نگاه‌خانه

«سایه جمعی ما»

فرهاد اکبرزاده

فرش، یک قرار جمعی است؛ اجتماعی از گره‌ها که به تقدیری جمعی شکل داده‌اند. نام این تقدیر جمعی یا عنصر پیونددهنده ارکان فرش را چه می‌توان گذاشت؛ هارمونی، ترکیب‌بندی، ذائقه جمعی یا هویت؟ اصلا رنگ‌ها و نقش‌ها چگونه کنار هم می‌نشینند و به یک کل شکل می‌دهند؟ کمی که با این پرسش‌ها به فرش فکر کنیم، درمی‌یابیم پای مفهومی وحدت‌بخش در میان است و به نوعی داریم درباره نوعی زمینه یا کانتکست حرف می‌زنیم. گاهی نام این زمینه را سنت می‌گذارند؛ به‌ویژه آنجا که به نوعی گنجینه دست‌به‌دست‌شونده مابین نسل‌ها یا همان «فرادهش» اشاره می‌کنند. چیزی انتقال‌پذیر که نسوج خاطره جمعی از زیبایی یا کیفیت باهم‌بودن را در خود حمل می‌کند. چیزی که به نوعی دی‌ان‌ای جمعی، معنایی عینی و درهم‌تنیده می‌دهد. با کمی اغماض می‌توان نام این کلیت وحدت‌بخش را شهر گذاشت؛ شهر به‌مثابه مجموعه‌ای از مناسبات و کلیتی معنابخش به آحاد. و بیراه نیست که نام فرش‌ها در ایران گره خورده به نام شهرها و نام خانوادگی هر فرش فی‌نفسه نوعی اسم مکان است.

گره نوعی پودمان یا ماژول است؛ مثل آجری که یک بنا را می‌سازد یا ترانزیستوری که یک مدار را. گره‌ها اولین واحدهای شمارش‌اند، اولین واحدهای به‌یادسپاری، اولین واحدهای قرارگذاشتن. ما با دست‌دادن و عهدبستن چیزی را به صورت نمادین مابین خود گره می‌زنیم و این عمل نفس یک قرار را نمادین می‌کند. دخیل‌بستن، گره‌زدن سبزه، حلقه ازدواج و...؛ سراسر آیین‌های ما پر است از گره‌ها. هر گره یادآور این واقعیت است که چیزی در برابر عبور زمان مقاومت خواهد کرد؛ چیزی که طبیعت از ساختن آن ناتوان است. هر گره یک ساخت است؛ یک‌جور امکان اندیشیدن و گام‌نهادن به مرحله بعدی، قرار بعدی، گره بعدی. پس نفس تفرد هر گره، هدفی در زمان را آشکار می‌کند؛ هدفی خواندنی، هدفی که در میان قرار گرفته است؛ تیری که در زمان رها شده و افقی را به یک هدف، عملی را به یک عقوبت وصل می‌کند. جورجو آگامبن در کتاب آتش و قصه می‌نویسد: «در لاتین پیوندی که جرم را به مجازات گره می‌زند، nexus نامیده می‌شود. Nectere به معنای «گره‌زدن» است، یعنی vinculum یا بندی که کسی که وِرد آیینی را می‌خواند با آن بسته یا مقید می‌شود... وقتی کسی گرهی را می‌بندد و آن چیز را در دستش می‌گیرد، همانند آن است که به زبان گفته است، پس بگذار این قانون باشد» (۲۱).

گاهی فکر می‌کنم لذت هم لهجه دارد؛ یعنی لذت‌بردن از غذا در گیلان یک معنا و مختصات دارد و مثلا در یزد یکی. لهجه‌ها مثل ذائقه‌ها ساخته می‌شوند؛ یعنی هر دو محصول عبور زمان در نوعی زمینه‌اند. زمینه ساخته‌شدن لهجه‌ها بسته به قرارگرفتن در محیط‌های آوایی مشترک است. به این معنا که لهجه در اقلیم یک مکان به صورت مشترک میان گویش‌گران آن زبان-اقلیم ساخته می‌شود؛ و همین‌طور ذائقه مشترک. پس هر ذائقه یا لهجه اشاره به نوعی تاریخ مشترک، نوعی اقلیم یا مکان مشترک دارد و اندیشیدن به شکل‌گرفتن هر ذائقه، فی‌نفسه اندیشیدن به یک مکان و یک تاریخ است. می‌توان پا را فراتر نهاد و گفت ذائقه جمعی ملاتِ هم‌بودگی جمعی است؛ آنچه پیش از هر قرار و میثاقی نوعی امکان ساختن یک «ما» را فراهم می‌کند. پس تا اینجا می‌توان به این نتیجه کلی رسید که هر لهجه، هر ذائقه، نوعی مقیدبودن است به یک مکان و یک تاریخ یا به عبارتی نوعی گره است. گرهی که همچون نوعی مقاومت در برابر جهانی‌سازی و استانداردسازی یا به بیان فنی سلطه امر جهان‌شمول می‌ایستد. با این تعریف هر ذائقه خود نوعی مقاومت است؛ مقاومتی در برابر امر یکسان‌کننده. هر ذائقه نوعی گره است که به صورت جمعی ساخته شده؛ گرهی که هر انتخاب را به یک اسم مکان وصل می‌کند، به یک هویت.

محمد کریمی‌نیا که دومین نمایشگاه انفرادی خود را این بار در موزه فرش به نمایش گذاشته، مجموعه‌ای خلق کرده از آثاری در قالب حجم و فرش و تابلوهای دیجیتال که هرکدام با پیوندهای مفهومی و بصری خاص به هم گره خورده‌اند. کریمی‌نیا در این نمایشگاه شهری ساخته از اتصالات و صفحات دیدنی و روایت‌های بصری که با تکنیک‌های دیجیتال و کمک‌گرفتن از صفحات گوشی موبایل، هر اثر را به روایتی ویدئوآرتی در مدیوم انیمیشن وصل می‌کنند. او با این کار نفس خوانش و ناخوداگاه هر اثر را با خلاقیتی دیدنی به دو بخش، آنچه می‌توان با چشم دید و آنچه بر صفحه موبایل روایت می‌شود، تقسیم می‌کند. چندرسانه‌ای‌بودن امکان ایجاد نوعی بافت را به او داده؛ ایجاد شبکه‌ای از اتصالات که با در کنار هم قرارگرفتن الفبای خود را می‌سازند و اندیشیدنی‌بودن خود را دیکته می‌کنند.

در خلق اثر به محدودیت‌ها توجهی نمی‌کنم

گفت‌وگویی کوتاه با نسترن صفایی، مجسمه‌ساز و هنرمند چندرسانه‌ای

ترانه سلطانی

نسترن صفایی مجسمه‌ساز، هنرمند تجسمی معاصر و عضو انجمن مجسمه‌سازان ایران است. او سابقه فعالیت هنری و برگزاری نمایشگاه در زمینه هنرهای تجسمی را از سال ۱۳۸۰ دارد. تاکنون تعداد زیادی نمایشگاه انفرادی در ایران، سوئیس و امارات متحده و نمایشگاه‌های گروهی در ایران، سوئیس، آلمان، انگلستان، فرانسه، ایتالیا، مالزی، اوکراین، آمریکا، کره جنوبی، پرتغال و امارات متحده عربی برگزار کرده است. آثار او در آرت‌فر اسلیک پاریس ۲۰۱۰، بازل سوئیس ۲۰۱۴ و ۲۰۱۵، کد آرت‌فر کپنهاگ ۲۰۱۷ و آرت ابوظبی ۲۰۱۶ ارائه شده است.

«تنانگی»، عنوان جدیدترین نمایشگاه او در گالری آران تهران است. به همین بهانه گفت‌وگویی کوتاه با ایشان داشتیم.

چرا عنوان «تنانگی» را برای این نمایشگاه انتخاب کردید؟ این واژه در آثار شما چه بُعدی از بدن، ذهن یا تجربه انسانی را بازتاب می‌دهد؟

تنانگی، بدنی است که بی‌پرده حرف می‌زند. هرآنچه درون ما می‌جوشد، در تمام لایه‌های جسم در حال تغییرمان جاری می‌شود و ذهن و روح‌مان را متحول می‌کند.

آیا منظور شما از تنانگی، صرفا جسمانیت است یا به پیوندهای پیچیده‌تری میان تن، روان، جنسیت و فرهنگ اشاره دارید؟

پوست به عنوان بیرونی‌ترین لایه جسم -همانند اثر هنری- با جهان بیرون در ارتباط است. در تماس پوست با سطح بیرونی مثل کاغذ و پارچه با کمک رنگ و جوهر تصویری تکرارناپذیر و بی‌بدیل در لحظه ثبت می‌شود، که معمولا با شکل واقعی جسم ما تفاوت دارد. این حرکت تلاشی است برای تجسم پیچیدگی رابطه ما با جهان بیرون، که در خطوط و نقاط خیالی منعکس می‌شود و نشان از کاوش پیوسته در خطوط مرزی هویت و پویایی قدرت دارد.

مخاطب در مواجهه با آثار این نمایشگاه با چه نوع «بدنی» مواجه می‌شود؟ بدنی اجتماعی، فردی، شکسته، بازسازی‌شده یا استعاری؟

این بدن‌ها همواره در حال تغییرند. گاه قدرتمند و جسور و خودخواسته و گاه زیر فشار و با تحمل بار زیاد به‌ناچار موجودیت جدیدی پیدا می‌کنند.

در این نمایشگاه برای اولین بار آثار نقاشی و چاپ نیز ارائه داده‌اید. چه چیزی شما را به سوی این رسانه‌ها کشاند؟

نقاشی‌ها و چاپ‌ها با نام «فراتر و بالاتر» از حدود ۱۰ سال پیش سفر خود را آغاز کردند و در مجموعه تنانگی فرم جدیدی پیدا کردند.

آیا تجربه شما در ساخت مجسمه بر شیوه نقاشی یا چاپ اثری گذاشته؟ به عبارت دیگر، آیا بدن‌سازی در مدیوم مجسمه‌سازی به شکل جدیدی در این مدیوم‌ها تداوم یافته؟

بله، دقیقا این چاپ‌ها برگرفته از مجسمه‌ها هستند. فرایند تبدیل جسم سه‌بعدی به تصویر دوبعدی و برعکس ایده دگردیسی و تغییر و تبدیل را منعکس می‌کند.

در آثار این نمایشگاه با چه متریال‌هایی کار کرده‌اید؟ انتخاب این مواد از کجا می‌آید و چه نسبتی با مضمون «تنانگی» دارند؟ و برای نقاشی چرا به سراغ جوهر رفتید؟

در این نمایشگاه از متریال برنز و آلومینیوم به شیوه ریخته‌گری مومی و ماسه‌ای و همچنین دو تکنیک چاپ استفاده شده است.

مجسمه‌ها با موم صنعتی مدل‌سازی و به شیوه‌ای ریخته‌گری شدند که روی اثر نهایی با متریال برنز اثر بافت دست مشهود است.

تکنیک چاپ فتواچینگ و اچینگ را برای اولین بار برای این پروژه در استودیو فلش و با کمک و همکاری خانم شیوا سرلک اجرا کردم، ولی چاپ‌های بدن را که گاهی فرم‌های انتزاعی دارند، مدت‌هاست به شیوه‌های مختلف اجرا می‌کنم.

در فرایند خلق اثر چاپ یا نقاشی، چه تفاوتی در مواجهه‌تان با «سطح» یا «فُرم» در مقایسه با مجسمه‌سازی احساس کردید؟ آیا آگاهانه تلاش کردید مدیوم‌ها را به هم نزدیک کنید؟

شاید جزئیاتی که در مجسمه در وهله اول از چشم مخاطب پنهان بماند، در چاپ بتواند خود را نمایان کند.

چقدر به مخاطب اجازه تأویل آزاد می‌دهید؟ یا برعکس، چقدر روایت شخصی یا تجربی شما در ساختار اثر دخیل است؟

من معمولا براساس تجربه زیسته خودم کار می‌سازم، ولی از برداشت شخصی و متفاوت مخاطب همیشه استقبال می‌کنم.

این نمایشگاه را در سیر کاری خود چطور تعریف می‌کنید؟ آیا نقطه عطفی است یا تجربه‌ای گذرا و تجربی؟ و ادامه خواهند داشت؟

تنانگی در ادامه آثار گذشته‌ام شکل گرفت. من معمولا برای اجرای کار به تناسب ایده‌هایم تکنیک‌های جدید را تجربه می‌کنم.

هم‌زمان با نمایشگاه «تنانگی»، شما در فرانسه نیز پروژه‌ای در حال نمایش دارید که بر پایه پارچه است. کمی درباره آن پروژه بگویید ایده آن از کجا آمد؟

هم‌اکنون نمایشگاه گروهی با عنوان «دیگری» در شهر بوردوی فرانسه در مجموعه فرهنگی دیاکو در حال برگزاری است. آثار چاپ روی پارچه به نمایش درآمده در این نمایشگاه پیش‌تر در کد آرت‌فر کپنهاگ دانمارک در سال ۲۰۱۷ به نمایش درآمده است. ایده اولیه این مجموعه در یک اقامت هنری در بنیاد فرهنگی آریکس در شهر لوتسرن سوئیس در سال ۲۰۱۴ شکل گرفت.

نمایش در زمینه بین‌المللی چه تأثیری بر فرایند خلق یا نوع بیان شما دارد؟ آیا واکنش مخاطب خارجی با مخاطب ایرانی تفاوتی دارد؟

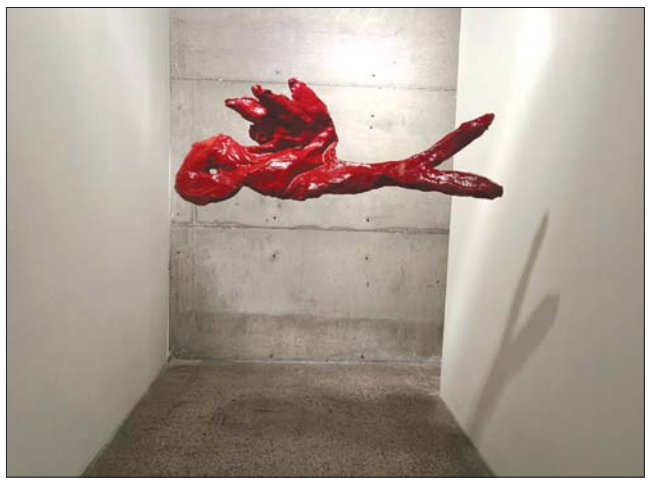
ایده آثارم برگرفته از مکان، زمان و دورانی است که در آن زندگی می‌کنم. اتفاقات روزمره زندگی تأثیر زیادی روی کارهایم می‌گذارد. به‌همین‌دلیل زمانی که آثارم در کشور دیگری به نمایش گذاشته می‌شود، مخاطب غیرایرانی را درباره فرهنگ و اسطوره‌های ایرانی کنجکاو می‌کند.

به عنوان یک زن هنرمند، در فضایی که هنوز بدن و تنانگی با خطوط قرمز زیادی احاطه شده‌اند، چطور مسیر بیان شخصی خود را پیدا کردید؟

من در زمان خلق اثر به محدودیت‌ها توجهی نمی‌کنم و بعد از پروسه اجرا به نمایش آن فکر می‌کنم، کمااینکه تعدادی از کارهایم به علت خط قرمزها امکان نمایش عمومی نداشته‌اند.

در نهایت، دوست دارید مخاطب با چه احساسی نمایشگاه «تنانگی» را ترک کند؟

دوست دارم «تنانگی» باعث پرسش‌گری و کندوکاو درونی مخاطب شود.



هنر مولد لذت نیست

به مناسبت رویداد نمایش ساخته‌های رضا لواسانی در گالری «+۲»

فاروق مظلومی

رضا لواسانی مصداق واژه هنداختار در فارسی میانه است. این واژه از ریشه هنداز به معنی طرح و اندازه است. واژه عربی مهندس هم مشتق از هنداز است. لواسانی مهندس، طراح و رسام است. او از معدود مجسمه‌سازانی است که آثارش زیبایی‌شناسی و ایستایی (استتیک و استاتیک) توأمان دارند و اغلب مجسمه‌هایش خودایستا هستند و مثل آثار فروشگاهی آویزان نیستند. اتفاقا ساخته‌هایش آویزان و محتاج موضوع‌های اجتماعی و وصایای بهداشتی و اخلاقی هم نیستند. حتی اگر گاهی خودشان هم از اسطوره‌ها حرف بزنند، باز ساخته‌هایشان حرف خودشان را می‌زنند.

نمایش حاضر با عنوان قاف، آثار حجمی برنزی و دوبعدی رضا لواسانی و یک صندلی کاربردی از چوب را شامل می‌شود.

اما نوشتن از رضا لواسانی و ساخته‌های او سخت است. کلمه ساخته را به کار می‌برم چون می‌خواهم به ساختار و فرایند برسم. رضا عابدینی هم به‌درستی در مکتوبش درباره این نمایش، روی کلمه ساخته و مقاومت امر دیداری در برابر نوشتن تأکید کرده است. در ساختار آثار لواسانی، طراحی، بنیان است و این ساختار با همراهی هنرمند و ماده و تکنیک به جای خودش می‌رسد. به قول خود هنرمند: «همه چیز با هم ساخته می‌شود». مبدأ و مقصدی که از پیش تعیین شده باشد، وجود ندارد؛ چون هنر مبدأ و مقصد خودش را دارد و مقصد هنر در جهان ادراکی ما همان ناکجاست. منظور از طراحی، طرح اولیه ساخته نیست، بلکه اسکلت نامرئی اثر است.

ساخته‌های رضا لواسانی در برابر هر توضیحی مقاومت می‌کنند؛ چون جهان هنر اصیل، واضح نیست و واضح نمی‌شود. این جهان، جهان گیجی و سؤال است. مثلا وقتی می‌خواهیم آثار لواسانی را با ارجاع به امور خارج از خودشان مثلا رؤیاها و خاطرات واضح کنیم، نقض غرض کرده‌ایم؛ چون آنها درون‌ماندگار و خودبنیان هستند. هر چیزی که مرجعی خارج از خود داشته باشد، امری دست‌دوم است؛ دست‌دوم همان مرجع.

لواسانی می‌گوید نزدیک به صد نوع پرنده طراحی کرده است. اسطوره‌ها و موتیف‌ها، طرح هر پرنده‌ای را در خطر کیچ‌شدن قرار می‌دهند. از طرفی اعتقاد لواسانی به طرح‌های هم‌اندازه پرنده‌های واقعی، خطر واقع‌گرایی و مستندسازی را بیشتر می‌کند. اما چه چیزی در ساخته‌های لواسانی هست که حتی آثار براق او را از خطر کیچ‌شدن و مستندسازی نجات می‌دهد و از ناهنر متمایز می‌کند؟ ما آن چیز ممیز را فقط حس می‌کنیم و این همان رسیدن به انرژی‌های رؤیت‌ناپذیر با امور رؤیت‌پذیر است. و اما رسیدن به این حس‌های ناآشنا و تکینه از طریق تصاویر آشنا وجه دیگر آثار لواسانی است.

در گفت‌وگویی دوستانه در یک میهمانی که با رضا لواسانی داشتم، از طراحی‌های رضا عباسی گفتند که همه را مجبور به احترام می‌کند. در نگاه اول اجبار به احترام خوشایند نیست، اما این جبر مثل جبر در برابر یک ظالم نیست، بلکه عدالت هستی است؛ همان‌طور که هر انسان بزرگی در برابر کوه تعظیم می‌کند. در برابر آثار رضا لواسانی هم مجبور به احترام و سکوت هستیم؛ از این‌رو بیشتر از آنکه این ساخته‌ها را دوست داشته باشیم، باورشان داریم. این ساخته‌ها لذیذ نیستند، بلکه عزیزند. لواسانی مولد لذت نیست.

نگاه رضا لواسانی به دانش و آموزش هم قابلیت تدقیق دارد. رویکرد دانش‌محور در هنر بعد از رنسانس شروع و بنیان آموزش هنر گذاشته شد. لواسانی معتقد است مینیاتور قابل آموزش نیست، ما نمی‌دانیم جوتو چگونه کار می‌کرد. از این‌رو شاید ۹۹ درصد آثار فعلی با فرمول تولید می‌شوند.

آثار لواسانی را نمی‌شود توضیح داد یا فهمید؛ این ساخته‌ها را فقط باید نگاه کرد. آنها در برابر دیده‌شدن که تحلیل‌های مغز بعد از نگاه‌کردن است، مقاومت می‌کنند. دید، تقلیل نگاه به سایه‌ای از مفاهیم و معانی است.

Reza Lavasani. *Untitled*
Drawing via perforation on paper. 47.5 x 42 cm

نگارخانه

شرق تأویلی یا غرب تحلیلی
از تأویل به فلسفه؛ ذهنیت شرقی و تجربه زیسته

امین شاهد، منتقد و پژوهشگر:

پیش‌خوان: ذهن انسان شرقی، به‌ویژه ایرانی، اغلب به‌جای تحلیل صریح و منطقی، جهان را از میان لایه‌های رمز، استعاره، اسطوره و نشانه تجربه می‌کند. این ویژگی را می‌توان «ذهن تأویلی» نامید؛ ذهنی که به‌جای دیدن سطح، دنبال عمق می‌گردد و به‌جای دانستن، میل به شهود دارد.

اما آیا این ذهنیت تنها ویژگی ایرانی‌هاست؟ نه. فرهنگ‌های شرقی دیگر -از هند و چین گرفته تا سرزمین میان‌رودان و شمال آفریقا- نیز با همین خصلت شکل گرفته‌اند. آنچه آنها را به هم پیوند می‌دهد، زبان رمزآلود، سنت اسطوره‌ای و غلبه روایت بر تحلیل است. در هند، اوپانیشادها و مهابهاراتا نه کتاب‌هایی برای بحث منطقی، بلکه متونی برای تجربه ذهنی، شهود و تعمق‌اند. در چین، آموزه‌های دائو یا کنفوسیوس نیز با نماد، تضادهای ظاهری و حکمت ضمنی کار می‌کنند. و در ایران، از فردوسی تا سهروردی، از حافظ تا ملاصدرا، همه از طریق تأویل به حقیقت رسیده‌اند، نه از راه فرمول و گفتمان فلسفی تحلیلی.

در برابر این، تفکر غربی از یونان باستان پایه‌گذاری شد بر مبنای وضوح، تمایز مفهومی و استدلال. فلسفه در آنجا شکلی مستقل و روش‌مند یافت. فیلسوف کسی بود که بتواند فکر کند، بنویسد و نقد شود. اما در شرق، فیلسوف بیشتر همان حکیم است؛ کسی که می‌زَید و سخنش همچون شعر یا تمثیل، به تفسیر نیاز دارد.

در جهان معاصر، این تفاوت به وضوح در هنر نیز دیده می‌شود. مثلا در آثار نقاشی فرح اصولی، عکس‌های نیوشا توکلیان یا برخی چیدمان‌های هنر معاصر ایران، تصویر به‌مثابه رمز و نشانه عمل می‌کند. یک تصویر ساده می‌تواند حاوی تاریخ، ایدئولوژی، مذهب و روان‌شناسی اجتماعی باشد. نیوشا توکلیان اگرچه عکاس خبری-مستند است، اما در پروژه‌های اخیرش (مثل مجموعه «به یاد سپیده») نگاه نشانه‌شناسانه، هویتی و چندلایه دارد و نگاهش اغلب ترکیبی از واقعیت و نماد است. مخاطب ایرانی برای دریافت این آثار، به تحلیل منطقی نیاز ندارد، بلکه آنها را زیست می‌کند. معنا از مواجهه شخصی با اثر بیرون می‌آید، نه از توضیح تکنیکی. این همان معنایی است که پدیدارشناسی روی آن تأکید دارد؛ معنا، چیزی است که از دل تجربه زیسته ما با جهان برمی‌خیزد. جهان نه آن‌طور که هست، بلکه آن‌طور که بر ما ظاهر می‌شود، فهمیده می‌شود.

اما همین ویژگی می‌تواند موجب افراط شود. ذهن تأویلی، اگر از ابزار فاصله‌گذاری، منطق و تحلیل بی‌بهره باشد، در پیچیدگی‌های خود گم می‌شود. گاهی آن‌قدر تأویل می‌کنیم که نمی‌توانیم تصمیم بگیریم، گره‌گشایی کنیم یا گفت‌وگوی مؤثری با ذهن تحلیلی غربی داشته باشیم. در نتیجه، در حوزه‌های علمی، مدیریتی یا حتی سیاست‌گذاری، با نوعی بی‌ثباتی معنایی مواجه‌ایم. زبان ما به‌جای «شفاف‌سازی»، اغلب «ابهام‌سازی» می‌کند.

برای مثال، در نهادهای رسمی و اسناد دولتی یا حتی گفت‌وگوهای دانشگاهی، واژه‌هایی همچون «راهبرد»، «نگاه کلان» و «رویکرد توسعه‌محور» زیاد تکرار می‌شوند، اما مصداق دقیق ندارند. این گرایش به «ابهام زبانی»، بازتابی از همان ذهن تأویلی است که به‌جای معنادادن روشن، معلق می‌نویسد و چندپهلو سخن می‌گوید. آیا می‌توان این دو رویکرد را به گفت‌وگو با یکدیگر نشاند؟ آیا ذهن شرقی می‌تواند همچنان شاعر و شهودی بماند، اما از تحلیل و روش هم بهره بگیرد؟ شاید پاسخ در آفرینش هنری، آموزش فلسفه انتقادی و تربیت زبان گفت‌وگو نهفته باشد. ما نیازمند ذهن‌هایی هستیم که بتوانند هم یک شعر حافظ را بفهمند و هم منطق آن را تحلیل کنند؛ هم یک تابلوی رمزنشان را تأویل کنند و هم ساختارش را بشکافند. جهان امروز بیش از هر زمان دیگری به این تلفیق نیاز دارد. غرب نیز امروز به سمت شهود و نشانه‌شناسی بازمی‌گردد (از دل روایت، روان‌کاوی و پدیدارشناسی) و شرق نیز گام‌هایی به سوی تحلیل و روش برمی‌دارد. تقابل شرق و غرب، اگر به فهم متقابل بدل شود، نه تهدید بلکه فرصتی برای تغییرات بنیادین خواهد بود.

عقل در شرحش چو خَر در گِل بخفت/
شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت
(مولانا)