان» یعنی عملیاتی که به‌وضوح تقلیدی است از آفرینش گیتی و کیهان‌زایی، اما کیهان‌زایی‌ای که فقط به طراحی و ترسیم یک «مرکز» تقلیل یافته تا برقراری ارتباط با عالم بالا را تضمین کند؛ و (ب) آن «کیهانی‌سازی» که مستلزم تکرار پرشورتر و نمایشی‌تر کیهان‌زایی و آفرینش گیتی است. در عمل، ابتدا با سرچشمه گرفتن از نوع خاصی از فرهنگ، اسطورهٔ کیهان‌زایی، آفرینش را با کشتن و نابودکردن یک غول یا هیولای ازلی آغازین (یمیر[1]، پوروشا[2]، پئان‌کو[3]) توضیح می‌دهد؛ از اعضاء و اندام‌های او، مناطق و حوزه‌های مختلف کیهانی به وجود می‌آید. طبق یک گروه دیگر از اسطوره‌ها، فقط گیتی و نظام کائنات نیست که پس از قربانی‌شدن آن موجود ازلی آغازین و از جسم و جوهرهٔ مادی او به وجود می‌آید، بلکه گیاهان خوراکی، اقوام و نژادهای بشری و طبقات اجتماعی مختلف هم از آن متولد می‌شوند. این نوع اسطوره‌ها برای موضوع بحث ما جالب است زیرا همین اسطوره‌هاست که نهایتاً اهدای قربانی‌های آیینی برای ساخت و ساز و ساختمان را توجیه می‌کند. درواقع، می‌دانیم که یک طراحی و ساختار یا «ساختمان» (خانه، کار فنی و تخصصی و ضمناً کار روحانی و معنوی)، برای اینکه دوام بیاورد و پایدار بماند،

باید روح و جان پیدا کند؛ که یعنی در یک لحظه، هم جان و زندگی و هم روح بگیرد. این «انتقال» روح و جان فقط از طریق اهدای قربانی خونین امکان‌پذیر است. تاریخ ادیان، قوم‌شناسی و فرهنگ عامه (فولکلور)، شکل‌ها و گونه‌های بی‌شماری از باثوپفر[1] را می‌شناسد که یعنی اهدای قربانی نمادین یا خونین برای کمک و فایده‌رساندن به یک ساختمان. ما در جای دیگری دربارهٔ این مجموعهٔ پیچیدهٔ اساطیری-آیینی، تحقیق و مطالعه کرده‌ایم[۶۷]؛ برای مقصود ما در اینجا فقط کافی است بگوییم که این با اسطوره‌های کیهان‌زایی ارتباط و وابستگی متقابلی دارد که قربانی‌شدن موجود ازلی آغازین را برجسته می‌کنند و اهمیت زیادی برایش قایلند. در چشم‌انداز تاریخ فرهنگی، این مجموعهٔ پیچیدهٔ باثوپفرها بخش لازم و لاینفکی از جهان‌بینی کهن کشاورزان (اورپفلانگن[2] در اصطلاحات قوم‌شناختی آلمانی) را تشکیل می‌داد.

بهتر است این واقعیت را به خاطر داشته باشیم: استقرار در یک منطقه درست مثل ساختن یک خانه، شامل نوعی نظم‌بخشیدن و «کیهانی‌سازی» مقدماتی می‌شود که می‌تواند نمادین باشد (تعیین و تثبیت «مرکز») یا طبق مراسم آیینی انجام گیرد (قربانی‌های آیینی برای پی‌ریزی بنا به‌عنوان نسخه بدل‌های تکه‌تکه‌کردن و قطع اعضای [غول یا هیولای نخستین] برای کیهان‌زایی ازلی آغازین). هر حالتی که برای تبدیل‌کردن «هرج و مرج مستقر» به «نظم و هماهنگی» (کیهان) به کار گرفته شود، هدف و غایتی که به دنبالش هستند، یکسان است: تقدیس مکان، شبیه‌سازی آن به مکانی که محل سکونت خدایان بوده، یا آماده‌ساختن آن برای ارتباط داشتن با مکان متعالی و فوق طبیعی. اما هر یک از این عملیات برای انسان مستلزم اتخاذ تصمیمی بسیار جدی و حیاتی است: کسی نمی‌تواند در دنیای خود مستقر شود بدون آنکه مسئولیت ساختن و آفریدن آن را بر عهده بگیرد. و چون که انسان همیشه می‌کوشد تا از الگوهای نمونهٔ الوهی تقلید کند، در بعضی سطوح فرهنگی موظف است که یک فاجعهٔ اصلی اولیه (در

1. Bauopfer 2. Urpflangen

نمونه‌ای که قبلاً شرح دادیم، کشتن و قطع اعضای یک موجود ازلی آغازین) را به‌طور ادواری تکرار کند. اما حتی در کنار گذاشتن قربانی‌های خونین برای یک پایه گذاری (روستا، معبد یا خانه)، این همیشه برگزیدن و تقدیس یک مکان است که انسان را به‌طور کامل و مطلق درگیر می‌کند: برای زندگی‌کردن در دنیای خاص خود، ضرورتاً باید آن را آفرید به هر قیمتی که برای تحقق‌بخشیدن و پایدارساختن این آفرینش لازم باشد.

خانه ـ بدن انسان

قبلاً گفتیم که در پایه و اساس نمادپردازی معابد و پرستشگاه‌ها، تجربهٔ آغازینِ مکان مقدس را می‌یابیم. چند نتیجهٔ مهم از این واقعیت به‌دست می‌آید. ابتدا توجه داشته باشید که نمادپردازی معابد به‌عنوان «مرکز جهان»، نوعی بسط و گسترش بَعدی نمادپردازی سکونتگاه انسان است. همان‌طور که دیدیم هر خانه‌ای در شمالگان (قطب شمال)، هر خیمه یا یورتی در آسیای شمالی را طوری تصور می‌کنند که در «مرکز جهان» قرار گرفته: دیرک مرکزی یا حفرهٔ دودکش نمایندهٔ محور گیتی است. پس می‌توانیم بگوییم که انسان کهن ابتدایی می‌کوشید تا دائماً در مکانی مقدس ــ در جهانی که به خاطر ارتباطاتش میان سطوح کیهانی، «باز» نگه داشته می‌شود ــ زندگی کند. از یک مرحلهٔ فرهنگی خاص به بعد، سکونتگاه انسانی تقلیدی از سکونتگاه الوهی به‌شمار می‌رود.

نتیجهٔ دیگر از این قرار است: از آنجا که منطقهٔ منظم و کیهانی‌سازی‌شده و سکونتگاه انسان مستقیماً از نظام گیتی و سکونتگاه الوهی پیروی می‌کند، این مسیر برای انطباق و شبیه‌سازی‌های بعدی میان کیهان و کائنات، خانه (یا معبد) و بدن انسان گشوده باقی می‌ماند. درواقع همگون‌سازی‌های مشابهی را در همهٔ فرهنگ‌های اصلی و سطح بالای آسیایی می‌یابیم اما شواهد آن قبلاً در سطح فرهنگ‌های کهن ابتدایی مشاهده شده است. به‌علاوه، این انطباق و همگون‌سازی میان کیهان ــ خانه ــ بدن انسان سرچشمهٔ ظهور اندیشه‌هایی فلسفی شد که در هند هنوز وجود دارد و در غرب تا عصر رنسانس ادامه داشت[۶۸]. ما بر این

همگون‌سازی‌های چندگانه که دقیقاً یکی از شاخص‌ترین حالات اندیشهٔ هندی را تشکیل می‌دهد تأکید نمی‌کنیم. خصوصاً آیین جین[1] است که کیهان و کائنات را در قالب یک انسان تعریف می‌کند اما این انسان‌انگاری کیهان‌شناختی[2]، حالت و ویژگی مشخصی در سراسر هند است[۶۹]. بهتر است بلافاصله اضافه کنیم که این مسئلهٔ اندیشه‌ای کهن و ابتدایی است: ریشه‌های آن در دل اساطیری فرورفته که پیدایش گیتی از یک غول یا هیولای ازلی آغازین را شرح می‌دهد. اندیشهٔ دینی هندی به فراوانی از این انطباق کیهان و کائنات با بدن انسان استفاده کرده و می‌فهمیم که چرا بدن انسان مانند کیهان و کائنات، نهایتاً یک وضعیت وجودی و نظامی مشروط است که شخص به خود می‌گیرد. در مراسم و آیین‌هایی که تلویحاً به فیزیولوژی ظریف و نامحسوسی از جنس یوگا اشاره دارد، نخاع را با ستون کیهانی (سکامبها[3]) یا با کوه مرو[4] همگون می‌کنند، نفس‌ها را همچون بادها می‌دانند، ناف یا قلب را «مرکز جهان» و غیره و غیره[۷۰]. اما این همگون‌سازی[5] ضمناً میان بدن انسان و مجموعهٔ پیچیدهٔ مراسم آیینی به‌طور کلی هم انجام می‌گیرد: محل اجرای آیین قربانی، ابزار قربانی آیینی و حالات و حرکاتی که با عملکردهای اعضا و اندام‌های مختلف بدن انسان همگون و همانند دانسته می‌شود. به خاطر همین شیوهٔ همگون‌سازی است که فعالیت‌های طبیعی و پیش از همه، تجربهٔ جنسی ــ خصوصاً در عصر تانترایی[6] ــ به‌عنوان ابزار و وسیله‌ای برای رهایی و رستگاری، تقدیس شده است[۷۱]. بدن انسان که به‌طور آیینی با کیهان و کائنات یا محراب ودایی (تصویر یا نمونهٔ گیتی) همسان دانسته شده بود، فراتر رفت و با یک خانه هم همگون شد. یک متن هاتایوگا[7] از بدن انسان به‌عنوان «خانه‌ای با یک ستون و نُه در» سخن می‌گوید (گوراکسا چاتاکا[8]، ۱۴).

همهٔ این‌ها مثل آن است که بگوییم انسان از طریق آگاهانه قراردادن خود در

---

1. Jainism
2. cosmological anthropomorphy
3. Skambha
4. Mount Meru
5. homologization
6. Tantric era
7. hatha yoga
8. Goraksa Çataka

وضعیت نمونهٔ مثالی و شایان تقلیدی که به نوعی از پیش برایش مقدر شده، «کیهانی‌سازی» می‌شود؛ به عبارت دیگر، او نظام شرایط متقابل و ضرباهنگی که یک «جهان» را مشخص می‌کند و تشکیل می‌دهد و به‌طور کلی کل جهان و کائنات را تعریف می‌کند، در مقیاسی انسانی باز تولید می‌کند. این همگون‌سازی ضمناً در جهت معکوس هم عمل می‌کند: معبد یا خانه، خود مانند یک بدن انسانی تصور می‌شود. «چشم» گنبد در چندین سنت مختلف معماری، اصطلاح رایجی است[۷۲]. اما باید بر یک نکته تأکید شود: هر یک از این تصاویر یا نمونه‌های معادل و هم‌ارزش ــ کیهان، خانه، بدن انسان ــ قابلیت دریافت «شکاف» یا «راه عبور» را دارد یا آن را عرضه می‌کند؛ شکافی که عبور یا گذار به یک دنیای دیگر را امکان‌پذیر می‌سازد. دهانه یا سوراخ بالایی در یک برج هندی، نام‌های مختلفی دارد که یکی از آن‌ها برا‌همرندهره[1] است[۷۳]. اما می‌دانیم که این اصطلاح برای معرفی آن «شکاف» یا «دهانه»‌ای به کار می‌رود که در بالای کاسهٔ سر (جمجمهٔ) انسان قرار گرفته و نقشی مهم و اساسی در فنون و روش‌های یوگایی-تانترایی ایفا می‌کند[۷۴]: همچنین از طریق همین شکاف است که روح در لحظهٔ مرگ از بدن خارج می‌شود. بد نیست رسم شکستن کاسهٔ سر یک یوگی مُرده را به خاطر بیاوریم که برای تسهیل خروج روح انجام می‌گیرد[۷۵].

این رسم هندی، همتا و مشابهش را در باورهای فراوان و بسیار گسترده و رایج در اروپا و آسیا دارد مبنی بر اینکه روح فرد متوفی از سوراخ دودکش خارج می‌شود یا از راه سقف و خصوصاً آن قسمت از سقف که بر بالای «زاویهٔ مقدس»[۷۶] قرار گرفته (از مکان تقدیس‌شده‌ای که در بعضی سکونتگاه‌های اوراسیایی با ستون مرکزی انطباق یافته و درنتیجه، نقش «مرکز جهان» را دارد)؛ در موارد درد و رنج و احتضار طولانی، چند تختهٔ سقف را برمی‌دارند یا اصلاً سقف را می‌شکافند[۷۷]. ارزش و معنای این رسم به خوبی روشن است: روح راحت‌تر می‌تواند خودش را از جسم جدا کند اگر آن تصویر یا نمونهٔ دیگر از

---

1. brâhmarandhra

«بدن انسان ـ کیهان» که همان خانه است، در قسمت بالایش شکاف خورده یا شکسته باشد.

قابل توجه است که واژگان و اصطلاحات عرفانی هندی، این همگون‌سازی و انطباق بدن انسان ــ خانه و خصوصاً همانندی کاسهٔ سر (جمجمه) با سقف یا گنبد را حفظ کرده است. آن تجربهٔ بنیادین عرفانی یعنی عبور از وضعیت بشری با تصویر یا استعاره‌ای دوگانه بیان می‌شود: درهم‌شکستن سقف و صعود در آسمان. متون بودایی از ارهت‌ها[1]یی سخن می‌گویند که «... با عبور از سقف کاخ، پرواز می‌کنند و در آسمان اوج می‌گیرند[۷۸]»، یا «... با بالا رفتن و اوج گرفتن به خواست خودشان، از میان سقف خانه می‌گذرند و در میان درختان ناپدید می‌شوند[۷۹]» یا موگالاوایِ ارهت[2] «... با شکستن گنبد، به سرعت به آسمان رفت[۸۰].» این اصطلاحات رایج استعاره‌ای قابلیت تعبیر و تفسیری دوگانه را دارند: در حوزهٔ فیزیولوژی ظریف و نامحسوس و تجربهٔ عرفانی، یک مورد از «خلسه» و بنابراین پرواز روح از [شکاف یا دهانهٔ] برامهرندهره است؛ در حوزهٔ مابعدالطبیعه، یک مورد الغا و ازمیان‌برداشتن جهانِ مشروط و محدود است. اما این دو معنی «پروازکردن» ارهت‌ها، بیانگر شکاف یا گسستگی در سطح هستی‌شناختی و گذار از یک حالت وجودی به حالت وجودی دیگری است یا به عبارت دقیق‌تر، گذار از هستی و حیات مشروط و مقید به یک حالت وجودی نامشروط است؛ یعنی آزادی مطلق.

در اکثر مکاتب و عقاید مکتبی کهن و ابتدایی، استعاره یا تصویر «پروازکردن» نشان‌دهندهٔ دستیابی به یک حالت وجودی فوق بشری (ایزد، ساحر، «روح») و نهایتاً آزادی حرکت طبق خواست خود و بنابراین نوعی متناسب شدن یا به خود اختصاص‌دادن وضعیت روح است[۸۱]. برای اندیشهٔ هندی، آن ارهتی که «... سقف خانه را می‌شکافد و بالا می‌رود و در آسمان اوج می‌گیرد» به طرزی استعاره‌ای نشان می‌دهد که از این کیهان و نظام هستی فراتر رفته و به یک حالت

---

1. Arhats 2. Arhat Moggallava

وجودی متناقض‌نما و درواقع باورنکردنی ارتقا یافته یعنی به آزادی کامل و مطلق (هر اسمی که به آن بدهند: نیروانا، اسنسریتا[1]، سمادهی[2]، سهاجا[3]، و غیره رسیده است. در سطح اسطوره‌شناختی، حرکت نمونهٔ مثالی و شایان تقلید در خرق عادت و فراتررفتن از این جهان با یک عمل شدید و ناگهانی در ایجاد شکاف یا گسستگی، حرکت بوداست که اعلام کرد تخم کیهانی[4]، و «صدف جهل و نادانی» را «شکسته» و به «سعادت و شکوه و عظمت مطلق بودا» رسیده است [۸۲].

این نمونه‌های آخری به بهترین وجهی اهمیت و جاودانگی نمادهای کهن ابتدایی در ارتباط با سکونتگاه انسان را به ما نشان می‌دهد. این نمادهای کهن ابتدایی، با اصلاح و تنظیم مدام ارزش‌شان، با غنی‌ترکردن خودشان با معانی جدید و با ادغام شدن در نظام‌های فکری روشن‌تر و رساتر، باز هم نوعی وحدت ساختار را حفظ کرده‌اند. مفاهیم و اندیشه‌هایی همچون «مرکز جهان»، محور گیتی، ارتباط میان سطوح کیهانی، شکاف یا گسستگی هستی‌شناختی و غیره، در فرهنگ‌های مختلف به شکل‌های مختلفی تجربه و ارزشگذاری شده است؛ تحقیقات و مطالعات مفیدی می‌تواند بر روی این اختلاف‌ها انجام گیرد و برای یافتن و نشان‌دادن پیوندهایی که میان بعضی دوره‌های فرهنگی ــ لحظات تاریخی یا «شیوه‌های» تمدن ــ وجود دارد و پیروزی یا غلبهٔ فلان و فلان بیان نمادین. اما این اختلاف‌ها در ترکیب و روش‌ها و اختلاف‌های آماری نمی‌تواند وحدت ساختار در کل این طبقه از نمادها را به خطر اندازد. ماندگاری و جاودانگی آن‌ها مسئله‌ای است که حل‌کردنش حتی از مورخ ادیان هم انتظار نمی‌رود: درواقع می‌توانیم از خود بپرسیم که آیا چنین نمادهایی بیانگر یک تجربهٔ وجودی بنیادین و مشخصاً بیانگر وضعیت خاص انسان در کیهان نیستند؟ در پایه و شالودهٔ همهٔ این نمادها، اندیشهٔ ناهمگنی و عدم تجانس مکان را می‌یابیم؛ در همهٔ سطوح فرهنگ تصدیق شده که این به تجربه‌ای اصیل و بنیادین

---

1. assansrita
2. Samâdhi
3. Sahaja
4. Cosmic egg

پاسخ می‌دهد یعنی دقیقاً تجربهٔ امر قدسی. در نزدیکی مکان نامقدس و در تضاد با آن، مکان مقدس وجود دارد که در آنجا شکاف یا گسستگی سطوح و درنتیجه برقراری ارتباط با آنچه فرابشری است، تحقق می‌یابد.

در کنار تجربه و مفهوم «مکان مقدس» با مفهوم و اندیشهٔ بنیادین دیگری مواجه می‌شویم: هر وضعیت مشروع و پایدار تلویحاً حاکی از الحاق یا قرارگرفتن در یک نظام هستی یا کیهان و یک دنیای کاملاً منظم است و بنابراین از الگوی نمونهٔ مثالیِ شایان تقلید ــ آفرینش گیتی ــ پیروی می‌کند. منطقهٔ مسکونی، معبد، خانه، بدن انسان، همان‌طور که دیدیم همگی کیهان‌ها یا نظام‌های هستی به‌شمار می‌روند. اما همهٔ این کیهان‌ها، هر یک طبق حالت وجودی خاص خودش، یک «شکاف» یا «دهانه» دارد، فارغ از هر معنایی که در فرهنگ‌های مختلف به آن نسبت دهیم («چشم» معبد، لولهٔ دودکش، حفرهٔ دودکش، براهمرندهره، غیره). به هر حال، کیهانی که ما در آن سکونت داریم ــ بدن انسان، خانه، قلمرو، این جهان ــ از بالا با یک سطح دیگر که فراتر و برتر از آن است، ارتباط برقرار می‌کند. این همانند آن نیست که مشخصاً بگوییم اعضای جوامع سنتی این نیاز به زندگی و سکونت در یک کیهان «باز» و خصلت ملموس «شکاف‌ها» یا «دهانه‌ها»یی را تجربه کردند که ما در بالا وجودشان را در انواع مختلفی از سکونتگاه‌ها نشان دادیم تا فراگیر و پایداربودن چنان نیازی برای برقراری ارتباط با جهان دیگر را اثبات کنیم.

می‌تواند این‌طور شود که در یک دین غیرکیهانی[1]، مانند دین هند پس از اوپانیشادها و آیین بودا، آن روزنه یا دهانهٔ رو به عرصهٔ برتر و عالی‌تر، دیگر بیانگر گذار یا عبور از وضعیت بشری به وضعیت فوق بشری نباشد بلکه فراتر رفتن از تجربهٔ بشری (استعلا)، ازمیان‌برداشتن یا الغای کیهان و نظام هستی، رهایی و آزادی را بیان کند. اختلاف میان اهمیت و معنای فلسفی «تخم شکستهٔ» بودا یا آن سقفی که به دست ارهت‌ها شکافته شده ــ و نمادپردازی عبور از زمین

1. acosmic religion

به آسمان در امتداد محور گیتی یا از طریق سوراخ دودکش ــ بسیار عظیم است. اما این به قوت خود باقی می‌ماند که فلسفه هم مثل عرفان هندی، از میان تصاویر و استعاره‌هایی که می‌تواند شکاف و گسستگی هستی‌شناختی و فراتررفتن را نشان دهد، این تصویر یا استعارهٔ ابتدایی درهم‌شکستن و شکافتن سقف را برگزیده است. این بدان معناست که فراتررفتن از وضعیت بشری، به روشی استعاره‌ای، با نیست و نابودشدن «خانه» بیان می‌شود، یعنی کیهانی شخصی که ما برای زندگی انتخاب کرده‌ایم. هر «سکونتگاه ثابت و پایداری» که ما در آن «مستقر» شده‌ایم، در حوزهٔ فلسفی، برابر است با یک وضعیت وجودی که ما به خود گرفته‌ایم. تصویر یا استعارهٔ درهم‌شکستن و شکافتن سقف نشان می‌دهد که ما هر «وضعیتی» را متوقف و ملغی کرده‌ایم و اینکه نه مستقرشدن در جهان، بلکه آزادی مطلق را برگزیده‌ایم که برای اندیشهٔ هندی حاکی از محو و نابودکردن هرگونه جهان مشروط و محدود و مقید است.

یادداشت‌ها

۱. خصوصاً نگ:

Ananda K. Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography* (Cambridge: Harvard University Press, 1935); idem, "Symbolism of the Dome," *Indian Historical Quarterly* XIV (1938), 1-56;

و تحقیقات مجدداً چاپ شده در همان:

Figures of Speech or Figures of Thought (London: Luzac and Company, 1946).

2. Paul Mus, *Barabudur, Esquisse d'une histoire du bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes, I-II* (Hanoi: Impr. d'Extreme Orient, 1935).

3. Guiseppi Tucci, *Mc'ad rten e-ts'a nel Tibet Indiano ed Occidentale. Contributo allo studio dell-arte religiosa tibetana e del suo significato. (Indo-Tebtua,* Vol. I, Rome, 1932); idem, *II Simbolismo architettectonico dei tempi di Tibet Occidentale (Indo-Tibetica,* Vols. III-IV, Rome, 1938).

4. W. Andrae, *Das Gotteshaus und die Urformim des Bauens im alten Orient* (Berlin: Hans Schoetz and Com., 1930); idem, *Die ionische Saule, Bauform oder Symbol?* (Berlin: Verlag für Kunstwissenchaft, 1933).

5. Stella Kramrisch, *The Hindu Temple,* Volumes I-II (Calcutta: University of Calcutta Press, 1946).

6. Carl Hentze, *Bronzegerät. Kultbauten, Religion im ältesten Chine der Chang-Zeit* (Antwerp: De Sikkel, 1951).

7. Hans Sedlmayr, "Architekur als abbilende Kunst," *Österreichische Akademie der Wissenschaften,* Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 225/3, Vienna (1948); idem, *Die Entstehung der Kathedrale* (Zurich: De Sikkel, 1950).

۸. بد نیست اضافه کنیم که در اینجا مسئلهٔ به کارگرفتن روش‌های روانکاوی یا روانشناسی اعماق در تحقیق و مطالعهٔ تاریخ ادیان مطرح نیست. قصد داریم در جای دیگری این ارتباط میان روانشناسی اعماق و تاریخ ادیان را بررسی کنیم.

9. See Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion* (New York: World Publishing, 1970 [1958]), 367ff.

۱۰. برای مشاهدهٔ تعدادی از علائم کتاب‌شناختی، نگ:

Mircea Eliade, *Myth of the Eternal Return or Cosmos and History* (Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series 46, 1971 [1959]), 15ff.;

ضمناً قس همان:

Images and Symbols (New York: Sheed and Ward, 1961), 52ff.

۱۱. برای متون و ارجاعات کتاب‌شناختی، نگ:

Lars Ivar Ringbom, *Graltempel und Paradies. BeziehungenZwischen Iran und Europa im Mittelalter* (Stockholm: Walhstrom and Widstrand, 1951), 255ff., 284ff.

12. Cf. Eliade, *Eternal Return,* 16-171; idem, *Patterns,* 375, 377-378.

13. *Irische Texte,* I, 25.

14. Jan de Vries, "La valeur religieuse du mot germanique *irmis*," *Cahiers du Sud* (1952), 18-27; idem, *Altgermanische Religionsgeschichte* I (Leipzig: W. de Gruyter and Co., 1935), 186-187.

۱۵. باید اشاره شود که برهمن را با سکامبها همانند دانسته‌اند درست مانند اورگروند Urgrund که جهان را سر جایش نگه می‌دارد، هم به‌عنوان محور گیتی و هم به‌عنوان پایه و شالودهٔ هستی‌شناختی؛ قس:

M. Eliade, *Yoga, Immortality and freedom* (Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series 61, 1973 [1958]), 115.

یک نمونه در میان هزار نمونهٔ دیگر از ارزش‌گذاری فلسفی بعدی برای این طرح‌ها و تصاویر بسیار کهن کیهان‌شناختی.

16. Cf. Dominik Wolfel, "Die Religionem dei vorindagermanischen Europa" in *Christus und die Religionem dei Erde,* Vol. I (1951), 163-537, esp. 433.

۱۷. قس. در هند باستان، دعاهای مشابهی که برای تنهٔ درختی خوانده می‌شد که می‌خواستند آن را بتراشند و از آن دیرک مخصوص آیین قربانی (یوپا *Yupa*) بسازند؛

M. Eliade, *Shamanism* (Princeton: Princeton University Press Bollingen Series 76, 1974 [1951]), 403ff.

۱۸. نگاه کنید به تلخیص و تفسیر آثار اف. بوآس (F. Boas) در:

Werner Müller, *Weltbild und Kult der Kwakiutl-Indianer* (Wiesbaden: F. Steiner, 1955), 17-20.

19. Cf. P. Aradt, "Die Megalithenkultur des Nad´a" *Anthropos* 27 (1932), 11-64, esp. 61-62.

آر. هاینه گِلدِرن R. Heine-Geldern به این ارتباط میان میلسنگ یا منهیر menhir (ستون‌های بلند و عظیم سنگی) و ستون آیینی در آسام و غرب برمه و جزایر سِلِبِس اشاره کرده است. قس:

"Die Megalithen Sudostasiens und ihre Bedeutung für die Klärung der Megalithenfrage in Europe und Polynesien"; *Anthropos* 23 (1928), 276-315, esp. 283. See also Josef Roder, *Pfahl und Menhir.*

دومینیک ولفن بر این باور است که در مدیترانهٔ ابتدای تاریخی، ستون چوبی، نسخهٔ بدل یا تقلیدی از خرسنگ‌هاست (ص ۲۱۳).

20. See the references in Eliade, *Eternal Return*, 17ff.

21. Texts cited by A.J. Wensinck, *The Ideas of the Western Semites concerningthe Navel of the Earth* (Amsterdam: J. Muller, 1916), 19, 16.

22. Cited by W. Roscher, "Neue Omphalosstudien,: *Abh, d. König. Sachs Gesell. Wiss. Phil.-klasse.*, vol. 31.1 (1915), 16.

23. See the references indicated in Eliade, *Eternal Return*, 16-17.

۲۴. قس. بندهشن، فصل پنجم، و نقشه‌ای که رینگبورن در همان کتاب (۲۸۰، تصویر ۸۱) نقل کرده است. همچنین نگاه کنید به تفسیر روشنگری در نوشتهٔ هانری کُربن:
"Terre Céleste et Corps de résurrection d'après quelques traditions iraniennes", *Eranos-jahrbuch* XXII (1954), 97-194, esp. 114ff.

۲۵. وندیداد، یکم، ۳؛ رینگبورن، همان، صص ۲۹۲.

۲۶. نگاه کنید به ارجاعاتی که رینگبورن دسته‌بندی و تفسیر کرده است، همان، صص ۲۹۴ به بعد و در جاهای مختلف.

27. *Saddar*, LXXXI, 4-5; Ringbom, op. cit., 327, Cf. Corbin, op. cit., 153ff.

28. Cf. Ringbom, op. cit., 295ff.; Corbin, op. cit., 123ff.

29. Ringbom, op. cit., 75ff.; H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (Oslo: H.A. Schehoug, 1953), 19ff.

30. Ibid., 13 and passim.

31. *Çatapatha Brâhmana*, I, 9, 2, 299; VI, 5, 1ff.; cf. Eliade, *Eternal Return*, 78ff.

32. C. Tj. Bertling, *Vierzahl, Kreuz und Mandala in Asien* (Amsterdam; 's-Gravenhage, 1954), 11.

33. Ibid., 8.

۳۴. این شمایل‌نگاری پیچیده در چین، هند، اندونزی و گینهٔ نو هم دیده می‌شود: Cf. ibid., 8

35. See the references in Bertling, op. cit., 4-5.

۳۶. قس با تفسیر این ترکیب نمادین در:

Carl Hentze, *Bronzegerät,Religion im ältesten China der Shangzeit*, 198ff. and passim.

۳۷. درباره جهان یا گیتی (mundus)، نگ:

Werner Müller, *Kreis und Kreuz. Untersuchungen zur sakralen Seldlung bei 'taliken und Germanen* (Berlin: Widukind Verlag, 1938), 61ff.; on *Roma Quadrata*, ibid., 60, following F. Altheim.

38. W. H. Roscher, according to Müller, *Kreis und Kreuz*, 63.

39. Ibid., 65ff.

۴۰. نگ ارجاعات در: Eliade, *Eternal Return*, 19. محل ساختن آتشکده با چرخیدن به طرف شرق و پرتاب نیزه (چامیا *çamyâ*) مشخص می‌شد؛ جایی که نیزه در زمین فرو می‌رفت و عمودی می‌ایستاد «مرکز» بود:

Pancavimça Brâhmana, XXXV, 10, 4 and 13, 2.

Coomaraswamy, "Symbolism of the Dome:, 21, n, 28.

41. Hermann Usener, *Götternamen* (Bonn F. Cohen, 1929 [1896]), 191ff.

42. Cf. Müller, *Kreis und Kreuz*, 39; see also 33ff.

43. Mus, *Barabudur*, I, 384.

۴۴. دربارهٔ ساختن زمان، نگاه کنید به: Ibid., II, 733-789

۴۵. نگاه کنید به دسته‌بندی و تفسیر مواد اولیه در:

Werner Müller, *Die blaue Hütte, Zum Sinnbild der Perle bei nordamerikanischen Indianern* (Wiesbaden: F. Steiner, 1954), 60ff.

۴۶. اسطوره‌ها این نمادپردازی کیهانی را توضیح می‌دهند و توجیه می‌کنند: کل جهان صحنهٔ اجرای نخستین مراسم رازآموزی و تشرف آیینی بود:

Cf. Müller, op. cit., 63

47. Ibid., 133

48. Ibid., 134

مفهوم مکانی-زمانی جهان و کائنات به‌عنوان «خانه» در چاتاپتا براهمنا ۱، ۶، ۱، ۱۹ تبیین شده: «اما فقط کسی از آن فایده می‌برد که درهایش را بشناسد؛ چون با خانه‌ای که راهی به درونش نیابد، چه خواهد کرد؟»

49. Ibid., 135

50. Cf. A. L. Kroeherand, E. W. Gifford, *World Renewal, A cult System of Native Northwest California* (Berkeley: University of California Press, 1949).

51. A. L. Kroeber, *Handbook of the Indians of California* (Washington, D. C.: U.S. Government Printing Office, 1925), 498, 177.

52. A. I. Hallowell in *American Anthropologist*, n.s, 39 (1937), 665.

همچنین هرم مکزیکی را به خاطر بیاورید که ۳۶۴ پله یا ۳۶۶ جای پا داشت.

53. "The Dome of Heaven,: *The Art Bulletin* XXVII (1945), 1ff.

54. A. C. Soper, "The 'Dome of Heaven' in Asia," *The Art Bulletin* XXIX (1947), 225-248.

دربارهٔ مسئلهٔ تأثیرات مدیترانه‌ای بر هنر آسیای مرکزی نگاه کنید به:

Mario Bussagli, "L´influsso classico ed iranico sull´arte dell´Asia centrale," *Rivista dell´Istituto Nazionale d'Archeologia a Storia dell´Arte*, Nuova Series, II (1953), 175-262.

۵۵. به هر حال این مورد نمادپردازی کیهانی-ساختمانی قبلاً در ابتدای تاریخ اروپای غربی، شرق نزدیک و قفقاز مشاهده شده است؛ نگاه کنید به:

Ferdinand Bork, *Die Geschichte des Weltbildes* (Leipzig: Eduard Pfeiffer, 1930); Richard Pittoni, "Zum Kulturgeschichtlichen Alter des Blockbaues," *Wiener Zeitschrift für Volkskunde* XXXVI (1930), 75ff.; and Leopold Schmidt, "Die Kittinge, Probleme der Burgenlandischen Blockbauspeicher," *BurgenlandischeHeimatblätter* X Heft 3 (1950), 97-116.

56. Eliade, *Shamanism*, 280ff.

57. Helmut Hoffmann, *Quellen zur Geschichte der tibetischen Bon-Religion* (Wiesbaden: Kommission bei F. Steiner, 1950), 139.

58. E. Erkes, "Ein Marchenmotiv bei Lao-Tse," *Sinologica,* III (1952), 100-105.

۵۹. برای این یافته‌ها و اطلاعات و بحث دربارهٔ آن‌ها نگاه کنید به:
Eliade, *Shamanism*, 326ff.

60. Ibid., 235ff. See also G. Rank, *Die heiligeHinterecke im Hauskuit der Völker Nordosteuropas und Nordasiens* (Helsinki: FF Communications, Nr. 137, 1949), 91ff., 107ff.; Dominick Schröder, "Zur Religion der Tujen des Sininggebietes, Kukunor," *Anthropos* 48 (1953), 202-259, esp. 210ff.

61. W. Schmidt, "Der heilige Mittelpfahl des Hauses," *Anthropos* 35-36 (1940-1941), 966-969; P. M. Hermanns, "Uiguren und ihre neuentdeckten Nachkommen," *Anthropos* 35-36 (1940-1941), 90ff.; G. Rank, op. cit., 110ff.
این ستون (مرکز عالَم) یا درختی که شاخه‌هایش را قطع کرده‌اند (درخت کیهانی) همچون نردبانی به سوی آسمان تصور می‌شود: شمن‌ها در سفرهای آسمانی‌شان از آن بالا می رفتند، نگاه کنید به:
Eliade, *Shamanism*, 125ff. and passim.

62. Ibid., 238ff. See also Rank, op. cit., 222ff.
شمن از همین دهانه یا شکاف بیرون می رود، نگاه کنید به:
Eliade, *Shamanism*, 238.

63. Schmidt, "Der heilige Mittelpfahl," 967. On the subsequent mythico-religious valorizations of the central pillar, cf. Evel Gasparini, *I Riti popolari slavi* (Venice, 1952, Course at the Istituto Universitario di Ca' Foscari), 62ff.; idem, "La cultura lusaziana e i protoslavi," *Ricerche Slavistiche*, I (1952), 88.

64. Cf. Müller, *Weltbild und Kult*, 20.

65. Cf. Elsie C. Parsons, *Pueblo Indian Religion* (Chicago: University of Chicago Press, 1939), 218ff.;
برای ترجمه و تفسیر اسطوره نگاه کنید به:

R. Pettazzoni, *Miti e Legende*, III (Turin: Unione tipografico-editrice torinese, 1953), 520ff., esp. 529.

66. E. de Martino, "Angoscia territoriale e riscato culturale nel mito Achilpa delle origine," *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, XXIII (1951-1952), 51-66.

67. Baldwin Spencer and F. J. Gillen, *The Arunta*, I (London: MacMillan and Company, 1927), 388; de Martino. op, cit., 59.

دربارهٔ سنت‌های سرخپوستان چوکتاو در ارتباط با دیرک مقدس و نقش آن در سفرهای زیارتی، نگاه کنید به: Pettazzoni, noted in de Martino's article, p. 60.

68. Cf. Mircea Eliade, "Manole et le monastère d'Arges," *Revue des Etudes Roumaines* 3-4 (1957), 7-28, republished in *Zalmoxis, The Vanishing God* (Chicago: University of Chicago Press, 1972), 164-190.

۶۹. به این مسئله در تحقیقی جداگانه بازمی‌گردیم، فعلاً نگاه کنید به: Mircea Eliade, "Cosmical homology and yoga," *Journal of the Indian Society of Oriental Art* (1937), 188-201; idem, *Yoga*, 204ff.

70. Cf. for example, H. von Glasenapp, *Der Jainismus* (Berlin: A. Hager, 1925), Plate # 15; W. Kirfel, *Die Kosmographie der Inder* (Bonn and Leipzig: K. Schroeder, 1920).

71. See Eliade, *Yoga*, 104ff., 204ff., etc.

۷۲. برای نمونه، نگاه کنید به: *Brhadâranyaka-Upanishad* VI, 4, 3ff; و متون مشابه دربارهٔ عرفان شهوانی برای فهرست مراجع و تفسیرشان، نگاه کنید به: Eliade, *Yoga*, 254ff.

73. Cf. Coomaraswamy, "Symbolism of the Dome," 34ff.

۷۴. همان، ص ۴۶. معبد، منطبق این دهانه یا سوراخ که برابر است با «چشم» می‌شود با «حفره» (مرکز عالَم) که حداقل به‌طور نمادین نمایانگر دیرک مرکزی در سقف بنا (کیهان) است. در یک استوپا (گنبد زیارتگاه) این طولانی‌شدن یا ادامهٔ محور از سقف و بالای کف به شکلی ملموس نمایان شده است:

See ibid., p. 1. Cf. also Ananda K. Coomaraswamy, "Svayamâtrnna: Janua Coeli", *Zalmoxis* II (1939, published 1941), 1-51.

75. Eliade, *Yoga*, 234ff, 243ff.

76. Cf. ibid., 400. See also Coomaraswamy, "Symbolism of the Dome," 53, n. 60.

77. Rank, op. cit., 45ff.

78. Ibid., 47.

این شکاف یا دهانه، به روح فرد متوفی امکان رفتن و بازگشتن را می‌دهد در طی دوره‌ای که گمان می‌کردند هنوز خانه را به‌طور قطع ترک نکرده است. در این مرحله مفهوم کهن و ابتدایی چینی از خاکستردان-خانه را می‌توان یادآوری کرد؛ قس:

Hentze, *Bronzegerät, kultbauten, Religion*, 49ff and Passim.

بعضی تالارهای تدفین در سقف‌شان شکافی دارد که به روح فرد متوفی امکان ورود و خروج را می‌دهد؛ نگاه کنید به یک نمونهٔ کوچک سفالین که در یک گور کره‌ای پیدا شده و برای تصویر آن، نگاه کنید به:

Carl Hentze, "Contribution à l'étude de l'origine typologique des bronzes anciens de la China", *Sinologica* II (1953), 229-239, figures. 2-3.

79. *Jâtaka*, III, 472.

80. *Dhammapada Atthakathâ*, I, 63; Coomaraswamy, "Symbolism of the Dome," 54.

81. *Dhammapada Atthakathâ*, III, 66; *Jâtaka*, IV, 228-229; Coomaraswamy, op. cit., 54.

دربارهٔ صعود ارهت‌ها به آسمان، نگاه کنید به:

Eliade, *Shamanism*, 408ff. and idem, *Yoga*, 170ff., 328ff.

شمن نوآموز اسکیمو، وقتی کوئامانک (روشن‌شدگی» یا «درخشش برق آذرخش») را برای نخستین بار تجربه می‌کند، مثل آن است که «... انگار خانه‌ای که در آن است، ناگهان بالا می‌رود. نقل قول از راسموسن در:

Eliade, *Shamanism*, 61.

82. Cf. Mircea Eliade, "Symbolisme du Vol magique," *Numen* 3 (1956), 1-13.

83. *Suttanibhanga Pârijîka*, I, 1, 4, commented upon by Paul Mus, "La Notion du temps reversible dans la mythologie bouddhique," extracted from *Annuaire de l'école pratique des Hautes Études*, Section des Sciences, 1938-1939, Melun, 1939, 13; see also Mircea Eliade, "Le Temps et l'Éternité dans la pensée indienne," *Eranos-Jahrbuch* XX (1952), 219-252, esp. 238; idem, *Images and Symbols*.

۳ / ۲

بارابودور، معبد نمادین

همیشه شهرت داشته که بناهای ساختمندانهٔ[1] عظیم در فرهنگ‌های «سنتی»، نمادپردازی بسیار سنگین و پیچیده‌ای را بیان می‌کند. مشکلات زمانی آغاز می‌شود که آدم سعی می‌کند این نمادپردازی را کشف رمز و شناسایی کند، زیرا در این مرحله قصد و نیت شاعرانه یا اندیشه و فرضیات علمی فرد محقق یا بررسی‌کننده در کارش دخالت می‌کند و اقدامی انجام می‌گیرد که به هر قیمتی که شده، آن نمادپردازی معماری به یک نظام یگانه و منحصربه‌فرد تقلیل یابد که در اکثر موارد به‌عنوان «اکتشاف اصیل»[2] آن محقق، تعبیر می‌شود. با این همه، یک حقیقت به تدریج در محافل کارشناسان و متخصصان، از هر نوع و گروهی که باشند، راه گشوده و پیشرفت می‌کند: اینکه نمادپردازی بناهای باستانی ــ معابد، بناهای یادبود، هزارتوها، شهرها ــ با مفاهیم کیهان‌شناختی پیوند و ارتباط نزدیکی دارد. از سوی دیگر، تا جایی که به ما مربوط می‌شود، یک رشته تحقیقات ــ که نتایج‌شان هنوز (در سال ۱۹۳۷) منتشر نشده ــ ما را متقاعد ساخته که در فرهنگ‌های سنتی، اغلب حرکات و حالات و رفتارهای انسان دارای ارزش و معنای نمادین بود. این تأکید باید بدین معنی درک شود که کارها و فعالیت‌های فرد، حتی در «غیردینی»ترین و «دنیوی»ترین دوره‌های عمرش، دائماً به سوی واقعیتی فرابشری جهت‌گیری شده بود. یعنی انسان سعی می‌کند خود را با واقعیت مطلقی درآمیزد که در اکثر موارد همچون یک «کل» یا «تمامیت» احساس

---

1. architectonic
2. original discovery

می‌شود: حیات کلی و مطلق، کیهان یا نظام هستی. هر عملکرد انسانی به معنای دقیق کلمه، علاوه بر فایدهٔ ذاتی‌اش، یک معنای نمادین داشت که آن را به کلی دگرگون می‌ساخت. برای مثال، فعالیتی بسیار عادی و پیش‌پاافتاده مثل راه‌رفتن یا غذاخوردن، یک «رسم آیینی» محسوب می‌شد ــ و در بعضی فرهنگ‌های آسیایی هنوز هم می‌شود؛ یعنی کوششی برای انسجام و ادغام در یک واقعیت فرا-فردی[1] فرا-زیست‌شناختی[2]، فرا-فردی. همچنین این درهم‌آمیختن و یکی‌سازی در مثال اول ما، با راه‌رفتن منظم و با ضرباهنگی مشخص انجام می‌گیرد که با معیار ضرباهنگ‌های کیهانی در انطباق باشد (هند، چین، فرهنگ‌های استرالیایی-آسیایی). یا در ارتباط با مثال دیگرمان، غذاخوردن: با همسان‌دانستن اعضای مختلف بدن انسان با بعضی «قدرت‌های» معین (در هند، ایزدان بدن) که انسان را به عالم صغیری تبدیل می‌کند با همان ساختار و جوهرهٔ کل اعظم[3] یا جهان کبیر.

انسان در فرهنگ‌های سنتی[1] که پیوسته از این «هویت یکسان» و «ارتباط» وجود خویش با کیهان و کائنات آگاه بود، به ندرت عمل «بیهوده و بی‌معنایی» یا عملی صرفاً با فایده یا کارکرد زیست‌شناختی انجام می‌داد. برای همین است که در ابتدای این مقاله نوشتیم که نمادپردازی نه‌تنها توجیهی برای بناهای معماری در فرهنگ‌های سنتی است، بلکه ضمناً به طریقی کامل و مطلق، کل حیات کسانی را که در آن فرهنگ مشترک‌اند، دربر می‌گیرد. زندگی و اعمال انسان در تلاش بی‌وقفه و مداومش برای ادغام و یکی‌شدن ــ یا به عبارت دقیق‌تر، دوباره یکی‌شدن ــ با کیهان و کائنات، بدون شک فاقد هرگونه «خلاقیت» و «ابتکار» بود. همهٔ کارهایشان، اعمال آیینی و شرعی بود و به همین دلیل، زندگی هر فردی برای همهٔ اعضای جامعه‌اش کاملاً روشن و شناخته شده بود (در بعضی جوامع آسیایی این وضعیت هنوز در روزگار ما صدق می‌کند). از آنجا که این شیوهٔ یکپارچگی و هماهنگی برای همگان یکسان بود ــ زیرا در انطباق با قواعد و هنجارهای

1. supra-individual 2. supra-biological 3. Great All

پذیرفته‌شده انجام می‌گرفت ــ برقراری ارتباط در میان این مردم بی‌نهایت ساده‌تر بود. آن‌ها حتی قبل از صحبت‌کردن با هم، یکدیگر را می‌شناختند و درک می‌کردند ــ برطبق پوشاک، رنگ‌ها و شکل‌های جواهرات و سنگ‌های قیمتی، و طراحی لباس‌هایی که بر تن می‌کردند؛ برطبق حالات و حرکات و اشارات، شیوهٔ راه‌رفتن و غیره و غیره. در چند مورد در تحقیقات قبلی‌ام («یشم[1]»، «مودرا[2]»[۲]) دربارهٔ این ابعاد و جنبه‌های اجتماعی نمادپردازی آسیایی بحث کرده‌ام. قصد داریم در اثری نسبتاً مفصل‌تر ــ نماد، اسطوره، فرهنگ[3][۳] ــ به آن‌ها بازگردیم و در آن خصوصاً دربارهٔ کارکرد مابعدالطبیعی نماد، مبتکر و به‌وجودآورندهٔ اسطوره‌ها و آفرینندهٔ فرهنگ بحث خواهیم کرد. کتاب ما در مقوله یا طبقه‌بندی کتاب‌های امروزی دربارهٔ فلسفهٔ فرهنگ نمی‌گنجد زیرا نه درصدد تحقیق و بررسی ریخت‌شناختی از یک فرهنگ خاص است و نه قصد دنبال‌کردن «سبک‌ها» یا «روش‌های» فرهنگی را دارد؛ هدف آن بیشتر نشان‌دادن جامعیت سنت‌های مابعدالطبیعی و یکپارچگی یا وحدت نمادپردازی در نخستین تمدن‌های بشری است. کاربرد محدودتری از همین روش در مقالهٔ در دست انتشار ما دیده می‌شود تحت عنوان ماندراگور، مقاله‌ای دربارهٔ اصل و منشاء پیدایش افسانه‌ها[4][۴].

البته این مطالب در اینجا قصد ندارد به مسئلهٔ دشوار و پرزحمتِ نمادپردازی معماری در تمام شاخه‌هایش بپردازد. فقط قصد داریم دربارهٔ بعضی نتایجی که دانشمند فرانسوی، پل موس به آن‌ها رسیده بحث کنیم؛ این دانشمند اگرچه امروزه فقط در میان حلقهٔ کوچکی از متخصصان و کارشناسان شناخته شده، مسلماً تا چند سال دیگر از شهرت گسترده‌ای برخوردار خواهد شد. پل موس، عضو مدرسهٔ فرانسوی خاور دور، مؤلف چندین تحقیق دربارهٔ شمایل‌نگاری بودایی و تاریخ دین آنامی[5]، اخیراً اثری ماندگار را منتشر کرده است، تحت

---

1. Jade
2. Mudra
3. Symbole, mythe, culture
4. La Mandragore. Essai Sur les origins des légendes.
5. Anamese

عنوان: بارابودور، تفسیری بر تاریخ بودایی بر پایهٔ نقد متون باستان‌شناختی[1]. به هیچ وجه اغراق نمی‌کنیم وقتی می‌گوییم این مجموعهٔ عظیم ــ که وقتی کامل شود، حدود دو هزار صفحه را دربر می‌گیرد و مقدمه‌ای دارد در ۳۰۲ صفحه به قطع رحلی که موس در آن به تشریح و اثبات روش خود پرداخته ــ همان نقش خلاق و باروری را در هندشناسی ایفا خواهد کرد که در سالیان اخیر، کتاب برجستهٔ بورنوف[2] برعهده داشت[۵]. اما فقط در هندشناسی نیست که پل موس قرار است دیدگاه معاصران را دگرگون سازد. بارابودور درصدد آن است که پایه و مبنای کاملاً جدید و مطمئنی برای درک و شناخت معماری کل آسیا ایجاد کند و به طریقی روشمند، آن نمادپردازی کیهان‌شناختی را افشا و آشکار سازد که در هر سازه یا بنای مشرق‌زمینی دخالت دارد. متأسفانه، همان‌طور که ژرژ کودس[3] تصدیق کرده (او مدیر مدرسهٔ فرانسوی خاور دور است و بر کتاب موس، مقدمه‌ای نوشته)، عدهٔ اندکی از مردم حاضرند به رساله یا کتابی عظیم دربارهٔ یک معبد جاوه‌ای رجوع کنند با هدف مطالعهٔ تعبیر و تفسیری جدید از آیین بودایی ــ به‌اضافهٔ فلسفهٔ جدیدی از فرهنگ آسیای خاور دور. دقیقاً برای جلب توجه غیرمتخصصان ــ خصوصاً معماران، مورخان هنر و مورخان ادیان ــ بوده که ما این مقاله را نوشته‌ایم. بسیار خوشحالم که پل موس با فضل و دانش بی‌کرانش و با بصیرت کاملش، حتی در حوزه‌هایی غیراز شرق‌شناسی، بعضی یافته‌ها و نتایجی را که ما در تحقیقات مشابهی به‌دست آورده‌ایم، به‌طور قاطعانه‌ای اثبات کرده است ــ و آن‌ها را با شرح و تفصیلات و دقت نظری اثبات کرده که ما به سهم خودمان هرگز توان دستیابی به آن را نداشتیم.

در مورد بارابودور، معبد مشهور بودایی در جزیرهٔ جاوه و یکی از زیباترین بناهای تاریخی در آسیا، کتب و مقالات بسیار زیادی نوشته شده که شاید چندین

---

1. Barabudur, Esquisse d'une histoire du Buddhisme fondée sur la critique des texts.

۲. Burnouf (۱۸۲۱ـ۱۹۰۷)، شرق‌شناس و نژادشناس فرانسوی.

۳. Georges Codes (۱۸۸۶ـ۱۹۶۹)، پژوهشگر فرانسوی باستانشناسی و تاریخ آسیای جنوب شرقی.

کتابخانه را کاملاً پر کند. اقداماتی برای ارائه توضیحات صرفاً فنی و تخصصی انجام گرفته که فقط به قوانین معماری توجه داشته؛ بحث و مناقشات بی‌پایانی دربارهٔ معانی نهفتهٔ دینی و جادویی در آن بنای تاریخی بسیار عظیم و چشمگیر در جریان بوده است. معماران و شرق‌شناسان آلمانی در طی پانزده سال گذشته، کتاب‌های بسیار ارزشمندی دربارهٔ بارابودور نوشته‌اند. نام‌هایی همچون کروم[1]، فان ارپ[2] و اشتوترهایم[3] را باید ذکر کرد. اشتوترهایم در کتابی در سال ۱۹۲۷، شالوده و مبنای محکمی را برای تفسیر حقیقی این معبد ارائه کرد: بارابودور چیزی نیست غیراز نمایش نمادین گیتی و کائنات. تحقیقات پل موس از این بینش شهودی آغاز می‌شود. ابتدای کتابش شامل تاریخی از بحث‌ها و مناقشات، مطرح‌کردن فرضیه‌ها و نظریه‌های عمده و مهم و نقدی بر روش‌ها و راهکارها است. نظریه‌های برجسته‌ترین متخصصان هند، مورخان هنر و معماران به ترتیب بررسی شده است. سپس موس بحث دربارهٔ مسئله را آغاز می‌کند. باید به خاطر داشته باشیم که این کتاب عظیم ابتدا با دیباچه‌ای ۳۰۲ صفحه‌ای شروع می‌شود که نویسنده در آن اعتبار روش‌شناسی خود را اثبات می‌کند. موس برای توضیح و توجیه کارکرد نمادین آن معبد جاوه‌ای، بر واقعیتی تأکید می‌کند که اغلب از سوی شرق‌شناسان مطرح شده است: اینکه اگر بودا در طی چند قرن به‌طور شمایل‌نگارانه بازنمایی نشده است، به خاطر ناتوانی از سوی هنرمندان هندی نبوده، بلکه به این دلیل بود که نوعی بازنمایی برتر و فراتر از تصاویر و نقوش در دستور کارشان بود. «این به هیچ وجه شکستی برای هنر تجسمی نبود بلکه بیشتر پیروزی هنر جادویی[4] محسوب می‌شد[۶].» وقتی یک نوع شمایل‌نگاری برای بودا به کار گرفته شد، نمادپردازی آن در مقام مقایسه، ضعیف بود. نماد بت[5] روشن‌شدگی و اشراق (چرخ و امثالهم) بسیار قدرتمندتر، و خالص‌تر از مجسمه و تندیس بود. آناندا کوماراسوامی همچنین شواهد و مدارک برای این نظریه را

---

1. Krom
2. Van Erp
3. Stutterheim
4. magical art
5. aniconic symbol

در کتابش تحت عنوان عناصر شمایل‌نگاری بودایی منتشر کرد[۷]. نتیجه‌ای که از آن به‌دست می‌آید این است که بودایی‌ها، مانند هندوها (و آسیایی‌ها به‌طور کلی) تا قبل از آیین بودایی، نمادپردازی را مؤثرتر به کار می‌بردند، دقیقاً چون نماد بسیار جامع‌تر و فراگیرتر و از جنبهٔ جادویی، «فعال»تر از بازنمایی تجسمی است. اگر بودا واقعاً یک خدا پنداشته می‌شد (که در واقع بلافاصله پس از مرگش، این‌طور شد)، پس «حضور» جادویی‌اش در هر چیزی که از او نشئت گرفته بود باقی می‌ماند. برای همین است که اسم او به همان اندازهٔ آموزه‌اش (کالبد شفاهی یا کلامیِ آشکارشده‌اش) و بقایای مادّی یا جسمانی‌اش تأثیرگذار بود. بر زبان آوردن نام بودا، جذب و ادراک تعالیم و آموزه‌هایش، لمس‌کردن بقایای مادّی او (آثار» یا «بازمانده‌ها[۱]» که طبق سنت در بناهای یادبود یا استوپا[۲]ها نگهداری می‌شد)ــاز طریق هر کدام از این وسیله‌ها، انسان می‌تواند با جسم مطلق و مقدس آن فرد روشن شده[۳] [بودا] تماس داشته باشد.

در این صورت، از همان ابتدا می‌توان حدس زد که معبد عظیم و باشکوهی همچون بارابودور، باید خودش مَرکب یا وسیله‌ای باشد که مؤمنان را به آن عرصهٔ فوق طبیعی‌ای حمل می‌کند که در آنجا «لمس‌کردن» بودا امکان‌پذیر می‌شود. هر کار و اثری در یک فرهنگ سنتی از «مسیرهایی»[۴] (راه‌های آموزشی)[۵] معین به سیر و تماشای الوهیت یا حتی درهم‌آمیختن و یکی‌شدن با او منجر می‌شود. نخستین «کار هنری» برهمنی بدون شک محراب یا قربانگاه ودایی بود «که ماهیت و ذات خدا در آنجا انعکاس یافته اما فرد قربانی‌دهنده هم در آنجا خود را به‌طور سحرآمیزی در وحدت [با ذات الوهیت] می‌یابد[۸].» سیر و سفر به الوهیت در هند از مسیرهای متعددی انجام می‌شود: مراسم آیینی (جادویی)، تفکر و مراقبه‌ای، باطنی یا عرفانی. یکی از مسیرهایی که تا به امروز بیش از همه به کار گرفته شده، تمرکز و مراقبه بر شیئی است که طوری ساخته شده که «آموزهٔ

---

1. relics
2. Stupas
3. Enlightened One
4. tracks
5. vestigium pedi

آیینی را دربر می‌گیرد.» این شیء که ظاهری بسیار ساده دارد یک یانتره[1] خوانده می‌شود. کسی که بر یانتره تمرکز و مراقبه می‌کند به‌طور جادویی و اسرارآمیزی «آموزهٔ آیینی» را جذب می‌کند و با آن یکی می‌شود. موس بینش عمیق و حساسی را نشان می‌دهد وقتی می‌گوید که از یک دیدگاه خاص، معبد بارابودور یک یانتره است[۹]. ساختار آن طوری است که زائران با حرکت در آن و تمرکز و مراقبه بر هر یک از صحنه‌هایی که در نقوش برجسته در تالارهای متعدد معبد به تصویر کشیده شده، تعالیم و آموزه‌های آیین بودایی را در خود جذب می‌کند. باید بر این نکته تأکید کنم: این معبد یک پیکر نمادین از بودا است و بنابراین فرد مؤمن با دیدار از معبد، آیین بودایی را «فرا می‌گیرد» یا «تجربه می‌کند» درست همان‌طور که با مطالعهٔ سخنان بودا یا با مراقبه بر آن‌ها می‌توانست به‌طور مؤثری آن را فراگیرد یا تجربه کند. در همهٔ این موارد رویکردی به حضور فراواقعی بودا وجود دارد: معبد یا استوپا عبارت است از پیکر ساختمانی (معمارانهٔ) او.

درواقع، استوپا ــ آن بنای یادبود ویژهٔ دین بودایی که تعداد قابل ملاحظه‌ای از آن در هند، سیلان و برمه یافت می‌شود ــ با پیکر رمزی و نمادین بودا یکسان دانسته می‌شود[۱۰]. اما این را باید طبق قوانین ذهنی که فرهنگ‌های سنتی را هدایت می‌کند، درک کرد. استوپا نه تنها آن‌طور که تا به حال گفته شده، یک بنای یادبود تدفینی است؛ حضور نمادپردازی کیهان‌شناختی به آن معنای گسترده‌تری می‌بخشد[۱۱]. استوپا درست مثل محراب یا قربانگاه ودایی، یک تصویر معمارانه از جهان است. نمادپردازی کیهان‌شناختی آن مشخص و دقیق است: یک تصویر یا نمونهٔ عالم[2]. اما استوپا را ضمناً می‌توان نوعی بنای یادبود تدفینی به‌شمار آورد زیرا ــ اگر نه در واقعیت، حداقل در سنت ــ حاوی یادگار یا اثری بازمانده از بودا است. پل موس اما توجه را به اهدای قربانی انسانی برای بناها و ساختمان‌ها در آسیا جلب می‌کند که ــ حداقل در مناطقی که موضوع تحقیق او بوده ــ به معنای روح‌بخشیدن یا جان‌دادن به سازه و ساختار است. شاید در اینجا با گونه‌ای از افسانهٔ

---

1. Yantra
2. imago mundi

استاد مانوله[1] روبه‌رو باشیم که خود فقط یکی از نمونه‌های متعدد «مراسم و آیین‌های ساختن»[2] است که لزار شینانو[3] در مورد اقوام بالکان تحقیق و بررسی کرده بود[۱۲].

اما معنای بنای یادبود بودایی این است: استوپا از یک سو، تصویری ساختمانی از جهان است در حالی که از سوی دیگر پیکر رمزی و نمادین بودا است و یک یادگار مقدس که حیاتی فرازمانی و مطلق به آن اعطا شده است؛ نه تنها آجرکاری آن پایدار می‌ماند (مانند افسانهٔ ارباب مانوله)، بلکه با یک حیات قدسی جاندار می‌شود و بنابراین به خودیِ خود، یک جهان است. همان‌طور که موس می‌گوید، استوپا بیشتر جسم و پیکر بوداست تا گور یا مقبرهٔ او[۱۳]. این بنای یادبود برای بزرگداشت آثار و بقایای بودا برپانشده، بلکه آثار و بقایایی (البته، خیالی) را به آنجا آورده‌اند تا به بنای یادبود روح و جان بخشد، بنابراین تأکید اصلی نه بر ویژگی تدفینی استوپا، بلکه بر معنای کیهان‌شناختی آن است. استوپا که پیکر رمزی و نمادین بوداست، طوری ساخته شده که به‌طور نمادین، نمایانگر جهان و کائنات باشد. به‌علاوه، نمادپردازی آن دقیق و مشخص است: بودا = کیهان = استوپا[۱۴]: در سطح زمینی (دنیوی)، مقبره یا گور که طبق چاتاپاتا براهمنا (سیزدهم، ۸، ۱/۱): «یا به‌عنوان سکونتگاه به کار می‌رود یا به‌عنوان بنای یادبود»، با خودِ فرد متوفی همگون و یکسان دانسته می‌شود به‌طوری که گور به یک نوع «شخص تدفینی»[4] تبدیل می‌گردد[۱۵]. بنای یادبودی که حاوی یادگار یا اثر بازمانده‌ای از بودا باشد، خیلی بیشتر به «شخص» تبدیل می‌شود: یعنی به پیکر ساختمندانهٔ رمزی و نمادین بودا تبدیل می‌شود. اما اگر به خاطر بیاوریم که خودِ بودا همچون یک «کایتیا[5] (بنای یادبود یا نمونهٔ کوچک) از جهان» (در لالیتاویشتره[6]) تصور می‌شود، به راحتی می‌توان درک کرد که در هر جا یک اثر یا بازماندهٔ او وجود داشته باشد، کل کیهان و کائنات در آنجاست. و علاوه بر این، در دیدگاه هندی حتی پیکر انسان همچون یک کیهان ــ با «افق‌ها» و «بادها»یش ــ

---

1. master manole
2. rites of construction
3. Lăzar Şăineanu
4. funereal person
5. Caitya
6. Lalitavistara

تصور می‌شود و موس تحلیل دقیقی از همهٔ مفاهیم و معانی ضمنی چنین تصور و ادراکی ارائه می‌دهد[۱۶].

در ارتباط با نمادپردازی دوگانهٔ تدفینی و کیهان‌شناختی این بنای یادبود دینی بودایی، می‌توان مقایسهٔ جالبی میان استوپا و کارکرد هزارتو[1] به‌عنوان یک مسیر پس از مرگ به عمل آورد. سی. ان. دیدس[2] تعبیر و تفسیری در همین زمینه‌ها ارائه داده[۱۷] و تحلیل او می‌تواند گسترده‌تر شود: برای مثال، با شناسایی کل «نقشهٔ اساطیری»[3] هزارتو در «عالم صغیرِ»[4] بدن انسان[۱۸].

چندظرفیتی‌بودن نمادین بناهای یادبود هندی و خصوصاً استوپا، کاملاً واضح و آشکار است. از یک سو، یک بنای یادبود تدفینی؛ از سوی دیگر ــ همان‌طور که در ذیل خواهیم دید ــ یک بنای یادبود کیهان‌شناختی: استوپا این جهان و کائنات را دربر می‌گیرد و آن را زنده نگه می‌دارد. اما استوپا ضمناً یک کارکرد «رمزی» دینی هم دارد: استوپا همان قانون و شریعت (دهارما[5]) است که قابل رؤیت شده، همان پیکر ساختمندانهٔ رمزی بودا.

> استوپا همان دهارمای کیهانی است که آشکار شده؛ به معنای دقیق کلمه، بدون هیچ نمادپردازی دیگری، استوپا برای تضمین ارتباط با ذات و سرشت اسرارآمیز بودایی که در نیروانا محو شده، اما با رحمت و شفقت، قانون و شریعتش را برای ما گذاشت که جای او را بگیرد، کفایت می‌کند. او عملاً در آیین و سنتش تعلیم می‌دهد: «هر کس قانون و شریعتم را ببیند، مرا می‌بیند و هر کس مرا ببیند، قانون و شریعتم را می‌بیند.» استوپا از این مرتبهٔ عالی ایمان، ساخته شده تا همچون قانون و شریعت نمایان شود؛ استوپا به همین منوال، تا حدی همان تصویر یا شمایل بودا است[۱۹].

بسیاری از محققان سعی کرده‌اند معبد بارابودور را با دستورالعمل ساختمندانه‌ای توضیح دهند که استوپا را دربر بگیرد؛ برای مثال، استوپا به‌منزلهٔ

---

1. labyrinth
2. C.N. Deedes
3. mythical map
4. microcosm
5. Dharma

زیگورات یا استوپا به‌منزلهٔ پراسده[1] (هرم). این دستورالعمل اخیر از آنِ اشتوترهایم است و خیلی به حقیقت نزدیک می‌شود. اما حتی طبقات و سکوهای معبد بارابودور برطبق ضوابط و اصول پذیرفته‌شدهٔ تمرکز و مراقبهٔ پرشور و جذبهٔ بودایی ساخته شده است. بهتر است فراموش نکنیم که معبد، در نمادپردازی چند ظرفیتی‌اش، قانون و شریعت (دهارما) را تجسم می‌بخشد و بنابراین مسیر رستگاری را نشان می‌دهد. رایج‌ترین مسیر نجات‌بخش در آیین بودا، تمرکز و مراقبهٔ پرشور و همراه با وجد و خلسه بود[۲۰]. بارابودور طوری ساخته شده که حوزه‌ها یا «عوالم» مراقبه‌ای در سنگ تجسم یافته است.

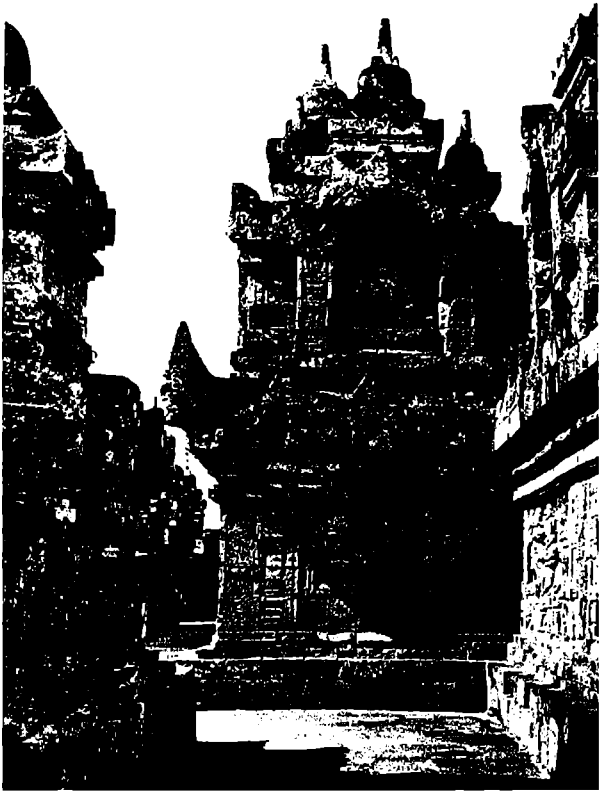
> بوداها ابتدا در طاقچه‌ها و مکان‌های مناسب قابل رؤیت بودند، سپس در زیر مشبک‌کاری استوپا با مجسمه‌ای غیرقابل دسترسی در سطح فوقانی، نیمه پنهان شدند ــ گام برداشتن به سوی روشن‌شدگی، در آن سوی مادّه‌ای کمتر و کمتر واقعی و اساسی، به سوی هدف غایی پیش‌بینی‌شده در اینجا بر روی زمین، ارجاع و اشاره‌ای به لحظهٔ خاموشی نهایی، آن‌طور که استوپای تکمیل‌شده به آن‌ها می‌فهماند. از سوی دیگر، تندیس‌ها و نقوشی که در سراسر سطح طبقات و سکوها، به نمایش گذاشته شده، بدین ترتیب تنها هدف‌شان، استوارسازی و نگهداری روح افراد کوچک‌تر در عبورشان از روپدهاتو[2] است. آن را کتابی از سنگ نامیده‌اند، اما کتابی که برای مراقبه عرضه شده و نه برای مطالعهٔ عادی[۲۱].

زائران چشم‌انداز کامل و مستقیمی از معبد ندارند. معبد بارابودور وقتی از بیرون دیده می‌شود، مانند قلعه‌ای از سنگ به نظر می‌رسد که چندین طبقه ارتفاع دارد. راهروها و دالان‌هایی که به طبقات فوقانی می‌رود، طوری طراحی و ساخته شده که زائر هیچ‌چیزی غیراز نقش‌برجسته‌ها و مجسمه‌های در طاقچه‌ها نمی‌بیند. بنابراین ورود و آشنایی یا آیین تشرف به تدریج انجام می‌شود. فرد زائر

---

1. Prāsada 2. Rupadhatu

۲۰. بودایی نشسته
معبد بارابودور



۲۱. معبد بارابودور
(جزئیات)

با مراقبهٔ فردی و جداگانه بر هر یک از صحنه‌ها، با درک و دریافت منظم مراحل جذبه و خلسه، این راهروها و دالان‌های دو و نیم کیلومتری را در حالت تمرکز و مراقبه‌ای پیوسته و بی‌وقفه، سیر و سیاحت می‌کند. به‌علاوه، دقیقاً همین کار شاق و خستگی جسمانی حرکت رو به بالا با شیبی ملایم، نوعی ریاضت است. زائری که مثل یک راهب رنج می‌کشد، بر «مراحل جذبه و خلسه» که با شمایل‌نگاری و نقوش بازنمایی‌شده، مراقبه می‌کند در حالی که ذهنش با ریاضت و تفکر و تعمق، تطهیر می‌شود، وقتی به بالاترین نقطهٔ معبد می‌رسد، آن صعود یا عروج روحانی‌ای را درک و دریافت می‌کند که بودا به‌عنوان تنها راه رسیدن به رستگاری معرفی کرده بود. مسلماً مسیر رستگاری بودایی طولانی و دشوار و پرزحمت است ــ و این به‌طور تحسین‌آمیزی در معماری پیچیدهٔ معبد بارابودور تبیین شده است.

> قیافهٔ ظاهری شبستان‌های گوتیک[1] را ندارد، یعنی آن نماد خیزش ناگهانی ایمان و رستگاری قابل دسترسی در یک زندگی یا حتی به‌واسطهٔ رحمت الهی، در یک لحظه؛ بلکه با توجه به عظمتش، نمایانگر صعود بی‌پایانی است که طبق آموزهٔ بودا در میان زندگی‌های متعددی تقسیم شده است. هیچ‌کس به‌طور ناگهانی و یک‌دفعه صعود نمی‌کند. حتماً باید برای مدتی طولانی در چرخهٔ تولد گردش کند و به تدریج بالا و بالاتر برود[۲۲].

معبد بارابودور را نمی‌توان از بیرون «جذب» و درک کرد. مجسمه‌ها از بیرون دیده نمی‌شود. فقط آن زائر تازه‌واردی که از همهٔ راهروها و دالان‌ها عبور کند، به تدریج آن سطوح واقعیت فوق حسی و درجات مراقبه‌ای را کشف می‌کند که با شمایل‌نگاری بیان شده است. او آن‌ها را کشف و سپس «جذب» و درک‌شان می‌کند. این معبد یک دنیای بسته است؛ یک عالم صغیر از سنگ اما یک عالم صغیر بسته[۲۳]. «جهان» در کیهان‌شناسی‌های کهن (بین‌النهرین، هند، چین) همچون ظرفی بسته و محصور تصور می‌شد. معبد تصویر و نمونه‌ای از این

---

1. Gothic

جهان بود؛ الگوی مادی و ملموس آن، حباب هوا یا آب ــ«تخم‌مرغ کیهانی» ــ بود. معلوم است که کسی نمی‌تواند وارد چنان دنیای بسته‌ای شود مگر با معجزه. درواقع دروازهٔ ورودی را یک «شکاف» می‌دانستند که با ابزار سحر و جادو در کوه کیهانی یعنی در معبد ایجاد شده بود.

ستون کیهانی در مرکز این «جهان بسته»[1] یا عالم توخالی قرار گرفته که آسمان را از زمین جدا می‌کند یعنی همان محوری که گیتی و کائنات را برپا نگه می‌دارد. این نماد محور و ستون یا دیرک یا همان ستون کیهانی، در همهٔ فرهنگ‌های سنتی یافت می‌شود. و خصوصاً در تمدن‌های بین‌النهرین، هندوملانزی و استرالیا ـ آسیا برجسته و آشکار است. این «ستون» جهان را سر جایش نگه می‌دارد؛ یعنی آسمان را از زمین جدا می‌کند، درست مثل کاری که ایزد مصری شو[2] انجام می‌دهد. این ستون در «درخت زندگی[3]» بازنمایی شده ــ سنتی که در همه‌جا دیده می‌شود[۲۴]. معبد، کوه کیهانی، ستون کیهانی، درخت زندگی ــ همهٔ این نمادها مترادف و برابر با هم‌اند. آن‌ها جهان را برپا نگه می‌دارند، آن‌ها محور این گیتی و کائنات‌اند، مرکز جهان‌اند. برای همین است که هر شهر مقدسی در آسیا، مرکز عالَم محسوب می‌شود. (وقتی کسی می‌خواهد اورشلیم، روم و امثالهم را درک کند باید همیشه از این فرض شروع کند.) کاخ سلطنتی، مرکز شهر مقدس را تشکیل می‌دهد در حالی که در خودِ کاخ، در یک تالار مشخص، تخت سلطنتی قرار دارد یعنی برترین نقطهٔ اوج که پادشاهی بر آن می‌نشیند که چاکراوارتین[4] محسوب می‌شود یعنی یک «پادشاه جهانی». وقتی آیین بودایی به دینی حکومتی تبدیل شد، فرضیهٔ جادویی-دینی سلطنت را پذیرفت[۲۵]. این توضیحی است برای نمادپردازی دوگانهٔ افسانه‌های تولد بودا: «نشانه‌هایی» که در سیذارتای[5] نوزاد دیده می‌شد، مبهم و دوپهلو بود: آن شاهزاده یا یک «پادشاه جهانی» (چاکراوارتین) می‌شد یا یک «فرد روشن شده» (بودا)[۲۶].

---

1. closed world
2. Shu
3. Tree of Life
4. Chakravartin
5. Siddhartha

قبلاً ذکر کردم که چند ظرفیتی‌بودن نمادین ساختمان‌های بودایی، خصوصاً استوپاها، اجازه نمی‌دهد که یک توضیح یا تفسیر واحد از این بناهای یادبود را بپذیریم، زیرا نمادپردازی‌های مختلفی را نشان می‌دهند و کارکردهای موازی هم‌زمانی را تحقق می‌بخشند. برای مثال، استوپا علاوه بر معانی تدفینی و کیهان‌شناختی‌اش، معنا و ارزشی سیاسی هم دارد. ساختن یک استوپا در میان یک منطقه به معنی اختصاص‌دادن آن منطقه به قانون و شریعت بودایی (دهارما) است[۲۷] ــ اما در عین حال به معنی پیونددادن آن به پادشاهی است که چون یک چاکراوارتین به‌شمار می‌رود، به‌عنوان «مرکز» امپراتوری شناخته می‌شود. هر شهر مقدس، از آنجا که «مرکز زمین» است یعنی همان‌جایی که «ستون کیهانی» که معبد (کوه کیهانی) نمایندهٔ آن است، برپا می‌شود، پس ساکنان آن شهرها هم نظیر و مشابه خدایان دانسته می‌شوند[۲۸]. آن‌ها در «ناف زمین» (اومفالوس) زندگی می‌کنند، در منطقه‌ای که دیگر هیچ ارتباطی با جغرافیای این‌جهانی (غیر دینی) ندارد بلکه در حوزهٔ معیارهای جغرافیای جادویی (خاک‌بینی[1]) و «جغرافیای رمزی» قرار می‌گیرد. (نمونه‌هایش فراوان است: اورشلیم، بانکوک، رم؛ رودهایی که در همهٔ کیهان‌شناسی‌های سنتی دورتادور زمین را احاطه کرده و تقریباً انعکاسی از رودهای باغ فردوس بود، و غیره.)

مهم‌ترین چیزی که باید از این توضیحات بسیار مختصر دربارهٔ شهرهای مقدس به یاد داشته باشیم این واقعیت است که «مرکز» آن‌ها طراحی و ساخته شده است؛ از آنجا که طراحی و ساخته شده، مرکز یا معبد صرفاً یک تصویر یا نمونهٔ ساختمندانه از جهان و کوه مِرو است. (بینش شهودی این کوه قطبی جادویی که نامش ــ مرو ــ هندی است ضمناً در میان بین‌النهرینی‌ها هم یافت شده و امروزه در همهٔ فرهنگ‌های آسیایی مشاهده می‌شود.) مرکز جهان می‌تواند در هر جایی طراحی و ساخته شود زیرا هر کسی در هر جایی می‌تواند با سنگ یا آجر، یک عالم صغیر بسازد. برای مثال، آن بناهای یادبود مشهور

---

1. geomancy

بین‌النهرینی، زیگورات‌ها، نمایندهٔ کوه‌های مصنوعی بود ــ زیرا کیهان و کائنات در همهٔ فرهنگ‌های سنتی همچون یک کوه تعبیر شده در حالی که بلندترین نقطهٔ معبد که با قلهٔ کوه جادویی (مرو) یکسان گرفته می‌شود، قلهٔ متعالی کوه کیهانی به‌شمار می‌رود. طراحی و ساختن «مرکز» نه تنها در بُعد «مکان» بلکه ضمناً در بُعد «زمان» هم انجام می‌گیرد یعنی معبد نه‌تنها به مرکز کیهان، بلکه به مبداء یا نموداری هم تبدیل می‌شود که «سال مقدس» یعنی «زمان» را نشان می‌دهد. همان‌طور که در چاتاپاتابراهمناذکر شده، محراب یا قربانگاه ودایی، تجسم زمان است؛ همان «سال» است ــ دقیقاً همان چیزی که دربارهٔ معبد گفته شده است. این سازه یا ساختمان، افق‌های چهارگانه (مکان، کیهان یا نظام هستی) را هم به حساب می‌آورد، اما ضمناً جهت‌گیری و نظم در خطوط زمان را با نقش‌برجسته‌هایش به حساب می‌آورد[۲۹]. بدین ترتیب همهٔ آنچه واقعیت است با نمادپردازی کیهان‌شناختی معبد بیان می‌شود و از همه بهتر و برتر، در آن «صفحهٔ ساعت[1] کیهانی»، بارابودور، به‌طور کامل بیان می‌گردد.

این نمادها ــ محور، ستون کیهانی، افق‌ها ــ با اعتباری برابر، هم در عالم صغیر و هم در عالم کبیر کاربرد دارد. به سادگی می‌توان درک کرد که اگر جهان و کائنات را مثل یک «غول»، یک «انسان» (پوروشا[2]) فرض کنیم، آنگاه کارکردهای کیهانی در بدن انسان هم یافت می‌شود. هندی‌ها (و درواقع، بین‌النهرینی‌ها هم) یک «فیزیولوژی رمزی و تمثیلی»[3] را می‌شناختند، یعنی «نقشه» یا «نموداری» از انسان که در معیارهای کیهانی ترسیم شده است. در کتابمان دربارهٔ یوگا[۳۰] این فرصت را داشتیم که دربارهٔ یک «فیزیولوژی رمزی و تمثیلی» صحبت کنیم که برحسب روش‌های مرتاضانه و براساس فنون و تجربیات مراقبه‌ای ساخته و پرداخته شده است. پل موس همراه با دکتر فیلیوزات[4][۳۱]، جنبه‌های دیگری از این شباهت‌ها و همگونی‌های میان بدن انسان و عالم کبیر را مطرح می‌کنند. ما در

---

1. cosmic clockdial
2. Purusha
3. mystical physiology
4. Dr. Filliozat

کتابمان خصوصاً بر یک «فیزیولوژی رمزی و تمثیلی» تأکید داشتیم که مرتاضان هندی ایجادش کردند تا بعضی فرآیندهای یوگایی را «موضعی»[1] کنند و پدیدهٔ بسیار پیچیده و مبهم مکتب جوکیان[2] (فقیران یا درویشان هندو) را توضیح دهند. پل موس اسناد و مدارک قدیمی‌تری را بررسی می‌کند که این همگونی عالم صغیر-عالم کبیر در آن‌ها در سطح دیگری به‌دست آمده است: عوامل کیهانی در بدن انسان شناسایی شده است. برای مثال، ایزد ایندرا که یک «ستون کیهانی» محسوب می‌شود که روز و شب را از هم جدا می‌سازد و غیره و غیره، با نَفَس انسان یکسان دانسته می‌شود (علاوه بر این، نفس با بادهای کیهانی که مکان و فضا را تقسیم می‌کند هم انطباق داده می‌شد). «بدین ترتیب، نفس در بدن انسان یک ستون واقعی ایندرا خواهد بود که بدن را باد (منبسط) می‌کند و آن را مانند نمونهٔ اصلی کیهانی‌اش جهان‌ها را از هم جدا کند و آن‌ها در مقابل با هم قرار دهد[۳۲].» همگونی بنیادین بدن انسان با عالم کبیر نباید فراموش شود: این گیتی و کائنات یک «حباب» بسته، یک «محفظهٔ» کیهانی است درست همان‌طور که بدن انسان یک کیسه یا «محفظه از پوست» است[۳۳]. با توجه به همهٔ این نشانه‌ها ــ که به واسطهٔ نمادپردازی ساختمندانه و نیز با فیزیولوژی رمزی و تمثیلی، مراسم آیینی ودایی و غیره فراهم آمده است ــ می‌فهمیم که «هدف اصلی از این نمادپردازی‌ها عبارت است از بازسازی خدای کل، پرجاپتی که پس از آفرینش، تجزیه و پراکنده شده؛ محراب یا قربانگاه، شخص اوست که بازسازی و احیا شده است، یا تحت نام خودش یا تحت نام «پسرش» اگنی که در مواقعی با هم یکسان دانسته می‌شوند[۳۴].»

در اینجا با یکی از اصل‌های برجستهٔ کل حیات روحانی «اقوام ابتدایی» روبه‌رو می‌شویم: تمایل به جذب و ادغام‌شدن در «کل مطلق»، در جهانی که زنده و منسجم و در عین حال، مقدس است چون بدن خدای کامل و تقسیم‌نشدهٔ قبل از آفرینش است. همگون‌سازی الوهیت و حیات انسانی در فرهنگ بسیار اصیل و

---

1. localize 2. fakirism

کهن بین‌النهرینی به سوی این هدف حرکت می‌کند: ادغامِ دوبارهٔ انسان در کیهان ازلی آغازین. به‌علاوه، به راحتی می‌توان دید که اکثریت نمادپردازی‌هایی که در این نوشته ذکر کرده‌ایم، کارکرد دیگری ندارند غیراز هماهنگ و متحدکردن، تمامیت‌بخشیدن و ساختن یک مرکز[۳۵]. هر نوع «تقدسی» برابر است با تعالی‌بخشیدن پدیده‌های دنیوی و رویدادهای عادی روزمره و طراحی و ساختن یک زمان و مکان آیینی که در ابدیت و فضای خالی وارد شود (زیرا مکان آیینی‌ای که قربانگاه‌ها و معابد و امثالهم ایجاد می‌کند، از نظر کیفی متفاوت است چون در ماوراء این جهان و در سطح و مرتبهٔ بهشتی قرار گرفته، یعنی بدون هر ناهمگونی یا عدم تجانسی). همه‌جا، در پشت این نمادپردازی ساختمندانه، تمایلی به سوی هماهنگی و وحدت و به سوی ادغام و تکامل دوباره می‌یابیم؛ زیرا در همان زمانی که طبقه‌بندی‌ها از دور خارج می‌شود و ناهمگنی یا عدم تجانس از بین می‌رود، «ماده» هم پایان می‌یابد و متوقف می‌شود[۳۶]، و در آنجا واقعیت مطلق (در آیین برهمنی) یا نیروانا (در آیین بودایی) آغاز می‌شود.

معماری رمزی و باطنی آسیایی در هر سنت دینی دائماً در حال ساختن کوه‌های کیهانی است که مؤمنان بر آن صعود کنند: از یک سو به منظور جذب «تقدس» مکان و مراحل وجد و خلسه‌ای که با شمایل‌نگاری بازنمایی شده (مثل درون معبد بارابودور) و از سوی دیگر، برای اینکه به نوک یا قلهٔ آن برسند، یعنی مرکزی که در آنجا گذار به سطوح متعالی امکان‌پذیر می‌شود (معابد «دروازه»هایی به آسمان هستند: بابل و غیره). اما حتی نوک یا قلهٔ معبد، یعنی همان کوه کیهانی، معنای نمادین دقیق و مشخصی دارد: در اینجا آن «سرزمین‌های پاک[1]» معروف در آیین بودایی[۳۷] یافت می‌شود. «سرزمین پاک و خالص» ــ یعنی مسطح، همگن و متجانس، مقدس، «غیرطبیعی». معبد بارابودور در مرتفع‌ترین سکو یا طبقه‌اش دارای یک چنان «زمین پاک و خالصی» است[۳۸]. تازه‌واردانی که به این محل می‌رسند، دور آن سکو می‌چرخند و طواف می‌کنند،

1. pure lands

واقعیت پایین‌تر خود را باطل می‌کنند و کنار می‌گذارند، آنچه ناهمگن و نامتجانس است باطل می‌کنند و کنار می‌گذارند و آنچه گوناگون و مختلف است، آنچه نامنظم و درهم‌آشفته است، و غیره و غیره. آنان اینک خود را بالاتر از این جهان می‌یابند، در سطح و مرتبه‌ای بهشتی، بدون گوناگونی و تنوع یا کثرت و تعدد. هدف زائر بودایی ــ فراتر رفتن از وضعیت بشری، تحقق‌بخشیدن به یک وضعیت مطلق ــ محقَق شده است. انسان از «زندگی» ــ یعنی از تاریخ، از تکثر و گوناگونی و غم و اندوه ــ جدا و دور می‌شود. او دوباره در تمامیت یا کل مطلقی ادغام می‌شود که به سوی آن نشانه رفته بود، زیرا حتی مکانی که در آن زندگی می‌کند، یک «سرزمین پاک و خالص» است؛ دیگر آن مکان زندگی ناهمگن و نامتجانس نیست بلکه مکانی بهشتی و «هموار و مسطح» است.

اهمیت این نمادپردازی‌های کیهان‌شناختی که معبد بارابودور آن‌ها را دربر می‌گیرد، در این برترین ترکیب معماری بودایی آسیا، فقط شامل وحدت و انسجام و عمق باشکوه نمادپردازی‌ها نمی‌شود، بلکه بیش از همه، در این واقعیت نهفته است که آن‌ها در شعور و آگاهی عامیانهٔ آسیایی کارکردی طبیعی دارند. آن‌ها را «توضیح نداده» و «توجیه» نکرده‌اند یا به هر حال، توضیح آن‌ها دشوار و پرزحمت نیست. آن‌ها خود را به‌طور طبیعی بر آگاهی مردم تحمیل می‌کنند؛ آن‌ها «اطلاعات بی‌واسطه» و «داده‌های مستقیم» هستند. این واقعیت، یک فرضیهٔ قدیمی ما را دربارهٔ امکانات تحلیلی نمادها تأیید و اثبات می‌کند: نماد در یک فرهنگ ماقبل کتابت (پیش‌نوشتاری)، بدون توجه به گستردگی احتمالی ترکیبی که آن را پدید آورده، با دقت بسیار زیادی، تعداد عظیمی از جزئیاتی را به هر حال بیان می‌کند که اروپایی‌ها تا همین اواخر با اطمینان باور داشتند که فقط می‌تواند با توضیحات شفاهی یا به صورت نوشتاری بیان شود. اروپایی‌ها هنوز تا به امروز گمان می‌کنند که جزئیات از راه دیگری غیر از گفتار یا نوشتن نمی‌تواند بیان شود و صرفاً یک کارکرد مصنوعی و ترکیبی[1] را به نماد نسبت می‌دهند. بدون

1. synthetic

نادیده گرفتن این کارکرد ترکیبی، در تحقیقات‌مان دربارهٔ سنگ یشم و حرکات و اشارات آیینی نشان داده‌ایم که نمادها می‌توانند تعداد زیادی جزئیات بسیار دقیق را بیان کنند، اگرچه آن‌ها را هم‌زمان با هم بیان می‌کنند و نه به ترتیب و یکی پس از دیگری همچون در گفتار یا نوشتار. (برای مثال، دستبندی که از تعداد مشخصی سنگ یشم با رنگ‌ها و شکل‌های مشخص ساخته شده، نشان می‌دهد دختری که آن را بر دست کرده به خانواده‌ای تعلق دارد که از اهالی شمال‌اند، پدرش یک مدیر یا مباشر است، سه خواهر دارد، در ماه مارس مراسم نامزدی او برگزار می‌شود، سبک خاصی از شعر را دوست دارد و غیره[۳۹].) این هم‌زمانی معناها در نمادها بهتر بیان می‌شود وقتی مقصود و هدف از هر نمادی را در نظر بگیریم: ادغام دوبارهٔ انسان در کل یا تمامیت مطلق. اما نه یک کل انتزاعی و مجرد؛ بلکه در بدنهٔ زنده‌ای که می‌تواند همهٔ سطوح واقعیت را به هم بپیوندد و یکی کند بدون آنکه آن‌ها را نیست و نابود سازد. بارابودور ثابت می‌کند که تعالی یافتن و فراتر رفتن از وضعیت بشری، آن‌طور که گمان می‌شد، به معنای ازمیان‌بردن حیات و این کیهان و نظام هستی نیست بلکه بیشتر به معنای ادغام دوباره در کل مطلق است. بدون آنکه کوچک‌ترین چیزی در جهان نابود شود یا «از دست برود»، همهٔ چیزها شکل و قالب و اهمیت خود را در آن «هستهٔ بسته»‌ای از دست می‌دهند که همان کیهان و کائنات قبل از نخستین «تقسیم شدن» در جریان آفرینش است.

یادداشت‌ها

۱. از این عبارت منظورمان هر فرهنگی است، چه قوم‌نگاشتی («ابتدایی») یا متمدن که به‌طور کامل تحت سلطهٔ ضوابط و هنجارهای متعارفی است که اعتبار دینی یا کیهان‌شناختی (مابعدالطبیعی) آن‌ها از سوی هیچ‌یک از اعضای آن جامعه مورد تردید قرار نمی‌گیرد.

۲. در روزنامهٔ کووانتول (کلمه) در فوریه و مارس ۱۹۳۲ منتشر شد. مقالهٔ دربارهٔ «یشم» مجدداً در این اثر چاپ شد:

Fragmentarium, Bucharest, 1939, 60-65.

۳. این کتاب هرگز چاپ نشد.

۴. این کتاب هرگز چاپ نشد. بخش‌هایی از آن در مجلهٔ زالموکسیس، شماره اول و سوم (۱۹۳۸ و ۱۹۴۲ـ۱۹۴۱) منتشر شد. روایت انگلیسی بخش اول در این اثر یافت می‌شود:

Zalmoxis, the Vanishing God (Chicago and London: University of Chicago Press, 1972), 204-225.

۵. منتشر شده در *Bulletin de l'École Française de l'Extrême-Orient*. این کتاب را پل گوتنر در سال ۱۹۳۵ منتشر کرد. جلد اول شامل ۵۷۶ + ۳۰۲ صفحه در قطع رحلی است و جزوهٔ اول در جلد دوم در ۲۲۶ صفحهٔ قطع رحلی است.

6. Paul Mus, op. cit., Avant-Propos, 62.

7. Harvard University Press, 1935, 5, etc.

8. Mus, Avant-propos, 73.

9. Ibid., 74.

10. Ibid., 217.

11. Ibid., 196.

12. See *Convorbiri literare*, 1888, and "Les rites de la construction d'après la poésie populaire de l'Europe orientale," in *Revue de l'histoire des religions*, 1902. Cf. also P. Caraman, "Consideratii critice asupra genezei şi răspândirii baladei Meşterului Manole în Balcani," in *Buletinul Institutului de Filologie Română*, Iaşi, 1934, Vol. I.

13. Mus. op. cit., 220.

14. Ibid., 218.

15. Ibid., 226.

16. Ibid., 44ff.

17. *The Labyrinth* (London: 1935).

18. Cf. *Zalmoxis*, Vol. I (1938), 237.

19. Mus, op. cit., 248.

20. Cf. Mircea Eliade, *Yoga. Immortality and Freedom* (New York: Pantheon Books, Inc., for the Bollingen Foundation, 1958), 162ff.

21. Mus, *Barabudur*, 68.

22. Ibid., 94.

23. Ibid., 92.

۲۴. علاوه بر کتاب‌هایی که موس ذکر کرده، نگاه کنید به تک‌نگاشتی مهم از:
Uno Holmberg, *Der Baum des Lebens* (Helsinki, 1923) and A. K. Coomaraswamy, *Elements of Buddhist Iconography* (Cambridge: Harvard University, 1935), and Mircea Eliade, *Cosmoloie şi alchimie babiloniană* (Bucharest, 1937).

25. Mus, op. cit., 251.

26. Ibid., 419.

27. Ibid., 290.

28. Ibid., 352.

29. Ibid., 378, 382, etc.

30. pp. 227-49.

31. Jean Filliozat, "La force organique et la force cosmique dans la philosophie médicale de I'Inde et dans la Veda," *Revue philosophique* 123 (1933).

32. Mus, op. cit., 454.

33. Ibid., 456.

34. Ibid., 459.

35. Cf. Mircea Eliade, "Cosmical Homology and Yoga," *Journal of the Indian Society of Oriental Art* (1937), 188-203.

36. Mus, op. cit., 465.

37. Ibid., 500.

38. Ibid., 502.

39. Cf. Eliade, "Jade," cited in note 2.

۳/۳

از یادداشت‌های روزانهٔ پرتغال، ۱۹۴۴ـ۱۹۴۱

ویزیو[1]، پرتغال

از میان تالار عظیمی می‌گذریم که قبلاً تالار غذاخوری اسقفی بوده، با کاشی‌های لعابی براق شگفت‌انگیز: اسکندر کبیر، تیتوس[2]، وسپازین[3]؛ همگی به رنگ آبی روغنی خاصی که شخص باید بشناسدش تا علاقمند شود.

از پنجره تمام شهر که در لابلای تپه‌های پوشیده از درخت آرمیده بود، در برابر چشمان ما نمایان بود. درختان بلوط، کاج و سپیدارهایی که تقریباً تا کنار «میدان گاوبازی» کشیده شده که اخیراً در حومهٔ شهر ویزیو ساخته شده است. خانه‌هایی شبیه به هم از آجری قرمزرنگ با سقف‌های سفالی قرمز یا قهوه‌ای. چند ویلای سفید با پنجره‌هایی به رنگ سنگ خارای خیس، به نظر می‌رسد در میان این قلمروی پادشاهی سفال‌های تقریباً یکدست، گم شده‌اند.

چقدر زیباست این خیابان که از پایین کلیسای جامع دیده می‌شود و با شیب ملایمی از دیواری به دیوار بعدی می‌رود و در اینجا و آنجا با پایه‌هایی یا سه‌کنج‌های خانه‌ها سرپا نگه داشته شده و سپس ناگهان می‌پیچد و در انبوه درهم‌آمیختهٔ سقف‌ها در قلب شهر ناپدید می‌شود.

* * *

اولین چیزی که در کلیسای جامع می‌بینم، گره‌های مخصوص [سبک معماری] مانوئلی[4] است که به قوس طاق‌ها وصل شده است. این قسمت ظاهراً

---

1. Vizeu
2. Titus
3. Vespasian
4. Manueline

توجه مرا جلب می‌کند. کم‌کم با حالت دوستانه‌تری به این کلیسای جامع عظیم و گسترده با آن عریانی مرتاضانه‌اش می‌نگرم که با وجود آن، گرم و صمیمی است.

مرد جوانی با چهره و موی کارگری که لباس نامرتبی بر تن دارد برای مدتی به محراب خیره می‌شود. اکنون با حالتی خجالتی زانو می‌زند و شروع می‌کند به دعا خواندن.

دو زن هم در آنجا هستند؛ زنانی مسن که بدون شک ورودِ ما را دیدند؛ آن‌ها چشم از ما برنمی‌دارند و با حیله‌گری بی‌رحمانه‌ای در تمام مدتی که دعایشان را تکرار می‌کنند و دانه‌های تسبیح‌شان را می‌اندازند، ما را زیر نظر دارند.

رئیس دیر راه‌پلهٔ بزرگی را به ما نشان می‌دهد که به جایگاه همسرایان می‌رود. از آن بالا، از تالار همسرایان، کلیسای جامع عمق بیشتری به خود می‌گیرد و به نظر می‌رسد روشنایی متفاوتی دارد. یک فضا یا حال و هوایی دیگر، فضایی کمتر مشخص و مطمئن، انگار که آن ستون‌های گرانیت به‌طور نامحسوسی نشاط و سرزندگی موسیقایی عجیبی به خود گرفته‌اند.

اما تنها چیزهای واقعاً خارق‌العاده، صندلی‌های ویژهٔ گروه همسرایان است. پشتی‌ها و دسته‌های هر یک از آن‌ها با چهره‌ها و پیکرهایی تزیین‌شده که زیبایی غیرمنتظره و کم‌نظیری دارد: شیاطین، عفریت‌ها (خیمراها[1])، بزها، اژدهاها، ماهی‌ها، سرهای ملعونان و نفرین‌شدگان. دستی که سالیان متمادی به پشتی تکیه کرده، تصویر نیمرخ شیطان را گِرد کرده و حالتی باز هم شرارت‌بارتر به آن داده است. چقدر ناراحت‌کننده و تشویش‌آور است سر آن پیرمرد، با دهانی نیمه‌باز با فریادهای وقیحانه‌ای که دلیلش را کسی نمی‌داند، با چشمانی تقریباً روی پیشانی که آن‌قدر بالا رفته تا او را قادر سازد تا اکنون، در آستانهٔ مرگ، هرچه زودتر، هرچه بیشتر ببیند. هنرمند حکاک با شجاعت و نبوغ بی‌نظیری سطح چوب سخت و صاف صندلی‌ها را با آن‌همه نگاه‌های خیره و نیشخندها و غول‌ها و هیولاها، جاندار کرده است. البته روی این صندلی‌ها کسانی می‌نشستند که

---

1. Chimeras

سرشار از ایمان و تقوی بودند و مؤمنانه آواز می‌خواندند و شاخ‌های شیطان را که در کنارشان بود نوازش می‌کردند یا به چهرهٔ کنایه‌آمیز و احمقانهٔ یک راهب گناهکار دست می‌زند یا به یک عفریت (خیمرا) با دم برجسته یا مارمولکی که از چوب سر برآورده بود یا اژدهایی که سال‌های سال تلاش می‌کرد خودش را از پشتی صندلی جدا کند و به جای دیگری پناه ببرد.

هیچ نقشی مانند نقش دیگر نیست. هیچ حالتی یا اشاره‌ای روی هیچ‌یک از آن چهره‌هایی که از هر طرف به شما زل زده‌اند، تکرار نشده است. با چه معجزه‌ای این چهره و شخصیت‌ها از داستان‌های پریان، اساطیر و قصه‌های وحوش و از داستان‌های فکاهی عامیانه و افسانه‌های رهبانان، در این جایگاه همسرایان در کلیسای جامع ویزیو به وجود آمده‌اند؟ و چه روحیهٔ تسامح و تساهل بی‌کرانی و چه فهم و ادراک و شعور طنز بالایی از سوی روحانیونی که این نقوش چوبین ــ جذاب و فریبنده مانند فضایل الهیاتی ــ را می‌دیدند که زیر قلم و چکش استادِ حکاک، جان می‌گیرند!

جایگاه همسرایان پر از عجایب غافلگیرکننده است زیرا روی هر یک از صندلی‌ها، پیکرهٔ زنی که از کمر به بالا برهنه است و به جلو خم شده، همچون تکیه‌گاهی برای رشته‌ای از گل‌ها و علف‌های دریایی عمل می‌کند. در این فکرم که این زنان نمایندهٔ چه‌چیزی بودند که شکم‌شان مرا به یاد بت‌ها و تندیسک‌های ماقبل تاریخی می‌اندازد؛ مثل ونوس ویلندورف[1] یا هر «مادر اعظم[2]» اوراسیایی دیگری. تا جایی که من فهمیدم، یک جفت بال فرشته‌ای که محکم به پشت‌شان بسته شده بود، بی‌فایده و بی‌معنی به نظر می‌رسید. انحنای برآمدهٔ شکم برهنه، سینه‌های کاملاً بالغ و برجسته و از همه مهم‌تر، لبخند کاملاً زنانه و نفوذناپذیرشان مانع از آن می‌شد که بتوانم جوهره و ماهیت فرشته‌آسا را در آن پیکرها مشاهده کنم!

---

1. Venus of Willendorf 2. Magna Mater

موزهٔ گرائو ـ واسکو[1]

در این یادداشت‌ها دربارهٔ بسیاری از موزه‌های هنر چیزی ننوشته‌ام اما نمی‌توانم موزهٔ واسکو فرناندز بزرگ[2] را نادیده بگیرم. شاید برای اینکه اگرچه با تواضع به‌عنوان یک «موزهٔ محلی» خوانده می‌شود، یکی از زیباترین موزه‌ها در پرتغال است و بدون شک می‌توانست مطلقاً زیباترین باشد اگر موزهٔ جانلاس ورداس[3] در لیسبون صاحب نقاشی سه لتهٔ نونو گنزالوِس[4] نبود.

تعداد زیادی از نقاشی‌های رنگ و روغنی که تا مدت‌های طولانی منتقدان روزگار ما گمان می‌کردند چیزی از مقولهٔ افسانه و اسطوره باشد، به این واسکو فرناندز نسبت داده می‌شود. اما اخیراً واقعیت تاریخی او قطعاً اثبات و تأیید شد. و در این موزه ــ که در یک ساختمان از قرن شانزدهم قرار گرفته ــ نقاشی‌های عمدهٔ او همراه با نقاشی‌های رنگ و روغن از نقاشان دیگر شمال پرتغال و اشیاء گرانبهای متعدد دیگری، از یک صلیب سینهٔ شگفت‌آور بیزانسی گرفته تا مجموعهٔ جالبی از نقاشی‌های آبرنگ و گواش مدرن، جمع‌آوری و عرضه شده است.

آنچه در همهٔ نقاشی‌های واسکو، ذهن مرا به خود مشغول می‌کند، آن رئالیسم او در برخورد با موضوع‌هایش نیست ــ اگرچه این واقع‌گرایی به خودیِ خود، سرشار از رمز و راز است ــ زشت‌بودن چهره‌ها و شخصیت‌های تابلوهای اوست. از منجی در تابلوی «غسل تعمید[5]» گرفته تا سربازان و فریسی‌ها در تابلوی فوق‌العادهٔ «تعزیهٔ جُلجُتا[6]»، چهره‌های واسکو همان زشتی شدید و تلخ و تیره را انعکاس می‌دهند. در این میان فقط دو استثنا هست که به آن بازمی‌گردم. اما به هر یک از نقاشی‌ها جداگانه می‌نگرم و آن نبوغ و خلاقیت واسکو را می‌بینم که در زشتی نمایان شده، انگار که یک بُعد روحانیِ از پیش مقدر برای او بود. برای مثال تابلوی «تعزیهٔ جُلجُتا» را در نظر بگیریم، همان نقاشی رنگ و روغن بزرگی

---

1. Grão-Vasco
2. Great Vasco Fernandes
3. Janelas Verdas
4. Nuno Gonzalves
5. The Baptism
6. Calvary

که وقتی وارد موزه می‌شوید به شما خوشامد می‌گویند. بدون شک این یکی از شاهکارهای نقاشی پرتغالی است ــ به خاطر جسارت و صراحت‌اش، درک و اندیشه‌اش و اجرای استادانه‌اش. اما چقدر زشتی و کراهت در آن بیست‌وپنج نفر هست! چه چهره‌های مچاله و پیچ و تاب‌خورده‌ای، چه نیشخندهای تیره و تاری چهره‌های آن فریسیانی را از ریخت انداخته که بر سر لباس‌های آن منجی میان خود قرعه‌کشی می‌کنند؛ چه نیم‌رخ‌های پف‌آلود و رم‌کرده‌ای، مانند نیم‌رخ آن تاجر آزمندی که فرماندهٔ سپاه رومی، پیچیده در شنل قرمزش در جلوی او ایستاده، و چه خودپسندی ددمنشانه‌ای در چشمان همهٔ آن‌هایی که ایستاده‌اند و مصیبت مسیح را تماشا می‌کنند، دیده می‌شود! از آن دزد سرسختی که روی صلیب از درد به خود می‌پیچد، سربازانی با چهره‌های نامتقارن که فرومایگی و خباثت و دنائت از آن‌ها می‌بارد، و لونگینوس[1] سوار بر اسب سفیدش با نیزه‌ای تقریباً در آن لحظه‌ای که از دستش رها می‌شود ــ معجزه، از قرار معلوم در روح او به وقوع می‌پیوندد؛ تا زنان مقدس در پیش زمینه که دور مادر خداوندگار [عیسی] جمع شده‌اند که از فرط اندوه با دست‌هایی به هم فشرده در حال غش‌کردن است ــ همهٔ این چهره‌ها از همان زشتی نشان دارند: تلخ و گزنده، شوم و شرارت‌بار یا رقت‌انگیز و اشباع شده از درد و رنج یا خسته و فرسوده از اقدامات موفقیت‌آمیز. زشتی چهره‌ها و شخصیت‌های واسکو همیشه کاریکاتوری یا شیطانی، مانند چهره‌هایی که بوش[2] یا برویگل[3] نقاشی کرده‌اند نیست. در اغلب موارد این زشتی فقط نتیجهٔ رنج و زحمت یا کاری سخت و طولانی، فقدان لطف و محبت، تیرگی و ابهام، بی‌عاطفگی و سنگدلی‌ای که زندگی سخت و پر از رنج و زحمت به شخص می‌دهد، آرزو و حسرت برای زندگی خوب، عطش قدرت است.

همین دیدگاه، ضمناً آن نقوش و تصاویر بی‌شمار دیگر را هم مشخص کرده به استثنای سنت سباستیان[4] ــ که در میان دژخیمانی زشت و کریه‌المنظر احاطه

---

1. Longinus
2. Bosch
3. Breughel
4. St. Sebastian

شده ــ و تصویر سنت پیتر[1] (پطرس حواری). تقریباً همگان، این نقاشی از سنت پیتر را شاهکار واسکو می‌دانند. به هر حال می‌توان گفت از همه محبوب‌تر و پرطرفدارتر است. تختی که آن قدیس بر رویش جلوس کرده مانند تخت و بارگاه عظیم یک فرمانروای مستبد و خودکامه به نظر می‌رسد. ردای سلطنتی او با چین‌های زیاد بر روی کاشی‌های کف تالار می‌افتد. غرق در طلا، با تاجی مجلل و باشکوه بر سر، در حالی که در دست چپش ــ که روی کتابی باز تکیه کرده ــ آن کلید سحرآمیز بهشت را نگه داشته و با آرامش دست راستش را با سادگی فوق‌العاده‌ای به نشانهٔ دعای خیر حواریون بالا آورده ــ سنت پیتر در اینجا همچون یک فرمانروای گیتی[2] راستین نمایانده شده است. ظاهراً هرگز هیچ نقاشی، نبوغ و خلاقیت بیشتری به خرج نداده و طلای بیشتری و رنگ‌های تند و غلیظ‌تری به کار نبرده تا به پیروزی کلیسای کاتولیک رومی در تصویری خجسته و عظیم‌الشأن ــ کمی ملال‌آور اما به هر حال پاپ‌گونه ــ از پطرس حواری، ادای احترام کند. همه‌چیز در اینجا، پطرس را همچون فرمانروای راستین جهان نشان می‌دهد، آن پادشاه جهانی که قوانین و احکام و فرمان‌هایش را در همه‌جا تحمیل می‌کند. و اگر من با افکار و تأملات دیگری دربارهٔ هنر او اغوا نمی‌شدم که آن‌قدر سرشار از رازهای نهفته و اکتشافات دریایی است، چه بهانهٔ بی‌نظیر و خوبی این می‌توانست باشد برای تأمل و مراقبه بر نمادپردازی کهن ابتدایی ملکیصدق[3] آن کاهن-پادشاه، پادشاه جهانی یا چاکراوارتین[4] که در مرکز جهان می‌ایستد و چرخ عالم را می‌چرخاند و از طریق او همهٔ چیزها ممکن می‌شود و هستی‌شان را به‌دست می‌آورند.

* * *

واسکو فرناندز که مردم عادی، قدیسان و حتی عیسی را همان‌طوری به تصویر می‌کشد که همشهریانش را می‌بیند که سختی‌های سفرهای دریایی در

---

1. St. Peter
2. cosmocrator
۳. Melchizedek، کاهن و شاه اورشلیم در زمان ابراهیم، به گفتهٔ تورات.
4. Chakravartin

اقیانوس اطلس بر چهره‌شان اثر گذاشته ــ تلخ‌ترین و سرسخت‌ترینِ رئالیست‌ها است. اما این رئالیسم که ویژگی مشخصهٔ کل مکتب پرتغالی معاصر است، ضمناً یک مخلوق یا محصول روح آن عصر اکتشافات دریایی است ــ همراه با بسیاری دستاوردها و محصولات دیگر. هیچ‌چیزی بیشتر از این سبک و شیوهٔ پرتغالی که ــ شاید قبل از هلندی‌ها و به هر حال جداگانه و مستقل از آن‌ها ــ رئالیسم در هنر را کشف کرد، از هنرهای تصویری عصر رنسانس فاصله نگرفته و دور نشده است. معیار زیبایی مدیترانه‌ای کلاسیک که با رنسانس ایتالیایی از طریق اومانیسم و تعلیم و تربیت طبق ذوق و سلیقهٔ کلاسیک، به دشواری دوباره فعلیت و واقعیت پیدا کرد، هرگز در پرتغال در میان مردم رواج و محبوبیت نیافت. عصر اکتشافات دریایی در اینجا معیار و سنت متفاوتی را ایجاد کرد: معیار و سنت اقیانوس اطلس، سنت مارتنبروسوم[1]. سبک مانوئلی [گوتیک پرتغالی قرن شانزدهم] با همهٔ اسرار و رموزش، با تأثیرات بیگانه و عجیب و دریایی‌اش که به چشم می‌خورد و مضطرب و پریشان می‌کند، عالی‌ترین تجلی آن معیار و سنت است.

اما همان‌قدر جالب و معنی‌دار است رئالیسم نقاشان پرتغالی قرن شانزدهم، زیرا همهٔ این هنرمندان، معاصر بودند با تلاش‌های باورنکردنی و عجیبی که برای عبور از اقیانوس‌ها و کشف دنیاهای جدید انجام می‌گرفت. بسیاری از آن‌ها در مستعمره‌نشین‌هایی در سواحل آفریقا زندگی می‌کردند. در آن‌ها چشم‌اندازهای جدیدی را می‌دیدند و چهره‌هایی بیگانه؛ آن‌ها در جغرافیاهای جدید و وضعیت‌های پرمخاطره‌ای وارد می‌شدند؛ زندگی سخت و خشنی را تجربه می‌کردند؛ در هر قدم با مرگ و بیماری‌های هولناک و ناشناختهٔ مشرق‌زمین مواجه می‌شدند؛ زندگی دشوار دریانوردان را می‌زیستند... و بیش از همه، مردانی ترشرو و اخمو را می‌دیدند که در تلاش‌هایی طاقت‌فرسا از خودشان کار می‌کشیدند و در کشمکش و تقلایی ترس‌آور با ناشناخته‌ها درگیر شده بودند:

---

1. Martenebrosum

مردانی خسته از کار زیاد، بی روح، مست غرور، رذالت و فساد اخلاقی و احساس قدرت ــ در یک کلمه، مردانی زشت. خشونت و ددمنشی چهره‌هایی که واسکو فرناندز نقاشی کرده، همان‌هایی بوده که در همه‌جا در معاصرانش می‌دید. او هیچ فرصتی نداشت که آن زیبارویان مدیترانه‌ای ملکوتی و اندیشمند عصر رنسانس ایتالیا را نگاه کند. او هیچ راهی نداشت که روحش را تعلیم دهد تا بتواند آن زیبایی‌های آرام و خوشایند را تصور کند. وقفه‌های کوتاه در خلاقیت پرتغالی همیشه مقارن بود با لشکرکشی‌ها یا سفرهای دریایی اکتشافی.

* * *

یک نقاش بزرگ دیگر و معاصر با گرائو واسکو: فعلاً تحت عنوان «استاد نقاشی شهر ویزیو[1]» خوانده می‌شود تا وقتی که نامش شناخته شود، اما مجموعهٔ آثار کاملی از او در اینجا جمع‌آوری شده است. تأثیرات اکتشافات دریایی در مورد این «استاد نقاشی» هم کاملاً مشهود است. یکی از معروف‌ترین نقاشی‌هایش تحت عنوان «ستایش مغان»[2] یک سرخپوست برزیلی را به‌عنوان پادشاه سیاهپوستی به تصویر می‌کشد که برای ستایش و پرستش به آخور [محل تولد] منجی می‌آید. شکی نداریم که او یک سرخپوست برزیلی است زیرا در حالی که آمادهٔ زانوزدن می‌شود، جامهٔ رنگارنگی بر تن دارد با انگشترها و رشته‌ای مروارید بر گردنش، با پرهای رنگارنگ در اطراف سرش و نیزه‌ای چوبین در دستش. بدون شک این پیش‌درآمد بیگانه‌گرایی (غریبه‌دوستی)[3] در نقاشی اروپایی و الگوی نمونهٔ نخستین برای «وحشی نجیب و شریف[4]» بود که بیش از دو قرن، تخیلات نویسندگان و اخلاق‌گرایان قارهٔ اروپا را به خود مشغول کرده بود.

پرتغال می‌تواند افتخار کند که پیشرو بیگانه‌گرایی و کل ادبیات رمانتیک بوده است. آیا کاموئنش[5] نخستین اروپایی‌ای نبود که یک بردهٔ سرخپوست

---

1. Maestre do Retabulo da sé de Viseu
2. The Adoration of the Magi
3. exoticism
4. noble savage
5. Camoens (۱۵۸۰ـ۱۵۲۴)، شاعر پرتغالی.

ــ بارابار[1] ــ را به‌عنوان «اسیری که او را اسیر خود کرده بود» ستایش کرد؟ شعر "Aquela Cattiva" که در آن رنگ تیرهٔ پوست به زیان زیبایی سفید و موطلایی (بلوند) ستایش می‌شود، راهگشای کل ادبیات بیگانه‌گرا بود که مکتب رمانتیک با موفقیت آن را ارتقا داد. بیهوده نبود که شاتوبریان[2] شعر "Aquela Cattiva" را دوست داشت و فکر می‌کرد که در آن، تأییدی بر علاقه و اشتیاق به زیبایی ساده (بدون پیچیدگی) و غیراروپایی را می‌یابد که به جغرافیاهایی تعلق داشت که طبق اشتیاق پرشور او و همهٔ رمانتیک‌های دیگر، با بهشت یکسان پنداشته می‌شد.

بدین ترتیب همهٔ آن جریان‌هایی آغاز شد که بعداً رواج پیدا کرد و همگانی شد؛ بدین ترتیب هر راه و رسم (مد) عمومی و هر فخرفروشی عمومی آغاز می‌شود، چه از آنِ شاعری بزرگ باشد و چه از آنِ نقاشی بزرگ. این گرایش عمومی به زیبایی آفتاب‌سوخته (برنزه) و سیه‌چرده که به تدریج پس از سال ۱۹۲۰ فراگیر و همگانی شد، گرایشی که جوان سفیدپوست اروپایی را مجبور کرد خودش را هرطور شده «سیه‌چرده» یا حداقل «آفتاب‌سوخته» و برنزه کند، دورافتادن و انحرافی جدی از معیارهای زیبایی کلاسیک مدیترانه‌ای و اسکاندیناویایی (نوردیک) بود که هلن سفیدروی موبور و دوشیزگان موطلایی مثل بلانشفلور[3] و مارگارتا[4] را ستایش می‌کرد. درست است که گرایش به پوست سیه‌چرده هم‌زمان با موسیقی سیاهپوستان و جاز اروپا را تسخیر کرد. اما منشاء اولیهٔ آن در مکتب رمانتیک و در «ستایش رنگ تیرهٔ پوست» کاموئنش است. چند قرن زمان لازم بود تا طبقهٔ ممتاز و نخبگان اروپا و آمریکا آن را بپذیرند و هنر، فلسفه و ورزش‌ها در هر دو قاره، آن را حمایت و تبلیغ کنند. این «انقلاب بر ضد پوست سفید» البته پدیدهٔ پیچیده‌ای است. حتی در آن می‌توان عناصری از جنبش کارگری (پرولتاریا) و قیام بر ضد اشرافیت و هنجارها و معیارهای کلاسیک را شناسایی کرد. اما این طرفداری از زحمت‌کشان و «طبقهٔ کارگر» با رؤیاهای

---

1. Barabar

۲. Chateaubriand (۱۸۴۸ـ۱۷۶۸)، نویسنده، مورخ و دیپلمات فرانسوی.

3. Blanchefleur 4. Margareta

خوشایند و ستودنی قرن گذشته آیا چیزی غیراز «وحشی نجیب»[1] ژان ژاک روسو است که در ناخودآگاه جمعی یک جامعه تکثیر شده است؟ و آیا ارتباطی نیست بین توضیح و توجیه برای سادگی «ابتدایی» قرن‌های هجدهم و نوزدهم و امید به رستگاری یا نجات‌باوری پیچیده‌ای که نظریه‌پردازان سوسیالیست در طی صدسال گذشته شرح و بسط داده‌اند؟

1. le bon sauvage

بخش چهارم:

ادبیات و امر قدسی

۴ / ۱

مضامین عامیانهٔ محلی و آثار هنری

هر فرد هوشمندی که آثار و تولیدات آن گروه از هنرمندان و نویسندگان رومانیایی را بررسی کند که به اصطلاح «از فرهنگ عامه الهام می‌گیرند»، باید متوجه عادی‌بودن و پیش‌پاافتادگی کلی آن‌ها بشود. سبک برومه رسکو[1] در هنر تصویری و تزیینی، سبک رودیکا[2] در داستان نمایشی (از آلکساندری[3] تا کمارا کودرولویی[4])، سبک میهاییل لونجانو[5] در ادبیات داستانی (که نمایندهٔ بسیاری عناصر غیرخلاق از سه‌مه‌نه توریسم[6] است) ــ همهٔ این‌ها مشهور و شناخته شده است و خوشبختانه نخبگان رومانیایی از آن‌ها عبور کرده و فراتر رفته‌اند.

درک دلیل این ناکامی اندوهبار، چندان دشوار نیست. «الهام گرفتن از فرهنگ عامه» به طریقی بدون فکر و قالبی مکانیکی و خارجی، سرهم‌بندی شد. از مضامین عامیانه رونوشت برداشتند و ضرباهنگ اشعار عامیانه را بازسازی کردند؛ اما همهٔ این‌ها سبک‌ها و قالب‌های مُرده بود. اشعار عامیانهٔ محلی، رقص‌های عامیانه محلی و لباس‌های ملی ــ همهٔ این‌ها نمودهای کاملی از یک نوع حیات جمعی است. و به معنای دقیق کلمه، چون این‌ها به خودیِ خود نمودهای کامل و تحقق قطعی آن حیات جمعی هستند، نمی‌توانند همچون منبع الهام برای سایر عملکردهای هنری به‌کار روند و نمی‌توانند نقش مضامین یا درون‌مایه‌ها را ایفا کنند. «میوریتا[7]» اگرچه بسیار عالی و کامل است، نمی‌تواند

---

1. Brumărescu
2. Rodica
3. Alecsandri
4. Chemarea Codrului
5. Mihail Lungeanu
6. Sămănătorism
7. Miorita

به‌طور ثمربخشی منبع الهام شاعرانه باشد. هر چیزی که با ضرباهنگ و واژگان «میوریتا» نوشته شود نوعی تقلید یا اقتباس خواهد بود. برای آفریدن چیزی در «سبک و سیاق میوریتا» باید از قالب‌های اشعار عامیانهٔ محلی عبور کنید و بکوشید تا خود را با منبع و سرچشمه‌ای که «میوریتا» را پدید آورده، انطباق دهید. دَن بوتّا[1] در «کانتیلنه»[2] همین روش و راهکار شاعرانه پیش گرفته و موفق شده است.

اما این منبعی که شعر، هنر تجسمی، رقص و معماری عامیانه از آن بیرون آمده، چیست؟ آن منبع جاندار و زنده‌ای که کلیت آثار و تولیدات فرهنگ عامه را تغذیه می‌کند، کدام است؟ آن «وجود ناپیدای تخیلی»[3] تجربه‌ای نامعقول و غیرمنطقی است که در طی قرون و اعصار از یک زندگی همگانی معین، تغذیه شده و پرورش یافته است. کسانی که از هنر عامیانهٔ محلی الهام گرفته‌اند، دقیقاً همین «وجود ناپیدای تخیلی» و این عنصر نامعقول و غیرمنطقی را نادیده گرفته و به آن توجه نکرده‌اند. آن‌ها مضامین و درون‌مایه‌های فولکلوریک را «شرح و تفسیر» کرده‌اند، آن‌ها به دنبال «نمادها» و «نشانه‌ها» گشته‌اند، آن‌ها با پس و پیش‌کردن چشم‌اندازها و ارزش‌ها، کوشیده‌اند تا «اصیل» و «خلاق» باشند. آن‌ها اژدها را به انسانی عادی تبدیل کردند، فهت فروموس[4] (پسر شاه‌پریان) را به یک منفی‌باف مسخرهٔ مهربان و ایلینا کونسینزانا[5] را به یک زن فاحشه تبدیل کردند. آن‌ها می‌خواستند فرهنگ عامه یا فولکلور را «شرح و تفسیر» کنند بدون آنکه از بی‌ثمر و سطحی‌بودن این کار خبر داشته باشند. الهام گرفتن از مضامین فولکلوریک هیچ ربطی به اصالت و خلاقیت ندارد. همهٔ آنچه یک هنرمند مدرن می‌تواند در ارتباط با این مضامین انجام دهد عبارت است از عمیق‌ترکردن آن‌ها و بازیابی آن منبع غیرعقلانی که تولیدکنندهٔ آن‌ها بود. از طریق «شرح و تفسیر» و جستجوی نمادها و نشانه‌ها، آن خصلت غیرعقلانی فولکلور از دست می‌رود و همین‌طور هم عناصر جمعی و کلی آن.

---

۱. Dan Botta (۱۹۰۷ـ۱۹۵۸)، شاعر و نویسندهٔ رومانیایی.

2. Cantilenă

3. fantastic presence

4. Făt Frumos

5. Ileana Consinzeana

در موارد دیگری، هنرمندان و نویسندگان به هیچ وجه مداخله‌ای در مواد و مصالح فولکلوریکی که با آن‌ها کار می‌کردند، نکرده‌اند. آنان صرفاً آن مصالح را در کتاب‌ها یا در آثار تجسمی به صحنه آورده‌اند. نتیجهٔ کارشان وحشتناک بوده: زیرا کارهایشان دیگر آفرینش یا اثر خلاق نبود بلکه صرفاً کارهایی تقلیدی یا اقتباس بود. آن کارها، شکل و قالب‌های عالی و کامل ــ و بنابراین مُرده و بی‌جان ــ فولکلوریک بوده که تحت نام مؤلفان و پدیدآورندگان مدرن بازتولید شده است. هنرمندان و نویسندگان رومانیایی با درخشش آثار فولکلوریک بزرگ متعدد («میوریتا»، دوینا[1]، رقص محلی، جامه‌ها و زیورآلات محلی) کور شده بودند و سعی داشتند از آن‌ها تقلید کنند. اما کسی هرگز از شکل‌ها و قالب‌ها، حالات و بیانات و آنچه تحقق یافته است تقلید نمی‌کند؛ اگر قرار بر تقلید باشد، از روش‌ها و راهکارها و منابع تقلید می‌کند. اینک، منبع آن‌ها دقیقاً همان «وجود ناپیدای تخیلی» بود که قبلاً ذکر کردیم و روش و راهکارش یک روش جادویی آفرینش در اعماق و نفوذ در حوزه‌های پنهان و بارور روح فولکلوریک است.

تا قبل از لوچیان بلاگا[2]، حتی یک نمایشنامهٔ رومانیایی که از فرهنگ عامه الهام گرفته باشد، وجود نداشت. و این علیرغم این واقعیت بود که «افسانهٔ استاد مانوله[3]» بارها به روی صحنه آمده بود. اما همهٔ آن‌هایی که این افسانه را بازنگری و بازسازی می‌کردند می‌کوشیدند تا «روح اصیل و خلاقی» به آن بدهند. اینک، آنچه جذابیت و زیبایی ناب این مضمون را تشکیل می‌دهد، خود قصه است ــ در جستجوی نمادها و نشانه‌ها یا تعبیرها و تفسیرها نباشید! این قصه به خودیِ خود، آن وجود ناپیدای غیرعقلانی و تخیلی را تصدیق می‌کند و «تحقق می‌بخشد»؛ فقط آن، و نه نمادها و نشانه‌هایی که با تلاش و کوشش فردی طراحی و پرورانده شده، ما را وارد جهان فولکلوریکی می‌کند که در آن، دنیای اشیای

---

1. doina

۲. Lucian Blaga (۱۹۶۱ـ۱۸۹۵)، نویسنده و رمان‌نویس رومانیایی.

3. Legend of Master Manole

بی‌جان دارای حیاتی زنده و پرجنب و جوش و قوانینی شبیه به قوانین دنیای طبیعت جاندار می‌شود؛ جایی که خانه‌ها و کلیساها موجوداتی زنده‌اند که فقط در صورتی می‌توانند باقی بمانند که یک جان انسانی برایشان قربانی شود تا با استفاده از خون و روح آن تا ابد پایدار بمانند.

و این استاد مانوله بر روی صحنه معمولاً چه می‌شود؟ من اتفاقاً به تماشای اجرای بی‌مزه و کسل‌کننده‌ای رفته بودم که در آن، استاد مانولهٔ بیچاره مسائل و پرسش‌هایی دربارهٔ خودآگاهی و هشیاری را برای خودش مطرح می‌کرد (انگار که خودآگاهی فردی او ماجرای تقدیرش را تشکیل می‌داد) و خودش می‌کوشید تا «معنای نمادین» آن قربانی آیینی را پیدا کند. نویسندهٔ این نمایش، کارش را از پیش‌فرضی باطل و اشتباه آغاز کرده بود: اینکه چون داستان استاد مانوله بسیار مشهور و شناخته شده است، «فرشتگان» و نمادهای جدیدی باید کشف شود. این یک توجیه عقلانی است که هیچ ربطی به خودِ افسانه ندارد زیرا در اینجا خودِ حکایت نیست که اهمیت دارد بلکه آن وجود ناپیدا یا حضور تخیلی که در جریان قصه آشکار می‌شود، مهم است. نمایشنامه‌ها و آیین‌های اسرار یونانی همگی براساس داستان‌ها و افسانه‌هایی شکل می‌گرفت که برای همه، حتی کودکان، شناخته شده بود. آن‌ها صرفاً با آشکارشدن نمایشی‌شان، واکنش‌های احساسی را برمی‌انگیختند زیرا فقط در آن موقع بود که جوهرهٔ «تخیلی» در آن‌ها از قوه به فعل درمی‌آمد و عملی می‌شد. مثل یک بازی که شما آن را بلد هستید و با این وجود، هربار که آن را بازی می‌کنید تازه و جدید است زیرا تجربه کردن و نه شناخت ظاهری، جوهرهٔ «تخیلی» بازی را تشکیل می‌دهد.

بعضی مضامین و درون‌مایه‌های مشخصی در ادبیات عامیانهٔ ما [رومانیایی‌ها] وجود دارد که از دیدگاه نمایشی، فوق‌العاده غنی است. برای مثال مضمون «در» یا «راه و رود» که در حیات عامیانهٔ رومانیایی نقش یک سازهٔ جادویی را ایفا می‌کند که بر همهٔ اعمال و کارهای اصلی زندگی یک فرد، اشراف دارد. اولین عبور از زیر در و رودی به معنای وارد شدن به درون زندگی ــ زندگی واقعی بیرونی ــ است. این «در» ناظر و مراقب ازدواج است و از زیر در است که جسد فرد متوفی رسماً

به سوی محل سکونت ابدی و آرامگاهش حمل می‌شود. پس این یک بازگشت به دنیای اول است؛ دایره کامل و بسته شده و «در» در پس‌زمینه می‌ماند با انسانی جوان‌تر، تا ناظر و مراقب تولدهای دیگر، ازدواج‌های دیگر و مرگ‌های دیگر باشد. فکر کنید چقدر شگفت‌انگیز و عالی خواهد بود که نمایشی را تماشا کنیم که ماجرایش زیر سایهٔ یک «در» اجرا و آشکار شود! صرفاً همان حضور «در» باعث ارتقاء عملکرد نمایشی و بالاتر رفتن از سطح آگاهی روزمره می‌شود. با استفاده از فنون و راهکارهای نوین در مدیریت صحنه، شور و هیجان و احساس حضور در عالم رؤیایی، فوق طبیعی، افسانه‌ای، به آسانی می‌تواند تحقق یابد و درک شود. و در این شور و هیجان جمعی، کلمات و گفته‌ها تأثیرگذارتر می‌شود و تداعی‌ها و پیوندها تأثیری عمیق‌تر پیدا می‌کند. فرد نه‌تنها با آگاهی عادی روزانه‌اش، بلکه با همهٔ مراحل خواب و رؤیا، همهٔ نیروهای تخیل، همهٔ آن حیات ناخودآگاه و نهفته‌ای که کارهای بزرگ ما از آن به وجود می‌آید و در هر عمل قاطع و تعیین‌کنندهٔ زندگی ما حضور دارد، در کل نمایش شرکت می‌کند....

چقدر مضامین و درون‌مایهٔ فولکلوریک متعددی برای خلق داستان‌ها و نمایشنامه‌های «تخیلی» رومانیایی در دسترس است! شب‌زنده‌داری در سوگواری برای مردگان، بازی‌های کودکان (که بقایای مراسم رازآموزی و تشرف آیینی و مراسم آیینی کشاورزی است)، شب سنت اندرو[1]، انقلاب تابستانی، راز و رمز گداختن و تصفیه کردن فلزات گرانبها ــ و بسیاری دیگر. هر یک از این مضامین و درون‌مایه‌ها ما را به سوی آن منبع خلاق ابدی هدایت می‌کند: «وجود ناپیدای تخیلی». بدون این وجود ناپیدا، هر الهام فولکلوریک صرفاً یک اثر تقلیدی یا اقتباس است.

---

1. St. Andrew's Eve

۴ / ۲

مارته بیبسکو[1] و برخورد ادبیات شرق و غرب

«همکاران عزیزم،

با دعوت از من برای پیوستن به مؤسسهٔ معتبری همچون فرهنگستان سلطنتی زبان و ادبیات فرانسه، افتخار بزرگی را نصیبم کرده‌اید[۱]. با این حال، باید اعتراف کنم که استحقاق چنین افتخار بزرگی را ندارم. با توجه به شرایط غیرقابل پیش‌بینی و تغییرناپذیر روزگار، من در سن سی‌وهشت‌سالگی پاریس را کشف کردم؛ زمانی که قبلاً بخش‌هایی از آسیا و اروپا را شناخته بودم و پس از سه سال زندگی در هند، یک سال در انگلستان و چهار سال در پرتغال. و فقط پس از انتشار حدود ده جلد کتاب به زبان رومانیایی و تعدادی رسالهٔ تحقیقی به زبان انگلیسی و ایتالیایی بود که نوشتن به زبان فرانسه را آغاز کردم. مسلماً همچون همهٔ رومانیایی‌های هم‌نسل من، فرانسه زبان دوم من بود؛ اما بیشتر یک زبان فرهنگ و مکاتبه بود مثل کوین[2] در عصر یونانی‌مآبی (هلنیستی) یا لاتین در قرون وسطی. من دیرتر از آن به فرانسه رسیدم که بتوانم به زبان فرانسوی رؤیا ببینم و تخیلاتم را تصور کنم، به عبارت دیگر، یک نویسندهٔ فرانسوی‌زبان شوم. من آن‌قدر نبوغ ادبی دوستانم، اوژن یونسکو و ای. ام. چوران[3] را تحسین می‌کنم که جرأت ندارم از الگوی آن‌ها پیروی کنم. بنابراین متقاعد شدم که فقط تحقیقات فلسفی‌ام و آثارم دربارهٔ شرق‌شناسی و تاریخ ادیان را به زبان فرانسه بنویسم. اما حتی پس از پذیرفتن کرسی استادی تاریخ ادیان در دانشگاه شیکاگو در سال ۱۹۵۷ باز هم

---

1. Marthe Bibesco 2. Koine

۳. E. M. Cioran (۱۹۹۵-۱۹۱۱)، فیلسوف رومانیایی.

به این کار ادامه دادم. شاید به خاطر همین باور به امتیازات بی‌نظیر زبان فرانسوی و وفاداری من به میراثی که برای همهٔ رومانیایی‌ها ارزشمند است، بوده که شما همکاران عزیز، خواسته‌اید تا به من افتخار دهید و دعوتم کنید تا در میان شما باشم.

آقای محترم، از شما سپاسگزارم به خاطر تصویر خوشایندی که [از من] ترسیم کردید. وقتی به سخنان شما گوش می‌کردم، به یاد تحقیقات عالی شما دربارهٔ بعضی نویسندگان معاصر افتادم. در خیالم نمی‌گنجید که شما کتاب‌های خودِ من را هم با همان دقت، مطالعه و بررسی کنید و اینکه روزی این افتخار را داشته باشم که شما از سر لطف ورود مرا به این جمع سرشناس و پرآوازه، خوشامد گویید.

شما اقدام پدر روحانی تیاردو شاردن را برای پشت‌سر گذاشتن «تنگ‌نظری» و «کوته‌بینی» که مسیحیت غربی را به خطر انداخته، یادآوری کردید؛ درواقع او نه‌تنها بر سرشت فراگیر و خصلت جهانی کلیسا، بلکه بر بینش «کیهانی» مسیحیت هم تأکید داشت. علاقهٔ پرشور تیار به تحقیقات علمی نمایانگر ارزشی دینی بود که به زندگی و مادّه نسبت می‌داد. آن دیرین‌شناس برجسته همان پیام سنت کتاب مقدس را باور داشت: او این کیهان و کائنات، حیات و نوع بشر را مخلوقات الهی می‌دانست. به راستی تیار نمی‌دانست باورهای مشابهی در سراسر جهان ــ در میان اقوام کهن ابتدایی و نیز در فرهنگ‌های تکامل‌یافته ــ تقریباً مشهود است. دقیقاً همین تجربهٔ تقدس کیهانی، ویژگی مشخصهٔ ادیان و آیین‌های بی‌شماری است که تحت عنوان «ابتدایی» و «کفر و شرک» می‌خوانند. من بخشی از عمر خود را به مطالعهٔ این اشکال دینی اختصاص دادم؛ هم کهن و ابتدایی و هم شرقی. من پاداش بزرگی گرفتم وقتی نهایتاً وحدت بنیادین روح انسانی را درک کردم، که به آن امکان داده تا با اشتیاق درگیر آفرینش‌های دینی بی‌شماری از عصر حجر تا روزگار کنونی شود. در این لحظه از تاریخ‌مان که ویژگی مشخصه‌اش «جهانی‌شدن» فرهنگ است، به نظر من تاریخ ادیان نقش مهم و ممتازی ایفا می‌کند؛ و می‌تواند اطمینان خاصی را به فعالیت‌های روح انسانی و حتی نگاهی خوش‌بینانه به آینده را منتقل سازد.

شما ضمناً به تلاش من برای برعهده گرفتن کار یک شرق‌شناس و یک مورخ ادیان در کنار کار نویسندگی اشاره کردید. درواقع من به یک سنت فرهنگی تعلق دارم که تضاد میان تحقیق علمی و فعالیت ادبی را قبول ندارد. عده‌ای از دانشمندان بزرگ رومانیایی مثل کانتمیر[۱]، هاشدئو[۲]، یورگا[۳]، پاروان[۴]، ضمناً نویسندگانی قابل و ماهر بوده‌اند؛ میهاییل امینسکو[۵]، سرشناس‌ترین شاعر رومانیایی، ضمناً یک اندیشمند اصیل و خلاق و یکی از فاضل‌ترین متفکران زمان خود بود. در ارتباط با کار خودم بر این باورم که شباهتی ساختاری میان کار علمی و تخیل ادبی وجود دارد. نیازی نیست بگویم چقدر خوشحال شدم وقتی این عبارت را از فیزیکدان مشهور آمریکایی، جاکوب برونوفسکی[۶] خواندم: «آن قدمی که به واسطه‌اش یک اصل بنیادین جدید مطرح می‌شود، خودش نمی‌تواند خودکار باشد. این یک بازی آزادانهٔ ذهن و ابداعی خارج از فرآیند منطقی و عقلانی است. این عملکرد اصلی و محوری تخیل در علم است و از هر نظر مانند هر عملکرد مشابهی در ادبیات است.»

* * *

از قول شاهزاده‌خانم مارته بیبسکو، کمی قبل از درگذشتش، گفته‌اند که او آخرین شاهد اروپای «قطعی و مشخص»[۷] بود. درواقع او آخرین تزار [روسیه] و همهٔ پادشاهان اروپا را می‌شناخت. او شاه فردیناند و ملکه ماری رومانی را از دوستان خود می‌دانست و همین‌طور هم کنتس آنا دو نوآیلس[۸]، مارسل پروست،

---

۱. Dimitrie Cantemir (۱۷۲۳ـ۱۶۷۳)، شاهزادهٔ مولداویا، فیلسوف، مورخ، زبانشناس و آهنگساز رومانیایی.

۲. Hasdeu (۱۹۰۷ـ۱۸۳۸)، نویسنده و زبانشناس رومانیایی.

۳. Nicolae Iorga (۱۹۴۰ـ۱۸۷۱)، مورخ، نویسنده و سیاستمدار رومانیایی.

۴. Vasile Parvan (۱۹۲۷ـ۱۸۸۲)، مورخ و باستانشناس رومانیایی.

۵. Mihail Eminesco (۱۸۸۹ـ۱۸۵۰)، شاعر و داستان‌نویس رومانیایی.

۶. Jacob Bronowski (۱۹۷۴ـ۱۹۰۸)، ریاضیدان، زیست‌شناس، مورخ علم، شاعر و مخترع یهودی لهستانی‌ـانگلیسی.

7. definitive

8. Anna de Noailles

پل کلودل[۱] و ابه مُنیه[۲] را؛ او نه‌تنها در محافل نویسندگان پاریسی رفت‌وآمد داشت بلکه ضمناً سیاستمداران، بسیاری از فرماندهان ارتش، هنرمندان، دانشمندان و بزرگان کلیسا را در سراسر اروپا، انگلستان و ایالات متحده می‌شناخت. با این همه، مارته بیبسکو خیلی فراتر از «آخرین شاهد اروپای قطعی و مشخص» بود. درواقع او یک آیینهٔ تاریخ و نه‌فقط تاریخ معاصر بود. خون رومانیایی، فرانسوی، یونانی و ایتالیایی در رگ‌هایش جریان داشت و از طریق حافظهٔ توانمندش، تاریخچهٔ همهٔ خاندان‌ها، مناطق و اقوام اروپایی را که در خلاقیت نیاکانش سهم داشتند، به خاطر داشت.

مارته بیبسکو سی‌سال آخر عمرش را وقف تهیهٔ یک اثر چند جلدی تحت عنوان حوری اروپا[۳][۲] کرد. او تأیید می‌کرد که از نیاکانش الهام گرفته که «حیات یک اندیشه را در سرتاسر یک خاندان، جستجو برای یافتن وحدتی گمشده، جستجو به دنبال «حوری» (نمف، پری دریایی)، واژه‌ای که به زبان یونانی به معنی زن است» بنویسد. او مشخصاً می‌گوید: «میدان دید من در برابرم گسترده بود: اروپایی تکه‌تکه که بر ضد خودش تقسیم شده....» بدین ترتیب او محکوم بود به زیستن در این اروپای متلاشی‌شده با «پیش‌بینی‌ها و پیشگویی‌های نیاکانش.» اما شاهزاده بیبسکو اضافه می‌کند: «قبل از شهادت‌دادن، لازم بود منشاء و خاستگاه خودم را بشناسم و این میراث افراد نومید و مضطربی را که با نیرویی مقاومت‌ناپذیر مرا به پایین می‌کشید، در زمینه و محل مناسبش قرار دهم.» در یک مناسبت دیگر به ماهیت فوری و اضطراری کارش پرداخت: «من از تبار خاندانی هستم که تک‌تک‌شان نوشته و ساخته بودند و ردپایی آشکار و روشن از زندگی‌شان بر روی زمین باقی گذاشتند. من وظیفه داشتم آن‌ها را کشف رمز و شناسایی کنم ــ زیرا نه قبلاً شناخته شده بود و نه من می‌دانستم ــ تا بفهمم در حال حاضر هر نسل در کجا زندگی می‌کند.[۳]»

---

۱. Paul Claudel (۱۸۶۸ـ۱۹۵۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس فرانسوی.

2. Abeé Mungnier

3. La Nymphe Europe

مارته بیبسکو زمانی انجام این کار عظیم را برعهده گرفت که نویسندهٔ مشهوری بود. کتاب‌های او ایسور: سرزمین درختان بید[۱][۴]؛ طوطی سبز[۲][۵]؛ هشت بهشت: تصاویر سفر در ایران، آسیای صغیر و قسطنطنیه[۳][۶]؛ کاترین-پاریس[۴][۷]؛ تصاویر اپینال[۵][۸]، ابتدا قبول عام مردم و در عین حال تحسین منتقدان را کسب کرد. همین مجموعهٔ آثار ادبی است که دستاورد بزرگ مارته بیبسکو را تشکیل می‌دهد و جایگاه او را در فرهنگ مدرن فرانسه توجیه می‌کند. اما من ترجیح داده‌ام بر یک جنبهٔ کمتر شناخته شده اما همان‌قدر مهم از کار او تمرکز کنم تا تعبیر و تفسیر او را از سنت معنوی اروپایی بفهمم. همان‌طور که خواهیم دید، شاهزاده بیبسکو تعدادی از اکتشافات تاریخ‌نگاری معاصر را از قبل پیش‌بینی کرده بود، مشخصاً ارزش بی‌حد و حصر فرهنگ‌های عامیانه، استقبال از استعمال واژه‌های بیگانه و عامیانه و کارکرد نجات‌بخش تاریخ‌نگاری اروپایی از این لحاظ که هر تحقیق تاریخی راستینی به آگاهی از وحدت معنوی و فرهنگی اروپا منجر می‌شود.

مارته بیبسکو در کتابش ایسور: سرزمین درختان بید تعصب دینی و دینداری عمیق و غنی یک تمدن کهن ابتدایی را آشکار می‌سازد: تمدن کشاورزان و روستاییان رومانیایی. و اما در ارتباط با کارکرد نجات‌بخش تاریخ‌نگاری اروپایی، باید منتظر انتشار پنج یا شش جلد دیگر حوری اروپا بمانیم تا همهٔ معانی و مفاهیم ضمنی آن را بشناسیم. خوشبختانه به سه مجلد بزرگ حاشیه‌نویسی شده از مکاتبات او با ابه مُنیه تحت عنوان زندگی بر مبنای دوستی[۶] دسترسی داریم که شاهزاده بیبسکو در آن مکرراً به ساختارها و هدف اثر بزرگش اشاره می‌کند. به‌علاوه، در این مکاتبات تحسین‌برانگیز است که شخص می‌تواند شخصیت حقیقی شاهزاده بیبسکو را با همهٔ پیچیدگی‌هایش بشناسد و ارزش

---

1. Isver: Country of Willows
2. The Green Parrot
3. The Eight Paradises: Travel pictures in Persia, Asia Minor, and constantinople.
4. Catharine-Paris
5. Images d'Epinal
6. La vie d'une amitié

عبرت‌آموز تقدیر او را درک کند. زیرا این فرزند خلف بیزانس[1] و زادهٔ یک امیرلشکر ناپلئونی، این کاتولیک مؤمنی که در سنت کلیسای شرقی بزرگ شده، این شاهزاده‌خانم ثروتمندی که نیمی از عمرش را در میان فقرا و روستاییان زندگی کرده، این زبان‌شناسی که می‌خواست همهٔ زبان‌های نیاکانش و دشمنان‌شان را فراگیرد، به نوعی یک الگوی نمونهٔ مثالی را برای اروپایی‌های آینده، از قبل پیش‌بینی می‌کند.

مارته بیبسکو بعداً با یادآوری آماده‌سازی و نوشتن کتابش دربارهٔ فرهنگ عامیانهٔ رومانیایی نوشت:

> ایسور از زندگی روزانه در روستاها الهام گرفت و از مراسم و آیین‌های سنتی که در طی یک هزاره سکونت روستاییان در این منطقهٔ کوهستانی پوشیده از جنگلی اجرا شده که فکر می‌کردم بلافاصله بعد از ازدواجم آمده‌ام تا برای همیشه در آنجا زندگی کنم. این کتاب محصول یادداشت‌های روزانهٔ من است؛ هیچ داستانی در آن نیست که واقعی نباشد و حتی یک صحنه در آن نیست که ابداع تخیل باشد. همهٔ تجربه‌هایی که در آن آمده واقعاً برای من رخ داده است؛ من عمیقاً به آن مردم وابسته بودم و به زندگی آن‌ها که در زمانی مجزا جریان داشت مثل خودم که در مکانی مجزا می‌زیستم. و به آن سرزمین و به آن مردمی که تازه شناخته بودم، عشق می‌ورزیدم.[۹]

درواقع مارته بیبسکو یک تمدن روستایی بسیار کهن را کشف کرده بود که ریشه در عصر نوسنگی داشت اما از فرهنگ‌های بعدی هم تأثیراتی پذیرفته و غنی‌تر شده بود: فرهنگ‌های یونانی، سلتی، رومانیایی و اسلاو. ایسور را می‌توان با آثار بعضی مردم‌شناسان آمریکایی مقایسه کرد که در طی ده سال گذشته جزو آثار پرفروش بودند. این کتاب، زندگی یک جامعهٔ روستایی را با همهٔ پیچیدگی‌ها و عمق‌اش ارائه می‌کند. مارته بیبسکو در صفحات کتابی که تازگی‌اش را از دست نداده، با دقت و ظرافت و هوشمندی به چرخهٔ آیینی یک روستای رومانیایی،

---

1. Byzantium

آداب و رسوم‌شان، افسانه‌هایشان و کارهایی که در هر فصل باید انجام دهند، می‌پردازد. او بارها و بارها تحت تأثیر کهن و ابتدایی‌بودن فرهنگ آن‌ها قرار می‌گیرد. او در ارتباط با کیک تدفینی که از غلهٔ پخته و آجیل خردشده با عسل درست می‌شود، در یادداشتی نوشته: «همین دستور پخت در کتاب شهر باستانی[1] اثر فوستل کولانژی[2] آمده که ضیافت‌های تدفینی رومی‌ها را شرح می‌دهد[۱۰].» درواقع این به مراسم آیینی بسیار کهن‌تری بازمی‌گردد که در ابتدای تاریخ ناحیهٔ اژه[3] مشاهده شده است.

پرنسس با کمک راهنما و فرد مورد اطمینانش، ــ پیرزنی روستایی به نام اوتزا[4] ــ آثار و بقایای فرهنگی سرّی و بسیار کهن را کشف می‌کند که قوم‌شناسان و محققان فرهنگ عامه کمتر به آن پرداخته‌اند. فقط یک نمونه را ذکر می‌کنم ــ امپراتور مورچگان که زنان روستایی به او متوسل می‌شوند تا از گاوهایشان محافظت کند. زنان روستایی به همهٔ لانه‌های مورچهٔ روستایشان سر می‌زنند و نان و نمک برایشان می‌برند؛ سپس در حالی که زانو زده‌اند، خطاب به او می‌گویند:

ای امپراتور بزرگ مورچگان، روز به خیر! برایت نان و نمک آورده‌ام. در مقابل از تو خواهش می‌کنم صدایم را بشنوی و به من یاری دهی! تو که قلمرو حکومتت تا مرزهای هفت کشور گسترده، تو که هر جایی دلت بخواهد می‌روی بدون آنکه نگران باشی کدام سرزمین‌ها متعلق به توست زیرا هیچ‌کس آن‌قدر قدرت ندارد که مانع رفتن تو به هر جایی که می‌خواهی شود، دعایم را بشنو و اجابت کن! به گاو عزیز من، فلوریکا، از آن مائدهٔ بهشتی بده که در قلمروی تو به فراوانی یافت می‌شود، تا شیرینی و مزهٔ علف‌ها از زبانش به پهلوها و تهیگاهش برود و از آنجا به پستانش برسد و از پستانش به کاسهٔ من بیاید. آمین![11]

---

1. La Cité Antique

۲. Fustel Coulanges (۱۸۸۹ـ۱۸۳۰)، مورخ فرانسوی.

3. Aegean

4. Outza

با کشف این میراث ماقبل تاریخی و با آشنایی روزانه و شناسایی زندگی عمیق و سرّی روستاییان رومانیایی، مارته بیبسکو دیگر در امکانات و ظرفیت‌های خلاق آن‌ها شک ندارد. او نوشت:

روزی به این قوم توجه خواهد شد که تا آن زمان ناشناخته مانده است. از این سرزمینی که مدت‌های طولانی در سکوت پرورش یافته، صدای آواز و موسیقی شنیده می‌شود. پس از حیاتی هزارساله، این قوم متولد خواهد شد و مردم از این پدیدهٔ شگفت در بهت و حیرت فرو می‌روند وقتی بفهمند که این قوم قبلاً آن دانش و شناخت کلی و جهانشمول را شناخته است.

شادمانی‌های این مردم، پنهان مانده و هیچ‌کس به بدبختی‌هایشان توجه نکرده است. هیچ کتابی دربارهٔ اساطیرشان نوشته نشده و تاریخ‌شان ناشناخته مانده است. با این وجود، این مردم، شاید بیش از سایرین، دارای نبوغ اسطوره بوده‌اند....[۱۲]

راینر ماریا ریلکه[1] در نامه‌ای به مترجم رومانیایی‌اش، یان پیلات[2] نوشت: «آیا ممکن است پس از [خواندن] ایسور، رومانی را دوست نداشت؟» ریلکه مسلماً مجذوب تقدیر این مردمی شده بود که در اواسط قرن بیستم هنوز اساطیر و میراث بسیار کهن خود را حفظ کرده‌اند، اگرچه به مدت هزار سال تحت «وحشت از تاریخ»[3] زیسته بودند؛ زیرا در این بخش از اروپا، تاریخ اصولاً به تهاجم و تجاوزها، جنگ‌ها و غارتگری‌ها و ویرانی‌ها محدود می‌شود. اما مارته بیبسکو ناتوانی این رعب و وحشت را پیش‌بینی کرده بود که بیهوده بر ضد مردمی به کار گرفته می‌شد که برای زنده‌ماندن و بقای خود، مصمم بودند تاریخ را نادیده بگیرند یا آن‌طور که فیلسوف و شاعر بزرگ رومانیایی، لوچیان بلاگا گفته: «آن را بر هم زنند و از کار بیندازند.» درواقع، مارته بیبسکو نوشت:

---

۱. Rainer Maria Rilke (۱۹۲۶ـ۱۸۷۵)، شاعر و داستان‌نویس اتریشی.

2. Ian Pilat

3. Terror of History

شاید به این دلیل باشد که کل گسترهٔ این کشور، خودش یک جادهٔ عظیم است، یک مسیر ورود، مسیر بزرگی که بشریت در آمدنش دنبال کرد. من به این سرزمین عشق می‌ورزم به خاطر حافظهٔ طولانی‌مدتش و به خاطر اطاعت و خدمتگزاری صبورانه‌اش. بستر خشک‌شدهٔ رودی که اقوام و نژادها در آن حرکت می‌کنند، یک جادهٔ متروک و از حیز انتفاع ساقط‌شدهٔ این جهان!

مهاجرت‌ها به پایان رسیده، صدای عبورشان دیگر شنیده نمی‌شود. فقط صدای این پرندگان سبکبال شنیده می‌شود که آشیانه‌شان را روی خودِ زمین ساخته و مستقیماً به بالا پرواز می‌کنند.[۱۳]

این فراز اصلی و کلیدی کتاب اوست؛ در عین حال کانون و محور پنهانی اثر او هم است. در مقاله‌ای که مارته بیبسکو اهمیت خاصی برایش قائل بود، ژروم[۱] و ژان تارو[۲] نوشتند:

دوستان پرنسس بیبسکو می‌گویند که او مانند ایزدبانو پرسفونه، شش ماه روی زمین زندگی می‌کند و شش ماه زیر زمین. منظورشان این است که او شش ماه را در پاریس زندگی می‌کند و سپس در طی شش ماه بعدی، زندگی اسرارآمیزی در روستاهای رومانی دارد که تصورش برای آن‌ها دشوار است. کتابی که امروز از او منتشر شد، *ایسور: سرزمین درختان بید*، آن‌ها را بسیار شگفت‌زده خواهد کرد چون باعث می‌شود بفهمند در طی آن شش ماه طولانی که پرسفونه از چشم‌شان ناپدید می‌شود، در دنیایی فوق‌العاده زیبا سیر و سیاحت می‌کند: دنیای اساطیر و افسانه‌ها و رؤیاهای شیرین عامیانه.[۱۴]

این مقایسه با پرسفونه درست است. پرنسس بیبسکو شش ماه از سال را دقیقاً در مرکز تاریخ زندگی می‌کرد و در طی شش ماه دیگر، در یک فرهنگ عامیانهٔ

---

۱. Jerome Tharaud (۱۸۷۴ـ۱۹۵۳)، نویسندهٔ فرانسوی و عضو آکادمی فرانسه.

۲. Jean Tharaud (۱۸۷۷ـ۱۹۵۲)، نویسندهٔ فرانسوی و عضو آکادمی فرانسه.

محلی شرکت داشت که دستاورد مردمی بود که به گفتهٔ لوچیان بلاگا، تاریخ را برهم زده و از کار انداخته بودند. اما مارته بیبسکو عشق پرشوری به تاریخ داشت. وقتی هنوز خیلی جوان بود، کتاب اسکندر آسیایی[1][۱۵] را نوشته بود. به‌علاوه، او در آن منطقهٔ پوشیده از جنگل فهمیده بود که روستایی‌ها، از میان همهٔ اسم‌های بزرگ تاریخ گذشته، فقط نام اسکندر را به خاطر سپرده‌اند. «دربارهٔ او صحبت می‌کنند وقتی شب‌ها دور هم جمع می‌شوند و در جاده‌های بزرگ در حمل بار با گاری در تاریکی شب... از قصه‌گویان می‌خواهند که تاریخ او را تعریف کنند. او برای آن‌هایی که وقایع سالانهٔ خودشان را به خاطر نمی‌آورند، کل تاریخ است[۱۶].»

اما این اسکندر، آن فاتح نابغهٔ پرراز و رمزی نیست که بیست‌وسه قرن است مورخان و تاریخدانان را مجذوب و فریفتهٔ خود کرده، بلکه یک قهرمان اساطیری و دقیقاً همان شخصیت اصلی داستان بلند اسکندر مقدونی[2] است. این کتاب کوچک که در عصر یونانی‌مآبی (هلنیستی) نوشته شد، به همهٔ زبان‌های اروپایی و شرقی ترجمه شده بود و سپس به صورت فکاهی و دهان به دهان از طریق فرهنگ عامیانه جریان پیدا کرد. در ابتدای این قرن [بیستم] ما هنوز نفهمیده بودیم که تاریخ، دو اسکندر را می‌شناسد: اسکندر واقعی یا همان فاتح بزرگ و اسکندر افسانه‌ای یا قهرمانی اساطیری که هنوز تخیلات عامیانه از دریای شمال و اقیانوس اطلس تا اقیانوس هند را در تسخیر خود دارد؛ علاوه بر این، کسی هنوز نفهمیده بود که این اسکندرها، هر دو به یک اندازه واقعی هستند. اگر مارته بیبسکو در آن زمان این را می‌دانست، خصوصاً این مورد نظرش را جلب می‌کرد: اسکندر با راهیابی به پنجاب هند، نه تنها دو امپراتوری و تعدادی از دولت‌شهرها را از بین برده بود، ضمناً هند را در معرض تأثیرات اروپایی قرار داده بود. پس از او، ارتباطات میان هند و دنیای غرب هرگز به‌طور کامل متوقف نشد. و با این حال، نه اسم اسکندر و نه تاریخ لشکرکشی افسانه‌ای او در حافظهٔ جمعی هندی باقی نمانده است: هیچ بنای یادبود، هیچ کتیبه‌ای و هیچ اشاره‌ای

---

1. Alexander of Asia 2. Alexandre de Macédoine

به او در کتاب‌هایی که به زبان سانسکریت یا سایر زبان‌های بومی هند نوشته شده، دیده نمی‌شود. در پیروی از یک روایت ایرانی، داستان اسکندر رومی، چندین قرن پس از تهاجم او، به چند زبان هندی ترجمه شد و به خاطر همین حکایت افسانه‌ای است که هندیان از فاجعه‌ای باخبر شدند که سرنوشت تاریخی آن‌ها را در سال ۲۵ ق. م. به شکلی بنیادین و ریشه‌ای تغییر داده بود. هندی‌ها هم مانند رومانیایی‌ها، تاریخ را برهم زده و از کار انداخته بودند؛ آن‌ها شخصیت‌ها و وقایع تاریخی را فراموش کرده یا نادیده گرفته بودند چون فقط به ارزش‌های دائمی و ماندگار و معانی و مفاهیم فراتاریخی توجه داشتند.

مارته بیبسکو در آثار متأخر ترش، می‌توان گفت کوشیده تا از طریق ادغام و تلفیق، این دو چشم‌انداز را دوباره با هم پیوند دهد و یکی سازد: چشم‌انداز تاریخ واقعی و چشم‌انداز تاریخ نمونهٔ مثالی و عبرت‌آموز؛ یعنی اثر مخلوق اندیشهٔ اساطیری. اگر مارته بیبسکو کتابش دربارهٔ اسکندر را بازنویسی کرده بود، مسلماً از اسناد و مدارک فوق‌العاده زیادی که در طی ربع قرن گذشته جمع‌آوری شد، استفاده می‌کرد، اما ضمناً می‌کوشید تا آن معنای عمیقی را بشناسد که با اساطیری افشا شد که شخصیت تاریخی اسکندر مقدونی را به یک نیمه‌خدا و یک قهرمان محبوب فرهنگ عامهٔ رومانیایی تبدیل کرده بود.

به هر حال، مارته بیبسکو به تدریج توانست بیشتر و بیشتر آن پیچیدگی و راز و رمزی را بشناسد که به‌طور مبهمی تحت عنوان «تاریخ» شناخته می‌شود. از سوی دیگر، او متقاعد شده بود که مفهوم و جهت تاریخ گاه در وقایع خاصی درگیر می‌شود، حتی اگر آن‌ها فاقد شکوه و جلال و طنین مستقیمی باشند؛ از سوی دیگر او می‌دانست که حتی باشکوه‌ترین و مهم‌ترین وقایع تاریخی به هیچ و پوچ تقلیل می‌یابد اگر مطالعه و ادراک آن‌ها، انسان را به خدا بازنگرداند. او در ۲۱ مارس ۱۹۳۹ در نامه‌ای از لندن برای ابه مُنیه نوشت:

همان‌طور که شما به من تعلیم داده بودید، همه‌چیز را در شب آن وقایع در دفترچه‌ام نوشتم و امروز صبح هم نوشتن را از سر گرفتم... دیشب چرچیل با

یقهٔ ناجور لباس طلاکاری‌شدهٔ درباری‌اش، حال و هوای یک کودک عصبانی یا یک دلقک را داشت... در وقفهٔ میان برنامه، حرف‌های او را شنیدم... که مخصوصاً به قصد شنیده‌شدن با صدای بلند حرف می‌زد. نتیجه‌گیری او این بود: «جنگ خواهیم کرد. امپراتوری بریتانیا دست‌به‌کار می‌شود... و من... خوب، من احساس می‌کنم بیست سال جوان‌تر شده‌ام[۱۷].»

مارته بیبسکو اهمیت این چند جمله را می‌فهمید: او اکنون می‌دانست که انگلستان جنگ را پذیرفته است.

اما رمزگشایی اهمیت و معنای عمیق این وقایع تاریخی برای پرنسس بیبسکو ضمناً نوعی تمرین روحانی را هم تشکیل می‌داد؛ مراقبه‌ای از نوع دینی. در ۳۱ دسامبر ۱۹۲۵ او برای ابه منیه، علاقهٔ پرشورش را به هرآنچه در این جهان رخ داده بود، بیان کرد: «من با تاریخ از خود بیخود می‌شوم و میل دارم این بیخودی را با شما قسمت کنم، این پوچی کارهای بی‌ارزش که از کوتاه‌ترین مسیر، آدم را به خدا بازمی‌گرداند[۱۸].» همان‌طور که مارته بیبسکو چندین سال بعد وقتی نوشتن حوری اروپا را شروع کرد فهمید، این مسیر مسلماً «کوتاه‌ترین مسیر» نبود. این اثر به‌یادماندنی که به نام یک یادمان وقایع گذشتهٔ[1] دیگر، اما یادمانی بسیار گسترده‌تر، شهرت یافته نیازمند کار سخت و تلاش زیاد حافظه بود؛ زیرا پرنسس بیبسکو، مانند مارسل پروست در داستان بلندش، هم شخصیت اصلی بود و هم در عین حال راوی یا روایت‌گر داستان نیاکانش. و او، مارته، بود که ماجراها، پیروزی‌ها و تجربه‌های رؤیایی «تجسم‌های» پیشین‌اش را به یاد می‌آورد که از نخستین زندگی‌اش در یک جزیرهٔ دریای اژه در قرن دوازدهم آغاز می‌شد. به‌علاوه، همان‌طور که در ۲۸ مارس ۱۹۳۵ برای ابه منیه نوشت، این وظیفهٔ پرداختن به گذشتهٔ تقریباً هزارساله‌اش، با توجه به جغرافیا و نه زمانبندی تقسیم می‌شود. او مشخصاً گفت: «یک جلد برای هر کشوری که روی نقشهٔ قارهٔ کهن ما دیده می‌شود.»

---

1. Remembrance of Things past

ما فقط می‌توانیم از توقف حوری اروپا اظهار تأسف کنیم. با قضاوت از مکاتبات او، مسلماً شاهزاده بیبسکو حوری اروپا را مهم‌ترین کتاب و اثر بزرگ خود می‌دانست. نه‌تنها ابعاد و چشم‌اندازهایی که این کتاب بر گذشتهٔ اروپا می‌گشاید، چشمگیر است، بلکه ویژگی زندگینامهٔ خودنوشت‌بودنش و شور و هیجان روحانی‌اش در به‌خاطرآوردن همهٔ زندگی‌های گذشته‌اش، یعنی زندگی‌های همهٔ نیاکانش، تأثیرگذار است. مارته بیبسکو خودش را مجبور کرد تا اهمیت و معنای این سرنوشت‌هایی را شناسایی کند که خودش را نه‌تنها وارث آن‌ها، بلکه ظرفی می‌دانست که خاطرهٔ یک قوم در آن حفظ شده است. می‌توانیم شور و اشتیاق او را حدس بزنیم وقتی کشف کرد که نیاکانش کاری را برعهده گرفته بودند «برای خدمت به یک اندیشه و هدف واحد در دو جنبهٔ مختلف، وحدت کلیساهای مختلف مسیحی و وحدت گمشدهٔ اروپا.» آن‌وقت شور و علاقهٔ او را به تاریخ درک می‌کنیم و این را که چرا کارکردی نجات‌بخش را به تحقیقات تاریخی نسبت می‌داد. طبق ارزیابی مارته بیبسکو، از طریق تلاشی که برای تحقیق و مطالعهٔ گذشته انجام می‌گیرد و از طریق درک معنای عمیق وقایع تاریخی است که شخص به آگاهی از وحدت بنیادین یک سنت می‌رسد؛ در شرایط مختلف، سنت اروپایی در طی هزارسال از سرچشمه‌های متعدد و مکملی تغذیه شد: مشرق‌زمینی، مدیترانه‌ای، رومانیایی، سلت و ژرمنی.

پرنسس بیبسکو موفق شد تعداد قابل توجهی از ارزش‌های معنوی و آثار خلاق فرهنگی را درک کند و از این گذشته، توانست آن وحدت نهفتهٔ زیربنایی آن‌همه وقایع تاریخی را بشناسد چون برای مدتی طولانی، سنت مسیحی خود را زندگی و بر آن مراقبه کرده بود. به خاطر ایمان دینی و رعایت مراسم آیینی در طول زندگی‌اش بود که او نقش دین در زندگی فرد و اهمیت مسیحیت برای فرهنگ اقوام اروپایی را درک کرد. تا قبل از انتشار مکاتباتش با ابه منیه، ما نمی‌توانستیم مارته بیبسکوی واقعی را بشناسیم. به خاطر موفقیت ادبی‌اش در سطح جهان، مارته بیبسکو از شهرت زیادی برخوردار شد؛ اما درنتیجهٔ آن، ضمناً مورد رشک‌ورزی و تهمت‌های کینه‌توزانه‌ای قرار گرفت. هنگامی که همراه

مارسل پروست در مجلس رقص حاضر شد، عدهٔ اندک‌شماری بودند که گمان می‌کردند پرنسس هنوز در فکر ترک دنیا و زندگی در صومعهٔ تارکان دنیا است[۱۹]. این یکی از دستاوردهای ابه منیه بود که او را متقاعد کرد تا به زندگی دنیوی ادامه دهد. به‌علاوه، او کتاب محبوبش، حوری اروپا، را به ابه مُنیه تقدیم کرد.

به سرنوشت نمونه و عبرت‌آموز پرنسس بیبسکو اشاره کردم. درواقع، او که ریشه‌هایش از کشورها، فرهنگ‌ها و سنت‌های مسیحی متعددی تغذیه می‌شد، پس از جستجو در سراسر عمرش، توانسته بود وحدت گمشدهٔ اروپا را بشناسد و در انتظار لحظهٔ نهایی فرجام‌شناختی برای وحدت کلیساهای مسیحی بود. مارته بیبسکو در جوانی گفته بود: «هیچ‌چیزی نمی‌تواند مرا مجبور به زندگی در تبعید در فرانسه کند!» اما در غروب عمرش نهایتاً فهمید که در هیچ‌کجای اروپا، او در تبعید زندگی نمی‌کند.

یادداشت‌ها

۱. این متن سخنرانی میرچا الیاده به‌عنوان عضو فرهنگستان سلطنتی زبان و ادبیات فرانسه در ۱۹ فوریهٔ ۱۹۷۷ است. فرازهای آغازین این متن به همان سبک و سیاق «سخنرانی» حفظ شده زیرا ناشر فکر می‌کرد این‌ها باعث شناخت موارد مهمی از مجموعهٔ آثار الیاده خواهد بود.

2. Marthe Bibesco, *La Nymphe Europe* (Paris: Plon, 1960).

3. Marthe Bibesco, *La Vie d'une amitié: Ma correspondence avec l'abbé Mungnier, 1911-1944* (Paris: Plon, 1951), tome 2, 23.

4. Marthe Bibesco, *Isvor: Country of Willows* (London: William Heinemann, Ltd., 1924). Original French edition, *Isvor: le pays des saules* (Paris: Plon-Nourritt, 1923), two volumes.

5. Marthe Bibesco, *The Green Parrot* (New York: Harcourt, 1929). Original French edition, *Le perroquet vert* (Paris: B. Grasset, 1924).

6. Marthe Bibesco, *The Eight Paradises: Travel Pictures in Persia, Asia Minor, and Constantinople* (New York: Dutton, 1923). Original French edition, *Les Huits Paradises: Perse, Asie Minuere, Constantinople* (Paris: Hachette, 1911, 3rd edition).

7. Marthe Bibesco, *Catharine-Paris* (New York: Harcourt, 1928). Original French edition, *Catharine-Paris* (Paris: B. Grasset, 1927).

8. Marthe Bibesco, *Images d'Épinal* (Paris: Plon, 1915).

9. *La Vie d'une amitié*, tome 2, 72.

10. *Isvor*, 47.

11. *Isvor*, tome 1, 225-226.

(این قطعه در ترجمهٔ انگلیسی حذف شده. بقیهٔ قطعات نقل شده از ایسور همگی از ترجمهٔ انگلیسی آن نقل شده است.)

12. *Isvor*, 105.

13. Ibid., 234.

14. *La Vie d'une amitié*, tome 2, 91.

15. Marthe Bibesco, *Alexander of Asia* (New York: William Heinemann, 1935). Original French edition, *Alexandre Asiatique, ou l'histoire du plus grand bonheur possible* (NP, 1912).

16. *Isvor*, 182.

17. *La Vie d'une amitié*, tome 3, 398-399.

18. Ibid., tome 2, 222.

19. See Marthe Bibesco, *Marcel Proust at the Ball* (New York: Citadel, 1956). Original French edition, *Au Bal avec Marcel Proust* (Paris: Gallimard, 1956 [1928]).

۴ / ۳

اوژن یونسکو و «غم غربت و حسرت بهشت»

وقتی یک روزنامه‌نگار از او پرسید که برای ازبین‌بردن نابرابری‌های اجتماعی و بی‌عدالتی سیاسی چه می‌کند، اوژن یونسکو پاسخ داد: «تظاهر یا ادعا نمی‌کنم که نمایشنامه‌های من قرار است دنیا را نجات دهد!» یونسکو همان‌طور که در آن مصاحبه و در بسیاری مناسبت‌های دیگر به روشنی بیان کرده، بر این باور نیست که هدف از خلاقیت هنری، پرورش دانش سیاسی است. برعکس، به نظر او، یک نمایشنامه با جهت‌گیری سیاسی، حتی اگر از برتولت برشت باشد، به ابزاری برای تبلیغات سیاسی و در تحلیل نهایی، به عقیده‌ای جزمی تبدیل می‌شود که به اندازهٔ نظام‌های عقیدتی جزم‌اندیش قبلی، متعصب و خودکامه است.

با این وجود، یونسکو پیش از همه از این واقعیت که تئاتر نمی‌تواند «دنیا را نجات دهد» اظهار تأسف می‌کند؛ این یعنی نجات و رستگاری به معنای دینی و نه به معنای سیاسی کلمه. او خوشحال می‌شود که بداند یک «تئاتر نجات‌بخشانه»[1] یا منجی‌شناختی هست که می‌تواند کشف و شهود را انتقال دهد و بنابراین، وضعیت بشری را اصلاح و تعدیل کند یا تغییر دهد. اما او شک دارد که چنین «تئاتر نجات‌بخشانه»‌ای اصلاً امکان‌پذیر باشد. درعوض، امیدوار است نمایشنامه‌هایش به معاصرانش کمک کند تا حداقل برای چند ساعت هم که شده، این «زمان تاریخی»[2] سنگین و خفه کننده را فراموش کنند و بدین ترتیب از اعمال خودکار، قالب‌های تکراری و تیرگی‌ها و پیچیدگی‌های ایدئولوژیکی زندگی

---

1. soteriological theater 2. historical moment

روزمره خارج شوند. به عبارت دیگر، او مشتاقانه مایل است ببیند که تماشاگران آن صرافت طبع و خودجوشی سعادت‌بار تخیلات خاص خودشان را کشف کنند. او مکرراً بر نقش قاطع و تعیین‌کنندهٔ تخیل تأکید کرده، نه‌فقط برای آنچه معمولاً سلامت ذهنی و روانی خوانده می‌شود بلکه از آن مهم‌تر، برای کیفیت تازهٔ زندگی که با تخیلی فعال و خلاق پیدا می‌شود. «تخیل برابر است با ساختن، خلق و ایجادکردن یک دنیا... با ابتدا خلق‌کردن دنیاها، شخص می‌تواند دنیای واقعی را به صورت دنیاهای ابداعی تخیلی «بازآفرینی» و بازسازی کند[۱].»

اکثر محصولات تخیل دارای نوعی معنا و ارزش «دینی» است. این یعنی محصولات تخیل، یک بُعد دینی را به برتری و کمال ازلی آغازین پیوند داده است[۲]. یک مورخ ادیان نمی‌تواند به تنوع و تعدد نمادهای دینی در آثار یونسکو توجه نکند. البته بعضی از آن‌ها در خارج از زمینهٔ سنتی‌شان به‌کار رفته‌اند؛ با این حال، مفهوم و مقصود اصلی‌شان به کلی از بین نرفته است؛ مثلاً در مورد نمادهای صعود به بالا و پرواز، یا نمادهای «باغ بهشت» و هزارتو این‌طور است. جالب است بدانیم که یونسکو، هزارتو را در تضاد و تقابل با «بهشت» قرار می‌دهد. برای او، هزارتو تصویر نمونهٔ مثالی دوزخ است.

> این هزارتو، دوزخ است؛ زمان است، مکان است، بی‌کرانگی است. در حالی که بهشت از سوی دیگر جهانی کروی (گوی‌مانند) است، جهانی کامل و مطلق همراه «همه‌چیز در آن»، نه کرانمندی و نه بی‌کرانگی، جایی که در آن مسئلهٔ کرانمندی-بی‌کرانگی اصلاً مطرح نمی‌شود[۳].

نمادپردازی دینی سنتی هزارتو، فوق‌العاده پیچیده است و نمی‌توان آن را با شتابزدگی تدوین و تعریف کرد. با این حال عناصر «دوزخی» بازیافت و مطرح شده یونسکو غیرقابل تردید است. اما در ادراک شخصی او از هزارتو به یک عامل مهم دیگر هم باید توجه داشت؛ یعنی کارکرد آیینی تشرفی آن. ورود به یک هزارتو و عبور موفقیت‌آمیز از آن، بدون گم شدن در پیچ و خم‌هایش، برابر است

با فرودآمدن در دوزخ[1] و سپس بازگشت پیروزمندانه به جهان خودمان؛ ازین رو یک رازآموزی و تشرف آیینی موفقیت‌آمیز را دربر می‌گیرد[۴]. برای اوژن یونسکو، هزارتو فقط و فقط نمایندهٔ دوزخی است که همهٔ رعب و وحشت‌های بی‌کرانگیِ مکانی و زمانی را روی هم انباشته است («دوزخ است؛ زمان است؛ مکان است»). و در نقطهٔ مقابل بهشت قرار گرفته، یک «دنیای کروی»، تمامیتی که در آن از کرانمندی و بی‌کرانگی به‌طور قطع فراتر می‌روند.

مشکل بتوان مشخص کرد که این تعریف از سعادت و رستگاری بهشتی تا چه اندازه تحت تأثیر مطالعهٔ آثار عرفا و رازوران بیزانسی از سوی یونسکو بوده است[۵]. او قبلاً در جوانی‌اش در رومانی، آثار بعضی نویسندگان عرفانی و کلامی (الهیات) را به دقت مطالعه کرده بود[۶] و پس از سال ۱۹۴۰ در فرانسه به‌طور قابل ملاحظه‌ای افق دیدش را گسترش داد. او نه‌تنها آثار آریوپاغی دروغین[2] و بعضی آباء مسیحی یونانی، بلکه آثار کوزانوس[۳]، بوبر، و اوپانیشادها و بسیاری متون بودایی و کتاب مردگان تبتی[4] را هم مطالعه کرد. گاه‌گاهی در بعضی نمایشنامه‌هایش می‌توان تأثیرات این مطالعات را مشاهده کرد. برای مثال، نمایشنامهٔ درگذشت پادشاه[5] انعکاس‌دهندهٔ تأثیرات نیرومندی است که کتاب مردگان تبتی و برهادارانیاکه اوپانیشاد[6] بر وی گذاشته بود. البته نمی‌توان واقعاً از «تأثیرات» سخن گفت، بلکه این فقط نوسازی جهان‌های تخیلی یونسکو به واسطهٔ برخورد خلاقانه‌اش با جهان‌های دینی بیگانه و سنتی بوده است.

مطالعهٔ آثار کلامی و الهیات از سوی یونسکو هر تأثیری که بر تعریف او از «بهشت» گذاشته باشد، دربارهٔ اصالت تجربهٔ شخصی او هیچ تردیدی نباید داشت. «بهشت» او آن زمانی بود که در روستا، در لاشاپل-آتنایزه[7] سپری شد، وقتی هشت، نُه و ده‌ساله بود. او در یادداشت‌های روزانه‌اش و در کتاب

---

1. descensus ad in fernos
2. Pseudo-Areopagytus
۳. Cusanus (۱۴۶۴-۱۴۰۱)، فیلسوف، متکلم و اخترشناس آلمانی.
4. Tibetan Book of the Dead
5. Exit the king
6. Brhadaranyaka-Upanishad
7. La Chpelle-Athenaise

گفت‌وگوها[1] با کلود بونفوا[2]، مکرراً به آن سعادت و رستگاری گمشده اشاره می‌کند. «در لاشاپل-آتنایزه زمان وجود نداشت. فقط در اکنون زندگی می‌کردم. و زندگی سراسر خوشی و لذت بود، یک رحمت الهی.... نوعی تمامیت و کمال. صورتی نمادین از بهشت. لاشاپل-آتنایزه هنوز برای من تصویر و نمونهٔ بهشتی گمشده است[۷].» برای او ترکِ لاشاپل-آتنایزه برابر بود با «مجبور شدن به ترک بهشت خودم[۸].»

یک دوران کودکی شاد و خوشبخت اغلب همچون حیاتی «بهشتی» به خاطر می‌آید اما آنچه در مورد یونسکو قابل توجه به نظر می‌رسد، نقش مهم و معنی‌داری است که این تجربیات اولیه، هم در زندگی‌اش و هم در آثارش ایفا کرد. او کم و بیش ناخودآگاهانه، توانست به طریقی، حداقل بخشی و فقط برای چند لحظهٔ متبرک، آن سعادت و رستگاری آغازین و آن بهشت گمشدهٔ لاشاپل-آتنایزه را دوباره پیدا کند. آن‌ها برای او «روزهای تمامیت و کمال، خوشبختی، سعادت و نور خورشید[۹]» بود. یونسکو نهایتاً اندیشهٔ کمال، آرامش، روشنی و سعادت و رستگاری را به یک حضور کمابیش پرراز و رمز روشنایی ربط می‌دهد. نخستین نویسندگان فرانسوی مورد ستایش او ــ والری لاربو[3]، شارل دوبوس[4]، فلوبر[5]، آلن فورنیه[6] ــ همگی در یک شیوه یا «سبک نور»[7] اشتراک دارند. او مشخصاً می‌گوید: «همین حضور نور را در همهٔ آن‌ها احساس می‌کردم» یعنی همان نور «رؤیای دوران کودکی خودش[۱۰].» اما او نمی‌داند چه‌چیزی با این نور انطباق دارد. «واقعاً من نمی‌دانم این نور با چه‌چیزی مطابقت دارد. مسلماً کسی نباید بلافاصله معنایی عرفانی و اسرارآمیز به آن ببخشد، اما دلم می‌خواهد معنی روانشناختی آن را بدانم، و بدانم چرا به آن احتیاج دارم، و بدانم چرا هر وقت نور را احساس می‌کنم، شاد و خوشحال می‌شوم[۱۱].»

---

1. Conversations
2. Claude Bonnefoy
۳. Valery Larbaud (۱۹۵۷-۱۸۸۱)، نویسندهٔ فرانسوی.
۴. Charles du Bos (۱۹۳۹-۱۸۸۲)، منتقد فرانسوی.
5. Flaubert
6. Alain Fornier
7. style of light

درواقع، برای او «نور همان جهان پرتلألؤ و شکفته است.» چنین تعبیری، شیوهٔ نگارش عارفان بیزانسی را به یاد می‌آورد، خصوصاً نوشته‌های هسیچاست[1] و گریگوری پالاماس را در بحث دربارهٔ نور تجلی عیسی بر جبل‌الطور[۱۲]. اما برای اوژن یونسکو این «معجزه»، بخشی از جهان ماست: «این، برای مثال، همان تغییر شکل و دگرگونی باشکوه آن جادهٔ گل‌آلود از دوران کودکی من، در فصل بهار است. جهان ناگهان، زیبایی وصف‌ناپذیری به خود می‌گیرد[۱۳].» یک چنین «تغییر و دگرسانی»[2] می‌تواند در هر زمانی و در هر شرایطی رخ دهد. او تجربه‌ای را تعریف می‌کند، وقتی یکی از دوستانش، فردی بدبین، به دیدنش آمد که از پوچی و بی‌معنایی زندگی و زشتی و ملالت‌باریِ همه‌چیز، ازجمله خانهٔ مسکونی یونسکو، دلتنگ و افسرده بود. «در آن زمان من در آپارتمانی در طبقهٔ همکف در خیابان کلود تراس[3] سکونت داشتم. دخترم هنوز بچه‌ای کوچک بود و چون جای کافی نداشتیم، کهنه‌های قنداق او را در داخل خانه آویزان می‌کردیم تا خشک شود.» و ناگهان او متوجه درخشش و روشنایی باشکوه همه‌چیز در آن اتاق شد. «زیرا ناگهان به نظر رسید که آن کهنه‌های قنداق بچه روی بند رخت‌ها زیبایی عجیب و غیرمنتظره‌ای دارد... یک جهان بکر و درخشان. من توانسته بودم آن‌ها را از چشم یک نقاش و در چهارچوب نور ببینم. از آن لحظه به بعد، همه‌چیز زیبا به نظر می‌رسید، همه‌چیز تغییر شکل یافته و دگرگون شده بود[۱۴].»

در توضیحاتی دربارهٔ اظهار نظر کلود که مضمون نور در آثارش با آنچه می‌توان مضمون فرورفتن و غرق‌شدن در گل و لای و لجنزار نامید[۱۵]، در تضاد است یونسکو تصدیق کرد که این دو مضمون متضاد انعکاس حالات وجودی متعارض اوست: «احساس می‌کنم یا خیلی سنگین هستم یا خیلی سبک یا اینکه بیش از حد سنگین هستم یا بیش از حد سبک.» برای او «مضمون فلاکت و بدبختی وضعیت انسان، شاید .... همچون وزن و ضخامت تجربه شده باشد[۱۶].» در تضاد با آن، همان‌طور که دیده‌ایم، سعادت و رستگاری با نور و خودجوشی یا خودانگیختگی ارتباط دارد.

---

1. Hesychasts 2. transfiguration 3. Claude Terrasse

اما تجربهٔ قطعی و تعیین‌کنندهٔ او که در نمایشنامهٔ قاتل[1] از آن بهره برد، در یک شهر ولایتی رومانی به وقوع پیوست، هنگامی که هفده یا هجده‌ساله بود. توصیف آن شایسته است که به‌طور کامل نقل شود.

در ماه ژوئن حوالی نیمروز بود. داشتم در یکی از خیابان‌ها در این شهر بسیار ساکت و آرام قدم می‌زدم. ناگهان به نظرم رسید که جهان هم از من جدا و دور می‌شود و هم در عین حال نزدیک‌تر می‌آید، یاکم و بیش این دنیا از من دور شده بود و من در دنیایی بودم که بیشتر از دنیای قبلی، متعلق به من و بی‌نهایت روشن‌تر بود؛ سگ‌ها در حیاط خانه‌ها با دیدن من که در خیابان راه می‌رفتم، پارس می‌کردند اما انگار صدای پارس‌شان ناگهان خوش‌آهنگ شده بود یا ملایم‌تر و خفیف شده؛ به نظرم می‌رسید که آسمان فوق‌العاده غلیظ و متراکم شده و نور آن تقریباً ملموس بود، خانه‌ها درخششی داشتند که هرگز قبلاً ندیده بودم، درخششی غیرعادی و فارغ از وزن مرسوم. شرح آن بسیار دشوار است؛ شاید ساده‌ترین چیزی که می‌توان گفت این است که شادی و سرور فوق‌العاده‌ای را احساس می‌کردم، احساس می‌کردم چیزی اساسی و بنیادین را درک کرده‌ام؛ و چیزی بسیار مهم برایم رخ داده است. در آن لحظه به خودم گفتم: «دیگر هیچ ترسی از مرگ ندارم.» احساس می‌کردم یک حقیقت قطعی و مطلق هستم. به خود گفتم که بعد از این هرگاه احساس اندوه یا نگرانی داشته باشم، فقط کافی است این لحظه را به خاطر آورم تا دوباره به شادی و آرامش برسم. این تا مدت زیادی با من ماند. اکنون آن لحظه را فراموش کرده‌ام. آه، البته هنوز کمی از آن را به خاطر دارم اما این فقط... خوب، فقط یک خاطرهٔ نظری... آن لحظات را به خاطر می‌آورم چون بارها برای خودم تکرارشان کرده‌ام و می‌خواستم در خاطره‌ام زنده نگه دارم‌شان. اما دیگر هرگز نتوانستم دوباره «زندگی» شان کنم. بله لحظه‌ای معجزه‌آسا بود که سه یا چهار دقیقه به طول انجامید. به نظرم می‌رسید دیگر چیزی به‌عنوان وزن وجود ندارد. می‌توانستم قدم‌های بلند یا خیزهای بزرگ بردارم بدون آنکه خسته شوم. و سپس، ناگهان،

---

1. The killer

این دنیا دوباره خودش شد و هنوز هست، یا تقریباً هست. رخت‌هایی که در حیاط خانه‌های کوچک روستایی آویزان بود تا خشک شود، دیگر مانند بیرق‌ها و پرچم‌های رنگارنگ به نظر نمی‌رسید بلکه همان رخت‌ها و کهنه‌های معمولی بود. جهان دوباره در درون حفره‌ای بازگشته بود[۱۷].

این تجربه، بدون آنکه بازیابی دقیق آن وضعیت «بهشتی» دوران کودکی‌اش در لاشاپل آتنایزه باشد، می‌تواند برای زندگی و آثار یونسکو همان‌قدر مهم شمرده شود. این رویارویی با نور با یک احساس وجد و سرور و آرامش، اطمینان و یقین به ابدی‌بودن («دیگر هیچ ترسی از مرگ ندارم») همراه بوده، مکاشفهٔ حقیقت مطلق و احساس آزادی و رهایی از قانون جاذبه. تجربه کردن نور مکرراً در تاریخ عرفان و رازوری در ادیان مختلف رخ می‌دهد و همین‌طور هم برای افرادی که نسبت به دین بی‌خبر یا بی‌تفاوت‌اند. در اینجا ما خصوصاً با این مورد اخیر سروکار داریم. تعدادی کتاب و رساله به این‌گونه تجربه‌های نور «خودجوش» (یا «طبیعی») اختصاص یافته است[۱۸]. علیرغم تنوع زیاد ریخت‌شناسی، همهٔ این تجربه‌های نور «خودجوش» بعضی جنبه‌های مشترک را در خود دارند؛ ناگهانی و غیرمنتظره می‌آید؛ با احساس وجد و سرور، خوشبختی، آرامش و اطمینان همراه است یا با یک اشراق یا روشن‌شدگی ذهنی که غیرقابل وصف است؛ یک وحدت بنیادین مقصود و معنای جهان و حیات انسانی را آشکار می‌سازد، بهشتی که در آن اختلاف‌ها و تضادها خاتمه یافته است. بعضی تجربه‌ها به نظر می‌رسد در خارج از ــ یا در ورای ــ زمان رخ می‌دهد؛ بعضی دیگر ظاهراً در زمان پدیدار می‌شود، نور دائماً رنگ‌هایش را عوض می‌کند (مثلاً از دودی کبودفام به مه یا غباری بنفش و نهایت به درخشش نور طلایی خیره‌کننده‌ای می‌رسد)[۱۹]. یک عنصر مشترک دیگر عبارت است از احساس تولد دوباره[1]، احساس یک «دگرگونی وجودی»[2] یا احساس «نجات‌یافتن» و رها شدن. و از همه

1. incipit vita nova 2. existential mutation

مهم‌تر، در بسیاری موارد زندگی آن فرد به‌طور بنیادین فرق کرده و به‌گونه‌ای پایدار و دائمی تغییر شکل یافته است.

اصلاً قصد نداریم دربارهٔ تفاوت‌های مهم میان این تجربه‌های نور «خودجوش»[1] و «طبیعی» و تجربه‌های عرفا و رازورانی که به سنت‌های دینی مختلف تعلق دارند، بحث کنیم. در آنجا نه‌تنها مسئلهٔ شدت نور (مثلاً نور خیره‌کننده‌ای که پولس حواری را در راه سفر به دمشق، کور کرد یا مکاشفهٔ هولناک آرجونا[2] در بهگودگیتا[3]) مطرح است بلکه عدم شباهتی میان نوری که به‌عنوان حضور شخصی الوهی آشکار می‌شود و نوری که الوهیت غیرشخصی را نمایان می‌سازد وجود دارد. اما در اینجا نیازی به ادامه و گسترش این تحلیل تطبیقی و مقایسه‌ای نداریم. آنچه باید ذکر شود این است که هر «عارفی»[۲۰]، تجربه‌اش از نور را طبق پیش‌فرض‌های دینی و کلامی (یا فلسفی) خودش ارزش‌گذاری یا ارزیابی می‌کند. به هر حال، فارغ از ماهیت و شدت یک تجربهٔ نور، چنین تجربه‌ای همواره به تجربه‌ای دینی منتهی می‌شود: زیرا شخص را از جهان دنیوی (نامقدس) یا وضعیت تاریخی‌اش بیرون می‌آورد و او را به جهانی کاملاً متفاوت ــ«متعالی»[4] و «مقدس»[5]ــ وارد می‌کند. فارغ از وضعیت شرطی‌شدگی عقیدتی سابقش، این روشنایی وقفه یا گسستی را در وضعیت وجودی و زندگی شخص ایجاد می‌کند چون جهان روح و معنا، جهان مقدس و آزادی واقعی را بر او آشکار ــ یا روشن‌تر از قبل ــ می‌سازد[۲۱].

این مختصر شاید به ارزیابی نقش تجربه‌های نور و نمادپردازی نور در زندگی شخصی و آثار یونسکو کمک کند. از آن «بهشت» لاشاپل-آتنایزه تا درخشش ناگهانی خیابانی خاکی در یک شهر کوچک ولایتی در رومانی، تا تابش نور در اتاق شلوغی در خیابان کلود تراس، یک استمرار و پیوستگی مخفی اما تأثیرگذار وجود دارد. اوژن یونسکو نمی‌توانست شک کند که هستی، حقیقت

---

1. spontaneous
2. Arjuna
3. Bhagavad-gita
4. transcendent
5. holy

مطلق، سعادت و رستگاری و آزادی (در همهٔ معناهای این کلمه) واقعاً وجود دارد. او هرگز بر ابعاد دینی تجربه‌ها و غم غربت یا «حسرت بهشت»اش تأکید نکرد اما در گفت‌وگوهایش با کلود بونفو از واژگانی دینی («بهشت»، «دنیای دگرسان»[1]، «گناه نخستین»[2]، «رستاخیز»[3] و غیره) استفاده کرده است. او به شیوهٔ خاصی و به‌طور «طبیعی» همچون یک انسان دینی احساس و رفتار می‌کند. تخیل خلاق، «بازی» و «نمایش» و آنچه «طنز و خیالپردازی»[4] او خوانده شده، در تحلیل نهایی برابر است با نمودهایی از آن آزادی فوق‌العادهٔ شگفت‌آور که نه‌تنها سیاسی، اجتماعی و معنوی است بلکه رهایی از حس جسمانی و وزن و سنگینی را هم دربر می‌گیرد. شاید همین درک عمیق از بُعد «دینی» آزادی ــ آزادی‌ای که در «بازی»[۲۲] عجیب و پایان‌ناپذیر تخیل تجربه می‌شود ــ است که وارستگی و جدایی آرام و آسودهٔ یونسکو از هر نوع دین نهادینه‌شده را توضیح می‌دهد.

یادداشت‌ها

1. Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugene Ionesco*, translated by Jan Dawson (New York: Holt, Rhinehart and Winston, 1971), 92. Original French edition, *Entretiens avec Eugene Ionesco* (Paris: Editions Pierre Belfond, 1966).

۲. اوژن یونسکو از «کهن‌الگوها» سخن می‌گوید و این اصطلاح را هم به معنای نوافلاطونی‌اش (سرمشق‌های نمونه، الگوهای نمونهٔ مثالی ازلی) و هم به معنای یونگی (ساختارهای ناخودآگاه جمعی) به کار می‌برد.

3. Bonnefoy, *Conversations*, 39.

۴. کارکرد تشرفی هزارتو به دقت در این اثر تحلیل شده:

W. F. Jackson Knight, *Cumean Gates. A Reference in the Sixth Aeneid to*

---

1. transfigured world
2. original sin
3. resurrection
4. humor and fantasy

Initiation Pattern (Oxford: Oxford University Press, 1936). Cf. also Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo* (Florence: Vallecchi, 1967).

۵. او می‌گوید ازجمله کتاب‌هایی که بر او تأثیر گذاشته، آثار بیزانسی قرن‌های ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ است و آثار هسیچاست؛ نگاه کنید به:

Bonnefoy, *Conversations*, 28.

۶. مانند بسیاری از نویسندگان رومانیایی نسل خود، اوژن یونسکو در دهۀ ۱۹۳۰ جذب سنت روحانی و معنویت بیزانسی و سنت مسیحیت ارتدکس شرقی شده بود. برای عده‌ای از اندیشمندان و روشنفکران رومانی، این‌گونه مشغولیت‌ها بخشی از تلاش آن‌ها برای پیونددادن فرهنگ مدرن رومانی به ریشه‌های «بومی»، یعنی «مشرقی»اش بود تا عامل تعادلی باشد در مقابل تأثیر نیرومند فرهنگ غربی و خصوصاً فرانسوی. اما در سال‌های ۳۸ـ۱۹۳۶ این نگرانی و توجه به سنت بومی به شعار ایدئولوژیکی جنبش‌های جناح راست تبدیل شد و یونسکو علاقه‌اش به «دوباره تحقق بخشیدن» معنویت مسیحیت ارتدکس شرقی را از دست داد.

7. Bonnefoy, *Conversations*, 12.

8. Ibid., 16

وقتی یونسکو «هزارتو» را در نقطۀ مقابل «بهشت» قرار می‌دهد، یعنی «جایی که مسئلۀ کرانمندی-بی‌کرانگی در آن وجود ندارد» (ibid., 39)، اضافه می‌کند: «این بود آنچه لاشاپل-آتنایزه به نظر من می‌رسید: محلی فارغ و آزاد از اضطراب و نگرانی.»

9. Ibid., 10.

10. Ibid., 28.

11. Ibid., 28.

12. Cf. Mircea Eliade, *Mephistopheles and the Androgyne* (New York: Sheed and Ward, 1965), 61ff.

13. Bonnefoy, *Conversations*, 29.

14. Ibid., 29-30.

این تجربه تا حدی در نمایشنامهٔ قاتل انعکاس یافته است. «در پردهٔ اول، برنگر (Berenger) وارد شهری نورانی و درخشان می‌شود. در دنیایی که زشت و بدترکیب شده است، او دنیایی تغییرشکل‌یافته را می‌یابد؛ پس از ترک‌کردن آن شهر بارانی، دوباره به بهشت می رسد، پس از خارج‌شدن از جهان برزخ» (همان، ۳۰). یونسکو مشخصاً می‌گوید که از نظر او، «درخشان» یعنی «درخشنده با نور».

۱۵. در عرصهٔ اجتماعی این تعبیر به ازخودبیگانگی و بی‌اعتنایی مربوط می‌شود؛ همان، ۲۹.

16. Ibid., 36-37.

17. Ibid., 31-32.

۱۸. برای مهم‌ترین‌شان، نگاه کنید به:

R. M. Bucke, *The Cosmic Consciousness* (Philadelphia: Innes and Sons, 1901). See also Warner Allen, *The Timeless Moment* (London: Faber, 1946); R. C. Johnson, *The Imprisoned Splendour* (New York: Harper, 1953); J. H. M. Whiteman, *The Mystical Life* (London: Faber, 1961), 25-45; Mircea Eliade, "Experiences of Mystic Light" in *Mephistopheles and the Androgyne*, 19-77; idem, "Spirit, Light, and Seed," *History of Religions* XI (1971), 1-30.

برای بحثی دربارهٔ تجربه‌های توهمی-شهودی در ارتباط با نور فوق طبیعی، نگاه کنید به:

R. E. L. Masters and Jean Houston, *The Varieties of Psychedelic Experiences* (New York: Holt, Rhinehart and Winston, 1966), 307ff.

19. Cf. W. L. Wilmhurst, *Contemplation*, 142ff. as quoted in Johnson, op. cit., 306-307.

۲۰. این اصطلاح را در وسیع‌ترین معنایش به کار می‌بریم یعنی شامل شمن‌ها، جادو درمانگران، یوگی‌ها و همهٔ انواع مراقبه‌ها و ریاضت‌ها هم می‌شود.

21. Cf. Eliade, *Mephistopheles and the Androgyne*, 69ff.

۲۲. قابل توجه است که واژهٔ سانسکریت لیلا (Lilā) ــ یعنی «بازی» خصوصاً

بازی کیهانی ــ از ریشهٔ لیلای (Lelay)«شعله کشیدن»، «روشن کردن»، «درخشیدن» مشتق شده است. واژهٔ لیلای می‌تواند مفهوم آتش، روشنایی یا روح را برساند. ظاهراً اندیشهٔ هندی ارتباط معینی پیدا کرده است، میان آفرینش کیهانی که مثل یک بازی الوهی تصور می‌شود و رقص یا بازی شعله‌ها. به طریقی مشابه در سنت مسیحی «شعلهٔ آتش»، نمونهٔ مثالی تجلی روح (در اعمال رسولان ۲، ۳ و ۴ که روح‌القدس به شکل زبانه‌های آتش بر حواریون ظاهر می‌شود) است؛ نگاه کنید به:
Eliade, ***Mephistopheles and the Androgyne***, 36ff.

۴ / ۴

تخیل ادبی و ساختار دینی

اتی‌ین ژیلسون[۱] در یکی از کتاب‌های کمتر شناخته‌شده‌اش تحت عنوان فیلسوف و الهیات[۲] این‌طور نوشت: «مواقعی هست که شخص باید شجاعتش را داشته باشد که روش ساده‌ای برای منتقدان فراهم آورد تا بتوانند کارش را بسازند و از دست او خلاص شوند.» خوب، من فکر می‌کنم این شجاعت را دارم، زیرا به‌جای بحث دربارهٔ تخیل ادبی و ساختارهای دینی به‌طور کلی، می‌خواهم ضمناً دربارهٔ فعالیت ادبی خودم و ارتباطش با کارم در مقام یک مورخ ادیان صحبت کنم.

اینک، در محیط دانشگاهی انگلو ــ آمریکایی در زمانی نه‌چندان دور، برای یک دانشمند و محقق تقریباً نابخردانه بود که ضمناً به‌عنوان یک داستان‌نویس هم شناخته شود. (شعر و شاعری معمولاً قابل قبول بود؛ چون به نوعی، آن را جدی نمی‌گرفتند.) یکی از چهره‌های برجستهٔ مکتب نوپوزیتیویسم[۳]، پروفسور ایر[۴] ــ تنها فیلسوف زنده‌ای که می‌تواند «هابز ثانی[۵]» خوانده شود ــ فکر کرد که بهترین راه برای بی‌اعتبارکردن ژان پل سارتر و فیلسوفان اگزیستانسیالیسم این است که نقد ویرانگرش از آنان را در مجلهٔ مایند (ذهن)[۶] تحت عنوان «فیلسوفان داستان‌نویس[۷]» منتشر کند.

---

۱. Etienne Gilson (۱۸۸۴ـ۱۹۷۸)، فیلسوف فرانسوی و مورخ فلسفهٔ قرون وسطی.

2. The Philosher and Theology

3. neo-positivism

۴. A. J. Ayer (۱۹۱۰ـ۱۹۸۹)، فیلسوف انگلیسی.

5. Second Hobbes

6. Mind

7. Philosophers-Novelists

همان‌طور که می‌دانید، برتراند راسل به خاطر جسارت و بی‌پروایی پایان‌ناپذیر و سرشار از خلاقیت و خیال‌پردازی‌اش نه تنها در فلسفه و ریاضیات بلکه ضمناً در علم اخلاق، سیاست و درک و شناختش از آزادی شخصی (او در زندگینامهٔ خودنوشت خویش، لحظه‌ای تردید نکرد که دربارهٔ روابط عاشقانهٔ خارج از حیطهٔ زناشویی‌اش صحبت کند) مشهور شده بود. با این‌همه، برتراند راسل در زمان حیاتش حاضر نشد داستان‌های کوتاهی را که از نوشتن‌شان بسیار لذت می‌برد، به نام خودش منتشر کند. او نگران حیثیت و آبرویش نبود بلکه نمی‌خواست شهرت و اعتبار خود را به‌عنوان یک اندیشمند «جدی» به خطر بیندازد. قطعات ادبی او فقط چند سال پس از درگذشتش، در کتابی زیبا و وزین به چاپ رسید.

البته در این میان استثناهایی هم هستند و جورج سانتایانا[1] یکی از آن‌هاست. او این جرأت و شهامت را داشت که داستان بلندش، آخرین پیوریتن[2] را با نام واقعی‌اش به چاپ برساند. اما مطمئن نیستیم که این کار را تعمداً و فقط برای آزار دادن همکارانش نکرده باشد. اولیور، قهرمان داستان آخرین پیوریتن می‌گوید می‌خواهد یک استاد دانشگاه شود چون فکر نمی‌کند که «به درد هیچ کار دیگری بخورد.» و یک شخصیت دیگر در آن کتاب می‌گوید: «مردم باید خود را آموزش دهند یا نادان و جاهل بمانند ــ و اکثریت مردم این دومی [یعنی جهل و نادانی] را ترجیح می‌دهند.» سانتایانا حرفهٔ آموزش و آموزگاری را تقریباً فقط و فقط ابزاری برای تأمین معیشت و کسب درآمد می‌دانست ــ و خصوصاً وسیله‌ای برای اینکه بتواند هر سال به اروپا برود. اما همان‌طور که گفتم، سانتایانا یک استثنا بود. در جریان یکی از کلاس‌های درسش، از پنجره به بیرون نگاه کرد و آنگاه به شاگردانش گفت: «من با بهار قرار ملاقات دارم.» این را گفت و از کلاس بیرون رفت و دیگر هرگز بازنگشت....

---

۱. George Santayana (۱۹۵۲ـ۱۸۶۳)، فیلسوف، شاعر و داستان‌نویس اسپانیایی ـ آمریکایی.

2. The Last Puritan

همان‌طور که می‌دانید، اوضاع در طی سی سال گذشته، حداقل در اروپا تغییر کرده است. ژان پل سارتر یک جلد کتاب از داستان‌های کوتاهش به نام دیوار[1] و داستان بلندش تحت عنوان تهوع[2] را به چاپ رساند و چند سال بعد هستی و نیستی[3] را منتشر کرد و تقریباً در همان زمان، به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس هم فوق‌العاده مشهور و محبوب شد. به همین ترتیب، گابریل مارسل[4] هم کتاب‌های فلسفی و تعداد زیادی نمایشنامه منتشر کرد و مرلو پونتی[5] در همان سالی که از دنیا رفت، مشغول نوشتن یک داستان بلند بود. به‌علاوه، او به دوستانش می‌گفت با کارکردن روی این داستان بلند، در مقایسه با کتاب‌های نظری‌اش، بهتر و به‌طور قانع‌کننده‌تری، می‌تواند آراء و افکار فلسفی‌اش را تبیین کند.

با این‌همه، باید اضافه کنم که چون در اوایل قرن [بیستم] در رومانی متولد شده‌ام، به یک سنت فرهنگی تعلق دارم که اندیشهٔ ناسازگاری یا تضاد میان تحقیقات علمی و فعالیت هنری، خصوصاً ادبی، را قبول ندارد. درواقع عده‌ای از اصیل‌ترین و خلاق‌ترین دانشمندان و محققان رومانیایی، ضمناً نویسندگان موفقی هم بوده‌اند و بزرگ‌ترین شاعر رومانیایی ــ میهاییل اِمینِسکو ــ ضمناً یک فیلسوف و یکی از داناترین مردان زمان خود بود. قبل از راه و رسم جدید هنرمند-فیلسوف فرانسوی، برای یک محقق و دانشمند رومانیایی چندان غیرعادی نبود که شاعر، داستان‌نویس یا نمایشنامه‌نویس شناخته شود.

در مورد خودم، خیلی زود فهمیدم که یک‌چنین تمایل و کشش دوگانه‌ای، جزءِ لاینفک سرنوشت من است. وقتی هنوز خیلی جوان بودم، متوجه شدم که هرقدر هم فریفته و مجذوب مطالعات شرق‌شناسی و تاریخ ادیان باشم، هرگز نمی‌توانم ادبیات را رها کنم. برای من، نوشتن داستان تخیلی ــ داستان کوتاه،

---

1. Le Mur 2. La Nausée 3. L´Etre et La Néant

۴. Gabriel Marcel (۱۹۷۳-۱۸۸۹)، فیلسوف، نمایشنامه‌نویس و منتقد موسیقی و مدافع اگزیستانسیالیسم مسیحی.

۵. Merleau-Ponty (۱۹۶۱-۱۹۰۸)، فیلسوف پدیده‌شناس فرانسوی.

رمان کوتاه[1]، داستان بلند یا نوول ــ چیزی بیش از یک سرگرمی تفننی است؛ آن تنها ابزار یا وسیله‌ای بود که برای حفظ سلامت ذهن و روانم و جلوگیری از هراس و اضطراب یا روان‌نژندی داشتم. هرگز سال اولم در دانشگاه کلکته را فراموش نمی‌کنم؛ از ژانویه تا ابتدای تابستان سال ۱۹۲۹، خودم را صرفاً وقف یادگیری و مطالعهٔ زبان سانسکریت کردم. چهارده تا پانزده ساعت در روز کار می‌کردم و به خودم اجازه نمی‌دادم هیچ چیزی را به هیچ زبان دیگری مطالعه کنم؛ حتی یک صفحه از کمدی الهی یا کتاب مقدس را، حتی بعد از نیمه‌شب. و ناگهان در اوایل تابستان، احساس کردم باید از این زندانی که خودم را در آن حبس کرده بودم فرار کنم. به آزادی نیاز داشتم ــ آن آزادی که نویسنده فقط در کار آفرینش و خلاقیت ادبی پیدا می‌کند. برای چندین روز بیهوده سعی کردم در مقابل وسوسهٔ کنارگذاشتن دستور زبان سانسکریت، فرهنگ‌ها و لغت‌نامه‌های اپته[2] و مونیه‌ـویلیامز[3] و کتاب سامکهیاـسوتراوریتی[4] آنیرودها[5] و نوشتن داستان بلندی که ذهنم را به خود مشغول کرده بود، مقاومت کنم. در نهایت، مجبور شدم آن را بنویسم؛ داستان بلند ایزابل و دریای شیطان[6] را در عرض چند هفته نوشتم و فقط پس از آن بود که دوباره تمایل به کارم را بازیافتم. آنگاه با شور و اشتیاق به مطالعهٔ دستور زبان سانسکریت و فلسفهٔ سامکهیا بازگشتم.

بیست سال بعد در ۲۱ ژوئن ۱۹۴۹ در پاریس، وقتی پیش‌نویس فصلی از کتاب شمنیزم[7] را می‌نوشتم، ناگهان همان وسوسه برای نوشتن داستانی بلند را احساس کردم. این‌بار هم سعی کردم مقاومت کنم. به درستی، به خود گفتم که فایده‌ای ندارد اثری ادبی به زبان رومانیایی بنویسم ــ کتابی که در رومانی نمی‌توانست به چاپ برسد و مجبور بودم برایش مترجم و از همه مهم‌تر، ناشر پیدا کنم؛ از آنجا که در آن زمان در فرانسه نویسنده‌ای کاملاً ناشناخته بودم،

---

1. novella
2. Apte
3. Monier-Williams
4. Saṃkhya-Sutṛavrtti
5. Aniruddha
6. Isabel and the Devil's Sea
7. Le Chamanisme

مشکل می‌شد ناشری را متقاعد کرد که چنین داستان بلندی را منتشر کند. در یادداشت‌های روزانه‌ام در آن تابستان به چند تلاش نومیدانه برای پرهیز از وسوسهٔ نوشتن جنگل ممنوع[1] اشاره کرده‌ام. تا مدتی امیدوار بودم بتوانم کار بر روی شمنیزم را در روزها ادامه دهم و بخشی از اوقات شب‌هایم را به نوشتن داستان بلند بپردازم. اما خیلی زود متوجه شدم که نمی‌توانم در آنِ واحد، در دو دنیا ــ دنیای تحقیق علمی و دنیای تخیل ادبی ــ زندگی کنم و در اوایل ماه ژوئیه، کار بر روی شمنیزم را متوقف کردم تا بتوانم بر نوشتن داستان بلندم تمرکز کنم. پنج سال طول کشید تا آن را به پایان برسانم چون زمان یا «الهام» کافی نمی‌یافتم مگر برای دو تا سه ماه در سال.

به خود گفتم که تعادل روحی‌ام ــ وضعیتی که برای هر خلاقیتی واجب و گریزناپذیر است ــ با این نوسان میان تحقیق از نوع علمی و تخیل ادبی تضمین شده است. مانند خیلی کسان دیگر، من به تناوب در یک حالت روزانهٔ[2] روانی و در حالتی شبانه[3] به‌سر می‌برم. البته می‌دانم که این دو مقوله از فعالیت روانی، متقابلاً به هم وابسته‌اند و یک وحدت عمیق را بیان می‌کند زیرا هر دو به یک «موضوع» واحد ــ انسان ــ یا به عبارت دقیق‌تر به حالت وجودی خاص و ویژهٔ انسان در دنیا و تصمیم او برای پذیرفتن این حالت وجودی مربوط می‌شود. همچنین از تجربهٔ شخصی خودم می‌دانم که آثار ادبی‌ام به درک عمیق‌تر و کامل‌تری از بعضی ساختارهای دینی کمک می‌کند و گاه بدون آنکه خودم در لحظهٔ نوشتن از آن آگاه باشم، تخیل ادبی‌ام، مواد و اطلاعات یا معانی و مفاهیمی را که به‌عنوان مورخ ادیان مطالعه کرده بودم، به کار می‌گرفت.

بنابراین بسیار خوشحال شدم وقتی این اظهارنظر از جی. برونوفسکی را خواندم: «قدمی که با آن یک اصل بنیادین جدید ارائه می‌شود، نمی‌تواند خودبه‌خود باشد. این یک بازی آزادانهٔ ذهن است، نوآوری و ابداعی خارج از

---

1. The Forbidden Forest
2. diurnal
3. Nocturnal

فرآیندهای منطقی. این عملکرد اصلی و محوری تخیل در علم است و از هر نظر مانند هر عملکرد مشابهی در ادبیات است.» اما این بدان معنی است که ادبیات به طریق خاص خودش، یک ابزار کسب دانش و شناخت است یا می‌تواند باشد. درست همان‌طور که یک اصل علمی جدید، یک ساختار قبلاً ناشناختهٔ واقعیت را آشکار می‌سازد (یعنی یک دنیای جدید را پایه‌ریزی می‌کند)، به همین ترتیب هم هر خلاقیت و آفرینش تخیل ادبی، جهان جدیدی از معانی و ارزش‌ها را آشکار می‌سازد. مسلماً این معانی و ارزش‌های جدید یک یا چند مورد از امکانات نامحدود برای بودن در جهان، یعنی برای وجودداشتن را تأیید می‌کند. و ادبیات یک وسیله یا ابزار دانش را تشکیل می‌دهد زیرا تخیل ادبی ابعاد یا جنبه‌های ناشناخته‌ای از وضعیت بشری را آشکار می‌سازد.

در ادبیات حماسی (داستان کوتاه، قصه و حکایت، داستان بلند)، تخیل ادبی، طرح‌های نمایشی روایی یا داستانی را به‌کار می‌گیرد و از آن‌ها بهره‌برداری می‌کند. شاید آن‌ها به اندازهٔ طرح‌های نمایشی ثبت شده در جستجوی جام مقدس[1]، جنگ و صلح، کارمن[2]، در جستجوی زمان ازدست‌رفته[3] یا اولیسس با هم متفاوت باشند. اما همهٔ این آثار ادبیات حماسی، از راه‌های مختلف، چیزی را روایت می‌کنند ــ کم‌وبیش پرشور و شگفت‌انگیز، کم‌وبیش عمیق و معنی‌دار. البته قالب‌هایی که روایات در آن‌ها ارائه می‌شود ــ از الاغ زرین[4] تا بابا گوریو، از داستایفسکی تا ابشالوم، ابشالوم![5] و دکتر فاستوس[6] ــ می‌تواند کهنه و منسوخ به نظر برسد؛ در هر حال، عده اندکی از نویسندگان معاصر جرأت می‌کنند تا روش‌ها و قواعد حماسیِ به‌کارگرفته شده از سوی پیشینیان بزرگ‌شان را تکرار کنند. اما این به هیچ وجه آن‌طور که گمان می‌کنند، به معنای «مرگ داستان بلند»[7]

---

1. The Quest of the Grail
2. Carmen
3. A la recherche du temps perdu
4. The Golden Ass
۵. Absalom, Absalom، رمانی از ویلیام فاکنر.
۶. Dr. Faustus، رمانی از توماس مان.
7. death of the novel

نیست؛ این فقط بدان معنی است که بسیاری از قالب‌های سنتی قدیمی «رمان- رمان»[1] ــ«داستان بلند (رمان) همچون قصه‌پردازی»[2] ــ کهنه و منسوخ شده است؛ و درنتیجه، ما باید انواع و قالب‌های روایی جدیدی ابداع کنیم.

این جای مناسبی نیست که وارد بحث عمیق و پرشور متأخری شویم دربارهٔ اهمیت قاطع و تعیین‌کننده ــ درواقع استبداد و خودکامگی ــ‌ای که به زبان داده می‌شود، اهمیتی که به گفتهٔ بعضی‌ها، می‌تواند نه تنها «موج تازه‌ای» از داستان بلند، بلکه اقدامات معاصر دیگری برای نوشتن نثر غیرقابل فهم (یا به هر حال غیرقابل خواندن) را توجیه کند. فقط می‌خواهم یادآوری کنم که اکتشافات جدید در زبان‌شناسی می‌تواند به احیای شعر غنایی و تغزلی کمک کند اما اهمیت و ضرورت ادبیات روایی و داستانی را باطل نمی‌سازد. تحلیل عملکرد و ارزش و اهمیت این ادبیات نیازمند فرصت کافی و زمان زیادی است. حالت وجودی ویژهٔ انسان تلویحاً حاکی از ضرورت آگاهی او از رویدادهاست و از همه مهم‌تر، آگاهی از آنچه می‌تواند در دنیای اطراف او و در دنیای درونی خاص او رخ دهد. اینکه چنین واقعیتی، یک ساختار وضعیت بشری را تشکیل می‌دهد، ازجملهٔ چیزهای دیگر، با ضرورت وجودی[3] گوش‌دادن به داستان‌ها و قصه‌های پریان، حتی در سخت‌ترین و فاجعه‌بارترین شرایط، اثبات می‌شود. در کتابی دربارهٔ اردوگاه‌های کار اجباری شوروی در سیبری، به نام آسمان هفتم[4]، جی. بیمل[5] می‌گوید همهٔ محبوسانی که در خوابگاه او بودند و تعدادشان به صد نفر می‌رسید، توانستند دوام بیاورند و زنده بمانند (در حالی که در خوابگاه‌های دیگر، ده تا دوازده نفر در هر هفته جان می‌سپردند) زیرا هر شب به قصه‌هایی گوش می‌دادند که پیرزنی برایشان تعریف می‌کرد. آن‌ها چنان نیاز به قصه را احساس می‌کردند که تک‌تک‌شان بخشی از جیرهٔ غذایی روزانه‌اش را نادیده می‌گرفت و به آن پیرزن می‌داد تا مجبور نباشد در طول روز کار کند و بتواند قوایش را برای قصه‌گویی پایان‌ناپذیر حفظ کند.

---

1. roman-roman
2. novel as narrative
3. existential necessity
4. Le Septième Ciel
5. J. Biemel

از نظر من، آزمایش‌هایی که در چند دانشگاه آمریکایی در ارتباط با فیزیولوژی و روانشناسی خواب انجام شد، به همان اندازه روشنگر است.

یکی از چهار مرحلهٔ خواب به نام REM (حرکات سریع چشم[1]) خوانده می‌شود؛ این تنها مرحله‌ای است که در طی آن، فردی که به خواب رفته، خواب می‌بیند. آزمایش‌های ذیل انجام گرفت: داوطلبان می‌توانستند بخوابند اما مانع از ماندن آن‌ها در مرحلهٔ REM می‌شدند. به عبارت دیگر، آن‌ها می‌خوابیدند اما نمی‌توانستند خواب ببینند. نتیجه: شب بعد، افرادی که از مرحلهٔ REM محروم شده بودند، سعی می‌کردند تا جایی که ممکن باشد، خواب ببینند و اگر باز هم از این کار محروم می‌شدند، در طول روز کاملاً عصبی، کج‌خلق و خشمگین، و افسرده بودند. نهایتاً وقتی دیگر مزاحم خواب‌شان نمی‌شدند، خود را کاملاً و به‌طور آشکاری تسلیم «افراط در خواب با حرکات سریع چشم» می‌کردند انگار که سخت مشتاق بازیابی آنچه در طی شب‌های قبل از دست داده بودند، باشند.[۱]

به نظر من، معنای این آزمایش‌ها کاملاً روشن است: آن‌ها نیاز طبیعی انسان به خواب‌دیدن و رؤیا را تأیید می‌کنند ــ به عبارت دیگر، نیاز به «اساطیر» را. در سطح رؤیایی (رؤیابینانه)، «اساطیر» بیش از هرچیز، یعنی قصه و حکایت، زیرا از تصور و تجسم یک رشته از صحنه‌های حماسی یا وقایع پرشور نمایشی تشکیل می‌شود. بدین ترتیب، انسان چه در حال بیداری یا در حال خواب دیدن (حالات ذهنی روزانه یا شبانه) نیاز دارد که انواع و اقسام حوادث و ماجراها و رویدادها را مشاهده کند یا به داستان و حکایت روایت‌شدهٔ آن‌ها گوش دهد یا آن‌ها را مطالعه کند. مسلماً امکانات قصه و حکایت پایان‌ناپذیر است زیرا شخصیت‌ها می‌توانند بدون هیچ محدودیتی عوض شوند. درواقع، شخصیت‌ها و وقایع می‌تواند در همهٔ سطوح تخیل ظاهر شود و از این رهگذر، انعکاس‌هایی از ملموس‌ترین واقعیت‌ها و نیز انتزاعی‌ترین تخیلات را امکان‌پذیر سازد.

---

1. Repid Eye Movement

تحلیل دقیق‌تر از این نیاز ذاتی به داستان، یک جنبهٔ منحصربه‌فرد وضعیت انسانی را نمایان می‌سازد. می‌توان گفت که انسان، یک «موجود تاریخی» تمام و کمال است، نه ضرورتاً به آن معنایی که فیلسوفان تاریخ‌باور مختلف از هگل تا کروچه و هایدگر می‌گویند بلکه به این معنی که انسان ــ هر انسانی ــ دائماً مجذوب شرح و وقایع تاریخی جهان است یعنی آنچه در دنیای او یا در روح خودِ او رخ می‌دهد. او آرزو دارد بفهمد حیات چگونه تصور و تقدیر چگونه آشکار می‌شود ــ در یک کلام، در چه شرایطی غیرممکن، ممکن می‌شود و محدودیت‌های ممکن چیست. از سوی دیگر، او هرگاه در «تاریخ» بی‌پایان (وقایع، ماجراها، ملاقات‌ها، رویارویی‌ها، با شخصیت‌های واقعی یا خیالی، و غیره) است، خوشبخت و راحت است. او صحنه‌ها، شخصیت‌ها و سرنوشت‌های آشنایی را به رسمیت می‌شناسد که در تجربیات رؤیایی و تخیلی خودش شناخته یا از دیگران شنیده است.

برای من به‌عنوان مورخ ادیان و شرق‌شناس، نوشتن داستان تخیلی به تجربه‌ای جذاب و مسحورکننده در اسلوب و روش تبدیل شد. درواقع، مورخ ادیان درست به همان شیوهٔ نویسندهٔ داستان تخیلی، با ساختارهای مختلف مکان مقدس و اساطیری، کیفیت‌های مختلف زمان و مخصوصاً با تعداد قابل توجهی از دنیاهای معنوی مبهم و معماگونهٔ بیگانه و ناشناخته مواجه است. هر قطعهٔ ادبی، جهان مناسب خود را خلق می‌کند و آفرینش چنین جهان‌های تخیلی با استفاده از ابزار ادبیات را می‌توان با فرایندهای اساطیری مقایسه کرد. زیرا هر اسطوره‌ای یک داستان آفرینش را تعریف می‌کند و می‌گوید که چیزی ــ جهان، زندگی، جانوران، انسان و نهادهای اجتماعی ــ چگونه به وجود آمد. از این لحاظ، می‌توان از نوعی استمرار و پیوستگی میان اسطوره و تخیل ادبی سخن گفت زیرا هر یک از آن‌ها داستان آفرینش (یا «آشکارشدن») یک جهان نو را تعریف می‌کند. البته اسطوره در جوامع سنتی نوعی ارزش مثالی و عبرت‌آمیز هم دارد و این دیگر برای آثار ادبی صدق نمی‌کند. اما باید به خاطر داشت که یک اثر ادبی

چگونه می‌تواند به همان ترتیب، معانی غیرمنتظره و فراموش‌شده‌ای را حتی بر خواننده‌ای امروزی و فرهیخته و با تجربه، آشکار سازد.

در مجموع، همان‌طور که گفته‌ام، آفرینش ادبی را می‌توان یک ابزار دانش و شناخت دانست؛ البته شناخت دنیاهای دیگری به موازات دنیای عادی روزمره. یک شباهت ساختاری میان جهان معنایی که با پدیده‌های دینی آشکار می‌شود و پیام‌های معنی‌داری که در آثار ادبی بیان می‌گردد وجود دارد. هر پدیدهٔ دینی، نوعی تجلی قدسی است یعنی آشکارشدن امر قدسی و فرآیندی دیالکتیکی که عمل یا شیئی دنیوی (نامقدس) را به چیزی تبدیل می‌کند که دینی و مقدس است، یعنی معنی‌دار، ارزشمند، نمونه و مثالی. به عبارت دیگر، به واسطهٔ تجلی‌ای قدسی، امر قدسی به یکباره آشکار و در عین حال در هیئت آنچه غیردینی و دنیوی است، پنهان می‌شود. (برای هر کس دیگری خارج از آن جامعهٔ دینی خاص پنهان می‌شود.) به همین ترتیب، در مورد آثار ادبی، ارزش‌های نمونه و عبرت‌آموز بشری در وقایع و شخصیت‌های ملموس تاریخی و بنابراین ناقص، پنهان می‌شود. تحقیق و بررسی و درک‌کردن ارزش‌ها و معناهای آثار ادبی برابر است با کشف‌کردن یا بازیافتن معنای پدیده‌های دینی.

برای همین است که یک نویسنده یا یک منتقد ادبی معمولاً از، مثلاً یک جامعه‌شناس یا یک مردم‌شناس، بهتر و بیشتر آمادگی درک اسناد و مدارکی را دارد که از سوی مورخ ادیان بررسی می‌شود. نویسندگان و منتقدان ادبی به واقعیت و اهمیت و معنای آفرینش‌های ادبی باور دارند؛ یعنی آن‌ها به خاطر کار و زحمت خودشان از عینیت‌داشتن و ارزش عقلانی آن جهان تخیلی که هر نویسندهٔ مهمی خلق یا کشف کرده، متقاعد شده‌اند. همان‌طور که می‌دانید عده‌ای از منتقدان ادبی، هم در اروپا و هم در ایالات متحده، آثار خلاق ادبی را در چشم‌اندازی تعبیر و تفسیر می‌کنند که از مورخ ادیان به وام گرفته شده است. اسطوره، مراسم آیینی، رازآموزی و تشرف آیینی، قهرمانان فرهنگی، مرگ‌آیینی، جان تازه دمیدن، تولد دوباره، و غیره و غیره، اکنون به واژگان اصلی برای تفسیر ادبی تعلق دارد. برای ذکر فقط یک مثال: تعداد قابل توجهی از کتاب‌ها و مقالات

وجود دارد که به تحلیل طرح‌های نمایشی رازآموزی و تشرف آیینی پنهان یا مستتر در شعرها، داستان‌های کوتاه و داستان‌های بلند می‌پردازد. چنین طرح‌های نمایشی نه‌تنها در داستان‌های بلند ژول ورن یا در موبی دیک کشف و شناسایی شده بلکه در والدن[1] اثر ثورو[2]، در داستان‌های بلند کوپر[3] و هنری جیمز، در هاکلبری فین اثر مارک تواین و در «خرس[4]» اثر فاکنر هم دیده می‌شود. در همین اواخر، پروفسور ویرن[5] از دانشگاه پروانس کتابی منتشر کرد تحت عنوان مراسم آیینی، تشرف و داستان بلند[6]. و پروفسور ایحاب حسن[7] در کتاب معصومیت بنیادین[8] (۱۹۶۶) یک فصل کامل را به «منطق رازآموزی و تشرف آیینی» اختصاص داده و نوشته‌های شروود اندرسون[9]، اف. اسکات فیتز جرالد، وولف و فاکنر را مثال آورده است.

بیش از ده سال قبل، وقتی دقیقاً در حال بررسی همین توجه منتقدان ادبی به طرح‌های کلی رازآموزی و تشرف آیینی پنهان و مستتر در داستان‌های بلند و کوتاه و شعرها بودم، حدس زدم که این تحقیق ممکن است برای درک و شناختی از انسان غربی مدرن هم مهم باشد. و میل دارم این مقاله را با آنچه در آن زمان نوشتم به پایان برم:

> این تمایل به کشف و شناسایی الگوها و طرح‌های کلی رازآموزی و تشرف آیینی در ادبیات، هنرهای تجسمی و سینما، نه‌تنها حاکی از ارزیابی مجدد رازآموزی و تشرف آیینی به‌عنوان یک فرآیند احیاء و دگرگونی معنوی است، بلکه ضمناً نمایانگر نوعی غم غربت و دلتنگی برای تجربه‌ای مشابه است. در

---

1. Walden

۲. Thoreau (۱۸۶۲ـ۱۸۱۷)، نویسنده و شاعر آمریکایی.

3. Cooper 4. The Bear 5. Vierne

6. Ritual, Initiation and the Novel

۷. Ihab Hassan (ـ۱۹۲۵)، نظریه‌پرداز ادبی آمریکایی و مصری‌الاصل.

8. Radical innocence 9. Sherwood Anderson

جهان غرب، رازآموزی و تشرف آیینی به معنای دقیق و سنتی کلمه، از مدت‌ها پیش ناپدید شده است. اما نمادها و طرح‌های نمایشی رازآموزی و تشرف آیینی در سطح ضمیر ناخودآگاه، خصوصاً در خواب و رؤیا و جهان‌های تخیلی باقی مانده است. نکتهٔ مهم و معنی‌دار این است که این بقایا را امروزه با علاقه و توجهی بررسی و مطالعه می‌کنند که پنجاه یا شصت سال پیش، تصورش هم مشکل بود. فروید ثابت کرده که بعضی تصمیمات و گرایش‌های وجودی ما آگاهانه نیست. درنتیجه این جاذبه و کشش نیرومند به سوی آثار هنری و ادبی با ساختار رازآموزی و تشرف آیینی، بسیار گویا و روشنگر است. مارکسیسم و روانشناسی اعماق (روانکاوی)، کارآمدیِ آن به اصطلاح توضیح و ابهام‌زدایی را نشان داده‌اند، در مواقعی که کسی می‌خواهد ارزش و معنای واقعی ــ یا اصیل ــ یک رفتار، عملکرد یا آفرینش فرهنگی را کشف کند. در موضوع مورد نظر ما، باید اقدام به ابهام‌زدایی یا توضیح و تشریحی در جهت عکس کنیم؛ یعنی باید زبان‌ها و دنیاهای ظاهراً غیردینی و نامقدس ادبیات، هنرهای تجسمی و سینما را تشریح کنیم تا عناصر «مقدس» آن را نمایان سازیم، اگرچه البته این یک «مقدسِ» نادیده گرفته شده، پنهان و مستتر یا تنزل مقام یافته، است. در دنیایی قدسیت‌زدایی‌شده همچون دنیای ما «امر قدسی» عمدتاً در جهان‌های تخیلی حاضر و فعال است. اما تجربیات تخیلی، بخشی از تمامیت انسان است که به هیچ وجه از تجربیات روزانه کم‌اهمیت‌تر نیست. این یعنی حسرت و دلتنگی برای آزمون‌های دشوار و طرح‌های نمایشی رازآموزی و تشرف آیینی، حسرتی که در آن‌همه آثار ادبی و تجسمی دیده می‌شود، تمایل شدید انسان مدرن را برای احیا و نوسازی قاطع و کامل نشان می‌دهد، بازسازی یا نوسازی‌ای که می‌تواند هستی و حیات او را به‌طور بنیادین و ریشه‌ای تغییر دهد.

یادداشت

1. Mircea Eliade, *No Souvenirs* (New York: Harper and Row, 1977), 279-280.

کتاب‌شناسی

کتاب‌شناسی ذیل از نوشته‌های انتقادی و/ یا تفسیری که به بررسی متون خلاق، داستانی و نقد ادبی میرچا الیاده پرداخته، مقدمه‌ای است بر این جنبه از مجموعهٔ آثار وی. این کتاب‌شناسی نه جامع است و نه کامل. برای مثال هیچ‌یک از نقدها و معرفی کتاب‌های او در این فهرست نیامده است. فقط نوشته‌هایی که به زبان انگلیسی منتشر شده در این فهرست آمده؛ به دلیل در دسترس و قابل فهم بودن برای دانشجویانی که تحقیق دربارهٔ الیاده را آغاز می‌کنند. به علاوه، اطمینان دارم که چندین نوشتهٔ تفسیری جدید «زیر چاپ» است و درواقع خود استاد الیاده به تازگی مجموعه‌ای از نوشته‌های هنری خود را به زبان فرانسه تکمیل کرده است تحت عنوان:

Briser le Toit de la Maison, la Creative et ses symboles (Editions Gallimard, 1986).

دانشجویان و پژوهشگران هر یک از جنبه‌ها یا همهٔ جنبه‌های مجموعهٔ آثار الیاده، عمیقاً مدیون دوگلاس آلن Douglas Allen و دنیس دوبینگ Dennis Doeing هستند به خاطر اثر عالمانه‌شان:

Mircea Eliade: An Annotated Bibliography (New York: Garland Publishing, Inc., 1980).

برای یافتن ارجاعات کتاب‌شناختی دربارهٔ متون اصلی الیاده یا مواد توضیحی و تفسیری، ابتدا باید آن را بررسی کرد.

Al-George, S. "Temps, histoire et destin" in *Mircea Eliade,* edited by Constantin Tacou. Paris: L'Herne, Cahiers de l'Herne #33, 1978. Pp. 341-346.

Apostolos-Cappadona, Diane. "To Create A New Universe: Mircea Eliade on Modern Art," *Cross Currents* XXXIII.4 (1982/3): 408-419.

Bălu, I. "Les débuts littéraires de Mircea Eliade" in *Mircea Eliade.* Pp. 381-389.

Biès, J. "Chamanisme et littérature" in *Mircea Eliade.* Pp. 330-340.

Cain, Seymour. "Poetry and Truth: The Double Vocation in Eliade's Journals and Other Autobiographical Writings" in *Imagination and Meaning,* edited by Norman J. Giardot and Mac Linscott Ricketts. New York: The Seabury Press, 1982. Pp. 87-103.

Calinescu, Matei. "Imagination and Meaning: Aesthetic Attitudes and Ideas in Mircea Eliade's Thought," *Journal of Religion* 57.1 (1977): 1-15.

———. "The Disguises of Miracle: Notes on Mircea Eliade's Fiction," *World Literature Today* 52.4 (1978): 558-564.

———. "The Function of the Unreal: Reflections on Mircea Eliade's Short Fiction" in *Imagination and Meaning.* Pp. 138-161.

Cioran, E. M. "Beginnings of a Friendship" in *Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade,* edited by Joseph N. Kitagawa and Charles H. Long. Chicago: The University of Chicago Press, 1982 (1969). Pp. 407-414.

Coates, W. A. "Littérature fantastique: métaphysique et occulte" in *Mircea Eliade.* Pp. 375-380.

Comstock, W. R. "Mythe et cinéma contemporain" in *Mircea Eliade.* Pp. 347-349.

Horia, Vintila. "The Forest as Mandala: Notes concerning a Novel by Mircea Eliade" in *Myths and Symbols.* Pp. 387-396.

Ierunca, Virgil. "The Literary Work of Mircea Eliade" in *Myths and Symbols.* Pp. 343-364.

Marino, Adrian. "Mircea Eliade's Hermeneutics" in *Imagination and Meaning.* Pp. 19-69

Masui, J. "Mythes et symboles" in *Mircea Eliade.* Pp. 355-363.

Moore, Albert C. "Religion and the Arts in the Work of Mircea Eliade," *Miorita, New Zealand Romanian Cultural Association Bulletin,* Volume 1.2 (1974): 1-8.

Nemoianu, Virgil. "Wrestling with Time: Some Tendencies in Nabokov's and Eliade's Later Works," *Southeastern Europe/L'Europe du Sud-est,* Volume 7.1 (1980): 74-90.

———. "Naming the Secret: Fantastic and Political Dimensions of Charles Williams' and Eliade's Fiction," *Bulletin of the American-Romanian Academy of Arts and Sciences* No. 4 (1983): 50-59.

Popescu, Mircea. "Eliade and Folklore" in *Myths and Symbols.* Pp. 81-90.
Ricketts, Mac Linscott. "Mircea Eliade and the Writing of *The Forbidden Forest*" in *Imagination and Meaning.* Pp. 104-112.
Simion, Eugen. "The Mythical Dignity of Narrative" in *Imagination and Meaning.* Pp. 131-137.
Spaltmann, Gunther. "Authenticity and Experience of Time: Remarks on Mircea Eliade's Literary Works" in *Myths and Symbols. Pp. 365-386.*
Stewart, Mary Zeiss. "The Royal Road Toward The Center: Fictional Hermeneutics and Hermeneutical Fiction in Eliade's *Two Tales of the Occult,*" *Ohio Journal of Religious Studies,* Volume VI.1 (1978): 29-44.
Strauss, Walter A. "*The Old Man and the Bureaucrats: A Novella,* by Mircea Eliade," *The Western Humanities Review,* Volume XXXV.3 (1981): 276-280.
Uscatescu, George. "Time and Destiny in the Novels of Mircea Eliade" in *Myths and Symbols.* Pp. 397-406.
Vierne, S. "La littérature sous la lumière des mythes" in *Mircea Eliade.* Pp. 350-354.
Zancu, Liliana. "The Twilight Zone: Fantastic Elements in Mircea Eliade's *Doctor Honigberger's Secret* and *Serampore Nights,*" *Yearbook of Romanian Studies,* Volume 6 (1981): 50-54.

نمایه

آ

آبلار ۱۹۷
آچیلپا ۲۱۳، ۲۱۴
آخرین پیوریتن ۳۰۰
آذرگشنسب ۲۰۲
آرباد ۹۷
آرجونا ۲۹۴
آرگوس ۱۲۵، ۱۲۶
آرونتا ۲۱۳
آریان ۱۹۸
آریایی ۹۸
آریوپاغی دروغین ۲۸۹
آزمون دشوار با هزارتو ۱۰
آسمان هفتم ۳۰۵
آسورا ۳۱
آسیا ۲۰۳، ۲۱۰، ۲۱۹، ۲۳۶، ۲۳۹، ۲۴۵، ۲۵۰، ۲۷۲
آفریقا ۱۰۶، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۷۹، ۲۶۰
آلاسکا ۱۳۲
آلپ ۹۲
آلتایی ۱۳۲
آلفونس دوپرون ۹۱، ۹۳
آلکساندری ۲۶۷
آلمان ۸۹، ۹۱، ۹۲، ۹۸
آمریکای شمالی ۵۱، ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۱۲
آمریکای مرکزی ۱۲۱
آناباسیس ۱۹۸
آنامی ۲۳۵
آنترو ۴۱
آنجلیکو ۱۵
آندرای، والتر ۱۹۱
آنکونا ۸۹
آنو ۱۲۲
آنیرودها ۳۰۲

الف

ابراهیم ۲۵۹
ابشالوم، ابشالوم ۳۰۴
اپته ۳۰۲
اتروسکی ۱۴۰

اتریش-مجارستان ۹۷
اتنا ۹۰
اتیوپی ۹۴
ارپ، فان ۲۳۷
ارتدکس شرقی ۱۰
اروپا ۶۴، ۸۵، ۸۶، ۹۰، ۹۴، ۹۷، ۹۸، ۱۰۴، ۱۳۰، ۱۳۵، ۱۴۴، ۲۱۹، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۹، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۳۰۰، ۳۰۸
ارهت‌ها ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۳۱
اریسبورگ ۱۹۸
اژه ۲۷۸، ۲۸۳
اسپارت ۹۷
اسپانیا ۹۳
اسپنسر و گیلن ۲۱۳
استرالیا ۵۱، ۵۲، ۱۱۹، ۱۲۰، ۲۱۱، ۲۳۴، ۲۴۵
استوپا ۲۳۰، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۶
استوپاها ۲۴۶
اسکندر ۱۲۵، ۱۹۸، ۲۵۴، ۲۸۱، ۲۸۲
اسکندر آسیایی ۲۸۰
اسکندرانی ۷۹
اسکندریه ۹۲
اسکیمو ۱۳۱، ۱۳۲، ۲۳۱
اسلام ۹۴
اسلاو و بالکانی ۱۳۷
اسلاوها ۱۲۵
اسمیت، وینسنت ۱۴۲
اسنسریتا ۲۲۰
اشتوترهایم ۲۳۷، ۲۴۲
اشمیت، دبلیو. ۵۴
اشمیت، لئوپولد ۱۱۰
اشمیت، ویلهلم ۵۴
اطلس ۲۶۰، ۲۸۱
اعا ۱۲۲
افلاتون ۵۱
اقیانوس آرام ۲۱۰
اکلوگا ۹۳، ۱۱۱
اگزیستانسیالیسم ۶۱، ۶۲، ۶۵، ۶۸، ۶۹، ۲۹۹
اگزیستانسیالیسم مسیحی ۶۲
اگنی ۳۱، ۲۴۸
الاغ زرین ۳۰۴
الجزایر ۶۲
الکساندر کوبورن سوپر ۲۱۰
الگونکوبین ۲۰۸
امپراتوری بریتانیا ۲۸۲
امپرسیونیسم ۱۰۳، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۲
اِمینِسکو، میهاییل ۲۷۴، ۳۰۱
اناجیل اربعه ۷۸
انجیل لوقا ۷۸
انجیل متی ۸۰
انجیل یوحنا ۱۱، ۷۸، ۸۰، ۸۳
اندرسون، شروود ۳۰۹
اندونزی ۱۲۱، ۱۹۹، ۲۱۱، ۲۲۶
اندیشهٔ وحشی ۶۹
انگر ۱۶۴

انگلستان ۱۳۹، ۲۷۲، ۲۷۵، ۲۸۳
انلیل ۱۲۲
اوبانگی ۱۳۵
اوپانیشادها ۵۰، ۱۱۵، ۲۲۲، ۲۸۹
اوپَنیشَد ۱۱۵
اوتزا ۲۷۸
اوجیبوا ۲۰۸
اودِ اتولی ۸۸
اورتگا یی گاست ۹۹
اورشلیم ۷۹، ۹۱، ۹۲، ۹۴، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۹
اورگروند ۴۳، ۲۲۵
اوریگن ۷۵، ۷۹، ۸۰، ۸۱
اوسنر، هرمان ۲۰۷
اوکام، ویلیام ۱۱۷
اولیسس ۵۱، ۳۰۴
اوماها ۲۰۸
اهورا مزدا ۲۰۱
ایالات متحده ۵۲، ۵۳، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۲۷۵، ۳۰۸
ایتالیا ۹۲، ۲۶۱
ایحاب حسن ۳۰۹
ایر ۲۹۹
ایران ۲۰۱، ۲۰۲
ایرلند ۱۹۷
ایرمنسول ۱۹۸
ایزابل و آب ابلیس ۳۰۲
ایسور: سرزمین درختان بید ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۰
ایلمارینن ۳۷، ۳۹
ایلمارینِ آهنگر ۳۹
ایلیناکنسینزینا ۲۶۸
ایمپاسه رونسن ۱۷۵
ایندرا ۲۰۵، ۲۴۸
ائیرینه وئجه ۲۰۱

ب

باب- اپسی ۱۹۷
باباگوریو ۳۰۴
باب ایلانی ۱۹۷
بابل ۱۹۷، ۲۴۹
بارابار ۲۶۲
بارابودور ۱۹، ۱۹۱، ۲۰۰، ۲۱۱، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱
بارابودور، تفسیری بر تاریخ بودایی بر پایهٔ نقد متون باستان‌شناختی ۲۳۶
بارلون ۳۵
باشلار، گاستون ۱۸۱
باغ جتسیمانی ۸۰
بالزاک ۵۱
بالکان ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۴۰
بالی ۲۰۳
بامداد ساحران ۶۰
بانتو ۱۰۶
بانکوک ۲۴۶
بخارست ۱۷۹

بدون یادگاری ۱۳
برانکوزی، کنستانتین ۱۴، ۱۵، ۱۸، ۷۱، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۸
براهمرندهره ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۲
برگسون ۶۵
برمه ۲۲۵، ۲۳۹
برول، لوی ۱۸۱
برونوفسکی، جاکوب ۲۷۴، ۳۰۳
برویگل ۲۵۸
برهادارانیاکه اوپانیشاد ۲۸۹
برهماسوترا- بهاشیه ۱۱۶
بریتانیای جدید ۱۳۳
بریه، ژاک ۶۰
بِس ۱۲۵
بکت، ساموئل ۱۰۶
بلاگا، لوچیان ۲۶۹، ۲۷۹، ۲۸۰
بلانشفلور ۲۶۲
بلانک، آ. سی. ۱۳۱
بلغاری ۱۳۸
بلوم، لئوپولد ۵۱
بنگال ۱۰
بنی‌اسرائیل ۸۳، ۹۲، ۱۶۰
بوآس، اف. ۵۴، ۲۲۵
بوبر، مارتین ۱۵۶، ۱۷۶، ۲۸۹
بودایی ۱۹، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۴۷، ۱۵۴، ۲۲۰، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۸۹
بورنوف ۲۳۶
بوش ۲۵۸
بولتمان، رودلف ۷۵، ۷۶
بون ۲۱۱
بونفو، کلود ۲۹۰، ۲۹۵
بهگودگیتا ۲۹۴
بیبسکو، مارته ۲۰، ۲۲، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵
بیت‌اللحم ۸۲، ۸۹
بیت‌المقدس ۸۴، ۸۹
بیداری فینگان ۱۰۴، ۱۰۶
بیمل، جی. ۳۰۵
بین‌النهرین ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۹، ۲۴۴، ۲۴۵

پ

پاپوآ ۳۵
پادشاهی که خودش را می‌کشد ۵۰
پارسیان ۹۴
پارسیفال ۸۸
پاروان ۲۷۴
پاریس ۲۲، ۵۲، ۵۹، ۶۲، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۹، ۲۷۲، ۲۸۰، ۳۰۲
پاسِریا مایاسترا ۱۸۶
پالاماس، گریگوری ۱۲، ۲۳، ۲۹۱
پانکاویمکا براهمنا ۲۹
پاولز، لویی ۶۰، ۶۴
پراکریتی ۱۲۹

پراگ ۱۷۶
پرتغال ۱۹، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۷۲
پرجاپتی ۲۰۸، ۲۴۸
پرسفونه ۱۲۴، ۲۸۰
پرندگان ۱۸۳، ۱۸۶
پرنده در فضا ۱۸۷
پرنسس آن اتریشی ۹۳
پرو ۱۳۹
پروانس ۳۰۹
پروست، مارسل ۲۷۴، ۲۸۳، ۲۸۴
پروگیمناسماتا ۷۸
پسیخه ۶۶
پل آلفاندری ۹۳
پلانت ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۹، ۷۰، ۷۱
پل ریکور ۹
پلوتارک ۹۷
پنجاب ۲۸۱
پوروشا ۲۱۵، ۲۴۷
پولس رسول ۱۱، ۸۱، ۸۳
پولینزیا ۳۷، ۵۱
پهلوی ۲۰۲
پئان‌کو ۲۱۵
پیتر راهب ۹۳
پیترو دلا ویگنا ۸۹
پیزا ۹۲
پیکاسو، پابلو ۱۰۴
پیگمی‌های سمانگ ۲۱۱
پیلات، یان ۲۷۹

ت

تاتارها ۹۴
تاتیان ۷۹
تارا ۱۲۶
تارو، ژان ۲۸۰
تاریخ تطبیقی ادیان ۵۸
تافورها ۹۳، ۱۱۱
تالستوی ۵۱
تانترایی ۲۱۸، ۲۱۹
تانچلم ۸۸
تبت ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۶
تجلی مسیح ۱۵
تخت سلیمان ۲۰۲
تراکیه‌ای ۱۲۵
ترونی ۳۸
تزار ۲۷۴
تشوب ۱۲۲
تصاویر اپینال ۲۷۶
تعزیهٔ جُلجُتا ۲۵۷
تعلیمات کارملیتی ۶۲
تعلیم و تربیت نوع بشر ۹۵
تکونالا ۳۸
تواین، مارک ۳۰۹
توتم و تابو ۵۳، ۵۵، ۵۶
توچی، جوزپه ۱۹۱
تونگوز ۱۳۲

تهوع ۷۱، ۳۰۱
تهوم ۱۹۷
تثای- چی تئو ۱۲۱
تثائو- تئیه ۳۳، ۴۵، ۴۸، ۱۲۱
تیتوس ۲۵۴
تئون، آیلیوس ۷۸
تییات ۱۳۰
تییرا دل فوئگو ۱۱۹

ث

ثورو ۳۰۸

ج

جابیم ۳۵
جانلاس ورداس ۲۵۷
جاوه‌ای ۲۳۶، ۲۳۷
جبل‌الطور ۱۴، ۱۵، ۲۰، ۲۹۱
جزایر قناری ۱۹۸
جسی ۸۹
جِکل ۱۷۶
جنسن، پیتر ۷۶
جنگ صلیبی بارون‌ها ۹۳
جنگل ممنوع ۳۰۲
جنگ و صلح ۳۰۴
جنگ‌های صلیبی ۸۸، ۹۱، ۹۳
جنگ‌های صلیبی کودکان ۹۱
جنوا ۹۲
جوتو ۱۶۶
جوکیان ۲۴۸
جویس، جیمز ۵۱، ۱۰۴، ۱۰۶
جیانو، یونل ۱۷۵، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۷

چ

چاتاپاتا براهمنا ۲۰۳، ۲۰۸، ۲۴۰، ۲۴۷
چاکراوارتین ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۹
چرچیل ۲۸۲
چکامه‌ها ۱۹۸
چو ۱۲۱
چین ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۶، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۲۶، ۲۳۴، ۲۴۴
چینی ۲۸، ۳۱، ۲۳۱

ح

حامی ۲۱۲
حوری اروپا ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۳، ۲۸۴

خ

خاخام ایسیک کراکویی ۹، ۱۰، ۲۲، ۱۷۶
خاخام بن گوریون ۲۰۰
خرس ۳۰۹
خسرو دوم [خسروپرویز] ۲۰۲

د

دادائیسم ۱۰۶
دارامولون ۱۲۰
داستایفسکی ۳۰۴

دافیوره، جواکینو ۹۴، ۹۵، ۱۱۱، ۱۱۲
داکوتا ۲۰۸
داوید ۱۶۴
در آیین هندو ۳۱
در جستجوی جام مقدس ۸۸، ۳۰۴
در جستجوی زمان ازدست‌رفته ۳۰۴
در جستجوی هزارهٔ مسیح ۸۹
درس‌هایی دربارهٔ ادیان سامی‌ها ۵۷
درگذشت پادشاه ۲۸۹
دروازهٔ اپسو اپسو ۱۹۷
دروز، آرتور ۷۶
دکتر فاستوس ۳۰۴
دکتر فیلیوزات ۲۴۷
دلاکروا ۱۶۴
دمارتینو، ای. ۲۱۳
دَن بوتا ۲۶۸
دو بو، شارل ۲۹۰
دو بووار، سیمون ۶۱
دوردون ۱۳۰
دو شاردن، تیار ۶۰، ۶۱، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۱۶۲، ۲۷۳
دوشن گیمن ۵۲
دوک‌دوک ۱۳۳
دو مریم در کنار مقبره ۱۵
دو نروال، ژرار ۵۲
دیدرو ۶۱
دیدس، سی. ان. ۲۴۱
دین برهمنی ۲۴۹
دین مسیحیت سومین عهد ۹۶
دین هندو ۱۵۴
دیوار ۳۰۱
دیوید تریسی ۸، ۱۲

ر

رابرتسون اسمیت، ویلیام ۵۷
راسل، برتراند ۳۰۰
راکوویتزا، امیل ۱۸۱
راینـاخ، اس. ۵۷
رمبو ۱۰۳
رنگ‌پاشی ۷۲، ۱۰۴، ۱۵۹
روب‌ـگریه، آلن ۶۸، ۶۹
روح‌القدس ۹۴، ۹۵، ۹۶، ۲۹۸
رودلف فولدایی ۱۹۸
روس ۹۶، ۱۱۲
روسو، ژان ژاک ۲۶۳
روم ۷۹، ۸۹، ۹۷، ۲۴۵
رومانی ۹
روئو ۱۵۷
ریگ ودا ۲۹، ۳۱، ۱۹۸، ۲۰۵
ریلکه، راینر ماریا ۲۷۹
ریورز، دبلیو. اچ. ۵۴

ز

زرتشت پیامبر ۲۰۱
زندگان و مردگان ۱۰۱
زندگی برمبنای دوستی ۲۷۶

زندگینامهٔ خودنوشت ۱۲، ۱۳، ۲۴، ۳۰۰
زولا، امیل ۶۱
زونی ۱۳۷، ۲۱۳
زیگورات ۲۰۰، ۲۴۲، ۲۴۷
زیمر، هاینریش ۱۷۶، ۱۷۷

ژ

ژاپن ۱۲۶
ژرمن‌ها ۱۸۴، ۱۹۸، ۲۰۴
ژرمنی ۱۳۵، ۲۸۴
ژول ورن ۵۲، ۳۰۸
ژیلسون، اتیین ۲۹۹

س

سارتر، ژان پل ۶۱، ۶۲، ۶۴، ۷۱، ۲۹۹، ۳۰۱
ساردنی ۹۲
ساسانی ۲۰۱
ساکسون‌ها ۱۹۸
سالتو ۲۰۹
سالنامهٔ مارباسنزها ۹۲
سامکهیا-سوتراوریتی ۳۰۲
سانتایانا، جورج ۳۰۰
سانسکریت ۲۸، ۳۱، ۱۱۵، ۱۱۶، ۲۸۱، ۲۹۷، ۳۰۲
سبک برومه‌رسکو ۲۶۷
سبک رودیکا ۲۶۷
ستایش مغان ۲۶۱
ستون بی‌پایان ۱۵، ۲۴، ۱۸۳، ۱۸۴
سدلمایر، هانس ۱۹۱
سرام ۲۰۴
سرخپوست آمریکایی ۱۳۲
سزان ۱۶۸
سلتی ۸۸، ۱۲۵، ۱۹۸، ۲۷۷
سلطنت اسپانیا ۹۳
سمادهی ۲۲۰
سن آمبروجیو ۱۲۸
سنت آگوستین ۹۴
سنت الیاس ۸۴
سنت برنارد ۹۴
سنت بریگید ۱۹۸
سنت پاتریک ۱۹۸
سنت پیتر (پطرس حواری) ۲۵۹
سنت جورج ۸۴
سنت ژرمن ۶۲
سنت سباستیان ۲۵۸
سن سیمون ۹۵
سواحیلی ۱۰۶
سوپرمن ۱۰۰
سوررئالیسم ۱۰۳، ۱۰۶
سوما ۲۰۵
سومین ملکوت روح ۹۶
سهاجا ۲۲۰
سیبری ۱۳۱، ۱۳۲، ۲۱۲، ۳۰۵
سیذارتا ۲۴۵
سیرام ۳۴
سیلان ۱۳۶، ۲۳۹

ش

شاتوبریان ۲۶۲
شاخهٔ زرین ۵۶
شارلمانی ۱۹۸
شاگال، مارک ۱۴، ۱۸، ۵۰، ۱۵۸، ۱۶۳، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴
شانکارا ۱۱۶
شانگ ۱۲۱
شاه فردیناند ۲۷۴
شب سنت اندرو ۲۷۱
شبه‌جزیرهٔ مالایا (مالزی) ۲۱۱
شبه‌حامی ۲۱۲
شلینگ ۹۵
شمالگان ۲۱۲، ۲۱۷
شمنیزم ۳۰۲، ۳۰۳
شنتو، لازار ۲۴۰
شوروی ۳۰۵
شوکراچاریه ۱۵۱
شیز ۲۰۲
شیوا ۱۰، ۱۴، ۱۲۵، ۱۲۶

ص

صومعهٔ کوه سینا (طور سینا یا جبل موسی) ۵۶
صهیون ۲۰۰

ط

طوطی سبز ۲۷۵

ع

عبری ۱۹۷
عثمانیان ۹۴
عزراییل ۱۳۸
عناصر شمایل‌نگاری بودایی ۲۳۷
عهد جدید ۸۴، ۹۶
عهد عتیق (تورات) ۷۹
عیسی مسیح ۵۰، ۵۴، ۶۵، ۸۱، ۸۲، ۸۵، ۹۲، ۹۳، ۱۲۸، ۱۶۵، ۱۷۳

غ

غار سه‌برادران ۱۳۱
غسل تعمید ۲۵۷
غلاطیه ۱۹۸

ف

فاکنر ۳۰۹
فالک، ماریلا ۵۲
فرانسه ۲۳، ۶۰، ۶۱، ۸۸، ۹۱، ۹۲، ۹۷، ۲۷۲، ۲۷۶، ۲۸۵، ۲۸۹، ۳۰۲، ۳۱۱
فردریک دوم ۸۹، ۹۰، ۱۱۱
فروموس فربه ۱۸۶
فروید، زیگموند ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۶۹، ۱۸۱، ۳۰۹
فرهنگ تاشتیک ۱۳۹
فریزر، سِر جیمز ۴۸، ۵۴، ۵۶
فقیران ۲۴۸
فلاویوس یوسفوس ۲۰۷

فلسطین ۲۰۰
فلگونِ ترالسی ۸۰
فلوبر ۲۹۰
فلورانس ۱۵
فلوریکا ۲۷۸
فنلاندی ۳۹، ۴۰
فنیقیه ۱۳۹
فورنیه، آلن ۲۹۰
فوکار، جی. ۵۸
فه‌ت فروموس ۲۶۸
فهرست سنجیده ۱۸۳
فیتز جرالد، اف. اسکات ۳۰۹
فیشته ۹۵

ق

قاتل ۲۹۲، ۲۹۷
قصه‌های حسیدیم ۱۷۶
قضیهٔ دریفوس ۶۱
قطب شمال اوراسیایی ۳۸

ک

کاترین- پاریس ۲۷۶
کاتولیک ۶۱، ۶۲، ۸۸، ۲۵۹، ۲۷۶
کاتولیک رمی ۶۴، ۸۵
کاچینا ۱۳۷
کارپاتو- دانوبی ۱۸۰
کارپاتی ۱۶۰، ۱۷۵
کارپاتیانس ۱۸۵
کارمن ۳۰۴
کاروک ۲۰۹
کالابریایی ۹۵
کالوالا ۳۸
کالی دورگا ۱۲۵
کالیفرنیا ۲۰۹
کامپانلا، تومازو ۹۳، ۹۴، ۱۱۱
کامو، آلبر ۶۱
کاموئنش ۲۶۱، ۲۶۲
کانتمیر ۲۷۴
کانتیلنه ۲۶۸
کای ۳۵
کایمونو ۳۵
کتاب مردگان تبتی ۵۰، ۲۸۹
کراسینسکی ۹۶
کراکو ۱۷۶، ۱۷۷
کرامریش، استلا ۱۹۱
کرتی- میسنایی (موکنایی) ۱۳۹
کروچه ۹۹، ۳۰۶
کروم ۲۳۷
کرونیکوم لاریسنس بِروْ ۱۹۸
کرویبر، آ. ال. ۵۴
کری ۲۰۹
کشتار راهبان در کوه سینا ۵۶، ۵۸
کلسوس ۷۹، ۸۰
کلکته ۳۰۱
کلمبیای بریتانیا ۱۹۹
کلمنت ۷۹

کُلن ۹۲
کلود تراس ۲۹۱، ۲۹۴
کلودل، پل ۲۷۴
کُلیادها ۱۳۷
کُلیادی ۱۳۷
کماریاکودرولویی ۲۶۷
کمدی الهی ۳۰۲
کمونیسم ۶۱، ۶۲، ۹۸
کنت، اگوست ۹۵
کنتس آنا دو نوآیلس ۲۷۴
کنت، کلارک ۱۰۰
کواکیوتل ۱۹۹، ۲۱۳
کوانون ۱۲۶
کوبیسم ۷۲، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۵۹، ۱۶۵
کوپر ۳۰۸
کوچود، پی. ال. ۷۶
کودس، ژرژ ۲۳۶
کوربه ۱۶۴
کوزانوس ۲۸۹
کوک، آ. اس. ۵۷
کولانژی، فوستل ۲۷۸
کوماراسوامی، آناندا کی. ۴۷، ۱۵۵، ۱۹۱، ۲۳۷
کوه مِرو ۲۰۰، ۲۱۸، ۲۴۶
کوئیرینیوس ۷۹
کیمابوئه ۱۶۶

گ

گارسیا لورکا ۵۲
گراهام، مارتا ۱۶، ۲۴
گرائو- واسکو ۲۵۷، ۲۶۱
گردونهٔ بزرگ (مهایانه) ۱۲۶
گریزیم ۲۰۰
گفت‌وگوها ۲۹۰
گنبد آسمان در آسیا ۲۱۰
گوتیک ۲۴۴، ۲۶۰
گوراکسا چاتاکا ۲۱۸
گورجیف ۶۰
گوگن ۱۶۸
گیست، سیدنی ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۷۹
گینهٔ نو ۳۵، ۱۳۳، ۲۰۴، ۲۲۶
گئومرت (کیومرث) ۲۰۱

ل

لاپ ۳۸، ۴۰، ۴۱
لاربو، والری ۲۹۰
لارسا ۱۹۷
لاشاپل- آتنایزه ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۶
لالیتاویشتره ۲۴۰
لانسلوت ۸۸
لانگینوس ۲۵۸
لاوکرافت، اچ. پی. ۶۱
لسینگ ۹۵
لمان، کارل ۲۱۰
لناپه‌ها ۲۰۹
لوردس ۱۳۱
لورگا ۲۷۴

لوسین ساموساته‌ای ۳۹
لومونڈ ۶۰، ۶۴
لونگینو، میهاییل ۲۶۷
لویاتان ۴۰
لوی استروس، کلود ۶۰، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۴
لویی چهاردهم ۹۳، ۹۴
لویی سیزدهم ۹۳
لینگام ۱۰، ۱۴
لین، لویس ۱۰۰
لیوی ۹۷

م

مارتنبروسوم ۲۶۰
مارسل، گابریل ۶۲، ۳۰۱
مارسی ۹۲
مارکس ۹۹
مارکسیسم ۶۱، ۶۵، ۶۸، ۷۰، ۳۱۰
مارگارتا ۲۶۲
ماریتن، ژاک ۶۱
مازاتچو ۱۶۶
ماگور ۹۷
مالارمه ۵۲
مالینوفسکی، ب. ۵۴
مانوئلی ۲۵۴، ۲۶۰
مانوله ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۶۹، ۲۷۰
مایا ۱۴۸
مایاسترا ۱۷۷، ۱۸۶، ۱۸۷
مائوری ۳۷
مائویی ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۳، ۴۵
مجارها ۹۷
مجموعهٔ آرتور شاهی و جام مقدس ۸۸
مدیترانه ۳۸، ۷۶، ۸۴، ۹۹، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۲۵، ۲۲۸، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۸۴
مراسم آیینی، تشرف و داستان بلند ۳۰۹
مرقیون ۷۸
مرلوپونتی ۳۰۱
مریکوفسکی ۹۶
مریم باکره ۱۱، ۸۴
مسیحیت ۹
مشرق‌زمین باستان ۳۸
مصر ۹۴، ۱۲۳، ۱۲۵
مقدمات رستاخیز دوم ۹۴
ملانزیا ۱۳۱
ملکه ماری رومانی ۲۷۴
ملکیصدق ۲۵۹
مناطق استوایی غم‌انگیز ۶۸
مُنیه، ابه ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴
موبی‌دیک ۳۰۸
موت ۱۲۵
موزهٔ واسکو فرناندز بزرگ ۲۵۷
موس، پل ۱۹۱، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۴۸
موگالاوایِ ارهت ۲۲۰
مولدون، بیگی ۱۰۱

مون بلان ۱۷۱
مونه ۱۶۸
مونیخ ۱۷۹
مونیه- ویلیامز ۳۰۲
موهنجودارو ۱۲۵
میدراش ۲۰۱
میشله ۵۲
میوریتا ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹

ن

نادئای فلوره ۱۹۹
ناگه ۱۹۹
نگانائوآ ۳۹
نمادپردازی گنبد ۲۱۱
نوالیس ۵۲
نوتوماسی‌ها ۶۱
نورمن کوهن ۸۹
نوس ۹۰
نومباکولا ۲۱۳
نونو گنزالوِس ۲۵۷
نیپور ۱۹۷
نیچه ۱۵۶، ۱۵۹
نیروانا ۲۲۰، ۲۴۱، ۲۴۹
نیکولاس ۹۲
نیکولاس تِوِرایی ۱۹۷
نیلوس ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۷۳

و

وارنر، لوید ۱۰۱
واروپن ۲۰۴
والدن ۳۰۸
والری ۵۲
والری، پل ۱۷۲
واینامونین ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۱
وتزلار ۹۰
وسپازین ۲۵۴
ولتر ۶۱
ولهاوزن، جی. ۵۷
ون‌گوگ، ونسان ۱۰۳، ۱۰۴
ونوس ویلندورف ۲۵۶
وولف، ویرجینیا ۳۰۹
ویرن ۳۰۹
ویزیو ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۶۱
ویشنو ۱۱۶
ویکاندر، استیگ ۵۲
وینباگو ۲۰۸

ه

هابز ثانی ۲۹۹
هاتایوگا ۲۱۸
هاشدئو ۲۷۴
هاکلبری فین ۳۰۹
هایدگر ۹، ۳۰۶
هستی و نیستی ۳۰۱
هسیچاست ۲۹۱، ۲۹۶
هشت بهشت: تصاویر سفر در ایران، آسیای صغیر و قسطنطنیه ۲۷۶

دانشگاه ایلام

هگل ۹۵، ۱۱۲، ۳۰۶
هنتز، کارل ۱۹۱
هند ۱۰، ۱۱۵، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۵۴، ۲۰۴، ۲۰۷، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۲، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۳۴، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۴، ۲۷۲، ۲۸۱
هندواروپایی ۵۱
هند ودایی ۳۱، ۱۹۸، ۲۰۳
هنری جیمز ۳۰۸
هوپا ۲۰۹
هوراس ۱۹۸
هوروس ۱۲۵
هوک، اس. ج. ۵۷
هوگو، ویکتور ۶۱
هونور ۹۷
هوئرنس ۱۵۵
هیتی ۱۲۲
هیسی ۳۹
هینه نویی تِه‌پو ۳۷
هیوسی، کارل ۵۸، ۷۳

ی

یاکوت‌ها ۲۰۹
یاگوشماتی ۲۰۸
یمیر ۲۱۵
یوروک ۲۰۹
یوستین ۷۹
یوکی ۲۰۹
یوما ۲۰۰
یونان ۹۴، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۶
یونانی ۲۸، ۵۸، ۶۲، ۷۵، ۷۸، ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۷۹، ۱۸۰، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۷۷، ۲۸۹
یونس ۴۰، ۴۵
یونسکو، اوژن ۲۰، ۲۳، ۵۰، ۵۱، ۶۸، ۱۰۶، ۲۷۲، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷
یونگ ۱۸۱
یویین ۱۲۰
یهودی ۷۶، ۱۶۰، ۲۰۱
یین- یانگ ۳۱، ۱۲۱