

ЯЗЫК «РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА» В КУЛЬТОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ ИРАНА

Али Мохаммад Пур¹

Аспирант в области мудрости религиозного искусства
Университета религий и аспирант по изучению русского языка
Института изучения языка и культуры Международного
университета Аль-Мустафа
Received: 1398/08/17 | Accepted: 1398/08/24

Аннотация

Язык представляет собой важнейшее средство коммуникации между людьми, на основе которого формируются культуры и цивилизации. Язык представляет собой понятие, включающая в себя письменные тексты, знаки и изображения. Искусство также может применяться в качестве языка для передачи понятий и смыслов. Исламская традиция в Иране использовала этот инструмент наилучшим образом, поскольку многие духовные и религиозные истины, такие как Бог, единобожие (таухид), «мир могущества» («алам аль-джабарут»), «мир царствования» («алам аль-малакут») и так далее, представляют собой нематериальные явления и не вмещаются в какие-либо материальные формы. Поэтому наиболее удобным средством для передачи этих понятий являются символы. Символы всегда являются живыми и выбирают в соответствии с условиями окружающей среды и времени присущий им особый язык, который может различаться от одной эпохи к другой, а также в зависимости от места, однако их объединяет общий дух, так что в любой случае они отображают духовные истины, а следовательно, мы можем назвать язык сакрального искусства символическим языком. Этот язык понимают лишь те, кто вырос в этом

1. Email: Ali.mp1391@gmail.com

духовном пространстве, тогда как человеку, находящемуся вне этого пространства, будет тяжело понять сакральное искусство и его символику. Духовная жизнь представляет собой одно из высших понятий исламской традиции, которое деятели искусства символически включили в архитектуру, благодаря чему присутствие Бога ощущается в мечети повсюду. Что касается других высших понятий, можно упомянуть единобожие, свет (нур) и озарение (ишрак), которые с помощью символического языка передаются в произведениях, создаваемых деятелями искусства на основе их творчества и господствующих в обществе интеллектуальных образцов. В данной статье мы предприняли попытку интерпретации и искусствоведческого истолкования этого символического языка, а также попытались представить примеры отражения этих понятий в архитектуре

Ключевые слова

язык, символы, культура, искусство, Иран, озарение (ишрак), духовная жизнь, метафорическое толкование (та`виль), единобожие (таухид)

Введение

Иран имеет весьма богатую историю, культуру и цивилизацию, которые на протяжении истории всегда были в авангарде развития искусства и цивилизационных достижений. Под Ираном имеется в виду не только Иран в современных границах, а Большой Иран, включающий в себя древний Хорасан (восточные районы современного Ирана, большая часть нынешнего Афганистана, Таджикистана, Узбекистана, Туркменистана и некоторых районов современного Казахстана), другие районы современного Ирана, Армению, Азербайджан, ряд областей Ирака и так далее.

Исламское искусство в Иране, в принципе, является символическим, что обусловлено его исламской сущностью и, конечно же, восточной спецификой населения иранского цивилизационного пространства. Чтобы понять и объяснить некоторые символические знаки в иранском искусстве, нам необходимо понять его непосредственные предпосылки. Сперва нужно обозначить, что мы подразумеваем и какой смысл вкладываем в язык, а затем также разъяснить

подразумеваемое нами значение символа и символического языка. Далее будет обозначено место символов в сакральном искусстве, а в конечном счете, поскольку многие качественные элементы в ирано-исламском искусстве носят символический характер, мы будем вынуждены разъяснить некоторые из них на примере архитектурного искусства.

Язык

Язык считается денотатором или знаком, указывающим на некий смысл или понятие. Нам не следует сводить язык к письменному языку, ведь язык включает всякий письменный текст, знаки или изображения, которые с помощью слов, знаков или изображений выражают некий смысл и указывают на него [4, с. 49]. В этой связи, искусство может применяться в качестве языка, выражающего подразумеваемый деятелем искусства смысл, и художник может объяснять какой-либо смысл посредством произведения искусства. Поэтому использование нами термина «язык искусства» вполне оправданно.

Для понимания языка искусства необходимы условия, позволяющие аудитории, которой адресованы эти произведения искусства, понять их. Одно из этих условий состоит в том, что аудитория должна полностью владеть языком искусства, чтобы понять функцию каждого из использованных художественных элементов. Другое условие заключается в знакомстве аудитории с климатическими и природными условиями, в которых сформировалось искусство того или иного региона. Иначе говоря, аудитория также должна быть знакома с местным языком искусство этого региона. К другим условиям относится то, что аудитория должна также быть знакома с религиозными понятиями того региона, в котором сформировалось искусство. Например, человек, живущий в европейской стране, путешествуя в какую-либо мусульманскую страну, испытывает трудность с пониманием памятников исламского искусства, потому что не знаком с понятиями исламской религии. Поэтому, чтобы понимать произведения искусства и владеть их языком, мы нуждаемся в определенных предпосылках. Человек, живущий в мусульманском обществе, отвечает одновременно всем этим условиям, однако он может и не соответствовать им.



Например, одним из элементов исламского искусства является такой орнамент, как арабеска (перс. эслими), представляющий собой символ жизни вообще и духовной жизни в частности. Этот элемент используется в мусульманском обществе повсюду, однако мусульманин, живущий в этом обществе, может и не понимать отчетливо этих смыслов и понятий.

Символы

Поскольку в авраамических религиях имеется вера в такие сверхъестественные понятия, как Бог, рай, ангелы, «мир могущества», «мир царствия» и так далее, а эти сверхъестественные понятия и смыслы находятся на более высоком уровне, чем материальный мир, существуют значительные трудности с передачей и изображением этих смыслов. Поэтому для передачи этих понятий мы пользуемся языком аллегорий и символов. Символы аналогичны теням или чувственным выражениям метафизических истин. Коран и сунна изобилуют аллегориями и притчами, однако, если мы хотим проследить истоки этой проблемы, вероятно, мы могли бы считать самым близким к аллегорическому языку термином исламской традиции слово «та`виль» (метафорическое толкование), корни которого восходят к Корану. Традиция метафорического толкования имеет весьма длительную историю на протяжении всего времени существования ислама. Усилия в этой сфере предпринимали представители самых разных течений, таких как суфии, Братья чистоты (Ихван ас-Сафа), исмаилиты и другие, а также такие деятели, как Насир Хосров, Абу Хамид аль-Газали, Ахмад аль-Газали, ‘Айн аль-Кудат аль-Хамадани, Рузбихан Бакли и многие другие.

В религиозной мысли и религиозном представлении, обычно, аллегории представляют собой чувственное выражение метафизических истин. Несмотря на то, что они являются предметами объективной реальности (хакикат), все же они находятся на более низкой ступени, чем объективная реальность, будучи, по сути, отражением и телесным выражением высших истин. Аллегории, по сути, представляют собой «ключи» к пониманию внерациональных истин, соединяющие нас, подобно «мостам» или «окнам» с «миром царствия» (‘алам аль-малакут) и этими нечувственными

смыслами. Эти аллегории, как принято говорить в исламской традиции, представляют собой «имена» (исм), указывающие на высший образец, то есть «именуемое» (мусамма). Как говорится, «имя – это и есть именуемое» [10, с. 24-25]. В этой связи, в исламской традиции символ не следует считать чистым знаком или конвенциональным феноменом, как принято в настоящее время в западной культуре¹. Более того, она имеет более высокий смысл, нежели конвенциональный феномен. Анри Корбен пишет об аллегории следующее:

«Под термином «аллегория» в данном случае понимается не какой-либо нейтральный знак, абстрактное или метафорическое обозначение, а идеи (араб. суввар) среднего мира. Эти идеи представляют собой лишь инструмент, который открывает нам перспективу более высокого мира, нежели мир подобий ('алам аль-мисаль)... Таким образом, функция аллегории в данном случае, в своей основе, заключается в наставлении и посвящении в тайну» [8, с. 130].

Следует заметить, что термин «аллегория» (араб. рамз) в риторической науке не тождествен значению аллегории в герменевтике. Важнейшее различие между ними связано с их онтологическим статусом. В риторике «аллегория» считается одной из разновидностей метафоры и иносказания. Говорится: «Аллегория – это иносказание, в котором используются малые средства, смысл которого скрыт, и оно нуждается в некотором осмыслении» [3, с. 3-4]. Следовательно, аллегория в таком смысле существует лишь в пространстве субъективного сознания, и ее бытие зависит от некоего реального субъекта. В этом случае аллегория представляет собой акцидентный феномен, зависимый от речи, которая обязана своим авторитетом условностям и конвенциональным соглашениям между людьми, а потому ее смысл подвержен изменениям. В то же самое время, в герменевтических исследованиях смысл аллегории или уподобления (араб. тамсиль) носит инвариантный характер и служит обозначением того, что

1. Например, Чальз Пирс считает символ конвенциональным знаком, потому что этот знак не аналогичен предмету, а указывает на него на основе произвольно выбранной или чисто конвенциональной связи. Иначе говоря, этой связи нужно учиться, как знакам азбуки Морзе или семафорной азбуки [4, с. 26-39].

обладает объективным бытием в реальном мире, то есть аллегория имеет основание в реальности и, в отличие от метафоры, служит изображением, призванным показать нечто, чья истинная суть не выразима на словах. Аллегория будто бы представляет собой тонкий намек на некую истину и в этом отношении всегда обладает восприимчивостью к новым интерпретациям и метафорическим толкованиям [3, с. 29].

Положение аллегории в исламском искусстве

Искусство, как и письменный текст, обладает способностью служить языком, выражающим те или иные истины. В ирано-исламском искусстве эта способность искусства обращает на себя особое внимание и используется для выражения сверхъестественных религиозных реалий. Эту функцию искусство реализует наилучшим образом благодаря своему символизму. Мы даже можем утверждать, что деятель искусства в некоторых случаях выражает истины таким образом, каким автор не может их выразить посредством письменного текста или рациональных доводов. Например, Плотин в своей «Теологии» говорит о египетских мудрецах, наблюдавших истины потустороннего мира и не прибегавших для их передачи к обычным методам вроде написания книг или рациональных доказательств, но выразивших эти истины путем создания рисунков и тайных знаков на каменных стелах и скалах [7, с. 159-160].

«Одним из столпов сакрального искусства является символ. Все в сакральном искусстве, по сути, является символическим отображением более высоких истин. Символ представляет собой один из путей донесения, даже можно сказать, наилучший способ донесения метафизических истин» [9, с. 5].

Вневременные и внепространственные истины

Одной из особенностей аллегорий и символов является их восприимчивость к новым интерпретациям и различным прочтениям. Причина этого заключается в сущностной специфике этих сверхъестественных истин, то есть по причине своего вневременного и внепространственного характера эти истины обладают способностью получать особое истолкование в любое время и в любом месте. Единобожие, духовная жизнь,



кибла, «мир царствия», «мир могущества» относятся к истинам такого рода. Далее мы рассмотрим и проинтерпретируем некоторые из них.

1. Духовная жизнь:

истина вечной жизни и бессмертия упоминается в различных традициях в различных интерпретациях, вроде живой воды, древа жизни и источника жизни. В исламской традиции эта истина также имеет место, однако ее смысл получает духовное истолкование на ином уровне, так что под бессмертием подразумевается связь между мирской и духовной жизнью. Это понятие с легкостью находит выражение в поэзии и прозе посредством литературного слова. Однако, если обратить внимание на то, как этот смысл выражается в архитектуре, мы столкнемся с трудностью, так как в поэзии и прозе мы можем выразить этот смысл с помощью слов, но в архитектуре все обстоит иначе. Чтобы передать этот смысл, мусульманский деятель искусства обращается к языку орнамента арабески (эслими) и выражает его с помощью языкам символов. По сути, в представлении мусульманского художника арабеска служит абстрактным выражением понятия «древа жизни». Посредством изогнутых линий арабески, обращенных вовнутрь и вовне, мусульманский художник показывает вечность и бесконечность [2, с. 193]. Если обратить внимание на представленный ниже рисунок, можно хорошо проследить отображение этого понятия:

На рисунке 1, на котором показана часть декора мечети Имама в Исфахане, можно видеть четыре вещи: во-первых, кувшин, символизирующий источник жизни; рыба на этом изображении служит символом живой воды, а дерево, изображенное с помощью растительного узора арабески, представляет собой символ древа жизни. Четвертая вещь, которая видна на этом изображении – это павлин, изображающий павлина, изгнанного из рая и мечтающего вернуться обратно. Поэтому он идет навстречу верующим, собирающимся войти в мечеть, и расправляет перед ними своим крылья.



2. Бог

Еще одной из вневременных и внепространственных истин является Бог. Исламская традиция лишена тех изобразительных средств, которые имеются в христианской традиции, потому что нормы шариата считают недозволенным использование такого рода средств. Поэтому мусульманские деятели искусства использовали для выражения этой истины другие методы. На протяжении последних четырнадцати столетий Священный Коран был основным источником вдохновения для художников, которые создавали символические произведения архитектурного искусства на основе тех описаний Аллаха, которые имеются в Коране. Мы рассмотрим два примера этих коранических описаний:

а. Единобожие и отрицание иных божеств

هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ

«Он - Аллах, и нет божества, кроме Него, Ведающего сокровенное и явное. Он - Милостивый, Милосердный» [сура «Аль-Хашр», аят 22].

Этот аят и многие другие аяты указывают на отрицание иных божеств, а затем единобожие, то есть единство Бога. Отрицание иных божеств, выраженное словом «ла» (араб. нет), является важнейшим аспектом единобожия и всегда было предметом внимания мусульманских деятелей искусства, которые передавали этот принцип различными способами с помощью символического языка. На протяжении истории было создано множество произведений, основанных на этом понятии, из которых мы отметим только два: на рисунке 2 показано оформление одного из медресе в западной части исламского мира. Прежде всего в глаза бросается слово «ла». Суть этого понятия выражена в нем таким образом, что немусульманин, который посмотрит на него, сходу не поймет это понятие и мировоззрение, которое скрывается за этим словом. Только мусульманин, который живет в этом монотеистическом пространстве, поймет его суть.

Кто-то, вероятно, может подумать, что таких примеров очень мало. В ответ мы скажем, что выражение монотеистических убеждений не ограничивается религиозными текстами и прозой, а имеет длительную историю по всему исламскому миру. В качестве примера мы укажем на рисунок 3, на котором представлен фрагмент



минарета Джам в восточной части Герата. Этот минарет, являющийся одним из самых высоких минаретов из кирпича-сырца в мире, достигая в высоту 62 метров, был построен восемь столетий назад. Истина отрицания иных божеств выражена в его оформлении опосредованно, и если присмотреться, то мы можем понять ее суть.

Немного присмотревшись к этому рисунку, мы поймем, что имел в виду художник. Однако есть художники, которые выражали эту истину в более скрытой манере. К подобной категории мы можем отнести рисунок 4, на котором показан фрагмент архитектурного декора, и который необходимо рассмотреть внимательнее, чтобы понять замысел художника при создании этого произведения. Используя геометрические линии и сочетая их с различными цветами, он не только создал прекрасные геометрические узоры, но и выразил в них возвышенное понятие. На этом рисунке показана композиция из буквы «лам-алиф» (ла), написанной двумя цветами – зеленым и черным. Мы можем еще более отчетливо увидеть использование того же самого геометрического орнамента в отображении понятия отрицания иных божеств на рисунке 5, изображающем купол мечети Шейха Сафи ад-дина Ардебиле в Ардебиле.

в. Озарение и свет

وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ الْكِتَابُ وَجِيءَ بِالنَّبِيِّينَ وَالشُّهَدَاءِ وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ وَهُمْ لَا

يُظَلِّمُونَ

«Земля озарится светом своего Господа. Будет положено Писание, и будут приведены пророки и свидетели. Между ними рассудят по справедливости, и с ними не поступят несправедливо» [сура «Аз-Зумар», аят 69].

Аллегория света имеет давнюю историю в прошлом иранского народа. В религиях, существовавших в Иране до прихода ислама, например, в зороастризме и манихействе, свет использовался для передачи принципов учения этих религий. Солнечный свет всегда представлял собой символ небесного сияния, защищающего праведников. Эта традиция также была воспринята в исламе, и свет рассматривается как место проявления Самости Аллаха. В нескольких аятах имеются указания на эту благую традицию.

Наилучшее выражение и толкование этих аятов содержится в философской системе шейха Шихаб ад-дина ас-



Сухраварди. В книге «Хикмат аль-ишрак» («Мудрость озарения») слово «озарение» (ишрак) наилучшим образом выражает аллегория света¹. Теория света представляет собой одну из важных и фундаментальных тем в философской доктрине ишракизма. Основой и фундаментом метафизики ас-Сухраварди можно считать сущность света. По этой причине ас-Сухраварди называет свою философию «наукой о свечении» ('ильм аль-анвар) или «фикхом свечений» (фикх аль-анвар), что показывает значение света в его учении. Он считает, что свет на уровне чувственного восприятия и материи слабее того света, который проявляется на более высоких уровнях. По мере приближения к источнику света и Свету Светов (Нур аль-Анвар) свет становится чище и прозрачнее [5, с. 259].

Исламская архитектура Ирана делает особый акцент на элементе света. Она всегда отражала сакральный статус и присутствие света, оказывавшего влияние на человеческую душу. Внутреннее пространство мечети, в принципе, было организовано таким образом, чтобы внушать мысль о присутствии Бога, так что верующий видел себя со всех сторон окруженным этим присутствием, потому что в Коране говорится: «Аллах же окружает их сзади» [сура «Аль-Бурудж», аят 20]. Окна и характер их расположения в мечети, а также использование витражей в архитектуре представляли собой пример наиболее удачного применения внутри мечети аллегии для выражения истины озарения верующих Божественным светом.

«С этой точки зрения, свет рассматривается в роли воплощения и символа бытия в пространстве исламской архитектуры. Отделка мечети зеркалами (перс. айинекари) и мозаикой, использование блестящей позолоты и бирюзового цвета при оформлении куполов, украшение сводов орнаментом представляет собой выражение правила демонстрации света» [11, с. 271].

1. Под «мудростью озарения» (хикмат аль-ишрак) имеется в виду мудрость, опирающаяся на озарение и имеющая своим источником сияние и изливание свечений посредством озарений, посещающих душу мистика в результате его отрешения от мирского [8, с. 126].

Мечеть Шейха Лотфоллы¹ в Исфахане (рис. 6) можно упомянуть в качестве наилучшей иллюстрации того, как использовались особенности света, а также сочетание света с формой и цветом для передачи идеи Божественного озарения.

В мечети солнечный свет никогда непосредственно не заполняет пространства мечети. Архитектор проводит свет через два окна, расположенные друг за другом и находящиеся друг от друга на расстоянии от 1,7 до 2 метров, благодаря чему, перед тем, как попасть в мечеть, свет дважды преломлялся, а потому пространство мечети наполнялось мягким светом. Также, если приглядеться пристальнее и поразмыслить, можно с легкостью понять, что присутствие в этой мечети света представляет собой не просто освещение светом в виде золотых нитей находящейся напротив окон стены, а по причине его преломления через решетчатые окна мы видим на внутренней части купола тысячи золотых и сверкающих звезд. По сути, это является символом присутствия Божественных озарений в духовном пространстве мечети, в котором верующий приобретает мистическое ощущение погружения в божественную милость.

Цвет является продуктом преломления света. Если считать свет в непреломленном виде символом бытия Абсолюта, то цвет может быть символом манифестаций бытия Абсолюта как Света Светов. Иранские художники использовали эту особенность цветового спектра для выражения этих истин. Поэтому цвета, которые используются в архитектуре, в особенности, при оформлении решетчатых окон, также являются символами различных озарений, посещающих душу и дух верующего [рис. 7].

«Цвета служат зеркалом мира бытия: выше всех стоит белый цвет, который служит метафорой «абсолютного бытия», началом и основой всех ступеней бытия, связывающей все цвета друг с другом. Самым низшим является черный цвет как символ небытия. На границе между светом и тьмой находится весь цветовой спектр, подобный иерархии бытия» [12, с. 68].

Еще одним цветовым элементом, которым мусульманские деятели искусства пользуются в качестве символа, были черный и белый цвет. Эти два цвета, по сути, представляют

1. Строительство этой мечети было начато в 1011 году лунной хиджры (1602/1603) по приказу шаха Аббаса и продолжалось до 1028 года лунной хиджры (1619), то есть длилось семнадцать лет.

собой символы атрибутов Красоты и Величия Аллаха. Такие мистики, как Наджм ад-дин ар-Рази, 'Ала ад-даула ас-Симнани и прочие, в своих мистических рассуждениях указывают на черный цвет и считают его аллегорией Божественного атрибута Величия. Этот свет, который также называется «светлой ночью», представляют собой самую суть Божественного Единства. В силу неспособности зрения распознать его этот цвет можно уподобить ночи, потому что, подобно тому, как ночью нельзя ничего разобрать, на этой ступени отсутствует понимание и постижение. Поэтому черный цвет, символизирующий отсутствие цвета, означает Самость, не подлежащую манифестации. Черный цвет – это также цвет покрывала Каабы. Однако белый цвет служит символом Самости на уровне ее манифестации, то есть манифестирующего себя бытия. По сути, белый и черный цвет представляют собой два аспекта Самости Единого Бога [6, с. 252].

Иранский художник вдохновлялся этими двумя сторонами Хака и при создании своих произведений учитывал это обстоятельство. Например, мы можем указать на стены мавзолея Имама Резы в Мешхеде, которые художник столь гармонично и равномерно украсил каллиграммами «Аллах», что они служат символом двух аспектов Бога – совершенства и величия [рис. 8 и 9].

Вывод нашего исследования состоит в том, что следует пересмотреть отношение к искусству и языку искусства. Язык искусства располагает многими возможностями для передачи культуры и цивилизации, как и язык письменных текстов. Чтобы понять эту часть культуры, следует не только знать язык искусства и составляющие его элементы, а также необходимо вновь изучить символы той цивилизации и культуры. Мы также нуждаемся в новом и корректном использовании языка метафорического толкования, чтобы понимать и интерпретировать эти символы, подобно тому, как в прямом и метафорическом толковании религиозных и мистических текстов нужно понимать терминологию, семантическую структуру и используемую лексику. Духовная жизнь, единобожие, озарение и свет принадлежит к многочисленным примерам богатейшей ирано-исламской цивилизации, изучение каждого из которых требует написания отдельных статей.



Литература и источники

1. Священный Коран.
2. Пурджафар, Мохаммад-Реза; Мусави-Лари, Ашраф. Барраси-йе вижигиха-йе харакат-е доурани-йе марпич: эслими, намад-е тагаддос, вахдат ва зибайи (Изучение особенностей вращательного движения спирали: арабекска – символ святости, единства и красоты // Фасльнаме-йе эльми-пезухеши-йе олум-е энсани-йе Данешгах-е Аз-Захра (с) (Научно-исследовательский ежеквартальный журнал гуманитарных наук Университета Аз-Захра), №43, 1381 (2002/2003).
3. Пурнамадариян, Таги. Рамз ва дастанха-йе рамзи дар адаб-е фарси (Аллегория и аллегорический рассказы в персидской литературе). Тегеран: Энтешарат-е эльми ва фарханги, 1383 (2004).
4. Соджуди, Форузан. Нешанешенаси-йе карборди (Прикладная семиотика). Тегеран: Нашр-е эльм.
5. Сохраварди, Шехабоддин Яхья. Маджмуэ-йе мосаннафат-е Шейх-е Эшраг (Собрание сочинений Шейха Озарения). Т. 1-3. Под ред. А.Корбена. Тегеран: Анджоман-е хекмат-е фальсафе ва хекмат-е Иран, 1396 л.х. (1976).
6. Шайеган, Дариюш. Аййин-е хенду ва эрфан-е эслами (Индуизм и исламский мистицизм), пер. Джамшида Арджоманда. Тегеран: Форузан-е руз, 1382 (2003/2004).
7. Плотин (Флутин). Усулуджийа (Теология), под ред. Абдоррахмана Бадави. Кум: Энтешарат-е Бидар, 1413 л.х. (1992/1993).
8. Корбен, Анри. Эслам дар сарзамин-е Иран: Сохравард ва эфлатуниян-е Иран (Ас-Сухраварди и иранские платоники), пер. Резы Кухкана. Тегеран: Моассесе-йе пезухеши-йе хекмат ва фальсафе-йе Иран, 1390 (2011).
9. Корбен, Анри. Тахаййол-е халлаг дар эрфан-е ,бн-е Араби (Творческое воображение в мистицизме Ибн аль-Араби), пер. Эншаоллаха Рахмати. Тегеран: Джами, 1384 (2005).
10. Лингс, Мартин. Рамз ва месал-е а'ла (Символ и архетип), пер. Фатеме Санеи. Тегеран: Хекмат, 1391 (2002).
11. Мададпур, Мохаммад. Таджаллийат-е хекмат-е ма'нави дар хонар-е эслами (Проявления духовной мудрости в исламском искусстве). Тегеран: Энтешарат-е Амир Кабир, 1374 (1995).
12. Наср, Сеед Хосейн. Джавиданеги ва хонар (Вечность и искусство), пер. Сеед Мохаммада Авини. Тегеран: Энтешарат-е Барг, 1374 (1995).



Приложение



1

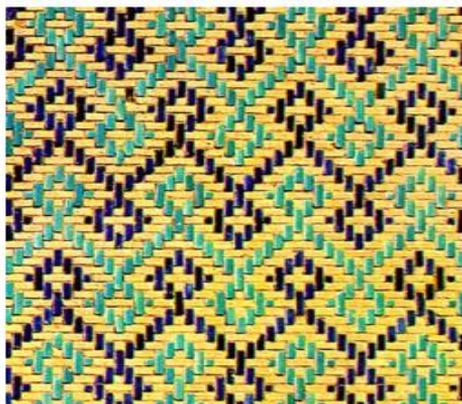


2

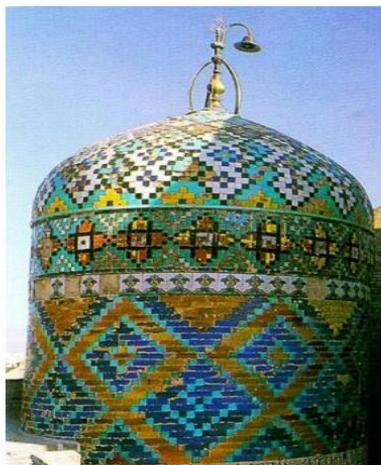


3

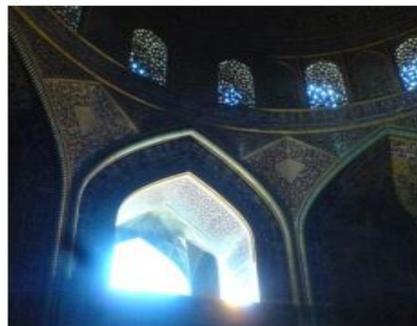




4



5

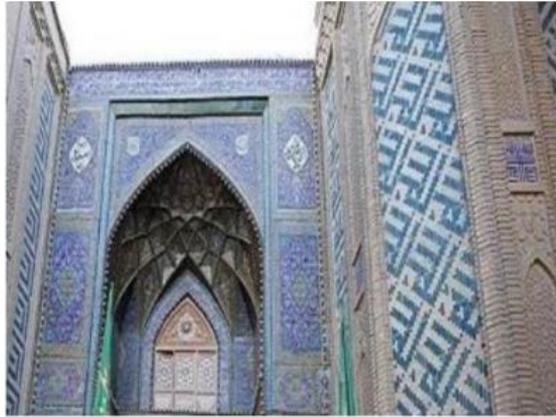


6

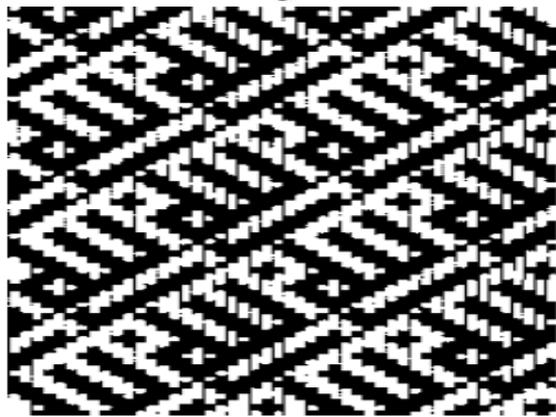




7



8



9