مدینه‌های تمثیلی

هانری کُربن[1] / سعید امیر ارجمند

رسالهٔ پارمنیدس[2] از دشوارترین مکالمات افلاطون است اما پروکلوس[3]، ژرف‌اندیش‌ترین فیلسوف متفکر مکتب [افلاطون]، توانست در شرح عظیم خود آن را به شکل نمایشی و صحنه‌ای درآورد و در آن مقاصد و انگیزه‌های تمثیلی و نمادینی را که در آن نمایش و در ماورای اصل و بنیاد شخصیت‌های نمایش و ترتیب ورودشان به صحنه و محل برخوردشان، یعنی آتن پنهان بود، آشکارا نشان دهد.

---

۱. استاد مدرسهٔ عملی مطالعات عالی سوربون در پاریس و استاد افتخاری دانشگاه تهران.

۲. Parménide، یا برمانیدس، از فیلسوفان مکتب الئایی یونان که تأثیر افکارش بر افلاطون، بویژه در زمینهٔ وحدت حقیقت و نامعتبر بودن ادراکات حسی در کشف حقیقت، در رسالهٔ *برمانیدس* افلاطون آشکار است. [کلیهٔ پابرگ‌های کتاب، افزودهٔ مترجم محترم است.ـ ویراستار.]

۳. Proclus یا ابرقلس، فیلسوف نوافلاطونی که معتقد به وصال با خدا از طریق عشق و عمل به حقیقت و ایمان بود.

در این نمایش، از یک سو فیلسوفان مکتب یونیایی قرار دارند که از کلازومن[۱] آمده‌اند. فیلسوفان مکتب یونیایی، طبیعت و آثار «طبیعت» را از همهٔ جهات بررسی کرده‌اند، اما هرگز به فکر تحقیق در موجودات معنوی یا «ذوات معقول و تعقّلی» نیفتاده‌اند. از سوی دیگر، فیلسوفان مکتب ایتالی[۲] قرار دارند که بهترین نمونهٔ آنها پارمنیدس و زنون[۳]اند. اینان تنها به نمونه‌ها و انواع معقول می‌پردازند. در بین این دو بینش، مکتب آتن قرار دارد که موضع میانه گرفته است، زیرا از وجود سقراط و افلاطون بهره می‌گیرد و افکار و مطالعات دو مکتب دیگر را بیان می‌کند. بدین‌ترتیب مکتب یونیایی مظهر طبیعت، مکتب ایتالی مظهر جوهر و ذات تعقّلی و مکتب آتن مظهر ذات میانی است که ارواح به میانجیگری آن از جهان طبیعت به جهان عقل و ملکوت یعنی معقولات فرا می‌روند. باری در آتن، یعنی در این شهر معنوی است که فیلسوفان مکتب یونیایی با رهاورد دانش مادی و جسمانی و فیلسوفان مکتب ایتالی با رهاورد دانش ذوات معقول و تعقّلی خود با یکدیگر برخورد می‌کنند زیرا همان‌طور که محسوسات به واسطهٔ مجردات نفسانی با معقولات متصل می‌شوند، صحنه‌پردازی مکالمهٔ افلاطونی نیز به میانجیگری فیلسوفان آتنی، فلسفهٔ ایتالی را به فیلسوفان یونیایی می‌شناساند و آنها را در فلسفهٔ شهودی و بینش عرفانی مشارکت می‌دهد.

---

۱. Clazomène، شهر باستانی در آسیای صغیر، کنار دریای اژه.

۲. نام بعدی ناحیهٔ باستانی *الئا*. در این مقدمه هر کجا به مکتب *ایتالی* اشاره می‌شود، منظور همان مکتب *الئایی* است.

۳. Zénon، فیلسوف یونانی، از مکتب *الئایی*، شاگرد پارمنیدس که به حقیقتِ «وجود» لایتغیّر اعتقاد داشت.

این «کلازومنی»ها، جان‌های هبوط یافته در این دنیا را که در واقع در سلسله مراتب وجود، به مدد دیوها[1] یعنی همزادان خود نیاز دارند، در مرتبهٔ عالی متمثّل می‌کند. به همین علت جان‌ها، خانه و کالبد خود را ترک و به آتن هجرت می‌کنند زیرا اقبال آن را داشته‌اند که مقبول نظر آتنا[2] باشند و از جانب او فرا خوانده شوند. پس به راه می‌افتند تا از جهل به معرفت برسند؛ از «بی‌معرفتی» به «عرفان و معرفت» دست یابند. این است آتن؛ این شهر نه جای آن است که فیلسوفان سالک، برای ادای خطبه‌های تشریفاتی و مطنطن بدان قدم رنجه کنند بلکه جای حضور به هم رسانیدن در جشن‌های پاناتنه[3] است. به عبارت دقیق‌تر، آنها نه به آتن که به پاناتنه می‌آیند. به خاطر ایزدبانوی آتنا می‌آیند که عنایتش به هیئت یا موکب پاناتنه، موجب پیروز شدن بر غول‌ها و تیتان[4]ها می‌شود که طغیان و آشوب برانگیخته‌اند. پارمنیدس می‌گفت: «حقیقت یکی بیش نیست و تغیّر و تکثّر، امورظاهری است و همه چیز از حقیقت واحد ناشی می‌شود.» پروکلوس تمامی نمادهای نمایشیِ مکالمه [رسالهٔ پارمنیدس] را تشریح و روشن کرده است؛ مانند شمار اشخاصی که یکی پس از دیگری با یکدیگر ملاقات می‌کنند، به نشانهٔ گذار از کثرت به عددِ دو و سپس به یک واحد. هرکس نقش خود را دارد، هرکس در درجه‌ای از شایستگی یا لحظه‌ای از مرحلهٔ صعود جان‌ها به

---

1. Daïmôn

۲. منظور ایزدبانوی آتنا یا مینرو Minrve، الههٔ خرد و متوکّل شهر آتن است.

۳. Panathénées، جشن‌هایی که هر چهار سال یک بار، شاید به رقابت با المپیاد، در آتن باستان و به افتخار این شهر برگزار می‌شد.

۴. Titans، عصیان‌کنندگان علیه خدایان یونان، که می‌خواستند کوه‌ها را روی هم بگذارند و به کمک غول‌ها به آسمان برسند، اما زئوس، خدای خدایان، صاعقه بر آنها نازل کرد.

جانب جهان خدایان قرار می‌گیرد. برای این اشخاص، آمدن به آتن، آمدن به جشن‌های پاناتنه است. زیرا آمدن به این جشن از دیدگاه آنها آگاه بودن بر این است که نبرد با غول‌ها که پیروزی در آن از آنِ ایزدبانو است در درون جان‌ها روی می‌دهد. جشن‌های پاناتنه دستاویز ملاقات فیلسوفان در محلی است که به جغرافیای این جهان تعلّق ندارد؛ یعنی در آتن. پس آتن **مدینه‌ای تمثیلی** است.

اکنون در راه دیگری، جز آن راه که فیلسوفان را به جشن‌های پاناتنه می‌برد گام می‌گذاریم؛ راهی که زائران شهر سانتیاگو دوکومپوستلا[1]ی اسپانیا قرن‌ها زیرپا گذاشته‌اند. و اینک نیکلافلامل[2]، کیمیاگر بزرگ سدهٔ چهاردهم میلادی، نیز با عزمی همانند فیلسوفان کلازومن که به آتن می‌رفتند رهسپار این زیارت می‌شود. جامه و عصای زیارت برمی‌گیرد و به راه می‌افتد. و تنها پس از بازگشت و دریافت تبرّک عرفانی سن ژاک حواری است که می‌تواند رمزکتاب نوشته شده با خط هیروگلیفی، ابراهام یهودی، را کشف کند و آن را بخواند. در واقع زیارت کومپوستلا وصف و شرح تمثیلی آماده‌سازیِ حجرالفلاسفه[3] است. کیمیاگر، یک سالک است. جست‌وجو و پژوهش و مطالعات او به تمامی سیر و سلوک است. سفری تمثیلی است که در آزمایشگاه معنوی انجام می‌گیرد. جایی که وی حتی نمی‌تواند لحظه‌ای از آن غافل شود. باید روز و شب مراقب قرع و انبیق خود باشد و کوره را روشن نگاه دارد. طبق سنّت اصیلی که از جابربن حیّان به جا مانده کیمیاگری کشف

1. Santiago de Compostela (Saint-Jacques de Compostelle)

2. Nicolas Flamel

۳. جسم معدنی که گویند اکسیر کیمیا با آن ساخته می‌شود.

محجوب از راه مستور ساختن چیز مکشوف است کشفی که ابتدا در درون شخص کیمیاگر انجام می‌گیرد. مرحلهٔ گذار از جیوهٔ عام به جیوهٔ فلسفی نیز چنین تمهیدی را اقتضا می‌کند؛ این گذر هم در کومپوستلا تحقق پیدا می‌کند، اما کومپوستلایی که دیگر در خاک اسپانیا نیست بلکه در سرزمینی مکتوم است که باطنی‌ترین وجود و هستی فیلسوف کیمیاگر به شمار می‌آید. پس کومپوستلا مدینه‌ای تمثیلی است.

بیقین همین راه سانتیاگو ـ سن‌ژاک است که مدینه‌های تمثیلی را به یکدیگر می‌پیوندد و با پیمودن این راه است که روح و معنای مکتوم این مفهوم کشف می‌شود و جسم و بنا می‌توانند وجه تمثیلی هم داشته باشند. به همین دلیل در اشعار پیشگویانهٔ ویلیام بلِیک[1]، ضمن وصف درهم‌پیچیدگی جهان‌های ناشناخته و گرداب‌های سماوات و کرات و اقمار، با آن نام‌های عجیب، خواننده گاهی ناگهان با مکان‌هایی با نام‌های آشنا برمی‌خورد که در جهان‌های تمثیلی عرفانی واقع شده‌اند. از جمله، در پس ظاهر نام آشنا و روزمرهٔ لندن. ویلیام بلیکِ لندنی واقعی‌تر از لندن مرئی، با چشم سر آن را کشف می‌کند و به بیان آن می‌پردازد. در نتیجه، همهٔ جابه‌جایی‌ها از یک محله به محله‌ای دیگر یا از محلی جغرافیایی به محل دیگر به صورت سیر و سلوک‌های روحی و معنوی استحاله پیدا می‌کند که در عین حال در حکم فتح عالم مثال است. زیرا مکان‌های مختلف دارای همان اندازه تجربه‌های شهودی مختلف است. نیز هر مکانی به نوعی دارای رسالت شهودی خاصّ خویش است. مجموعه‌ای از این مکان‌ها یک مدینهٔ

---

۱. William Blake، شاعر و نقاش انگلیسی (۱۷۵۷-۱۸۲۷ م)، آغازگر رمانتیسم در ادبیات انگلستان.

تمثیلی را تشکیل می‌دهند. مدینه‌های تمثیلی با یکدیگر پیوند دارند. چنین است که در منظومهٔ بزرگ اورشلیم، تجلی آلبیون عظیم[1]، انطباق دو شهر لندن و بیت‌المقدس، در شهری به نام گولگونوزا متمثّل می‌شود. در چارچوب رسالت شهودی مکان‌ها، هر کلامِ *کتاب مقدّس* به معنای پیامی زنده و بالفعل است. چنین است که می‌توان نقشهٔ لندن را از روی نقشهٔ بیت‌المقدس خواند ولی در چهارچوب اطلس عالم مثالی؛ پس لندن و بیت‌المقدس مدینه‌های تمثیلی‌اند.

در پارمنیدس افلاطون، آتن از نظر پروکلوس مدینهٔ تمثیلی یا برزخ و مکان ملاقات فیلسوفان اهل طبیعت و فیلسوفان اهل معنی بود. از نظر نیکلافلامل، شهر کومپوستلا، که در درون خود سالک مکتوب بود، مدینهٔ تمثیلی شمرده می‌شد. از نظر ویلیام بلیک، مدینهٔ تمثیلی چون این جهان و آن جهان را پیوند می‌دهد، پس هر دو را در سطح عالم برزخ استحاله می‌بخشد. در همهٔ موارد، آنچه تعیین‌کننده است هرگز درک حسی و ملموس نیست بلکه تصویری است که مقدم بر همهٔ دریافت‌های تجربی است و تنظیم‌کنندهٔ همهٔ آنهاست. تصویر غالب در اینجا [مساجد ایرانی] از Imago-Templi[2] گرفته شده است.

مقدمه‌ای که من ضمن این چند صفحه نوشته‌ام هرگز ناشی از کشش و نوعی علاقهٔ قبلی نبوده است. هنگامی که هانری استیرلن تصویرهای برگزیدهٔ اصفهان را به من داد، بر آن شدم که ملاحظات خود را دربارهٔ آنها به اشاره یادآوری کنم. کیفیت یگانه و بی‌نظیر این تصویرها رمزی در

1. Jérusalem, l'émanation du géant Albion

۲. تمثیل و نماد پرستشگاه و معبد.

باطن خود دارد. اگر این تصویرها را نقاشی کشیده بود، می‌گفتند موهبت شهودی و قدرت تجسمی دارد و او را ستایش می‌کردند. اما در اینجا تصویرها به کمک دستگاهی گرفته شده که مشمول لعن و بدنامی فن‌آوری است. حال آنکه در این مورد، دستگاه هیچ نقشی جز همان عملکرد دستگاه بودن نداشته و همهٔ کار را موهبت تصویری و بینشی کسی که آن را به کار گرفته، یعنی هانری استیرلن انجام داده است. استیرلن این موهبت را دارد. آثار قبلی او شاهد این مدعاست. در همین اثر حاضر، برخی فصل‌های متن، کُنه راز پرستشگاه یا معبد را که خود شهر نیز می‌تواند مظهر آن باشد آشکار می‌کند. و بالاخره اینکه مراجع نشان می‌دهد که ما [کربن و استیرلن] مشترکاً کار واحدی را در زمینهٔ توضیح و تبیین پیام رمزآمیز نهفته در جهان معنوی ایرانی، به انجام رسانده‌ایم. بنابراین چگونه می‌شد به دعوت دلنشین مشارکتی چند صفحه‌ای در این کتاب ویژهٔ افسون‌ها و بهتر بگوییم «جادو»ی اصفهان که آن را مدینه‌ای تمثیلی قلمداد می‌کند، پاسخ مثبت نداد.

من به تازگی واژه‌های صورت ـ جادو (imago-magia) را با هم ترکیب کرده‌ام چنانکه در اندیشهٔ یاکوب بوهم[1] عارف آلمانی نیز چنین است. و باور دارم که این وحدت کاملاً با مقاصد و اندیشهٔ هانری استیرلن نیز سازگار است. بناهای معماری از نظر من و او باید به حالت تصویری برسند تا بتوان همهٔ کمالات، مزایا و فضایل آنها را دریافت. همین امر است که به نظر من «هم‌اندیشی» ما را تشکیل می‌دهد. زیرا به محض اینکه عنوان فرعی کتابِ تصویر بهشت را دیدم، با توجه به شغل استیرلن که محقق در ماوراءالطبیعهٔ

1. Jacob Boehme

صورت و تخیل فعال است، این موضوع را حدس زدم. مؤلف در این کتاب می‌خواهد به ما آگاهی دهد که کار او «کشف پیامی است که سازندگان و معماران اصفهان که از سدهٔ یازدهم تا هیجدهم میلادی، این شهر استثنایی را به صورت یکی از عجایب معماری جهان درآورده‌اند برای ما به جا گذاشته‌اند» و کشف پیام مستلزم یافتن رمز است. رسالتی که هانری استیرلن بدین ترتیب عهده‌دار شده تنها به شرط حضور در میعاد در کنار او موفقیت‌آمیز خواهد بود. امری که جهانگردان سادهٔ تاریخ از عهدهٔ آن برنیامده‌اند.

تا سی‌سال پیش، شهر اصفهان به مسافری که از جادهٔ شیراز از سمت جنوب به سوی شهر می‌آمد سر یک پیچ ناگهانی واقع در ارتفاعات، «رؤیایی زمردین» از باغ‌ها و «بهشت‌ها»ی خود ارائه می‌کرد که گنبدهای سبز مساجد و مدرسه‌ها از میان آن سر برآورده بود. البته دوستان ایرانی ما کوشیده‌اند که این کیفیات را حفظ کنند اما در عمل، مقتضیات شهرسازی نمی‌گذارد شهر به‌کلی دست نخورده بماند. با این همه در اصفهانِ امروز هم می‌توان ساختی از فضا را یافت که شکل نوعی شیوهٔ زندگی را نمایان کند. هانری استیرلن این ساخت را روشمندانه تحلیل می‌کند. اختلافات آن را با حال و هوای شهر غربی برجسته می‌کند و نشان می‌دهد که در شهرهای غربی گویی خانه‌ها برجسته‌اند، حال آنکه در اینجا پیش از هر چیز طرح پیوستگی و تداومی بین بناها وجود دارد که فضاهای خالی (حیاط‌ها و میدان‌ها) در آنها گشوده شده و در نتیجه جزیره‌هایی تهی پدید می‌آید. می‌توان از فضایی بسته به فضای بستهٔ دیگری رسید بی‌آنکه پیوستگی از بین برود. زیرا این فضاهای بسته فقط تناوب و تنوع در ضرب‌آهنگ سطح ساخته شده ایجاد

می‌کند. در نوردیدن آنها خود ماجرایی است و به هر حال و هر صورت می‌تواند سفری نمادین باشد.

نمونهٔ اعلای این فضاها، فضای مسجد ایرانی است. در اصفهان نمونهٔ عالی مسجد، مسجد امام و مسجد جامع است. سازهٔ مسجد از نظر فنّی عبارت است از: حیاطی مربع یا مستطیل که چهار نمای داخلی پدید می‌آورد و در وسط هر یک از این نماها محوطهٔ فرو رفتهٔ مسقّفی به نام **ایوان** وجود دارد که هرکدام به تالاری وسیع راه می‌گشاید. بدین قرار فضای بستهٔ وسیع مسجدهای ایرانی براساس طرحی چلیپایی با محوریت دقیق دوگانه نظم‌یافته و در این فضای بسته است که پوشش‌های کاشی هفت‌رنگ به کار برده می‌شود. با این همه، این فضا با آسمان گشودهٔ خود نه مانند حیاط‌های رومی است و نه همچون صحنِ برآمدهٔ جلو کلیساهای کاتولیک[1].

«در دل بنا هستیم. فضایی است ویژهٔ [برای] پیوند مؤمن با خداوند.»

به نظر من، درست با توجه به مبنای ساخت فضای مسجدِ ایرانی است که می‌توان گفت اندیشهٔ مسجد، از فکر اصلی تمپلوم[2] و تمنوس[3] گرفته شده است. در آغاز، اندیشهٔ ایجاد یک فضای خیالی محدود در آسمان برای مشاهدهٔ پرواز پرندگان و تفسیر آن به وجود آمد. پرستشگاه[4]، بازتاب یا فرافکنی زمینیِ این پرستشگاه آسمانی[5] است و از همین جاست که پرستشگاه زمینی، محل پیوند آسمان و زمین می‌شود. این پیوند، همان

---

1. Narthex

۲. (templum)، در معماری باستانی، بنایی که اختصاصاً برای آیین‌های مذهبی خاص ساخته می‌شود.

3. téménos 4. temple 5. templum

مفهوم پرستشگاه است و در هر کجا اشاره‌ای به پرستشگاه مثالی شود، چه معبد سلیمان باشد و یا معبد یزقل[۱] و یا معبد گرال[۲] در کوه سالوا، دانش شناخت معنای معابد[۳] به آن می‌پردازد و آن را برجسته و آشکار می‌کند.

نقش و تصویر اساسی پرستشگاه، مفهومی از فضاست که ساخت مسجد ایرانی را تعریف می‌کند و به شیوه‌ای خاص شکل آن را تحقق می‌بخشد. در مرکز هندسی صحن یا محوطه، حوضی وجود دارد که آب آن جاری و همیشه تازه است. این حوض، آینهٔ آب است که در عین حال هم تصویر گنبد آسمان را که طاق واقعی پرستشگاهِ مثالی است و هم تصویر کاشی‌های هفت‌رنگ پوشانندهٔ نماها را در خود منعکس می‌کند. از طریق این آینه است که پرستشگاهِ مثالی، ملاقات آسمان و زمین را تحقق می‌بخشد. آینهٔ آب در اینجا در حقیقت نماد و مظهر مرکزیت را در خود متجلّی کرده است. این نمود آینه در مرکز سازهٔ پرستشگاهِ مثالی، در مرکز ماوراءالطبیعه که یک سلسله از فیلسوفان ایرانی تعلیم داده‌اند نیز قرار دارد و برجسته‌ترین این فیلسوفان در مقطعی از زمان در اصفهان می‌زیسته‌اند. پس باید بین اشکال مختلف یک ادراک واحد ایرانی از جهان پیوندی وجود داشته باشد؛ شاید حتی پیوندی چندان اساسی که توجیه می‌کند چگونه نقاشان و نگارگران ایران اسلامی اصلاً حس نکرده‌اند که هنرشان هدف تهدید تحریم قرارگرفته است. آنان نه پیکرسازی

---

۱. از انبیای بنی‌اسراییل سدهٔ ششم پیش از میلاد و از کاتبان *تورات*.

۲. گرال جامی است که مسیح، در عشاءِ ربانی، خون کنایی خود را در آن به حواریون نوشاند و حماسهٔ آرتورشاه و شهسواران میزگرد هم راجع به یافتن همین «جام جم» است.

3. Téménologie

در فضا و نه نقاشی روی سه‌پایه کردند. تصویرسازی‌های آنها نمودهایی در آینه‌ای روی سطح صیقلی و منعکس‌کنندهٔ دیواری یا صفحهٔ کتابی بوده است. با این حال، منع و تحریم صورت‌گری در برابر این نمود آینه چه می‌تواند بکند؟

پس جا دارد که روی نمود اساسی آینه پافشاری کنیم. چهار جهت اصلی (شمال، جنوب، شرق و غرب) را چهار ایوان تعیین می‌کند. این جهت‌ها در امتداد افق قرار دارند. اما جهت و بُعد عمودی را از نقطهٔ «نظیر» [یا سمت القدم] تا «سمت الرأس»، آینه نشان می‌دهد.[۱] اگر در محور یکی از چهار ایوان قرار بگیریم با توجه به اینکه در مرکز حوض نمی‌توان قرارگرفت چه اتفاقی خواهد افتاد؟ می‌توانیم در عین حال هم ایوان و هم تصویر معکوس آن را در حوض مشاهده کنیم. اما این تصویرِ معکوس نتیجهٔ تصویری بالقوّه (مجازی) است که در وهلهٔ نخست انعکاس آن روی سطح صیقلی آب ایجاد شده است. حال این موضوع تصویر معکوس را به سطح علم مرایای عرفانی[۲] منتقل کنیم. انتقال تصویر از مرحلهٔ قوّه و مجاز به فعل و واقعیت، همان اصل تأویل است که برای متألّهینِ مکتب سهروردی در حکم رسوخ به عالم مثال، «اقلیم هشتم»، یا عالم برزخ بین عالم معقول و عالم محسوسات است.

تصویر معنوی و ماوراءالطبیعه بر هر دریافت تجربی مقدّم است و به آن شکل می‌دهد. نیز نمود آینه، بُعد کامل چیز یا بنای واقع در آن جهان را به ما

---

۱. سمت الرأس (Zénith)، امتداد قائم یک نقطه در هر موضع زمین تا کرهٔ آسمان، درست در بالای سرشخص ناظر؛ و نظیر یا سمت القدم (Nadir) نقطهٔ عکس آن است. چهار جهت اصلی در امتداد افق قرار دارند و این دو جهت، در امتداد شاقول.

2. Catoptrique mystique

می‌فهماند زیرا ما را به سوی درک و دریافت بُعد معنوی تصویر راهنمایی می‌کند. به همین طریق، شیوه و شکل حضور و وجود هر مفهوم معنوی در جهان از طریق احجامی که حواس درک می‌کنند، به ما القا می‌شود.

جهان‌شناسی، ظهور و تجلّیات صور در مظاهری است که مجموعاً «ماده» را تشکیل می‌دهند. دیدن چیزها در آینه، به اصطلاحِ یکی از شیوخ ایرانی [شیخ‌احمد احسایی]، در حکم «دیدن چیزها در هورقلیا»، یعنی عالی‌ترین مدینهٔ تمثیلی عالم مثال یا اقلیم هشتم است. آینه، راه ورود به هورقلیا را به ما می‌نمایاند. آنچه در این مکان، جذاب و افسون‌کننده است، تصویر ایوان غربی مسجد امام است که نور خورشید بامدادان به آن می‌تابد و تصویر آن در آب حوض مرکزی منعکس می‌شود. من تاکنون نظیر آنچه هانری استیرلن به عنوان مایه‌های مشاهده در اختیار گذاشته در جایی دیگر ندیده‌ام. در طول این نمایه‌ها منابع تماشایی دیگر بسیار است، چنان که می‌توان با تأمل دربارهٔ آنها، سرمنزل‌هایی برای سلوک درونی خود ساخت و به شکلی، همچون در برابر نمادِ ماندالا[۱]، به ساخت آن راه یافت.

تمثیلی که مساجد ایرانی از صورت مثالی پرستشگاه آسمانی ارائه می‌دهند با تعریض‌های ساختاری به رقم ۱۲ که عدد کلیدی ریاضیات عرفانی شیعهٔ اثنی‌عشری است، دقت بیش‌تری پیدا می‌کند. تحلیل موشکافانهٔ ساخت هندسی و ریاضی فضای بستهٔ مسجد، در اینجا به مؤلف امکان داده است که شاخص‌های بسیاری بیابد و آنها را نشان دهد. از جمله این شاخص‌ها، یکی که تأییدِ آشکاری هم دارد، کتیبهٔ بزرگ گرداگرد ایوان جنوبی مسجد جمعه از دوران شاه‌تهماسب است که در آن نام هر یک از

۱. شکل دایره‌ای مظهر مذهبی عالم، برگرفته از زبان و فرهنگ سنسکریت.

چهارده معصوم علیهم‌السّلام آورده شده است و اندیشه و نیّت شیعی در آن، جای روشن خویش را دارد. قاضی سعید قمی، یکی از فیلسوفان بزرگ مکتب اصفهان، دوازده زاویهٔ عبادتگاه مکعب کعبه را با مجموعهٔ دوازده امام سنجیده است. و این، پیام پنهانی این پرستشگاه است که از آن معبدی تمثیلی پدید آورده است.

کشف کامل رمز این پیام، متضمّن کشف نگاره‌هایی است که سطوح وسیع کاشی‌پوش را آکنده‌اند. آیا اینها فقط حکم تزیین را دارند یا متضمّن نمادهایی هستند؟ باید از تلاش‌های مؤلف تقدیر کرد که درصدد یافتن سرچشمه و اصل این هنر (در شهر کاشان، که نام کاشی از همان است) و فنّ ساخت آن، که سنّتش در زمان ما هنوز در ایران کنونی زنده است برآمده است. من روزی در مقام سالکی اندیشناک مدت‌ها در برابر جلوهٔ پنجره‌های رفیع یا درهای سراپا پوشیده از کاشی‌های لعابدار توقف کردم. آیا اینها در و پنجره‌های کاذب است؟ در این مورد، شیشه‌ای نقاشی شده[1] از کلیسایی را به یاد آوردم که نور خارج را پالایش کرده و تنها جوهر تلطیف‌شدهٔ رنگینِ رنگ خاصّ آن را به درون راه می‌داد. با این آگاهی آیا باز هم باید پنجره‌های رفیعی را که سطح مشبّکشان از کاشی لعابدار ساخته شده است، منفذ [پنجره] کاذب وصف کرد؟ از چه جهت می‌توان گفت که این پنجره‌ها به «هیچ سمتی» گشوده نمی‌شوند؟ در واقع جایگزینی سطح کاشی‌کاری شده به جای شیشهٔ نقاشی شده [در کلیسا]، هرگز به معنای پنجرهٔ کاذب بودن نیست. اگر این سطح به‌مثابهٔ آینه‌ای نگریسته شود، تمام فضای وجود درونی خود را رو به انسان می‌گشاید و آن را برای تکمیل سفر سلوک

1. Vitrail

نمادین وی (همچون سالک کیمیاگر کومپوستلا) به نور روشن می‌کند. این فضا، «اقلیم هشتم» است. همان که سهروردی آن را به زبان فارسی «ناکجاآباد» نامیده است. یعنی جایی که معادل مکانی در این جهان ندارد. اگر آن پنجره‌های بلند کاشی‌کاری شده به‌مثابهٔ آینه نگریسته شوند رو به این ناکجاآباد گشوده می‌شوند.

وَر، یا محدودهٔ بهشتی یِمَه (جمشید) شاه آغازین هم رو به بیرون گشوده نمی‌شد.[۱] روشنایی خود را خود پدید می‌آورد. سطح کاشی‌کاری ایرانی مانند سطح مرقّع‌های روم شرقی، نور خود را خود تأمین می‌کند. چند سال پیش، مکتب راوِن[۲] که سنّت مرقّع‌سازی قدیم خود را حفظ کرده است، تعداد زیادی مرقّع‌های بازسازی شده را در تهران به نمایش گذاشت. توجه بسیار موشکافانه‌ای که یاران ایرانی ما به مرقّع‌های راون نشان دادند برای پژوهشگران گویای آن بود که باید بین این دو سنّت [کاشی ایران و مرقّع راون] وجه‌اشتراکی وجود داشته باشد. در حقیقت آیا ویژگی فضاهای تمثیلی همان ایجاد پیوند از راه‌های نهانیِ ناگنجیدنی در قلمرو تاریخ نیست؟ من خود چند سال پیش صحن مسجد امام را به اتفاق شخصیت دانشگاهی و برجستهٔ ایرانی پیمودم. گفت‌وگوی ما به جوانمردانی کشیده شد که اصطلاح «فتوت» آنها را به یاد می‌آورد. مخاطب من گفت: «خاطرجمع باشید که ساختن چنین بنایی جز از عهدهٔ همّت آن بنّایان و

---

۱. چهرهٔ اوستایی ـ و نه شاهنامه‌ای ـ جمشید که یِمَه نام دارد و از جهاتی بسیار با شخصیت شاهنامه‌ای انطباق دارد. دژی افسانه‌ای و رمزآمیز با صفات و ظرفیت‌های بهشتی می‌سازد که وَر نامیده می‌شود. برای اطلاعات بیش‌تر، از جمله رجوع شود به مهرداد بهار، *اساطیر ایران*، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

۲. Ravenne، شهر تاریخی ایتالیا، دارای آثار تاریخی و هنری، بویژه مرقّع‌های دورهٔ روم شرقی.

مسجد امام، قرن ۱۱ هجری ـ ۱۷ میلادی

معماران جوانمرد ساخته نیست. ـ به او گفتم: ـ خوشحالم کردید. ما نیز همین اعتقاد را در مورد کلیساهای جامع خود داریم.»

در حالی که هانری استیرلن را در طول کتابش و «تصویرپردازی»های معنوی و شهودی همراهی می‌کردم، حس کردم که همهٔ فیلسوفان و عارفانی که من در گذشته پیشنهاد کرده‌ام با نام «مکتب اصفهان» گروهبندی شوند نیز همراه ما هستند؛ واقعیتی شگفت بود. آیا می‌توان از فیلسوفان یونان بی‌خبر

بود و دربارهٔ تمدن یونان سخن گفت؟ چگونه ممکن است این همه کتاب دربارهٔ ایران نوشته شده باشد و دربارهٔ فیلسوفان این کشور و مکتب‌های فکری آنها سکوت کرده باشند؟ مدرسه‌هایی که این فیلسوفان اصفهان در آنها تدریس کرده‌اند، هنوز برقرار است. از جمله مدرسهٔ صدر که میرداماد (متوفی ۱۰۴۰ ق)، استاد یک نسل، در آن تدریس می‌کرد. مدرسهٔ شیخ‌عبداللّه که ملامحسن فیض کاشانی (متوفی ۱۰۹۲ق)، برجسته‌ترین شاگرد ملاصدرای شیرازی (متوفی ۱۰۵۰ق)، استادی که سیمایش بر تمامی مجموعه غلبه داشت، در آن درس می‌گفت. اوضاع بر این منوال بود تا آنکه تحولات زمانه در آغاز سدهٔ نوزدهم، مکتب تهران را جایگزین مکتب اصفهان کرد. مکتب‌های دیگری هم در خراسان و کرمان روبه‌پا گرفتن بودند.

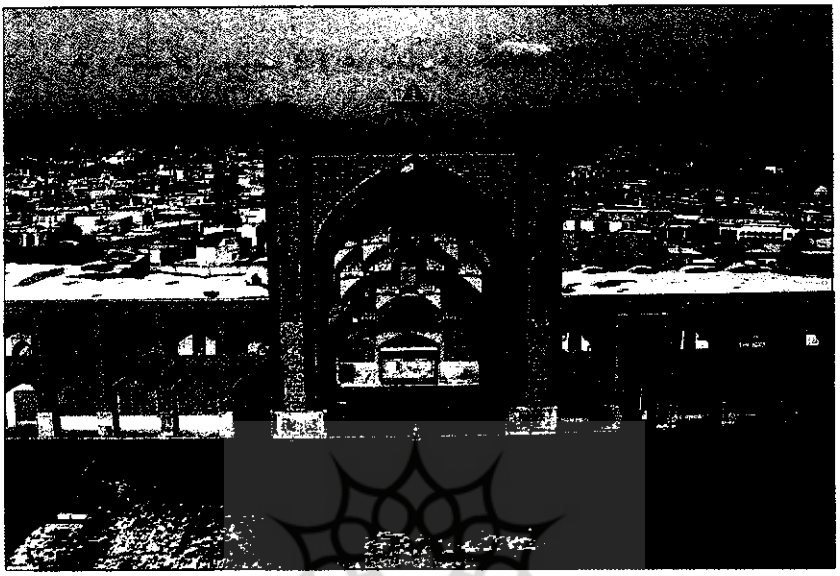
ملاصدرای شیرازی و دیگرانی با او و پس از او به ادامهٔ حکمت سهروردی (متوفی ۵۸۷ق) پرداختند که در سدهٔ ششم قمری، عالمانه و عامدانه، فلسفهٔ اشراق که مغان و خسروانیانِ[1] پارس قدیم آن را تبلیغ و تعلیم می‌کردند، در ایران اسلامی از نو زنده کردند. همو است که نخستین بار در فلسفهٔ اسلامی ایران، مبنای وجودی جهان برزخ را که جهان میانجی بین عالم عقل محض و عالم محسوسات است بنا نهاد. همان عالم مثال که به مناسبت نقش اساسی آن، در اینجا قبلاً به آن اشاره شد: عالم مثال همان «اقلیم هشتم» (بعد از هفت اقلیمِ جغرافیای قدیم) است و بخصوص باید توجه کرد که جهان مثال با عالم وهم مشتبه نشود. شکوفایی و تعمیق ماوراءالطبیعه مثال و خیال فعال در فلسفهٔ اسلامی ایران، مدیون اشراقیان

۱. اشاره به فرزانگانِ متبحر در حکمت ایران باستان، بویژه دوران شاهان ساسانی؛ به قیاس از نام کیخسرو، شاه‌فرزانه.

ایران یا افلاطونیان پارس است که به نظر سهروردی بدون آن، همهٔ تجربه‌های شهودی پیامبران و عارفان، جایگاه تحقق خیال خود را از دست می‌دادند و بی‌جا یا، به عبارت دیگر، فاقد واقعیت عینی خود می‌شدند. خردگرایی غربی، فلسفهٔ ما [غرب] را از نسل‌ها پیش از این جهان برزخ محروم کرده به عبارتی، خیالبافی و شهود را با هم اشتباه گرفته است!

فیلسوفان اشراقی جهان برزخ در تمامی طول این کتاب حضور دارند. زیرا برنامهٔ طرح‌ریزی و اجرا شدهٔ هانری استیرلن با ماوراءالطبیعه بینش خیالی که افلاطونیان پارس تعلیم داده‌اند همسان است. فلسفهٔ اشراق، فلسفهٔ «شرق» است (واژهٔ اشراق به معنای نور خورشید به هنگام طلوع آن است). اشراقیان، فیلسوفان شرقی‌اند ولی نه به معنای جغرافیایی آن، بلکه به معنای ماوراءالطبیعه و فلسفی واژه. فلسفهٔ اشراق، خود برزخی است، به این معنا که رسالت آن نه فصل کردن بلکه وصل و یکی کردن تحقیق فلسفی و تجربهٔ معنوی است. عالم مثال نیز برزخی است ضروری که معقول و محسوس را در این پیوند می‌گذارد.

باری شاید از این پس، با همراهی صورت‌پردازان و فیلسوفان، بتوانیم اصفهان را مدینه‌ای تمثیلی در حد عالی تلقّی کنیم. آمدن به اصفهان، یعنی آمدن به مسجد امام به عنوان مکان برخورد میان عالم مثالی هورقلیا، بلندترین «شهر زمردین» و شگفت‌ترین اثر معماری عالم محسوس. آمدن به اصفهان همچنین به معنای آمدن به نزد فیلسوفان اشراقی است که فلسفهٔ ماوراءالطبیعه خیال این ملاقات را امکان‌پذیر کرده است. زیرا راه دخول در برزخ یعنی حدفاصل بین معقول و محسوس را بر ما گشوده است. از اینجاست که آمدن به اصفهان برای ما همان معنا را دارد که آمدن فیلسوفان



مسجد جامع، ایوان غربی

سالک به آتن، برخوردگاه فیلسوفان مکتب یونیایی و فیلسوفان مکتب ایتالی، در رسالهٔ *پارمنیدس* داشت. همچنین از اینجاست که درمی‌یابیم آمدن به اصفهان سفری است نمادین همچون آمدن نیکلا فلامل کیمیاگر به مدینهٔ تمثیلی کومپوستلا که در باطن خود او جریان می‌یافت. نمادین بودن سفر اصفهان بدین دلیل است که ما چنین آموخته‌ایم که مقر هورقلیا را در اصفهان بجوییم، چنان که ویلیام بلیک، مقر بیت‌المقدس را در لندن می‌جست.

تصاویر شگفت‌انگیزی که آفریدهٔ هنر هانری استیرلن است در اینجا اندیشه و درونمایهٔ مدینه‌های تمثیلی را برمی‌انگیزد و من قادر نیستم از این که گفتم شیوهٔ بهتری برای سپاسگزاری و ستایش از او بیابم.

آمده است: «خداوند به ابراهیم گفت: از سرزمین خود بیرون شو، از وطن

و از خانهٔ پدری‌ات به درآ و به سرزمینی برو که نشانت خواهم داد» (*سفر پیدایش*، ص ۱-۱۲).

سالک مدینه‌های تمثیلی این ندا را چنان می‌شنود که گویی خطاب به او بوده است. شاید این شعر ویلیام بلیک (در منظومهٔ میلتون) را به‌مثابهٔ پاسخی بشنود که می‌گوید: «و اگر انسان مسکن خود را هم عوض کند، آسمان‌هایش همراه او خواهند بود ــ هرکجا که برود...».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی