بنیاد مطالعات ایران

ایران‌نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

مقاله‌ها:

شاهرخ مسکوب	گفت و گو در باغ
داریوش شایگان	در جستجوی فضاهای گمشده
محمد آقااوغلو	مینیاتورهایی از طبیعت در یك جُنگ خطی
نسرین فقیه	چهرهٔ باغ ایرانی
محمدرضا حائری	آوای خنیا در گنبد مینا
داریوش آشوری	زبان، زبان شعر، شعر زبان
حورا یاوری	ناهمزمانی داستان و انسان
محمدعلی امیرمعزی	پژوهشی در باب امام شناسی (II)

نقد و بررسی کتاب:

سیدحسین نصر	نگهی دیگر به هانری کربن
احمد اشرف	تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم
محمدرضا قانون پرور	کند و کاوی در «زنان بدون مردان»

سال نهم، شمارهٔ ۴، پاییز ۱۳۷۰

ایران نامه

مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی
از انتشارات بنیاد مطالعات ایران

سردبیر:
داریوش شایگان

سردبیر فنی:
داریوش آشوری

بخش نقد و بررسی کتاب
زیر نظر: احمد کریمی حکاک، دانشگاه واشنگتن

هیأت مشاوران:
گیتی آذرپی، دانشگاه کالیفرنیا — برکلی
پیتر چلکوسکی، دانشگاه نیویورک
راجر سیوری، دانشگاه تورنتو
ریچارد فرای، دانشگاه هاروارد
محمد جعفر محجوب
سید حسین نصر، دانشگاه جورج واشنگتن
احسان یارشاطر، دانشگاه کلمبیا

بنیاد مطالعات ایران که در سال ۱۳۶۰ (۱۹۸۱ م) بر طبق قوانین ایالت نیویورک تشکیل شده و به ثبت رسیده، مؤسسه‌ای است غیرانتفاعی و غیرسیاسی، به‌منظور مطالعه و تحقیق دربارهٔ میراث فرهنگی ایران و نگاهبانی از آن و انتقال آن به نسل های آینده.
بنیاد مشمول قوانین «معافیت مالیاتی» امریکاست.

مقالات معرف آراء نویسندگان آنهاست.

نقل مطالب «ایران نامه» با ذکر مأخذ مجازست. برای تجدید چاپ تمام یا بخشی از هریك از مقالات موافقت کتبی مجله لازم است.

تمام نامه‌ها به‌عنوان سردبیر مجله به نشانی زیر فرستاده شود:

Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
تلفن: ۱۹۹۰-۶۵۷(۳۰۱)

بهای اشتراك
در ایالات متحدهٔ امریکا، با احتساب هزینهٔ پست:
سالانه (چهار شماره) ۳۰ دلار، برای دانشجویان ۱۸ دلار، برای مؤسسات ۵۵دلار
برای سایر کشورها هزینهٔ پست به‌شرح زیر افزوده می شود:
با پست عادی ۶/۸۰ دلار
با پست هوایی: کانادا ۱۲ دلار، اروپا ۲۲ دلار، آسیا و آفریقا ۲۹/۵ دلار

حروفچینی و صفحه‌بندی: شرکت اورینت اسکریپت، لندن تلفن: ۷۴۸ ۵۳۰۰(۰۸۱)

فهرست

سال نهم، شمارهٔ ۴، پاییز ۱۳۷۰

مقاله‌ها:

گفت و گو در باغ	شاهرخ مسکوب	۵۳۳
در جستجوی فضاهای گم شده	داریوش شایگان	۵۴۱
مینیاتورهایی از طبیعت در یك جُنگ خطی ۱۳۹۸ میلادی	محمد آقااوغلو	۵۵۳
چهرهٔ باغ ایرانی	نسرین فقیه	۵۶۵
آوای خنیا در گنبد مینا	محمدرضا حائری	۵۸۹
زبان، زبان شعر، شعر زبان	داریوش آشوری	۶۰۹
ناهمزمانی داستان و انسان	حورا یاوری	۶۳۵
پژوهشی در باب امام شناسی در تشیع دوازده‌امامی اولیه (II)	محمدعلی امیرمعزّی	۶۴۴

نقد و بررسی کتاب:

نگهی دیگر به هانری کربن	سیدحسین نصر	۶۶۷
تاریخ اجتماعی ایران در قرن سیزدهم	احمد اشرف	۶۸۱
کند و کاوی در «زنان بدون مردان»	محمدرضا قانون پرور	۶۹۰

نامه‌ها:

جلیل دوستخواه، محمود گودرزی ۷۰۰

فهرست سال نهم

ترجمهٔ خلاصهٔ مقاله‌ها به انگلیسی

اثری که باید در خانه هر ایرانی فرهنگ دوستی موجود باشد

ENCYCLOPAEDIA IRANICA

دانشنامه ایرانیکا

جلد پنجم

Volume V

دفاتر ۳ و ۴

Fascicle 3 (CENTRAL ASIA XIII– ČEŠTĪYA)
Fascicle 4 (ČEŠTĪYA—CHINESE-IRANIAN RELATIONS VIII)

منتشر شد

Mazda Publishers
P. O. Box 2603
Costa Mesa, CA 92626
U. S.A.
Tel: (714) 751-5252

ایران نامه
مجلهٔ تحقیقات ایران شناسی

سال نهم، شمارهٔ ٤ پاییز ۱۳۷۰ (۱۹۹۱)

شاهرخ مسکوب

گفت‌وگو در باغ

«گفت و گو در باغ» صحبت درونی و درازی است با خود که به صورت گفت و شنودی خیالی و آزاد میان یك نویسنده و یك نقاش درآمده.

انگیزهٔ گفت و گو تماشای تابلوهای نقاش است که در آنها تصوری از باغ به شکل‌های گوناگون ولی با درونمایه‌ای همانند تصویر شده.

از تابلوها صحبت به باغ کودکی نقاش و خاطرات آن‌زمانی او، به جوانی که باغِ عمر است و از آنجا به «باغِ باغ‌ها»، باغ بهشت و تصور از آن در مینیاتور، کشیده می‌شود.

سپس صحبت به باغی می‌رسد که در روح آدمی می‌شکفد (باغ جان) مانند بهاری که در **گات‌های** زردشت و **دیوان شمس** مولانا وجود دارد یا در **غزلِ غزل‌های سلیمان** می‌توان یافت.

پس از باغ جان نوبتِ «باغ تن» است باغی که در دنیای بیرون، در اصفهان و شیراز یا هرجای دیگر، در طبیعت خشك ایران و در کنار کویر نفس می‌کشد، و همچنین از پیوستگی باغ جان و تن در بعضی آدم‌ها. کسانی از باغ، از مأوای خود پرت افتاده‌اند و در مکانی بیگانه با دوری و جدایی سر می‌کنند. صحبت آنها هم پیش می‌آید، مثل کسانی که باغ زمان (جوانی) خود را پشت سر گذاشته‌اند.

همچنین یك سلسله گفت و گوهای دیگر پیش می آید که با وجود تغییر پیاپی زبان و حال همه دور محور «باغ»، باغ جان و تن، مأوای روح و جسم و جدایی از آن دور می‌زند. در اینجا بخشی از نوشته را می‌بینید که صحبت پس از اشاره‌ای به باغ بهشت به مینیاتور می انجامد و پس از آن به باغ‌های واقعی در قصرالدشت شیراز یا هرجای دیگر...

در این نوشته «ف» نقاش و «ش» نویسنده است.

«گفت و گو در باغ» با پشتیبانی «بنیاد پیشبرد فرهنگ ایران» تألیف شده و چاپ خواهد شد. این بخش با موافقت دوستانهٔ آن بنیاد در اینجا منتشر می‌شود. ش. م.

ش ـ خیال می‌کنی چرا در اعتقاد ما منزلِ آخرِ نیکان باغ است، باغ بهشت، نه چیز دیگر.
ف ـ مثلاً چه چیز؟
ش ـ نمی‌دانم. هر تصور دیگری امکان‌پذیر است. لذت‌های طبیعی یا حسّیِ دیگر، یا آرامش مطلق، بهجت و سعادت روح، وحدتی با کلّ و غیره. اما به جای همهٔ اینها بی اختیار تصور باغ در خیال ما سبز می‌شود.
ف ـ یعنی که «بهشتِ» ما از قحط طبیعت از خشکی و سوختگی بیابان به آب و سبزهٔ بهار پناه بردن است؟
ش ـ و از پیری و پوسیدگی به طراوت و تازگی جوانی برگشتن. در باغ بهشت نه از گذشت زمان خبری هست و نه از مرگ. جوانیِ جاویدِ بی‌گزند!
ف ـ مثل باغی که جمشید ساخته بود.
ش ـ چرا آنقدر دور برویم. مثل باغ همکاران خودت.
ف ـ مینیاتوریست‌ها؟
ش ـ بیشتر صحنه‌ها از روی طرح باغ ساخته شده.
ف ـ طرح یا تصویر ذهنی، تصوری که از باغ وجود داشت.
ش ـ درست است از روی خیال باغ. باغِ خیال. حتی صحنه‌های رزم. رستم و سهراب دارند کشتی می‌گیرند تا پشت هم را به خاك برسانند. اما چند ردیف کاج و سرو دایره‌وار دورشان را گرفته و اسب ها، که آنها نیز پدر و پسرند، برگستوان پوشیده و دشمن خو، روبروی هم سرِ دست بلند شده‌اند.
ف ـ در تصویری دیگر میدان همین ماجرا در دامنهٔ کوهی است پوشیده از چند درخت سرو که در آن اسب‌ها حیرت‌زده به فرزندکشی پدر خیره شده‌اند. اما اینها چه ربطی به باغ دارد.
ش ـ نبرد در دامنِ طبیعت می‌گذرد، اما طبیعتی که لُخت و وحشی نیست. تیغهٔ کوه سبزگونه و زمین بنفشِ مایل به سربی است. در زیر آسمانی روشن و سرمه‌ای. چند درخت سرو بر دامنه روییده و یکی که بر قله ایستاده گل‌هایی فیروزه‌ای و پنج پر ستاره‌مانند دارد و جابه‌جا بوته‌های گل هر یك به رنگی و شکلی از خاك برآمده. رزمگاه در طبیعت است اما در باغِ طبیعت.
ف ـ در جایی که پهلوانِ جوانی را نامردانه می‌کشند، وجود سرو شاید اشاره‌ای ناآگاه باشد به پیوستگی حیات و نفی مرگ.
ش ـ نفی مرگ در آن جهان. پس از مرگ، مردن در اینجا و زیستن در آنجا. اما در چگونه

جایی، در باغ، و آنهم ــ در مورد سهراب ــ البته باغ بهشت.

ف ـ می‌خواهی بگویی گذشتگان در جنگ هم باغ بهشت می‌کشیدند.

ش ـ نه، می‌خواهم بگویم ایدهٔ باغ در کُنهِ ضمیرشان نشسته بود و در هرچه می‌کشیدند اثر می‌گذاشت، همانطور که ایدهٔ آخرت در روح آدم مؤمن وجود دارد و در رفتارش اثر می‌کند، چه در فکر آن باشد چه نباشد. حتی خانه‌ها و اطاق‌هایی که در مینیاتور می‌بینیم، باوجود خط‌های مستقیم هندسی و شکل‌های مربع، مستطیل، لوزی، یا کاشی‌کاری آبی آسمانی، گلدان‌هایی با خط‌های منحنیِ درهم پیچیده، پنجره‌های مُشبّکِ بالاخانه، پرده‌های روناسی، نقش پرنده‌های رنگارنگ بر دیواره‌های مینایی و اسلیمی‌های قالی، شمع سفید شمعدان در کنار گلاب‌پاشی باریك و کشیده، میوه‌خوریِ گرد با سیب و نارنج و ترنج یا گلابی، مجلس بزم و کمانچهٔ قهوه‌ای، تُنگ طلایی و دستمال قرمز و رقاصِ آبی‌پوش و چند شاخه گُل انار که پراکنده از کف اطاق بیرون زده، همه، درحقیقت، باغی است اندرونی.

ف ـ مینیاتور ما در اصل هنری تزیینی است و بیشتر در خدمت ادبیات بود و تصویر کردن داستان‌ها؛ مثل موسیقی که در خدمت شعر بوده و تا امروز هم هست و بی‌نیاز و مستقل از آن هنوز جا نیفتاده. به‌هرحال، نقاش فقط در فکر زیبایی بود نه چیز دیگر و مدل زیبایی را از طبیعت می‌گرفت. اما نه از طبیعتِ «طبیعی». از آنجا که مینیاتور هنر درباریان و بزرگان بود، نقاش که‌خودش هم‌نفس و هم سلیقهٔ آنها بود، از طبیعتِ همین بزرگان، از باغ، که طبیعتِ آراسته و دلخواه آنهاست، که می‌شناختندش و در آن بسر می‌بردند، الهام می‌گرفت. وگرنه مینیاتوریست نه در فکر الاهیات بود نه واقع‌گرایی، نه کاری با بهشت داشت نه با طبیعت و نه حتی با باغی که در عالم واقع می‌دید. او بنا به درك و دریافتی که از زیبایی داشت آنچه را که می‌دید ــ و بیش از همه باغ را ــ چشم‌نوازتر و فریبنده‌تر تصور می‌کرد و آن تصور را به روی کاغذ می‌آورد. نتیجهٔ همین غلبهٔ باغ و بوستان است در مجلس‌های مینیاتور. نقاش نه‌تنها باغ را از بیرونی به اندرونی می‌بُرد، بلکه تا می‌توانست از درون هم گُلگشت صحرای بیرون را نمایش می‌داد. مثلاً، از دریچهٔ بازِ بالاخانه‌ای دشت پیداست، سروی کنار جوی آبی دیده می‌شود. دو آهو، یکی دارد آب می‌خورد و آن یکی این را تماشا می‌کند. خانه فقط بخشی از تابلو را گرفته و بقیه آزاد است تا با تصویر درخت‌های بید و کاج‌های بلند پر شود. کف حیاط پوشیده از گل و گیاه به رنگ‌های خوش‌نماست. جوی آبی قهوه‌ای با قلوه‌سنگ‌های گرد نارنجی چنان در همه چیز راه یافته که آب و درخت و حیاط را درهم آمیخته. خانه باغ را فرا گرفته و باغ به درون خانه رفته، مثل اینکه همدیگر را بغل کرده باشند. جای رویدادهای دیگر هم تا حد ممکن در باغ است: گفت‌وگوی شاهزاده و دانشمند، دیدار پدر و پسر، تاجگذاری پادشاه که در صحن باغی بر تخت نشسته. حتی درون حمام با رنگ‌های غیرواقعی و شاد و شیرین و سرزنده بی‌شباهت به شادابی باغ نیست. می‌خواهم نتیجه بگیرم

که توجه به باغ علت دیگری دارد. نقاش صحنه‌های جنگ، شکار، مکتب و مدرسه و جز اینها را می‌کشد یا مجلس بزم و باده و ساز و سرود را در باغ نقاشی می‌کند. ولی کاری به باغ بهشت ندارد. از این خیالات فارغ است.

ش ـ البته قبول دارم که نقاش بهشت نمی‌کشد، ولی باغی که او تصویر می‌کند نه‌تنها باغِ طبیعت یا باغِ «طبیعی» نیست بلکه دانسته از آن دوری می‌کند. او آرمانِ باغ یا باغِ آرمانی، باغِ جان، را نقاشی می‌کند. باغ آرمانی باغ بهشت است که باغِ باغ‌ها و سرچشمهٔ همان درکِ و دریافت از زیبایی است که تو می‌گویی. یا اگر هم نباشد نمونه و سرمشق متعالی و کمال آنست: باغ خیال!

ف ـ اکثراً نه هنرمند مذهبی است و نه موضوع اثرش.

ش ـ ولی آرمان مابعد طبیعی در نهانخانهٔ ذهن او وجود دارد و نقاش را از باغ طبیعت دور می‌کند. از سویی او را از طبیعتِ قهّارِ نامهربان به سوی طبیعتی دلخواه می‌راند تا به‌خلاف طبیعت موجود باغش را به میل دل و پسند خاطر خود بسازد و بیاراید. و از سوی دیگر، میل دل و پسند خاطر او را از مرز طبیعت فراتر می‌برد و به مابعد طبیعت، به عالم آزاد خیال، به آرمانی که از باغ در خیالش آفریده می‌کشاند: باغ بهشت در خیال خلاق!

ف ـ ممکن است آرمانی مابعد طبیعی از پیش نقش خود را بر طبیعت نقاش زده باشد، ولی او اسیرِ مابعدِ طبیعت نیست و ای‌بسا با آن کاری ندارد. فضای مینیاتور را در خیالت مجسم کن. جهان باغ دلخواهی است که نقاش در جانش پرورده و به روی پرده آورده.

ش ـ در این باغِ جان اگر سیر و سیاحتی کنیم کوه آبی، آسمان طلایی و سیمرغ با بال‌های گشودهٔ سبز و دُمِ شنگرفی و دهانی سرخ در پرواز است. سروها بر کوهِ بنفش و بوته‌های صورتی بر زمین سربی نشسته‌اند.

زمینی زمردی، درختی سفید و برگ‌هایی همرنگ شکوفهٔ گیلاس و تذروی بر تارك سرو و لکه‌ای ابر آتشی چون شعله‌ای در گوشه‌ای از آسمان و اسبی فیروزه‌ای، گردنکش و تنها در وسط باغ ایستاده.

شکوفه‌ها صورتی رنگ، مثل ستارهٔ شش پر، اما بر درخت و درخت بر کوه و کوه در دل آسمانِ سبز، به سبزی بهار، باغی در آسمان و گلِ ابری مینایی بر آن مانند نیلوفری بر آب. و این بار هلال ماه در میان شکوفه‌های بهاری ریخته بر آسمان بنفش و جوی آبی نیلی و زلال که از آسمانِ پشتِ کوه می‌آید و از تیغه سرازیر می‌شود تا در کف باغ به پای عاشق و معشوقی برسد که فارغ از دنیا و آخرت در سایبانی نشسته‌اند. دو عاشق ساده‌لوح و از فرط سادگی بی‌خیال و آسوده. سقف سرخ سایبان با پیچ و تاب‌های اسلیمی مثل یك قالیِ زمینه‌ـلاکیِ پرنگار است که جلوِ آن درختی با برگ‌های خزان زده، طلایی سوخته روییده باشد. گل‌های ارغوانی درختِ دو دَلدادهٔ زیر سایبان را در بر گرفته. پرنده‌ای شبیه دُراج یا تیهو بالای درخت

نشسته و عاشقان را تماشا می‌کند. پشت سر کوهی است که در سرهٔ آن آسمانِ نیلگون به چشم می‌خورد. کف باغ سیاهِ شفاف است. از سیاهی برق می‌زند. گل‌های سفید بر زمینهٔ باغ روشنی را بر تاریکی نشانده‌اند و در گوشه‌ای از این تاریکی آتشی چون بوتهٔ گل سرخی روشن است و بالا آسمان آرام و یکدست فیروزه‌ای است. روبرو دو سرو از تصویر بیرون زده و از آسمان هم گذشته‌اند. در میان آنها درختی با شاخه‌های باز هر دو را در آغوش گرفته. درخت گل‌های گرد قرمز دارد و زمرد تند سروها را با گلبرگ‌های عقیق پوشانده و صنوبر نازك و کشیده اندامی به بلندی سروها با برگ‌های سبز و زرد، بهار و پاییز هر دو را در خود دارد.

باغ گاه به رنگ بهار و پاییز هست و گاه نیست، اما همیشه به رنگ خیالِ فصل‌هاست. مثلاً، زمینی دودی یا سربی ولی زلال‌تر از تازگی بهار. تمام باغ پر از بوته‌هایی به بلندی قامت انسان. گلبرگ‌ها سبز، آبی، زرشکی، و سیاه. بوته‌ها به‌ظاهر وحشی اما چنان پیراسته و هرس شده که، با وجود ترکیبی خوش‌نما، خودرو به‌نظر می‌آیند و آزادی صحراییِ خود را از دست نداده‌اند. بالادستِ باغ جوی آبی است پوشیده از علفِ شاداب کناره‌ها و گل‌ریزه‌هایی به درخشندگی منجوق‌های نقره‌ای. چند درخت لب آب ایستاده‌اند همه غرق در شکوفه‌های سفید و جوانه‌های ارغوانی. موجِ خفیفِ آبیْ سبز با شفافیتی که فقط مال آب زلال است روی خزه‌های کف جوی به چشم می‌خورد. انتهای تصویر، در مرزِ باغ، بجای دیوار تجیری است به رنگ اُخرایِ آجری با کش و قوس‌های اسلیمی، لچکی‌ها و خطوط مورّب و منحنی که صورت درخت و شکوفه‌های سفید سیب بر آن افتاده. از بالای تجیر، در گوشه‌ای، باغِ نیلیِ آسمانِ پرستاره پیداست، با هلال ماه که چون شیشه‌ای طلایی در ته برکه‌ای افتاده. وسطِ باغ همای و همایون با جامه‌های گلدار بلند مثل دو شاخ گل ایستاده‌اند. همایون جامی به‌دست دارد و همای تاجی بر سر. جامهٔ بلندشان نقش گل و گیاه و پرنده دارد. هر دو بهارْ پوشیده‌اند.

ف ـ ما فقط از قصه می‌دانیم که همای و همایون عاشق و معشوقند وگرنه مثل دو بیگانه کنار هم ایستاده‌اند و از رفتارشان چیزی بر نمی‌آید. نگاه زن به زمین است و مال مرد به جایی دیگر و صورت بی‌حالتشان در خاموشی رسوب کرده. عشقی که از بی‌تابی پوست آدم را بشکافد و رگها را آتش بزند، عشقی که به نیروی ناگزیر مرگ در قلب منفجر شود، در همهٔ خط‌های صورت و حالت اندام‌ها دیده می‌شود. اما این‌ها اصلاً همدیگر را نگاه نمی‌کنند. مثل اینکه خجالت می‌کشند چشمشان به‌هم بیفتد. چنان سرد و بی‌اعتنا هستند که انگار در خواب ایستاده‌اند.

ش ـ راست می‌گویی. واقعاً درخوابند. بهتر است بگویم در عالم مَجازند. عالم حقیقتشان اقلیمی دیگر است. همان جایی که از آن آمده‌اند و اگر جانشان در اینجاست ریشهٔ روحشان آنجا پرورده می‌شود و گل می‌کند.

ف ـ تو داری ناشیگـری نقـاش را توجیه می‌کنی. به نظر من اسـاسـاً آدم در مینیاتـور ما ضعیف‌ترین موضوع است. مقایسه‌اش کن، مثلاً، با درخت با پرنده یا با اسب که معمولاً گردنکش و خوش ترکیب و باشکوه است، اما سوارِ همین اسبْ بی‌تناسب، بیشتر به یك شکل با چشم‌های تابیده و صورت مغولی از آب درمی‌آید. مثل اینکه نقاش دور و برش را نگاه نمی‌کرده و آدم را فقط از روی سرمشقی که یکبار به دستش رسیده می‌شناخته و همیشه همان را تکرار می‌کرده.

شخصیت‌های مینیاتور فردیّت ندارند، نمونه‌های ناموفق نوع انسانند. برای همین هریك از آدم‌ها یکی متمایز و مستقل از دیگری با ویژگی‌هایی از آنِ خود نیست، نمونه‌ای است از یك نوع از پیش معیّن و معلوم.

ش ـ مثلِ شمایل مقدّسان. نه‌تنها خصوصیّت صورت و اندامشان موردنظر نیست، بلکه همه به یك شکلند یا حتی صورتشان را با نقاب می‌پوشانند. چون که مقدسان از برکت تقدّس یکسانند. دربرابر ابدیت و تعالیِ الاهیِ روح چگونگی جسم فانی ناچیز می‌شود و از نظر می‌افتد.

البته شخصیت‌های مینیاتور معمولاً از قدیسان نیستند و همانندی آنها به یکدیگر علت دیگری دارد. اساساً توجه به ویژگی‌های فردی و کشیدن «تك چهره» مال وقتی است که مفهوم و موضوع فرد اجتماعی پیدا شود، یعنی کسی با فضای فکری، شخصیت، و حقوقی از آنِ خود و جدا از دیگران، در عینِ بودن با دیگران. همزمان هم دربرابر و هم با دیگران باشد. به‌خودْ بودن و در اجتماعْ بودنَ. آن‌وقت هر چهره‌ای به خودی خود اهمیت پیدا می‌کند. تا پیش از پیدایش چنین مفهـومی حتی مسیح هم در فرهنـگ غرب فردیّت نداشت. مسیحِ مصلوب شمایل‌های بیزانس مظهر رنج الوهیتِ مجسم یا انسان کلی (پسر) است.

ف ـ بله، ولی در شمایل آدمیزاد شکوه و بزرگی خود را ازدست نمی‌دهد. اما در مینیاتور ما رستم و سهراب هم به کوتوله‌های کتك‌خورده شبیه‌ترند تا به پهلوان‌های افسانه. ناتوانی نقّاش در تصور کردن آدمی باید سرچشمهٔ دیگری داشته باشد که من نمی‌دانم. گمان نمی‌کنم تو هم بدانی، ولی آن را توجیه می‌کنی که نقاش به اینجا کاری ندارد، به ریشهٔ روح و عالم بالا و این چیزهـا متـوسّـل می‌شوی. یعنی همـای و همـایون، دو خاطرخواهی که تازه به‌هم رسیده‌اند، به جای چیزهای دیگر، در خیال رستگاری روح و دنیای دیگرند؟ مثلاً، در خیال بهشت؟

ش ـ من هم مثل تو از کوتوله‌های مغولیِ مینیاتور خوشم نمی‌آید، اما دربارهٔ زیباییِ آرمانی و متعالی نقاش گمان می‌کنم آن خیال کارِ خودش را می‌کند و مُهرش را بر واقعیت می‌زند و در نتیجه باغی که می‌کشد نشان از باغی دیگر دارد، راه به آنسوتر و فراتر می‌برد. گفته‌ها را تکرار نکنم، در این مینیاتورها واقعیت سرمشق نیستْ و به این معنی هیچ‌چیز واقعی نیست.

ف ـ عشق هم همینطور؟

ش ـ عشق هم همینطور. فقط عاشق و معشوق در خواب نیستند. بیشتر صحنه‌ها انگار بهاری است شسته و خوابیده در نور و به سبب خواب، بی‌حرکت و تغییر. بهاری همیشه بهار. باوجود خط‌ها و شکل‌های مشخص و رنگ‌های تند و نورِ روشنْ همه‌چیز در رؤیاست. چون که شکل‌ها و رنگ‌ها هیچکدام آن نیست که در طبیعت می‌بینیم، کمال مطلوب آنست که در خیال نقاش بوجود آمده. حتی زمینِ سیاه در شب، مثل چراغی از پس تجیری نازك، شفاف به نظر می‌آید و شب به روشنیِ روز است، چیزها، آسمان و زمین و روییدنی‌ها به رنگ همدیگر درمی‌آیند.

ف ـ وقتی شب به روشنی روز باشد تفاوت زمان ازبین می‌رود. چیزها هم اگر همرنگ بشوند فرم‌ها شخصیت و خصوصیت ندارند. از طرف دیگر، چون نقاش با پرسپکتیو آشنا نیست، از دوری و نزدیکی هم اثری نمی‌ماند و همهٔ چیزها کمابیش در یك فاصله جا می‌گیرند و به این ترتیب مکان هم ویژگی خود را ازدست می‌دهد.

ش ـ زمان‌ها و مکان‌هایِ یکسان و بی‌تفاوت یعنی همهٔ زمان‌ها یك زمان و همهٔ مکان‌ها یك مکان. آن «یكِ یگانه» در آیینهٔ چشم نقاش به شکل‌های گوناگون جلوه می‌کند. در باغ هم اصل آن «یگانه»ای است که از حال و هوای رؤیایی یا به‌قول تو خوابزدهٔ این تصویرها می‌تراود، مثل بوی پنهان عطری سبك در نسیم. آنجا که ویژگی زمان و مکان محو شود و زمان و مکان یکسان شوند مقام ابدیت است، جایی است که در آن پیری و مرگ نیست. حالا کدام باغ است که نقاش دستِ‌کم در خیال خود آن را چنین تصور می‌کند؟ در ضمن فراموش نشود که خصلت برجستهٔ همهٔ این تصویرها نور است. حتی وقتی که آب حیات را در ظلمات می‌کشند. خودِ ظلمات روشن است و ریگ‌های ته آب را می‌توان دید. (بگذریم از اینکه آب روشنایی است و در این مورد هم روشنایی در تاریکی است)

همان‌طور که فرشته‌ها سایه ندارند، در مینیاتور هم سایه‌ـروشن وجود ندارد. همه‌چیز نور است در رنگ‌ها و صورت‌های گوناگون، نورِ رنگینِ شکل‌پذیر.

ف ـ تو در این گفت‌وگو می‌رسی به باغی همیشه بهار، همیشه نورانی، بی‌زمان، بدون پیری و مرگ...

ش ـ در عالم خیال! تصور آن نمونهٔ متعالی مانند نوری در این تصویرها دمیده و ما را با حال و هوای باغی دیگر، مجرد و تا حدی بیگانه با باغی که می‌بینیم مأنوس کرده. باغ و اساساً «واقعیتِ» مینیاتور واقعیتی مجرد و آرمانی است، بدون سایه و درنتیجه آزاد از سنگینی و حجم واقعیت روزمره.

ف ـ سلامان و ابسال را در جزیرهٔ مینوی شاید کمابیش با همین تصور که می‌گویی کشیده‌اند.

ش ـ آبی که دور جزیره و بیشتر تابلو را گرفته زمرّدیِ تند و شفافی است که ماهی و گیاه زیر

آن پیداست. بالاتر حلقه‌های رنگین ابرهای گذرنده است که دستخوش بادی ناپیدا ولی محسوس، و همه به یکسو رانده می‌شوند. در هوا مرغی سفید، بال گشوده رو به آسمان، در پرواز است: دُرنایی، کلنگی یا غازی وحشی، مرغی بلندپرواز، دور پرواز از اینگونه! سلامان کمانی به‌دست ایستاده و تذروی را بر درخت گلی نظاره می‌کند. درخت شکوفه‌های سفید و ارغوانی دارد ــ بهار است ــ و تذرو دمی دراز، گردنی کشیده و سرخ و پشتی آبی. در پس همهٔ اینها میان عاشقان سروی است که نقش مرغ و شکوفه بر سبز یکدستِ آن افتاده. ابسال نشسته و بر درخت گل دیگری تکیه زده. معشوق و سرو و درختِ گلی با جوانه‌های عقیق و برگچه‌های زمرد از یکسوی تصویر بیرون زده و حاشیهٔ طلایی را که پوشیده از طرح‌های کمرنگ شاخ و برگ است فرا گرفته. اما آنسوتر درختی است که خط بالای تابلو را شکافته و از آسمان هم دورتر رفته. شاخ و برگ سبز و زرد این درختِ «بهار-پاییزه» انگار بال گشوده‌اند تا بازهم بالاتر بروند. همه‌چیز رنگین و سبك رو به فراز دارد و فضایی رؤیایی...

ف ـ رؤیای درباریان و بزرگانی که می‌توانستند نقاش‌ها را برای درو دیوار کاخ‌ها یا تزیین کتاب‌هاشان اجیر کنند. برای همین این نقاشی گرفتار ادبیات است یا راوی قصه‌های **شاهنامه** و **خمسهٔ نظامی** است یا صحنه‌های شکار و رزم و بزم شاهانه و مجلس‌های شادخواری و شادنوشی و تك‌چهره‌های جوانان و شاهزادگان. اگر هم تصوری آرمانی وجود داشته باشد، آرمانِ همین مشتری‌های آسوده‌حال است که خواهان رنگ‌های زنده و جاندار و طرح‌های شاد و روشن و دل‌پسندند، تصویرهایی سرشار از لذت‌های دنیایی و جسمانی.

ش ـ روضهٔ رضوان هم نه‌تنها با این لذت‌ها بیگانه نیست، بلکه جایگاهی است که نهایت خوشی‌های جسمانی یکی از نعمت‌های جاویدِ آنست. برای نقاش هر صحنه وسیله‌ای است تا حس و دریافتی را که از زیبایی آرمانی دارد به روی پرده بیاورد. کمال سعادت جسم و روح در عالمی دیگر است و دانسته یا ندانسته می‌خواهد بهره‌ای از آن را در فُرم و رنگ به چنگ آورد. برای همین در تصویرِ «اینجا» نظر به «آنجا» دارد. در بندِ واقعیتِ اینجا نیست چون گرفتارِ حقیقتِ آنجاست و این توجه به حدی است که گاه فقط نقش آنجا را...

ف ـ هر تصوّری که از آنجا داشته باشد باز از راه همین حس‌های آدمیزادی و از همین جا گرفته. خیال‌پردازی هم سرچشمه و خاستگاهی دارد.

ش ـ البته، منتها آن را که گرفته در آیینهٔ خیال بازآفریده و به این عالم برگردانده و اینجا را در آن آیینهٔ آزاد می‌بیند. نتیجه «اینجا»یی است متعالی با طرح‌ها، زمان‌ها، و مکان‌های اختیاری که با آزادی در رنگ و طرح و از برکتِ نورِ باغِ دلخواه، باغ جانش را احداث می‌کند.

ف ـ چنین نقاشی که جانش در باغی سبزتر از باغِ تن بسر می‌برد و عالمِ خیالش خوشتر از عالمِ واقع است، آدم خوش‌خیالی است که خوب بلد است خودش را گول بزند. ولی باغ خیالِ من در همین‌جاست، در باغ تن نه باغ جان. باغ‌های قصر الدشت را دیده بودی؟....

داریوش شایگان

در جستجوی فضاهای گُمشده

تا آنجا که به یاد دارم، من در فضاهای گسسته از هم زیسته‌ام. در فضاهایی که ممکن نبود شکل و محتوا در پیوندی هماهنگ پیکری یگانه بسازند. به عکس، تا چشم کار می‌کرد همهٔ ترک‌های پیچش ذهن را جا به جا در آن‌ها می‌دیدی. هیچ چیز سر جای خود نبود. چیزی هم راه به جایی نمی‌برد. «فضاهای» برخاسته از اعصار گوناگون را که به هم دهن کجی می‌کردند، گردآورده و در موزائیک‌های تصادفی بر روی هم و پهلو به پهلوی هم می‌چیدند، به‌گونه‌ای که من همیشه احساس می‌کردم در برهوت زندگی می‌کنم. تنها چشم‌انداز جادویی کوه‌ها و کشش صمیمانهٔ روابط انسانی بود که مرا خواه‌ـناخواه در واقعیّتی ملموس نگاه می‌داشت. نسل من برخورد فرهنگ‌ها را با گوشت و پوست خود تجربه کرد. فضاهای هندسی بوهاوس[1] در اندرون صدف بستهٔ دنیای در خود فرورفته به سرعت رخنه می‌کردند و آثاری چندان شدید از خود بر جای می‌نهادند که اگر هم مقاومتی در برابرش انجام می‌گرفت، ناآگاهانه بود.

یك چیز برای من مسلم شده، و آن اینکه میان مسکن، یعنی فضای بنا شده، و فضای ذهنی و نیز اقلیم همسانیهای ناگزیر وجود دارد؛ چنانکه نمی‌توان یکی را بدون دست بُردن در دیگری تغییر داد و معمولاً فضای درون است که مسکن و روح یك شهر را شکل می‌دهد و می‌سازد. بشر «حس» فضا را بدین جهت از دست داده است که سرچشمهٔ تخیّل آفریننده‌اش خشکیده است؛ او نه‌تنها دیگر قادر به رؤیاپردازی نیست، بلکه حتی از طرح ریزی رؤیاهای خود نیز ناتوان است. براستی، مگر پاریسِ امپراتوری دوم و وینِ هابسبورگ‌ها می‌توانستند بدون همین تخیلات طرح‌ریزی شوند؟

زشتی فزاینده‌ای که اینك در همه جا، چه در کشورهایی که جهان سوّم نام گرفته‌اند و چه در کشورهای مابعد صنعتی، می‌بینیم، حاکی از ویرانی درونی انسان امروزی است. اگر این ویرانی در کشورهای پیرامونی با اشکال قطعه‌ـقطعه‌شدهٔ دنیایی در حال تجزیه هم خوانی دارد، اگر ظاهر زرق و برق‌دار بناها، این قطعات را می‌پوشاند و زخم‌های بدجوش خورده، ژنده‌های رنگ باخته و تکه‌ـپاره‌های وصله‌ـپینه‌شده را پنهان می‌کند، در غرب محتوای خود فضاست که از حضور انسانی تهی شده است. انگار که آدمی با محیطی خالی از هر نوع محتـوای عاطفی سر و کار دارد. همچـون انسـان الگـوپذیر و تکراری ــ که خود به دلیل بی‌محتوایی اوست ــ فضا نیز کاملاً یکدست و همگون شده است: برحسب تصادف، بسته به قواعد رقابت اقتصادی می‌خَمد و باز می‌شود، از بورس‌بازی زمین پیروی می‌کند و بر پایهٔ معیارهـای صرفـاً کمّی، بی‌خاصیت و سترون شکل می‌گیرد. آیا فضا فقط باید کارکردی (فونکسیونل) باشد؟ اگر پاسخ مثبت است، در خدمت چه کسی و به نام چه غایتی؟

براستی، امروز معماری شهرها و حومه‌های آن‌ها بر کدام فضا مبتنی است، جز فضایی ویران، تهی از مضمون و بی هیچ پیوند اندام‌وار با والاترین استعدادهای بشری، فضایی که در گسترش بی‌پایان سرسام به معنای واقعی کلمه، رشد سریع و سرطانی می‌کند و بی امان تکرار می‌شود. آنچه آدمی را بیزار می‌کند فقدان برجستگی و در یك کلام کاهش صاف و سادهٔ فضا به بُعد کمّی انسان است. گویی فضا یك قالب میان تهی است که محتوای تهی‌تر اشکالی را در آن ریخته باشند که تن به ثبات نمی‌دهند. زشتی ناگزیری که از هر سو به‌جانب ما هجوم می‌آورد، از همین جا مایه می‌گیرد. ژان‌ـپُل دُله راست می‌گوید که: «زشتی توهم نیست، یك تجاوز واقعی است.».

معماری همیشه در ارتباط با یك رؤیا، یك آرمانشهر و یا یك تخیّل انجام گرفته است. و هر محتوای فضایی با یك شیوهٔ زندگی، با یك نحوهٔ شناخت و حتی می‌توان گفت که با یك شیوهٔ حضور (mode d'être) همراه است.

با گذار از بنارس به اصفهان و از آنجا به پاریس و سپس به لوس آنجلس، صرفاً از فضاهای گوناگون نمی‌گذریم، بلکه با شیوه‌های زندگی و بینش‌های چه‌بسا ناهمسان در می‌آمیزیم. به دیگر سخن، از دنیاهای ناهمگون سر در می‌آوریم. یك وقت ناظر تقارنِ همهٔ مراحل زندگی در بنـارس هستیم که ماننـد تصویر سینمایی (samsara) «سمسارا» (گردونهٔ زایش دوباره) جریان دارد؛ گاه به بینش جادویی گنبدهای فیروزه‌ای در اصفهان بر می‌خوریم که گویی بی هیچ تکیه‌گاهی در هوا معلّقند؛ یك وقت در پاریس شاهد سیر و سلوك روح و تجسم یافتن پی در پی آن در زمان هستیم و گاه خود را در فضای نامشخص لس آنجلس می‌یابیم که در گسترش یکنواخت و ملال‌آور، بی‌حد و مرز تکرار شده است. این ایستگاه‌ها، جملگی نمایانگر گستردگی‌های گونه‌گون فضا هم در مقیاس افقی و هم عمودی‌اند. اگر انسان این

فضاهای گونه‌گون را در زمان و مکان طرح‌ریزی کرده است به‌خاطر آن است که این فضاها بخش جدایی ناپذیر طبیعت او و مکان‌های برگزیدهٔ چشم‌اندازِ جانِ او هستند که اگرچه پس رانده شده‌اند هر آن می‌توانند سر برآورند. مسئله‌ای که معماری جدید در نظر نمی‌گیرد سر برآوردن دوبارهٔ این فضاهای نهفته است که به دلیل نبودِ مکانی مناسب می‌توانند از راه‌های غیر مستقیم دوباره ظاهر شوند. بنابراین، شگفت نیست اگر فی المثل نزد بودلر، این ژرف‌نگرِ بزرگ تجدّد، می‌بینیم که برای نخستین بار، آن هم با یك حرکت متهورانه، فضاهای گسسته از هم، پیچ و تاب خورده و واپس رانده قد بر می‌افرازند: گاه مانند «چین و شکن پیچ در پیچ پایتخت‌های کهنسال» که حتی دهشت و هراس در آن‌ها به شور و شعف تبدیل می‌شود («پیرِ زنانِ کوچك» گاه مثل «سرداب‌های غمِ دست نیافتنی» («تاریکی ها»)، گاه مانند «شهر پر جُنب و جوش، شهر آکنده از رؤیا («هفت پیرمرد»)، و گاه همچون گورستانِ فراخ و سردی که در آن مردمان تاریخ باستان و تاریخ جدید آرمیده‌اند» («سنگ حکّاکی شدهٔ شگفت‌انگیز»). سرشت صور خیالینی که این فضاها را با خود حمل می‌کنند هرچه باشد، مسلم این است که شهر جدید جای عجیب و غریبی است که در آن والاترین به پست‌ترین می‌پیوندد و بلندپایه با فرومایه همدوش می‌شود؛ جایی که شاعر در جستجوی فضاهای «گمشده» به هر سو سر می‌کشد، درست مانند پروست که چندی پس از او نیروی خاطره‌انگیز حافظهٔ ناآگاه خویش را به‌کار می‌گیرد تا مگر تکه‌پاره‌های زندهٔ زمان‌های در خاك فروخفته را بازیابد. براستی، آیا هر کشفِ زمان‌ـمکانِ جان تلاقی یك احساس حاضر و یك خاطره نیست؟ «احساسِ توأمان حاضر و خاطره، همان رابطه‌ای را با زمان دارد که دستگاه ریزبین با فضا. این جفتِ ـ احساس، توهم برجستگیِ زمانی می‌آفریند.» (آندره موروا). نبض گذشتهٔ ما در بوها، مزه‌ها و سلیقه‌های فراموش‌شده می‌زند؛ درست مانند فضاهای شگفتی‌ها و بهشت گمشده که در «آسمان‌های بلندِ جان» جای دارند. از همین روست که شاعر آرزوی افق‌های آبی رنگِ «باغ‌ها و فوّاره‌های گریان در مرمرهای سفید» را در سر می‌پرورد («تابلوی پاریسی»).

این بدان معناست که حضور انسان، تنها به بُعد فضا محدود نمی‌شود؛ بلکه عمودوار، همهٔ فضاهای کیفی و گونه‌گون، بسته به حالاتِ روحی انسان، بالقوه در او حضور دارند و اگرچه از قلمرو شکفتگی خویش رانده شده‌اند، باز در هیئت صور ذهنیِ آرمانی تجسم می‌یابند و با برانگیختن جنبهٔ شیطانی در ما دچار وسوسه‌مان می‌کنند. به‌علاوه، تاریخ هر شهر ماقبل تاریخ جهان نیز هست.

فروید در کتاب **اختلال در تمدن**[۲] لایه‌های روان را به پوسته‌های باستان‌شناختیِ شهر رُم تشبیه می‌کند: «به گفتهٔ مورّخان، شهر رُم در ابتدایی‌ترین شکل خود رُم چهارگانه» بوده است، در مرحلهٔ نخست منطقهٔ پالاتین جای داشته که دور تا دور آن با پرچین‌هایی محصور بوده و

بلافاصله پس از آن، تپه‌های هفت‌گانه قرار می‌گرفته که نوعی مجتمع مسکونی بر روی تپه‌های مختلف بوده؛ سپس شهر جای داشته که سرویوس تولیوس (Servius tolius) دور تا دور آن را دیوار کشید. باز در یك مرحله بالاتر و در پی تغییراتی که در زمان جمهوری و امپراتوری جوان صورت گرفت، سرانجام، شهری بنا گردید که به فرمان امپراتور اُرلیانوس در گرداگرد آن دژهایی چند ساخته شد. اما بهتر است تغییرات شهر رم را به کناری بگذاریم و بیاییم این پرسش را از خودمان بکنیم که اگر امروز جهانگردی مجهز به کامل‌ترین معلومات تاریخی و نقشه‌برداری به رم می‌رفت، چه چیزی می‌توانست از این مراحل ابتدایی رُم بازیابد؟»[۳] این جهانگرد چیزی جز تکه‌هایی از این شهر را نمی‌یافت؛ فی‌المثل دیوار اُرلیانوس را دست نخورده می‌دید؛ در بعضی جاها بازمانده‌هایی از حصار سرویوس را پیدا می‌کرد و شاید پیکربندی رُم *چهارگانه* را نیز می‌توانست حدس بزند، ولی از بناهایی که شهر را در عهد باستان انباشته بودند چیزی نمی‌یافت، زیرا بیشتر بناهای دوران جمهوری رُم باستان اکنون ویران گشته‌اند. «لازم به گفتن نیست که این بازمانده‌های رُم باستان در میان آشوب شهر کنونی رُم غرق شده‌اند. شهری که از رنسانس به بعد و در طول سده‌های اخیر آنی از توسعه باز نایستاده است.»[۴]

اگر موفق به انتقال این لایه‌های باستانی به یك فضای روانی بشویم که گذشته‌اش هرگز متحول نشده و «همهٔ مراحل اخیر توسعهٔ آن هنوز در کنار مراحل قدیمی باقی است»،[۵] خواهیم دید، که نمایش آن از نظر فضایی غیرممکن است. زیرا اگر مجبور باشیم توالی تاریخی بناها را با مقیاس فضا عرضه کنیم، با توجه به اینکه «در یك واحد مکانی دو محتوای متفاوت نمی‌گنجد»[۶] ناچار باید اشیاء را از لحاظ فضایی پهلو به پهلوی هم قرار دهیم. آنچه از حیث فیزیکی در نظام محسوس ممکن نیست، در مقیاس جان امکان پذیر است. روان، مانند فضای خیال می‌تواند آشتی ناپذیرها را بر هم منطبق سازد، مانعة‌الجمع‌ها را در هم آمیزد، علیت را استعلا بخشد و ما را به فضاهای هرچه لطیف‌تر رهنمون شود، به فضاهایی که شاعران و عارفان در سیر و سلوك‌های خویش در «مدینه‌های تمثیلی» بر ما مکشوف می‌سازند.

معماری دست کم در لحظات با شکوه تاریخ خود تحقق یك الهام، یك رؤیا و یا یك آرمانشهر بوده است. زیرا هر فضای ساخته شده نخست یك نحوهٔ حضور و آگاهی است. درك پاریس دوران هوسمن (Haussmann) بدون توجه به آرمان امپراتوری‌ای که شالودهٔ آن را تشکیل می‌دهد، امکان پذیر نیست. همین طور معماری با شکوه رینگ اشتراسه (Ring Strasse) وین، بدون در نظر گرفتن نقش مسلّط بورژوازی با ارزش‌های والای آن یعنی حق و فرهنگ ناممکن است. ارزش‌هایی که در پیکر چهار عمارت با سبك‌های گوناگون تجسم می‌یابند: پارلمان، شهرداری، دانشگاه، و تئاتر شهر. طرح شهرسازی شهری چون اصفهانِ

دورهٔ صفوی بدون آگاهی از صورت مثالین «باغ-بهشت»ای که همواره منبع الهام هنر ایرانی بوده است، نمی‌توانست ریخته شود.

حال بکوشیم پاریس قرن نوزده را با اصفهان دورهٔ صفوی مقایسه کنیم. دیدگاه‌هایی که سرمنشاء این بناهای شهری هستند، به بافت‌های فرهنگی یکسره جداگانه متعلق‌اند. تفاوت‌های هستی‌شناختی‌ای که این بناها را مشخص می‌سازند، بسیار عظیم‌اند. ما مردمان این سال‌های پایانی قرن بیستم گمان می‌کنیم این مراحل را پشت سر نهاده‌ایم، در حالی که اگر نیک بنگریم می‌بینیم که این فضاها همچون لایه‌های باستانی مورد نظر فروید هرگز دگرگون نشده‌اند و ما آن‌ها را، بیرون از خواست خودمان، همواره در خویشتن داریم.

نخست بگوییم که در تنظیم مطالب مربوط به پاریس قرن نوزده از آثار والتر بنیامین، بویژه از اثر بزرگ او دربارهٔ پاساژها[۶] سود جسته‌ام. در این کتاب که در نوع خود کتابی است بی‌مانند، بنیامین سیمای کلی شهر پاریس را که به تعبیری شهر الگوی تجدد بود، ترسیم می‌کند. مضمون کتاب نه یک تجزیه و تحلیل جامعه‌شناختی بلکه بیشتر یک موزائیک است که در آن همه چیز در هم می‌تند: پاساژها، مُدها، نمایشگاه‌ها، جزئیات زندگی روزمرّه، نوآوری‌های تکنیکی، اقتصاد، بورس و همین طور پرسه‌زنی (flânerie) و تمثیلات (allegories) بودلر. به‌گفتهٔ هاینتس وایزمن (Heinz Weismann) «گویی کتاب مانند مغز انسان کار می‌کند: همه جای آن پر از پیوندگاه عصبی است. سلول‌های عصبی می‌توانند از هزار و یک راه به‌هم بپیوندند.» کتاب گویی ساختمان عظیمی است که در آن شش اندیشهٔ نافذ سر بر کشیده که در حکم شالوده و اسکلت این بنای عظیم‌اند: فوریه (Fourier) یا پاساژها، داگر (Daguerre) یا دورنماها، گراندوویل (Grandville) یا نمایشگاه‌های جهانی، لویی فیلیپ یا اندرون بورژوازی، بودلر یا خیابان‌های پاریس، هوسمن یا سنگرها. اندیشهٔ پایه‌ای کتاب عبارت از این است که قرن نوزده رفتار کنونی ما را در یک مقیاس وسیع معین کرده؛ به سخن دقیق‌تر، با ترسیم نحوهٔ سرازیر شدن کالاها، گردش ثروت‌ها، بولوارها و ترتیب قرار گرفتن خیابان‌ها طرح کلی رفتار ما را درانداخته است. سرشت کهکشانی اثر از همین جا مایه می‌گیرد. اثری که در آن «روزگار گذشته در یک آذرخش با زمان حال دیدار می‌کند برای آنکه کهکشانی پدید آرد.»[۷] زیرا اگر گذشته، یعنی به طور مشخص قرن نوزده، یک خواب باشد، مشکل ما بیدار شدن از این خواب است. پس، بحث بر سر این است که از گذشته به مفهوم هگلی کلمه درگذریم. یعنی با حفظ آن و تضمین پاسداری از آن به توسط زمان حال، آن را پشت سر بگذاریم. در این میان وظیفهٔ مورخ این است که خواب‌ها را تأویل کند و از خواب جز با بیدار شدن نمی‌توان بیرون آمد. به این معناست که می‌گوییم پاریس قرن نوزده یک خیال است: با روش‌های معماری جدید پاساژها پدیدار می‌شوند؛ عکاسی چشم‌انداز را بوجود می‌آورد؛ شهرسازی به شیوهٔ هوسمن به پرسه‌زنی پایان می‌بخشد و

سرانجام، نمایشگاه جهانی ارزش مبادلهٔ کالاها را نمایان می سازد.

رویاروی فضای جمعی ای که مستقر می شود، فضای خصوصی پرسه‌زن و اندرون بورژوا قد بر می افرازد. راجع به پاساژها که قلمرو رؤیایی پرسه‌زن است، در راهنمای مصوّر پاریس ۱۸۵۲ چنین می خوانیم:

> پاساژها، این اختراع تازهٔ تجمل صنعتی، راهروهایی با سقف شیشه‌ای و سرستون‌های مرمرین‌اند که از میان بلوک‌های یکپارچهٔ خانه‌های مسکونی می گذرند؛ صاحبان این خانه‌ها با هم در این نوع بورس‌بازی زمین شریکند. در دو سوی پاساژ، که روشنایی اش را از بالا می گیرد، خوشنماترین مغازه‌ها صف کشیده‌اند، چنانکه می توان پاساژی این چنین را یك شهر و یا مینیاتور یك دنیا دانست.[۸]

این پرستشگاه سرمایهٔ کالایی برای پرسه‌زن به صورت یك فضای خواب و رؤیا در می آید؛ او از شهر برای خودش یك «اندرون» می سازد، آپارتمانی که اتاق‌هایش را کوی‌ها تشکیل می دهند؛ و با درآمیختن با این فضای بی مانند به یك نگاه همه چیز را از نظر می گذراند. پرسه‌زن همانند اموال شیءشده‌ای که او تماشاگرشان است، نه یك خریدار بلکه یك کالاست. با این فرق که در نظر او اندیشهٔ تن‌آسایی از کار کردن مهم‌تر است. در برابر هجوم ساختمان‌های جمعی ای که با سرازیر شدن توده‌ها در صحنهٔ تاریخ سراسر فضای عمومی را محاصره می کنند، پرسه‌زن آخرین فردی است که هنوز آمادهٔ استقبال از اشیاء است و چشم بینایش چیز دیگری را ورای تودهٔ مردم می بیند؛ گوشش صداهایی را بر می چیند که دیگران نمی شنوند؛ ریخت آدم‌ها برای او ترجمان حالاتی می شوند که به خواب می بیند؛ تب و تاب بیرون اندیشه‌هایش را می لرزاند.

از لحاظ آرمانی پاساژها وجه اجتماعی خود را در مؤسسهٔ اشتراکی (Phalanstère) فوریه می یابند. زیرا با مؤسسهٔ اشتراکی، پاساژ به سرتاسر شهر گسترده می شود؛ پاساژها به اماکن زندگی مردمانی تبدیل می شوند که به درون روی آورده‌اند. درست مانند پرسه‌زن که متناسب با حالات روحی اش جمع را فردی می کند و بدین گونه با آن در می آمیزد، بورژوا نیز با پناه جستن در هنر از بت‌سازی (fetichisme) کالا می گریزد. «به این ترتیب، درون پناهگاه هنر می گردد.» فضا و درون، لفاف (étui) انسان تنها است. زیستن یعنی اثری از خود بر جای گذاشتن. زندگی کردن، «پناه جستن در میان تار در هم تنیدهٔ عنکبوتی بود که خود آدمی آن را رشته و بافته بود و رویدادهای پراکندهٔ تاریخ جهانی بر آن می آویخت، رویدادهایی که جملگی به پوست‌های خشکیده‌ای می مانستند که از جسد حشرات پس از خالی شدن آن از اندرونه بر تار عنکبوت باقی می ماند.»[۹] هرچه «جمعی» نیرومندتر می شود، «درونی» می بندد و با طبیعت یکی می‌شود. و چنین است که صور ذهنی باستانی در آن می شکفند: گُل، صورت ذهنی زندگی گیاهی را باز می تابد؛ شرق تبدیل به صورت ذهنی غم غربت می شود؛ جعبه صورتِ نخستین مسکن می گردد که نمایانگر بشر بیگانه با جهان خارج است. هرچه دنیای بیرون جانفرساتر و ستمگرانه‌تر می شود بشر آثارَ و نشانه‌های خود را بیشتر بر فضای زیستش می نشاند. خود آپارتمان تبدیل به لفاف می شود. «قرن نوزده بیش از هر قرن دیگری به دنبال مسکن بوده است؛ این قرن آپارتمان را لفاف انسان انگاشته و بشر را با همهٔ ملزومات

چنان در ژرفای آن جای داده است که گویی آدمی درون جعبهٔ پرگاری را می‌بیند که پرگار و اسباب آن در فرورفتگی مخملِ داخل جعبه، که اغلب بنفش رنگ هم هست، جای گرفته باشند.»[۱۰]

از سوی دیگر، تناسبی میان تنگ‌تر شدن فضای مسکونی و انباشتن هرچه بیشتر فضای درون وجود دارد. بالزاك از این تنگی فضا شکوه می‌کند و می‌گوید: «نمی توان در منزل تابلوهای بزرگ نگهداری کرد. حالا دیگر همه خواهان تابلوهای کوچك‌اند. به زودی جا دادن کتابخانه در منزل یك مشکل واقعی خواهد بود.» بدینسان، استحکام اشیاء از همه سو ناپدید می شود. زندگی به صورت یك صدف بسته در می آید؛ با دیدن دربان ها، دالبُرهای منگوله‌دار و پرده‌های دو لایه این اندیشه به ذهن راه پیدا می کند که گویا «عصر آذین‌بندی در و دیوار جایگزین عصر غارنشینی شده است.»[۱۱] و در اندرون این صدف بسته، همه چیز اثر و یادبود می شود: قاب ها، روکش ها و لفافه‌ها در عین حال دست افزارهایی هستند برای ضبط و نگهداری خاطرات و آثار. خانه‌ها در غایت امر، یك فضای مطلوب و یا به گفتهٔ بودلر «یك خوابستان» (rêvoir) است.

چشم انداز گستردهٔ شهرسازی هوسمن در مقابل فضاهای بستهٔ پاساژها و اندرون نرم و لطیف جعبه‌ها قرار می گیرد. ساختمان های هوسمن نمادِ اصل امپراتوریِ حکومتی استبدادی اند که ریزه‌کاری های بنّایی به آن «نوعی جاودانگی سترگ» می بخشد. ایستگاه‌های راه‌آهن، تالارهای نمایشگاه‌ها و فروشگاه‌های بزرگ خبر از عصر توده‌ها می دهد. همه چیز برای سرکوب رشدِ اندام‌وارِ فرد دست به دست هم می‌دهد. کمال مطلوب شهرسازی هوسمنی چشم‌اندازهای بزرگ و خیابان‌های دراز است: «اعتلای ضرورت‌های فنی در خدمت اهداف هنری». شهرسازی به شیوهٔ هوسمن در عین حال نشانهٔ پیروزی سرمایه‌داری افسارگسیخته است که با طرح خیابان‌کشی شهر و معاملات بورس به اوج شکوفایی خود می‌رسد. «در مقابل فضای خیال‌انگیز پرسه‌زن، زمان بورس‌باز قرار می‌گیرد.»[۱۳] بنابراین، فضای عمومی بورس‌باز با فضای خصوصی پرسه‌زن در تعارض است؛ همچنانکه زمان فشردهٔ خیال پرداز نیز معارض زمانِ کوتاه و بریدهٔ سوداگر است. هوسمن «هنرمندِ ویرانگر» است که با آثار خود بی‌ریشگی می‌آفریند. شهروند پاریسی در شهر خویش، که به یك چهارراه جهانی تبدیل شده، به صورت یك «آدم بی‌ریشه» ظاهر می‌شود. خودبزرگ‌بینی و تمرکز افراطی شهری ساختگی می‌آفریند که شهروندش دیگر خویشتن را در زادبوم خود احساس نمی‌کند. نیاز به فرار و «روستاپرستی» از همین جا مایه می‌گیرد. تند و تیزی انتقاداتی که به کارهای هوسمن می‌شد هرچه باشد ــ بی‌ریشگی، بدسلیقگی، آفرینش‌های تصنعی، سبك بی‌پدر و مادر، آراستن استراتژیك (بولوارهای پهن برای جلوگیری از برپا کردنِ سنگرها) جنون خط مستقیم، بی‌توجهی به تاریخ، خود بزرگ‌بینی و جز این‌ها ــ شك نیست که بدون او پاریس دچار خفگی می‌شد و با در نظر گرفتن همهٔ جوانب، بعید است که او پاریس را خراب کرده باشد. شاید هم آن را به سرانجام رسانده است.

اگر پاریس خوابی است که باید از آن بیدار شد، آن که از این خواب یك موضع شعر غنایی

ساخت، بودلر بود. تصادفی نیست که بودلر شاعر تجدد است. او هم پرسه‌زن و هم تمثیل‌پرداز است. شکاف‌ها و تناقضاتی که زاییدهٔ تجدد شهری چون پاریس بودند، همه را شاعر در درون و در ژرفای جان خویش می‌زیست. ویژگی تجدد، به گفتهٔ بنیامین، ناپدید شدن هالهٔ تقدس (aura) است. به این معنا که ارزش مبادله تمامی مضمون تمثیلی و آیینی شیء را از آن می‌گیرد. شیء ارزش آیینی خود را از دست می‌دهد تا به یك شیء مبادله، به شیء نمایشگاه تبدیل شود. کار خلاق هنرمندی که بویژه در پی انسانی کردن کالاست، از اینجا آغاز می‌شود. بودلر با «تجربهٔ فرو ریختن هالهٔ تقدس» با شعر خویش منزلت جدیدی به اشیاء می‌بخشد. او با تمثیلی کردنِ (allégóriser) اشیاء به نحوی آنها را انسانی می‌کند و بدینسان به آنها یك مکان زیست می‌دهد. اهمیت تمثیل را در همین نکته باید جُست؛ حال این تمثیل می‌خواهد «لذت باشد یا پشیمانی» و «ملال» یا روسپی‌گری که جان کالاست. در زیر نگاه کیمیایی شاعر تمام شکاف‌های تجدد قدر و منزلتِ از دست دادهٔ خود را باز می‌یابند و دیگرگونه دوباره ظاهر می‌شوند. هزارتوی شهر غول‌آسای زیرزمینی، چین و شکن پیچ در پیچ پایتخت‌ها، بخارهای مخدّر ملال، روسپی‌گری، زوال موجودات پلاسیده، همه دست به دست هم می‌دهند تا ایزدانِ بودلریِ معبد خدایان تجدّد را بیافرینند. اما این ایزدان چنانند که سرشت تصادفی، ناپایدار و گذرای همین تجدد را به ما باز می‌نمایند. با پس گرفتنِ هالهٔ تقدس، بودلر حقیقت چیزها را به آن‌ها بر می‌گرداند و هالهٔ جدیدی به آنها می‌بخشد. با اعطای مکان به آنها نجاتشان می‌دهد، درست همانند بورژوا که با نگهداری اشیاء در میان لفافه‌ها، نشانه‌های آنها را باز می‌ستاند. سرانجام، تمثیل به صورت یك عمل نجات‌بخش در می‌آید؛ به یك فضای سکوت تبدیل می‌شود که در آن اشیاءِ سرگشته ویژگی‌های خود را باز می‌یابند. جنون زندگی، تلخکامی و رنج مسیحایی شاعر نیز از این جا بر می‌خیزد. زیرا او به رغم میلِ باطنی‌اش، به‌حقیقتِ نهفتهٔ یك دوران تبدیل می‌شود. یونگ در این خصوص می‌افزاید: «هر بار که ناخودآگاه جمعی در تجربهٔ زندگی تجسم می‌یابد و با روح زمان در می‌آمیزد، کار خلاقی را موجب می‌شود که با سرتاسر یك عصر ربط پیدا می‌کند. این اثر، بنابراین، در مفهوم ژرف آن پیامی است خطاب به همهٔ معاصران.»[۱۴] از همین رو، واپسین اثر غنایی‌ای که بُردی در مقیاس اروپا داشته باشد، **گل‌های بدی** است. «هیچیك از آثار بعدی از چارچوب یك قلمرو زبانی بیش و کم محدود فراتر نرفته است.»[۱۵] همچنانکه پاریس همواره پایتخت قرن نوزده اروپا باقی می‌ماند شاعری هم که به حقیقت آن بیش‌ترین تجسم را بخشیده است، نمونهٔ کامل شاعر اروپایی باقی مانده است. بودلر یك خط مرزِ محتوم است. در یك سوی این مرز مقدّر شاعران ماقبل بودلری و در سوی دیگرش شاعرانِ مابعد بودلری را داریم.

اینك اگر از پاریس به اصفهان گذر کنیم، با برداشتی یکسره دیگر از فضای شهری روبرو می‌شویم. در این فضای شهری نه‌تنها صنعت بزرگ پا به عرصهٔ وجود ننهاده است، نه‌تنها

تنش‌های بزرگ تجدد مانند تضاد فردی و عمومی، درون و بیرون با آن بیگانه است، و نه فقط کمتر اثری از نهادهای مدنی در آن سراغ می‌توان کرد، بلکه نحوهٔ ظاهر روح و بینشی هم که برانگیزانندهٔ آن است، از ساحت‌های دیگر وجود سرچشمه می‌گیرند. تمثّل که صفت برجستهٔ واقعیت پاریس قرن نوزده بود، در این فضا جایی ندارد؛ زیرا فرو ریختن هاله در آن صورت نگرفته است. بعکس، سرتاسر فضای شهری در جوّ جادویی هاله غوطه می‌خورد. در این جا الفبای فضا تمثیل نیست، بلکه بینش تجلّایی یك خواب است که گوهر خود را از تخیّل خلاق می‌گیرد. گریزی به تاریخ بزنیم.

به سال ۱۵۹۸ میلادی، زمانی که شاه‌عباس اول، پادشاه بزرگ صفوی، تصمیم می‌گیرد که پایتختش را از قزوین به اصفهان منتقل کند، از پیش یك طرح بزرگ شهرسازی در ذهن می‌پرورد. از سوی دیگر، اصفهان در همان زمان نه یك قصبهٔ کوچك بلکه شهری است که پیش‌تر، در زمان حکومت سلجوقیان، یعنی در سده‌های یازدهم و دوازدهم، دوران با شکوهی را به خود دیده است. شهری که پادشاه صفوی طرح ساختمان آن را در می‌اندازد، چندی بعد بدون شك به یکی از زیباترین شهرهای آسیا تبدیل می‌شود. در سرتاسر شهر هنرهای گوناگون، از معماری گرفته تا مینیاتور و قالی بافی، پیشرفت معجزه‌آسایی می‌کنند. همه چیز دست به دست هم می‌دهد تا یگانگی بی‌مانندی خلق شود. مسافران خارجی که در آن زمان شهر را دیده‌اند، از زیبایی و عظمت آن در شگفت مانده‌اند. شهر با ساختمان‌های بزرگ رنگارنگ آراسته می‌شود و بیشتر جاهای آن را کاشی‌های میناکاری شده به رنگ لاجوردی، این رنگ همیشگی ویژهٔ فلات ایران، می‌پوشاند. روبروی کاخ سلطنتی یك میدان پهناور نمایش و بازی چوگان می‌سازند که «میدان شاه» می‌نامندش. دو مسجد در این میدان بنا می‌کنند، یکی روبروی کاخ و به تعبیری نمازخانهٔ شخصی شاه (مسجد شیخ لطف‌الله)، و دیگری در ضلع جنوبی میدان که مسجد با شکوهی است به نام «مسجد شاه». در آن سر میدان بازار بزرگی می‌سازند که با یك دروازهٔ با شکوه گشوده می‌شود. این، همان «بازار قیصریّه» است.

باغ‌های فاخر شهر را می‌آرایند. یك پُل بزرگ دو سوی ساحلی شهر را به هم می‌پیوندد. در گرداگرد شهر کلاه‌فرنگی‌ها و باغ‌ها دامن می‌گسترند که از برکت جویبارها تر و تازگی‌شان را همواره حفظ می‌کنند؛ آبشارها در حوض‌های خیال‌انگیز فرو می‌ریزند. باغ‌هایی را که در اطراف خیابان‌هایش می‌درخشند، «چهارباغ» نامیده‌اند. به این ترتیب، اصفهان شهر-باغی است که از روی همان بهشت خیالینی ساخته شده که ایرانیان صورت ذهنی آن را همیشه در خاطرهٔ جمعی خویش حفظ کرده‌اند. میدان شاه بازتاب فضای نمادین شهر است که به سوی سه قطب دین و سلطنت و مردم رهنمون شده است. کاخ سلطنتی در میان مسجد بزرگ ــ که از آنَ «فَیَضان رحمت الاهی» می‌گیرد ــ و بازار قرار گرفته است. بدین سان، پادشاه به

عنوان داور زندگی روحانی و دنیوی مردم ظاهر می‌شود. در این بافت شهری نهادهای مدنی بورژوازی مانند پارلمان، شهرداری، بورس و خلاصه، ساختارهای لائیك قدرت و پول جایی ندارند. در این جا موضوع نه یك شهروند، بلکه انسان مؤمنی است که به خواست خدا و سلطان گردن نهاده است، سلطانی که نمایندهٔ خدا بر روی زمین است. فضای شهر در یك جوّ رؤیایی غوطه می‌خورد؛ حال و هوایی که از اصفهان یك «مدینهٔ تمثیلی» می‌سازد. تمامی جادوی رنگ ها، نظم و ترتیب فضاهای بسته، شُرشُر جویبارها، آینهٔ حوض‌های مسجدها، جملگی برای بیان بازی درخشندگی‌ها در هم می‌آمیزند تا یك جوّ ظهور «صور معلق» بیافرینند.

می‌دانیم که اندیشمندان ایرانی در نگرش خود نسبت به زمان‌ها و مکان‌هایی که کیفیت‌های متفاوت دارند، تمایز گذارده‌اند. مثلاً، مانند فضاهایی که در مینیاتورها بر روی هم و یا پهلو به پهلوی هم قرار گرفته‌اند و گذار از یکی به دیگری با تغییر در حالات درونی صورت می‌گیرد. آنان دنیای تخیل خلاق را کشف کرده و آن را در مقیاس جان باز خوانده‌اند. توجه آنان همواره به‌کشف حجاب کیمیایی از روشنایی معطوف بوده است از همین جاست اهمیت بازی آینه‌ها و فراتاب دنیایی از اشکال خیالین که گاه به عنوان «اقلیم هشتم» و گاه به عنوان «عالم مثال» مشخص می‌شوند. به سخن دیگر، فضا یك فضای میانجی است که در آن اجسام ارواح می‌شوند و ارواح اجسام. بر خلاف تمثّل که الفبای فضای جدید است، در اینجا تجلّی یا هالهٔ تقدس است که از شهر یك آینهٔ جادویی می‌سازد. در این جا به فضای جمعی یك استمرار بُعدی افزوده می‌شود که در گذار پیچاپیچش از میان قلب شهر مراکز حساس فضا را از لحاظ کیفی جدا می‌کند. به قول هانری استی یرلن در بررسی درخشانش راجع به اصفهان، «در اینجا همواره از یك فضای بسته یکسره به فضای بستهٔ دیگر گذر می‌کنیم.»[۱۶] به این معنا که آدمی همیشه در اندرون چیزی قرار دارد، حال این چیز می‌خواهد خیابان باشد که معمولاً پوشیده است، یا درون حیاط یك منزل، مدرسه، مسجد و یا داخل یك میدان که با «حواشی ممتد» احاطه شده است. بافتِ پیوستهٔ شهری با سرپوشی از آجر (بام‌ها یا طاق‌های بازار) به «کویری با تپه‌های ماسه‌ای پراکنده» می‌ماند که خود سازندهٔ یك «کف تصنعی» (sol artificiel) است. بر پهنهٔ این فراخنای ساختگی دو سطح در دو جهت معکوس گسترده است که یا مانند «حفره‌های» میدان‌ها، حیاط‌ها و باغ‌ها ظاهر می‌شود و یا همچون برآمدگی گنبدها و مناره‌ها. در این گسست‌های سطح مانند «سوراخ»ها و «برآمدگی»هایی پدیدار می‌شوند که تغییرات ظریف و گذار از یك ساحت فضایی به ساحت دیگر را امکان‌پذیر می‌سازند.

به این ترتیب، «بافت شهری در ایران درست عکس بافت شهری در غرب است: در ایران فضاهای خالی (حیاط و میدان‌ها) هستند که جزیره‌ها را می‌سازند و نه فضاهای پُر ساختمان

ها.»[۱۷] این سطوح متکثر، همچنانکه در جای دیگر گفته‌ام، تأثرات شگفتی و حَالات غیر منتظره می‌آفرینند، و در نزد عابر نظرباز طیفی از حالات روحی را سبب می‌شوند که بسته به آنات فضاهای تنظیم یافته تغییر می‌کنند: «سایهٔ خنك فضاهای در خود فرو رفته، صمیمیّت قهوه‌خانه‌هایی که در آن‌ها فنجانی چای می‌نوشیم و یا قلیانی می‌کشیم، بازی نورهای رقصان از میان پنجره‌های مشبك، سر بر آوردن گنبدی کبود رنگ که ناگهان مانند بینشی جادویی از پشت دیواری کاه‌گلی پدیدار می‌شود.»[۱۸]

شاعری هم که به چنین فضایی شکل نمادین می‌بخشد تنها حافظ می‌تواند باشد، یعنی یك نظرباز اِشراقی، نه بودلر. زمانی هم که آهنگ رفتار او را موزون می‌کند نه زمان گسیختهٔ بورس و نه زمانِ پُر پرسه‌زن، بلکه زمان انتظار، یعنی یك فضای معلّق در فاصلهٔ میان مبدأ و معاد، ازل و ابد می‌تواند باشد و همچنانکه فضای الگویی معماری، گذار از یك فضای بسته به فضای بستهٔ دیگر را یکسره مجاز می‌دارد، فضاهای شاعرانهٔ حافظ نیز انقلابات حالات روحی را با تقارنی که در غزل او هست، امکان‌پذیر می‌سازد.

امّا با همهٔ این احوال چگونه می‌توانیم این فضاهای گمشده را در معماری جدیدمان باز یابیم؟ پاسخ این پرسش به خود ما بستگی خواهد داشت. زیرا ساختمان هر فضای قابل سکونت، در غایت امر، گذار به سوی دنیاهای ناپیدا و جستجو برای یافتن فضاهای گمشده است.

پانویس ها:

۱. Bauhaus: مکتب معماری و هنرهای تزئینی که به سال ۱۹۱۹ در وایمار به‌توسط والترگروپیوس (Walter Gropius) تأسیس شد و از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۲ به دسو (Dessau) انتقال یافت. این مکتب در تحول اندیشه‌ها و تکنیك های جدید سهم بزرگ داشت.

2. Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, traduit par J. Odier, P.U.F., Paris, 1976, 5e édition.

3. Freud, *Ibid*, P.12

4. *Ibid*, P.13.

5. *Ibid*, P.14.

6. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX siècle, le livre des passages*, traduit par Jean

Lacoste, Edition du Cerf, Paris, 1989.

7. *Ibid* P.479.

8. *Ibid* P.65.

9. *Ibid* P.243.

10. *Ibid* P.239.

11. *Ibid* P.234.

12. *Ibid* P.244.

13. W. Benjamin, *Essais 2 (1935-1940)*, Denoël/Gonthier, Paris, 1983, p.51.

14. C. G. Jung, *Problème de l'âme moderne*, Bucht/Chastel, Paris, 1960, p.341.

15. W. Benjamin, *Charles Baudelaire, un poèt lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, Paris, 1974, p.205.

16. Henri Stierlin, *Ispahan, images du paradis*, Bibliothèque des arts, Paris, 1976, p.56.

17. *Ibid* P.61.

18. Daryush Shayegan, *Espace persan*, Pierre Mardaga, Liège, 1986, p.23-24.

محمّد آقا اوغلو

مینیاتورهایی از طبیعت در یک جُنگ خطی ۱۳۹۸ میلادی

چند سال پیش الف. ساکیسیان در مقاله‌ای زیر عنوان «یگانگی مکتب‌های مینیاتورسازی در ایران» برای نخستین بار مینیاتوری از یك کتاب خطی متعلق به موزهٔ آثار ترك و اسلام در استانبول را به چاپ رسانید و دربارهٔ آن چنین نوشت:

> موزهٔ اوقاف استانبول دارای یك دیوان خطی اشعار نظامی است که با مناظر طبیعی بسیار جالبی مصوّر شده. نویسنده اهل بهبهان واقع در ناحیه کهگیلویه در جنوب غربی ایران است و کتاب هم چه‌بسا در همین شهر نوشته و تصویر شده و از همین روی با نسخهٔ دیگری از آن در موزهٔ بریتانیا بی‌پیوند نیست. این مناظر طبیعی گرچه همانند یکدیگرند امّا هریك رنگ آمیزی ویژه‌ای دارد. در یکی از آنها تپه‌ای زرد رنگ به چشم می‌خورد که در میان دو کوه بلند به رنگ‌های گل اُخرا و ارغوانی تیره قرار گرفته و از پس زمینهٔ آبی رنگِ مینیاتور جدا شده است.
>
> در همین مینیاتور رودخانه‌ای به رنگ نقره‌ای کدر تپه را دور می‌زند و اردك‌های وحشی در زیر تپه جست و خیز می‌کنند. در زیر تابلو چند درخت نخل دیده می‌شود و بوته‌ها و گیاهانی پیچیده و پرندگانی که دوبه‌دو بر شاخهٔ درختان نشسته‌اند بر نمای تزئینی منظره افزوده‌اند. این مینیاتورهای دلفریب و بی‌مانند همگی ساختهٔ یك هنرمند منظره‌پرداز است که، دریغ، نامش را از ما پنهان کرده.[۱]

ساکیسیان در برخی دیگر از نوشته‌هایش نیز همین نکات را بازگو کرده است بی‌آنکه دقت بیشتری به‌کار برده بویژه بر اهمیت هنری و فرهنگی این مینیاتورها انگشت گذارده باشد.

این مینیاتورها را، که در صفحات زیر به‌تفصیل مورد بررسی قرار خواهند گرفت، نه در نسخه‌ای از **دیوان نظامی** بلکه در یك **جُنگ** مفصل از اشعار شعرای ایرانی می‌توان یافت. این جُنگ دستنوشته به قطع ۲۰×۳۱ سانتیمتر، که همگی آن دست نخورده به‌جای مانده،

دارای ۹۸۰ برگ نازك و زردرنگ است.[۲] متن اشعار در صفحه‌های چهارستونی به خط نسخ خوش نوشته شده و همانگونه که روال کار در این گونه جنگ‌های خطی است، خطاط حاشیهٔ هر صفحه را به خطوط اریب نوشته است.

متن و حاشیهٔ **جُنگ** به گزیده‌هایی از آثار ادبی ایران بویژه آثار شعرای نامداری چون نظامی، امیرخسرو دهلوی، خواجه عماد، کمال اسماعیل، شیخ سعدی، و عمیدالملك اختصاص یافته است.

فهرست مطالب را که شامل نام شعراست و در هشت چهار گوشهٔ جدا از هم قرار گرفته و با ذوق بسیار تذهیب شده است در صفحهٔ عنوان **جُنگ** می‌توان دید. دو صفحهٔ نخستین **جُنگ** نیز فاخرانه و به سلیقه‌ای خوش تذهیب شده و در آن‌ها نقش‌های تزیینی زرّینی، که شامل دسته‌های گل و برگ در هریك از چهارگوشهٔ صفحه است، بر زمینه‌ای لعاب‌گونه و به رنگ آبی لاجوردی به‌چشم می‌خورد. سرفصل‌ها و حاشیه‌های **جُنگ** نیز با نقش و نگارها و تزیینات همانندی آراسته شده‌اند. این دستنوشته صفحهٔ پایانی ندارد امّا در پایانِ دفتر ۴۶۰ آن امضای خطاط و تاریخ پایان کار را که محرّم سال ۸۰۱ هجری (سپتامبر ۱۳۹۸ میلادی) است می‌توان دید. امضاء از آنِ منصور بن محمدبن وراك ابن عمربن بختیار از اهالی بهبهان کهگیلویه است. این خطاط بر من یکسره ناشناس است. نام او را در هیچ یك از زندگی نامه‌هایی که دربارهٔ خطاطّان نوشته شده و هنوز در دسترس اند نمی‌توان دید. اثر دیگری نیز از او شناخته نیست. زادگاه خطاطْ بهبهان، در دامنهٔ کوه‌گیلویه در غرب استان فارس کنونی، میان اهـواز و شیراز و در حدود ۱۵۰ میلی شیراز است. در سدهٔ چهاردهم بهبهان شهری کوچك بود و از نظر فرهنگی اهمیتی چندان نداشت. از همین روی بعید نیست، همانگونه که ساکیسیان می‌پندارد، این دستنوشته نه در بهبهان که در شیراز آماده شده باشد، یعنی در شهری که یکی از مهمترین مراکز هنر کتاب نگاری ایران در نیمهٔ دوم سدهٔ چهاردهم بود.

دستنوشته دارای دوازده مینیاتور است که از آنها یازده مینیاتور در آن بخش از **جُنگ** آمده که ویژهٔ داستان‌های عشقی نظامی است و تنها یك مینیاتور در بخش پایانی دستنوشته به‌چشم می‌خورد. مینیاتورها به اندازه‌های گوناگون کشیده شده‌اند. هفت مینیاتور به قطع بزرگ است و هر کدام یك برگ **جُنگ** را پر می‌کند. پنج مینیاتور دیگر در پایان هر فصل و در بخش خالی هر برگ آمده‌اند به گونه‌ای که نوشته‌های دوستونی این برگ‌ها را قطع می‌کنند. همهٔ مینیاتورها بجز آخرین مینیاتور[۳] نمایشگر صحنه‌های تخیلی از دامنهٔ کوهساراند، تهی از انسان و حیوان. تنها در یك مینیاتور منظرهٔ طبیعت با بودن چند پرنده زنده‌تر شده است.

پیش از آن که به بررسی سبك و درون مایهٔ این مینیاتورها بپردازیم، رواست که نخست از شکـل‌ها و رنـگ آمیزی‌های آن‌ها گفتگـو کنیم. مینیاتـور نخست (تصـویر۱) به قطع ۱۷/۳×۱۲/۸ سانتیمتـر است. در این مینیاتـور منـظره‌ای از کوه‌های تند شیب به چشم

می‌خورد. کوه میانی به رنگ زرد روشن است با حاشیهٔ قهوه‌ای پررنگ. کوه مشابهی در سوی چپ مینیاتور به رنگ گل اُخرا با سایه‌روشن‌های خاکستری و کوه سمت راست به رنگ ارغوانی با کناره‌های نقره‌ای است. سمت بالای مینیاتور و آنسوی کوه‌ها رنگ آبی تیره نشانگر دامنهٔ کوه دیگری است و نه علامت آسمان، زیرا در سمت چپ آن چیزی که به ظاهر علفزار می‌نماید به چشم می‌خورد. از سرچشمه‌ای در میان مینیاتور رودی روان شده که پس از گذر از بستری مارپیچ به دریایی می‌ریزد که کنارهٔ آن را قلوه سنگ‌هایی نارنجی رنگ با حاشیه‌های طلایی پوشانده‌اند. آب به رنگ نقره‌ای کدر است و گیاهان رنگ‌هایی غیرعادی دارند. درختان باریك و باشکوهِ سرو به رنگ سبز مایل به قهوه‌ای با ساقه‌های زرین و دیگر درختان نیمه‌سرخ رنگ‌اند.

در پایین مینیاتور، در کنارهٔ دریا و در میان درخت‌های گوناگون یك درخت نخل وحشی سر بر کشیده است. یك درخت سیب پرشکوفه، بته‌هایی پوشیده از گل و میوه، گیاهان پیچیده و بویژه درختان تاك با ساقه‌های زرّین و برگ‌های زمرّدین همگی دیده را به سوی خود می‌کشند. در هر دو دامنهٔ کوه چند درخت خرما با میوه‌های نارنجی رنگ کشیده‌اند. یکی از این درختان، در سوی راست مینیاتور، یکسر به رنگ طلایی است. انواع درختان دیگر نیز با رنگ‌های گوناگون خود بر درخشندگی و گیرایی مینیاتور افزوده‌اند. همانگونه که پیشتر اشاره شد، تنها در همین مینیاتور است که موجودات زنده ــ سه اردك وحشی بر روی آب و چند گنجشك و سار بر درخت‌ها ــ دیده می‌شود.

مینیاتور دوم، که اندکی از مینیاتور نخستین کوچکتر است (۱۲/۷×۱۰/۹ سانتیمتر)، رنگ آمیزی‌هایی کمابیش همانگونه دارد. در این مینیاتور هم تپه دودی رنگ است با سایه‌روشن‌های ملایم. پس‌زمینه ارغوانی است و بر آن تیغه‌های علف به چشم می‌خورد. انواع درختانِ مینیاتور نخستین در این یکی هم دیده می‌شوند با این تفاوت که آنجا که پس‌زمینه ارغوانی است درخت‌ها یا به رنگ طلایی یا نقره‌ای ساده‌اند. مینیاتور سوم با قطع ۲۰×۱۲/۵ که همهٔ یك برگ را پر کرده دارای نقش‌های پیچیده‌تر و رنگ‌آمیزی‌های سرشارتری است و در آن هفت کوه قرینه‌وار در کنار و در پس و پیش یکدیگر قرار گرفته‌اند به رنگ‌های گل اُخرا، زرد کم‌رنگ، قهوه‌ای تیره، سرخ و ارغوانی روشن. آسمان طلایی رنگ است و بخش‌هایی از آن را ابر فرا گرفته. نقطه‌های سفیدرنگ بر قله‌های پوشیده از ابر نشان ریزش باران است (و نه علامت برف، زیرا گیاهان و درختان سرسبز خبر از فصل بهار می‌دهند). دو نهر به رنگ نقره‌ای کدر که نخست بهم می‌پیوندند سپس به دریاچه‌ای کوچك درمیان تصویر و از آن راه به دریایی بزرگتر می‌ریزند شایان توجه است. سبزه‌ها و گیاهان در این مینیاتور از سبزه‌ها و گیاهان دیگر مینیاتورها سرزنده‌تر و شاداب‌تر به نظر می‌رسند. یك درخت نخل، چند تاك تنومند درمیان مینیاتور، و یك درخت پرشکوفه در سمت راست آن به چشم می‌خورد.

مینیاتور چهارم به قطعی نسبتهً کوچك (۱۲/۷×۶/۵سانتیمتر) که در پایان یکی از بخش‌ها آمده است از نظر شکل‌ها و طرّاحی چندان قابل توجه نیست، با این همه به‌خاطر دو درخت نارنجی رنگ و یك نهر و دریای شیری‌رنگ باید به آن اشاره‌ای می‌شد.

در مینیاتور پنجم (تصویر ۲) به قطع ۱۲/۶×۲۱/۱سانتیمتر که سراسر یك برگ را پوشیده است ترکیب‌های روشن و گیاهان و درختان سرسبز را می‌توان دید. هر یك از شش کوهی که در این مینیاتور دیده می‌شوند رنگ‌آمیزی ویژه‌ای دارد. کوتاه‌ترین کوه به رنگ سبز روشن است و دو کوه در دو بر آن به رنگ زرد روشن با کناره‌هایی سرخ‌رنگ. کوه میانی با قله‌ای گِرد و چشم‌گیر به رنگ ارغوانی است با حاشیه‌ای زرّین. دو کوه دیگر صورتی رنگ‌اند. انواع دیگر درخت نیز در این مینیاتور به‌چشم می‌خورد. در کنارهٔ دریا یك درخت نخل با برگ‌های چند ـ بر در زمینه‌ای به رنگ سبز تیره و دو درخت بزرگ بادامی شکل با ساقه‌هایی به رنگ ارغوانی روشن و خط‌های قهوه‌ای تیره و برگ‌هایی به تناوب زرد و طلایی، کشیده‌اند. پیچك‌ها و درختان تاك نیز از ترکیب‌های چشم‌گیری برخوردارند.

ششمین مینیاتور (تصویر۳) به ابعاد ۱۳×۲۰ سانتیمتر که همهٔ یك برگ را پر کرده است ترکیب و رنگ‌آمیزی همانند دیگر مینیاتورها را دارد. قله‌های هر چهار کوه آن گِردند. کوه جلویی به رنگ گِلِ اُخرا است، کوه‌های دو طرف ارغوانی و کوه میانی سبز روشن.

سراسر آسمان در این مینیاتور با انبوهی از ابرهای سفید پوشیده شده و نقطه‌های سفید بر کوه‌های بالایی تصویر نشان ریزش باران است. هشتمین مینیاتور این دستنوشته (تصویر۴) به قطع ۱۲/۶×۲۰/۲ سانتیمتر است. در سمت پایین آن تپه‌ای به رنگ گل اُخرا و در بالای آن سلسله‌کوهی به رنگ زرد با سه قلّه دیده می‌شود. در این مینیاتور آسمان به رنگ آبی روشن و آب نهر و دریا به رنگ سفید مایل به ارغوانی است، نه نقره‌ای. یك درخت تزیینی بر گیاهانِ تپّهٔ زیرینِ مینیاتور افزوده شده است. یك کوهستان با سه قله، که همانندش را در مینیاتور دهم می‌توان دید، در این مینیاتور به چشم می‌خورد. آب دو سرچشمه، یك دریای بزرگ و نهرهایی که به آن می‌ریزند به رنگ‌های نقره‌ای و ارغوانی روشن است و یك درخت انار بر سرسبزی گیاهان و درختان این مینیاتور می‌افزاید. امّا گیراتر از هر چیز در این منظره رنگ ارغوانی روشن آسمان است.

آخرین مینیاتور به قطع ۱۲/۹×۲۰/۲ سانتیمتر است و در ترکیب شکل‌ها و رنگ‌ها، با آسمانی به رنگ ارغوانی روشن، با مینیاتور هشتم (تصویر۴) همانندی دارد. در این مینیاتور کنارهٔ کوه‌ها را با رنگ سرخ تیره مشخص کرده‌اند و درختی که در پیش زمینهٔ آن از آب دریا سر بر کشیده چشم را به‌سوی خود می‌کشد.[۴]

این مینیاتورها، گرچه دارای جنبهٔ تزیینی‌اند، در ترکیب و کاربرد شکل‌ها و رنگ‌ها با دیگر منظره‌پردازی‌ها در نقاشی ایرانی متفاوت‌اند و چنان سوژه‌ها و تم‌هایی را دربر گرفته‌اند که ما

را ناگزیر از بررسی درون مایهٔ آنها می‌کند.

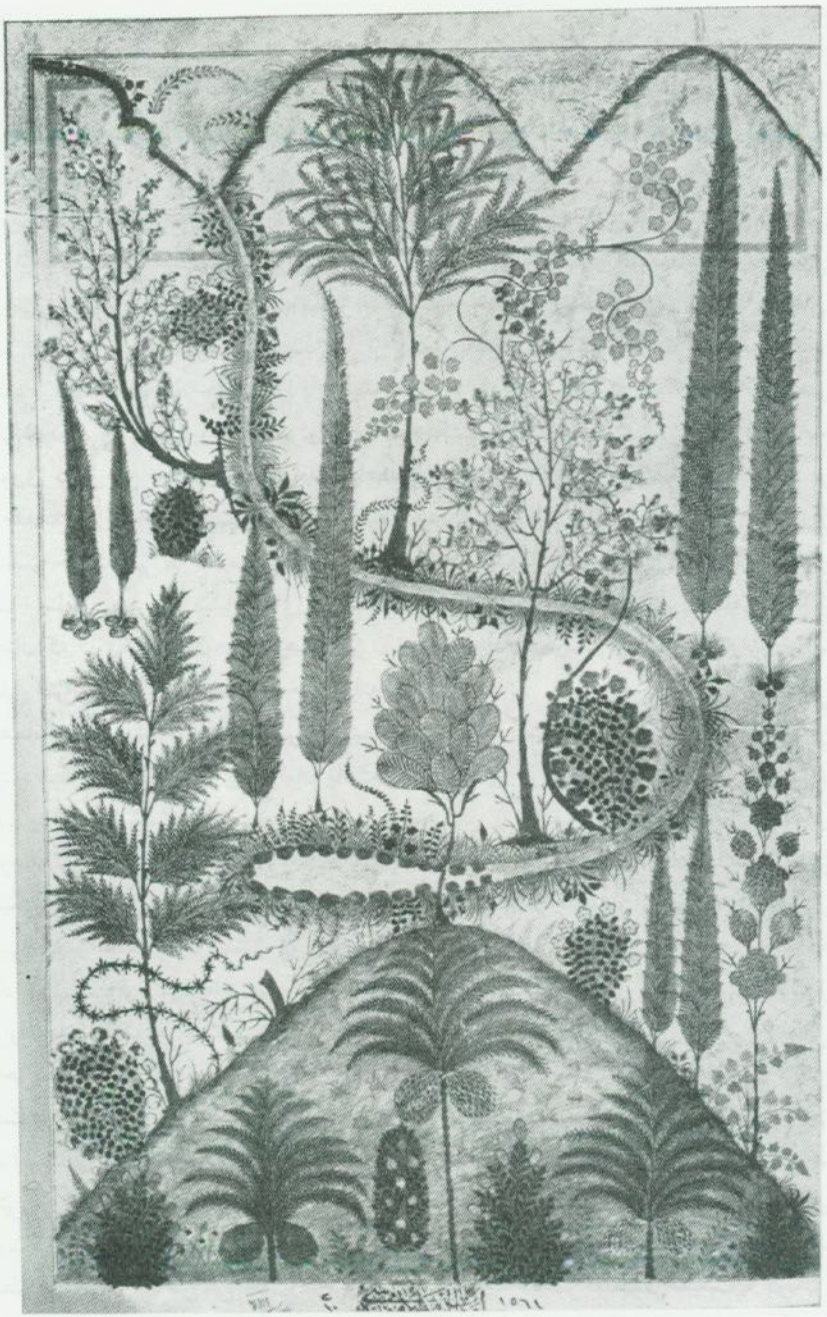
اگر بر پایهٔ آنچه تاکنون دیده و شناخته‌ایم، داوری کنیم، منظره‌سازی به‌عنوان یك تم اصلی و مستقل کمابیش در هیچیك از مینیاتورهای ایرانی به‌چشم نمی‌خورد. دو نمونهٔ یگانه از طبیعت‌سازی که در نسخهٔ **جامع‌التواریخ** نگاشتهٔ ۱۳۱۴ میلادی آمده، استثنایی و حاصل تأثیر خارجی‌اند. یکی از این دو کوه‌های هندوستان و دیگری درخت مقدس بودا را می‌نماید. هر دو نمایندهٔ تم‌های غیرایرانی و دربرگیرندهٔ جهان‌بینی بودایی‌اند و به سبکی برخاسته از آسیای شرقی، چه‌بسا به‌دست یك نقاش اویغوری کشیده شده‌اند. از همین رو، گرچه در سرزمین ایران نقاشی شده‌اند، ارتباطی با موضوع بررسی ما ندارند. با این همه نباید پنداشت که کتاب‌نگاران ایرانی با هنر منظره‌سازی بیگانه بودند. طبیعت‌نگاری، همراه با معماری، در گسترده‌ترین ابعادش زمینهٔ دلخواهی برای ترسیم صحنه‌های حماسی، عاشقانه، و همانند آن‌ها بود. در سال‌های پایانی سدهٔ سیزدهم نمونه‌هایی از طبیعت‌سازی را که همچنان متأثر از «مکتب بغداد» است در آثار نقاشان ایرانی می‌بینیم: زمینی باریك پوشیده از بته‌ها و گیاهان و درختانی که بر آنها گل و برگ‌ها تك‌تك و با ظرافتی تمام کشیده شده‌اند، نهر یا دریاچه و سرانجام جفتی پرنده در پرواز. امّا اینها همه که در این نقاشی‌ها تکرار می‌شوند حالتی فرعی و تزیینی دارند و تنها برای افزودن بر جلوهٔ تم اصلی نقاشی ترسیم شده‌اند. دیری نپایید که هنر برخاسته از آسیای شرقی تغییری بنیادی در شکل و محتوای این گونه نقاشی‌ها پدید آورد و آن‌ها را پذیرای نوعی رئالیزم ساخت که به نوبهٔ خود و بزودی متأثر از حال و هوای هنر ایرانی شد. نمونه‌های ویژهٔ این «رئالیزم ایرانی» را در مینیاتورهای کلیله و دمنه در **مجموعهٔ استانبول** می‌توان یافت. شگفتا که یابندهٔ این مینیاتورها آنها را به سدهٔ دوازدهم نسبت می‌دهد درحالی که این کارها، متأثر از طبیعت‌سازی‌های چینی، بی‌گمان در سدهٔ چهاردهم و چه‌بسا در غرب ایران آفریده شده‌اند. باری، این گونه رئالیزم به نوبهٔ خود جای به سبکی تزیینی سپرد که از سدهٔ پانزدهم پای گرفت و در شهرهای غرب ایران، چون تبریز و بغداد، از سویی، و در شهر هرات که پایتختی بالنده شده بود، از سوی دیگر، یکه‌تاز پهنهٔ هنر نقاشی شد. تلاش برای نمایاندن طبیعت هم در تمامیت و هم در پاره‌ها و عناصرش، آنهم به سبکی عاطفی و احساسی، در مینیاتورهای نسخهٔ خطی خواجوی کرمانی که در سال ۱۳۹۶ میلادی در بغداد تهیه شده نمایان است. منظرهٔ طبیعت در مینیاتوری که دو نجیب‌زاده را نشان می‌دهد به دقّت و ظرافتی تمام و تخیّلی بی‌کران کشیده شده است. شکل‌های دور از ذهن درختان، صخره‌های سوار بر هم به رنگ‌های خیالی و خیره‌کننده، سبزه‌ها و بته‌های گل همسان، سنگ‌هایی که دوبه‌دو در کنار هم و در کنارهٔ نهر نشانده شده‌اند، و بالاتر از همه ترکیب مینیاتور نشانگر ویژگی‌های نقاشی ایرانی در سراسر سدهٔ بعدی است.

این سبك تزیینی راهگشای مکتب نقاشی هرات در نیمهٔ نخست سدهٔ پانزدهم شد و

تصویر ۱

تصویر ۲

تصویر ۳



تصویر ۴

کارهایی که از این مکتب برآمد متأثر از مینیاتورهای مکتب‌های بغداد و تبریز بود.

از چنین پیوندی شگفت زده نباید شد چه، به‌عنوان نمونه، در یك نسخهٔ خطی **شاهنامه** نگاشته شده در سال ۱۴۳۰ میلادی، که بتازگی به چاپ رسیده است، منظره‌هایی از طبیعت می‌توان یافت که در تم و موضوع همانند مینیاتورهای دیوان خواجوی کرمانی‌اند. در یکی دیگر از کانون‌های کتاب‌نگاری ایران نیز چنین گرایش‌هایی را به‌سوی طبیعت‌پردازی انتزاعی و تزیینی می‌توان دید. همانگونه که پیشتر اشاره شد، شهر شیراز یکی از مهم‌ترین کانون‌های نقاشی مینیاتور در ایران بود. نیم سده پیش از تأسیس «مکتب هرات» به ابتکار بایسنقر میرزا، در شیراز دیوان‌های شعر فارسی را با مینیاتورهایی تزیین می‌کردند که نمونه‌های اصیل هنر محلی بودند و در طول زمان تأثیری ژرف بر «مکتب هرات» گذاشتند. کهن‌ترین کتاب مصوری که از این مکتب برجای مانده **شاهنامهٔ** موزهٔ سرای توپکاپی در استانبول است. بر پایهٔ مقدمهٔ این نسخه، کتاب در ماه شوّال ۷۷۲ هجری (آوریل/مه ۱۳۷۱ میلادی) در شیراز به دست خوشنویسی به نام مسعودبن منصور ابن احمد، رونویسی شده و دارای ۱۲ تصویر است. مناظر طبیعی در مینیاتورهای این کتاب به صورتی بسیار ساده و تزیینی کشیده شده‌اند آن‌چنان که در یکی از آن‌ها که رهایی بیژن از چاه به دست رستم را نشان می‌دهد کوهها شکلی انتزاعی و تقریباً هندسی به‌خود گرفته‌اند.

همانگونه که پیشتر به هنگام تشریح مینیاتورهای **جُنگ** گفته شد، در این مینیاتورها دوگونه کاربرد ترکیب و رنگ آمیزی می‌توان یافت. مینیاتورهای گروه نخست (مینیاتورهای یکم، سوم، پنجم و ششم)، با تفاوت‌های بسیار اندك، از ترکیب و کمپوزیسیون یگانه‌ای برخوردارند. کوهها، همسان، با رنگ‌های گرم امّا گونه‌گون و متضاد، در کنار یا پس و پیش یکدیگر قرار گرفته‌اند. گروه دوّم (مینیاتورهای هشتم، دهم، یازدهم)، از سوی دیگر، دارای ترکیبی بسیار ساده‌اند: در سمت زیرین این گروه از مینیاتورها کوهستانی با سه قلّه، گاه با تپّه و گاه بدون آن، قرار گرفته است. رنگ‌آمیزی در این گروه از رنگ آمیزی گروه نخست ملایم‌تر و فروافتاده‌تر به‌نظر می‌رسد. امّا با وجود چنین تفاوتی در کمپوزیسیون و رنگ‌آمیزی نوعی طرّاحی قرینه‌ساز در هر دو گروه به چشم می‌خورد. این قرینه‌سازی در نحوهٔ قرار گرفتن درخت‌ها نیز آشکار است. درخت‌ها کمابیش هم شکل‌اند امّا چنان کشیده شده‌اند که به‌جز چند استثنا از محدودهٔ کوهها سر به بیرون نمی‌کشند. این‌گونه ترکیب‌هاست که به مینیاتورها حالتی از آرامی و سکون می‌دهد در همان حال که پیچ و خم بستر رودها، گیاهان مارگونه‌ای که اینجا و آنجا سر برافراشته‌اند و ابرهایی که از آسمان زبان به‌سوی زمین درآورده‌اند به‌منظره‌ها تحرّکی خاص می‌بخشد. افزون بر این، گرچه عناصر گوناگون طبیعت به گونه‌ای ساده و ابتدایی در کنار هم قرار گرفته‌اند فضاها و فاصله‌ها را هم می‌توان دید: نشان درّهٔ میان دو کوه درختانی است که بخشی از آنها را دامنهٔ کوه از چشم پنهان کرده (تصویر۲).

بی‌گمان این منظره‌ها در ترکیب و شکل و در رنگ‌آمیزی خیال‌انگیز خود با دیگر مینیاتورهای سدهٔ چهاردهم ایران همانند نیستند. سبك به کار رفته در ترسیم آنها گرچه کمابیش سبك رایج زمان است، امّا اندیشه و مضمون هنری آنها مانندی در آن دوران ندارد. داستان‌های عاشقانهٔ نظامی را مصور می‌کنند امّا مقولات رایج در ادبیات ایران اسلامی را باز نمی‌تابند. به سخن دیگر، سرچشمهٔ اندیشه‌ای این مینیاتورها را باید در فرهنگ ایران پیش از اسلام جست.

چندی پیش ج. استرزیگوسکی (J. Strzygowski) در کتابی باعنوان Origin of Christian Church Art (سرچشمهٔ هنر کلیسای مسیحی) بر اهمیت کیش مزدایی در تحول هنر در خاور نزدیك انگشت گذاشت و بی‌آنکه نمونه‌ای از منظره‌سازی مزدایی به دست دهد خورنق را چنین توصیف کرد:

> خورنق سرچشمهٔ ایمان آریایی است. . . نیرویی است که آب را از درون سرچشمه و گیاه را از دل خاك بیرون می‌کشد، ابرها را به قدرت باد می‌پراکند و انسان را به دنیا می‌آورد. . . در چشم‌اندازی که بازتاب هنری این مفاهیم باشد چه خواهیم دید؟ زمینی با چشمه‌های جوشان و تك درختانی که جابه‌جا در آن سر بر کشیده‌اند، فروزنده آفتابی در بالا و فراخ دریایی در پایین، و ابرهایی که فراسوی اینان همه در پروازند. امّا آیا چنین چشم‌اندازهایی را در جهان هنر می‌توان یافت؟ اگر هم یافتنی باشند در آنها عناصری را که در بالا برشمردیم آنگونه در کنار هم خواهیم دید که تنها معرّف نمادین طبیعت باشند و نه بیش از آن. در ایران به جستجوی نمونهٔ دیگری از این چشم‌انداز نمی‌توان رفت.[۵]

برای روشن‌تر کردن این تعریف فشرده از مفهوم خورنق ایرانی بهتر است که در این جا به فلسفهٔ آفرینش جهان در کیش مزدایی بپردازیم که رابطه‌ای تنگاتنگ با بحث ما دربارهٔ محتوای این مینیاتورها دارد.[۶]

اندیشهٔ آفرینش در این کیش ــ آنگونه که در کتاب **بندهشن** بازتافته ــ ریشه در مسائل بنیادین دینی دارد: اهورامزدا، خدای نیکی‌ها، و اهریمن، مظهر بدی‌ها، فراسوی هرآنچه در جهان است ایستاده‌اند. جهان، امّا، حاصل ارادهٔ اهورامزدای نیك‌سرشت است که در آفریدن آن از امشاسپندان و ایزدان یاری گرفت. امشاسپندان نمایندگان پروردگار در جهان و نگهبانان عناصر و پاره‌های طبیعت‌اند. بر امشاسپند بهمن پاسداری از حیوانات اهلی واگذار شد و بر امشاسپند اردیبهشت نگهبانی از آتش. پاسبانی از فلزات با امشاسپند شهریور شد، نگهداری زمین با سپندارمذ، آب با امشاسپند خرداد و گیاهان و درختان با امشاسپند امرداد. امشاسپندان و ایزدان، در کار آفریدن و نگهبانی، پیوسته با ستیز و دشمنی دیوهایی روبرو هستند که در خدمت اهریمن‌اند امّا هرگز روی پیروزی نمی‌بینند. نبرد میان آنها در پهنه‌ای روی می‌دهد که در میان نور جاویدان، که سرای اهورامزدا است، و تاریکی ابدی، که منزلگاه اهریمن است، قرار دارد. در این پهنه بود که جهان خاکی به دست اهورامزدا آفریده

شد. آنگاه موجوداتی که تنها در جهان مینوی بودند عینیت یافتند و بدین‌گونه در آغاز آسمان و سپس، یکی پس از دیگری، آب، زمین، گیاهان، حیوانات و سرانجام انسان آفریده شد. اهورامزدا پس از آفریدن آسمان با خورشید و ماه و ستارگانش، به یاری تیشتر، فرشتهٔ باران، آب را آفرید. آفرینش جهان و پس از آن زمین، با رودها و دریاها و کوهها و گیاهانش، در **بندهشن**، چنین آمده است:[۷]

تیشتر سی شبانه‌روز به شکل‌های گونه‌گون درآمد و بر زمین باران بارید... هر قطرهٔ آن باران به بزرگی کاسه‌ای بود، و آب باران بر روی زمین به بلندای قامت انسان انباشته شد...
و آنگاه روانِ باد، از بیم آلوده شدن، هوا را، آنگونه که هستی در بدن می جوشد، برانگیخت تا آب باران را به کناره‌های زمین راند و این چنین بود که بزرگ دریا (فراخ کرت) پدیدار شد...
سپس با ابرِ خُم مانند آب را تسخیر کرد و آن را به شکل باران بی امان بر زمین بارید، در قطره‌هایی به بزرگی سَر گاو و سر انسان، گاه به بزرگی کف دست و گاه به پهنای بین دو دست، گاه بزرگ و گاه کوچك...
این گونه بود که ده شبانه‌روز باران بارید و زهرها و ناپاکی های جانوران موذی روی زمین با آب آمیخته شد و آن را تلخ و شور کرد...
آنگاه، در پایان سه روز، باد آب را در کناره‌های زمین مهار کرد و از آن سه دریای بزرگ و بیست و سه دریای کوچك پدید آورد و دو سرچشمه، یکی چیچست (ارومیه) و دیگری سوبَر. از سمت شمال دو رود روان شد یکی به‌سوی خاوران و دیگری به‌سوی باختران. این هر دو به دورترین کرانه‌های زمین روانند و پیش از آن که به بزرگ دریا ریزند به‌هم می پیوندند.[۸]

و در جای دیگر:

دریا مرزبان یك سوم زمین در دامنه‌های جنوبی کره البرز است و چنان پهناور که آب هزار دریاچه در آن می گنجد و از آن میان آب سرچشمهٔ آناهید... از این سرچشمه پیوسته آبی زلال و گرم روان است که دیگر آب‌ها را می پالاید. از جنوبِ کوه البرز یك‌صد هزار نهر زرین با آب‌های گرم و زلال به‌سوی بلندی هوگَر می رود و به دریاچه‌ای که بر فراز آن است می ریزد، پالوده از آن بیرون می آید و در بستر زرّینی دیگر روان می شود... بهری از این آب‌ها به بزرگ دریا می ریزد تا آن را بپالاید و بهری دیگر باران می شود و بر سراسر زمین فرود می آید تا همهٔ فرزندان اهورامزدا را تندرست کند و هوا را از خشکی بزداید...[۹]
در آن روز که تیشتر باران را آفرید و دریاها پدید آمدند، نیمی از زمین در آب فرو نشست و نیمی دیگر از آن به هفت کشور بخش شد... از این هفت کشور بیشترین نعمت‌ها به خوانیرس (کشور میانی) رسید و اهریمن چون این برتری بدید در آنجا آسیب بسیار پدید آورد. کیانیان و قهرمانان در خوانیرس زاده شدند و بهین کیش مزدیسنا در آن پدید آمد و از آن جا به کشورهای دیگر برده شد. سوشیانت نیز در خوانیرس زاده خواهد شد و هموست که با اهریمن به نبرد برخیزد و زندگی دوباره برانگیزد و رستاخیز برپا کند.[۱۰]

حاصل این نبرد پدیداری کوهها است:

به‌هنگامی که اهریمن به پیش تاخت، زمین بر خود لرزید و مایهٔ کوهها از دل آن بیرون ریخت.

نخست کوه البرز سر بر آورد سپس دیگر کوهها؛ چه با سر بر آوردن البرز کوههای دیگر که هم بُنِ آن بودند به جنب و جوش آمدند، چون درختانی که سر در آسمان دارند و ریشه در زمین . . . به جز البرز همهٔ کوهها در هیجده سال سر از زمین بیرون آوردند و انسان را سود رساندند . . . البرز گرداگرد زمین را فرا گرفته و به آسمان می‌پیوندد . . . از قلّه هوگر آب سرچشمهٔ آناهید به بلندای هزارمرد فرو می‌ریزد. کوه اوشیدُم، فیروز رنگ، مایه از آسمان گرفته و از میان بزرگ دریا سر بر آورده است. آب آن از قلّهٔ هوگر سرازیر می‌شود و به بزرگ دریا می‌ریزد.[۱۱]

در هرمزدیشتِ **اوستا** (پارهٔ ۲، ص ۳۳) گفته‌ای جالب آمده است: «ما می‌ستاییم کوهی را که خرد می‌آموزد و آن کوه را که شبانه‌روز به نگهبانی خرد ایستاده است، با همهٔ پیشکش‌های دلپذیرش.» کوههای بلند در اساطیر ایرانی جایی والا دارند. کوه اوشیدَرِن جایگاه فرّ مینوی است، جایی که در آن زرتشت ندای پیامبری سر داد. نخستین انسان و کیومرث شاه بر کوه فرمان راندند و آن هنگام که دوران کیانیان به پایان رسید، ایرانیان به‌سوی کوه البرز کوچ کردند و همانجا کیقباد را تاج پادشاهی دادند.

پس از آفرینش زمین و کوههای مقدسش، گیاهان آفریده شدند.

. . . امشاسپند امرداد که فرشتهٔ گیاهان بود، گیاهان را کوبید و با آب درآمیخت آنگاه تشتر آن را به شکل باران بر سراسر زمین فروریخت و چنان شد که چون موی بر سر انسان، گیاهان بر روی زمین رستند . . . از دانهٔ گیاهان مادرِ درختان، درخت هوم، سر بر کشید و . . . مایهٔ کمال جهان شد . . . هوم، پاك و درمـان بخش، در سرچشمهٔ آب‌های آناهید روییده است. هر که از میوه آن بچشد جاودانه خواهد شد زیرا هوم مرگ زداست و مادر گیاهان و درختان است.[۱۲]

در اینجا سخن دربارهٔ آفرینش جهان، حیوانات، و انسان را به یك سو می‌نهیم و گفتار دیگری از **بندهشن** به‌میان می‌آوریم که با محتوای مینیاتورهای مورد بررسی ما بی‌پیوند نیست. این گفتار دربارهٔ دو پرندهٔ مقدس، دربارهٔ گنجشك و سار است: «دربارهٔ گنجشك، و نیز سار، گفتـه‌انـد که کلام **اوستا** را بر زبان راند آن چنان که دیوان بر خود لرزیدند و چیزی از او نربودند.»[۱۳] و زمینی این چنین آفریده شده به خواست اهورامزدا پر فرّ و شکوه گردید و خورنق شد. **اوستا** فرّ خورنق را چنین می‌ستاید:

به زمینِ پُر بر، به همـه کشتزارها و جایگاهش؛ به کوه اوشیدرَنِ مزدا دادهٔ آسایش بخش؛ به فرّ پادشاهی نیرومندِ مزدا داده؛ به فرّ نیرومند مزدا داده.[۱۴]

این خورنق، که فرّ آریایی هم نامیده می‌شود و فرشتهٔ پرهیزگاری از آن نگهداری می‌کند، بر «بلندی کوهها و ژرفای درّه‌ها می‌افزاید و از آن روی است که درختان و گیاهان، زرّین فام، بالنده می‌شوند.»[۱۵]

اگر اکنون همهٔ آنچه را که تاکنون گفته‌ایم فشرده کنیم و بکوشیم تا تصویری را که از آن به تصوّر می‌آید به یاری ابزارها و رسانه‌هایی که در پایان سدهٔ چهاردهم در دسترس بود ترسیم کنیم، به همان منظره‌های پرشکوه از سرزمین مزدایی و آریایی دست خواهیم یافت که این

جُنگِ دستنوشته را چنین زیبا کرده است. در این منظره‌ها شکل‌های اصلی قلّه‌های البرز، چون هوگر، دائیتی و تیرگ اند که سرچشمهٔ آناهید و دیگر سرچشمه‌های مقدس در دل آنان جای دارد. از بستر رودهای زرّین آب این سرچشمه‌ها به بزرگ دریا در دامن البرز می‌ریزند. در میان این دریا مادر-درختی روییده است که دانه‌های آن آمیخته با آب باران بر زمین فرود می‌آیند و از آن‌ها درخت‌هایی چون سرو، درخت مقدّس زرتشت، خرما، درخت اصلی کشور خوانیرس، انار و دیگر درختانی که نامشان در **بندهشن** آمده است، می‌رویند. در نقاشی‌های خاور نزدیك و بویژه در مینیاتورهای ایرانی این درختان نقشی اساسی دارند. بر شاخه‌های این درختان است که گنجشك‌ها و سارها نشسته‌اند تا با خواندن **اوستا** زمین را در برابر ارواح اهریمنی نگهبانی کنند. هریك از این منظره‌های طبیعت، که در برگیرندهٔ شکل‌ها و عنصرهای گوناگون‌اند، به‌یاری رنگ‌آمیزی‌های شگفت انگیز که خود نشانگر فرّ خورنق در سرزمین آریایی است پرشکوه و الهام‌بخش شده‌اند.

پرسش، اما، این جاست که چگونه یك هنرمند مسلمان ایرانی در پایان سدهٔ چهاردهم، هنگامی که جهان‌بینی مزدایی از خاطره‌ها رفته بود، می‌توانسته به این دقت از جزییات آفرینش زمین آنگونه که در **بندهشن** آمده است آگاه باشد. واقعیت پذیرفته شده این است که اسلام نتوانسته بود کیش باستانی ایرانیان را یکسره از میان بردارد. این کیش گرچه با پیروزی تازیان بر پادشاهان ساسانی از جایگاه رسمی و دیوانی خود فرو افتاد تا به امروز همهٔ پیروانش را در میان ایرانیان از کف نداده است. همانگونه که استخری، نویسندهٔ نام‌آور سدهٔ دهم، می‌گوید، در روزگار او «در شهرها و استان‌های ایران بجز چندجا، آتشکده‌ای یافت نمی‌شد.»[۱۶] امّا همین نویسنده در جای دیگر تأکید می‌کند که در ایران مسیحیان، یهودیان، و زرتشتیان هر یك به برگذاری آیین‌ها و دستورهای کیش خود مشغولند و درمیان آنان پیروان زرتشت از همه بیشترند. نوشته‌های مذهبی، پرستشگاه‌ها، آیین‌ها و مراسم ویژهٔ زرتشتیان از نسلی به نسلی دیگر رسیده و پا بر جای مانده است. شمار زرتشتیان در ایران از شمار آنان در هر کشور دیگری در این زمان بیشتر بوده است. به راستی ایران پهنهٔ اصلی کار و کوشش و فرهنگ و ادب آنان به‌شمار می‌آمد و استان فارس، یعنی مهد تمدن ایران، کانون هستی این فرهنگ باستانی شده بود.[۱۷] در فارس بود که هخامنشیان در سدهٔ ششم پیش از میلاد مسیح امپراتوری خود را بنیاد نهادند و در همانجا بود که ساسانیان شکوه دینی و ملّی ایران را بازساختند. در دوران تسلط اسلام هم فارس اهمیت فرهنگی خود را از دست نداد. شیراز خود از کانون‌های مهّم دین مزدیسنا و جایگاه سه آتشکدهٔ آن بود. افزون بر این، می‌دانیم که در سدهٔ نهم شیراز جایگاه شورای موبدان زرتشتی بود که مسئولیت ادارهٔ کارهای این دین را در نواحی جنوبی ایران بر دوش داشت. از سخنان مقدسی در ۹۸۵ میلادی چنین برمی آید که زرتشتیان در سدهٔ دهم هنوز بخشی مهّم از ساکنان این شهر بودند و از آزادی‌های فراوان

برخوردار بودند. به گفتهٔ او، «نشان ویژه‌ای زرتشتیان را از دیگران جدا نمی کرد و جاهای بازرگانی و کسب و کار شهر در روزهای عید آنان آذین بندی می شد.»[۱۸]

از سوی دیگر، بیشتر نوشته‌های دینی زرتشتی که به ما رسیده بر زرتشتیان ایران نیز ناشناخته نبوده است. در این مورد تنها به چند نمونه از این نوشته‌ها اشاره می کنیم: **داتستان دینیک**، نوشتهٔ منوشچهر (پسر یووان یمان موبد بزرگ پارس و کرمان) به سال ۸۸۱ میلادی در شیراز، کتابی است دربارهٔ آراء دینی. از این کتاب دو نسخه خطی دیگر یکی در حدود سال ۱۵۳۰ میلادی و دیگری در ۱۵۷۲ در دوران صفویه در کرمان تهیّه شده است. متن فارسی کتاب **بهمن یشت** نیز که در یزد بازنویسی شده به سدهٔ پانزدهم برمی گردد.

تنها بر پایهٔ آنچه تاکنون آورده‌ایم می توان باور کرد که کیش مزدایی، با وجود دشمنی و آزاردهی مسلمانان و با وجود کوچ بسیاری از پیروان آن به هند، دست‌کم در میان جوامع کوچك و پراکنده در سرزمین پیدایش خود از میان نرفت. حتّی امروز هم جوامع زرتشتی را در کرمان، یزد، اصفهان، شیراز، و دیگر جاهای ایران می توان یافت. بی گمان در سدهٔ چهاردهم هم چنین جوامعی در ایران بوده‌اند.

ازین رو، ناسنجیده نیست اگر یك هنرمند زرتشتی را نقاش مینیاتورهای این **جُنگ** بدانیم. چه تنها چنین هنرمندی می توانسته به اساطیر آفرینش که در **بندهشن** آمده است آشنا بوده باشد. اگر این هنرمند مسلمان می بود، بی گمان به ترسیم عناصر و تم‌هایی می پرداخت که نُمایندهٔ منظومه‌های عاشقانهٔ خود **جُنگ** باشند نه کشیدن منظره‌های طبیعی که در محتوا و رنگ‌آمیزی‌های شگفت انگیز خود با مفاهیم هنری آن دوران ایران پیوندی ندارند. با این همه می توان پرسید که این منظره‌های مزدایی با آثار هنری ایران اسلامی چه پیوندی داشته است؟ پاسخ این پرسش چندان پیچیده نیست. چه‌بسا که یك زرتشتی ثروتمند شیرازی تهیهٔ این **جُنگ** را به یك نقاش همکیش خود سفارش داده و او نیز با بهره‌جویی از این فرصت به بزرگ کردن سرزمین نیاکان خود کوشیده است. چنین نقاشی هایی هم به سلیقهٔ کسی که آن ها را سفارش داده خوش می آمده و هم به حساسیت‌های دینی دیگران آسیبی نمی زده است. افزون بر این، گرچه درباره چرایی و چگونگی ساختن این مینیاتورها گمان‌های دیگر هم می توان زد، اما درباره محتوا و گرایش مزدایی آنها تردید نباید کرد. از این دید، این مینیاتورها، که تا امروز مانندشان یافت نشده است، جایی ارزنده و ویژه در هنر تذهیب‌کاری و کتاب‌نگاری ایرانی دارند.

■ این مقاله ترجمه‌ای است از:

"The Landscape Miniatures of An Anthology Manuscript of the Year 1398 A.D.", *Ars Islamica*, 3, 1936, pp.78-98.

ترجمه و تلخیص از هرمز حکمت.

پانویس ها:

1. *Syria*, 1921, pp. 161 ff.

۲. این نسخهٔ خطی که نخست در کتابخانهٔ توپکاپی سرای بود به کتابخانه‌ای که سلطان محمود اول در محلهٔ فاتح استانبول بنا کرده بود برده شد و سرانجام در سال ۱۹۱۷ باعنوان نادرست **خمسهٔ نظامی** به کتابخانهٔ «موزهٔ آثار ترك و اسلام» رسید.

۳. از آنجا که این مینیاتور، که صحنهٔ شکار را نشان می دهد، بی گمان سال ها پس از دیگر مینیاتورها کشیده شده است جایی در این بررسی نخواهد داشت.

۴. مینیاتورهای هفتم و نهم به قطع های بسیار کوچکند و از دید محتوا و رنگ آمیزی اهمیت ویژه‌ای ندارند.

5. Oxford, 1923, pp. 118-119.

6. E.W., *Pahlavi texts*, part I. *The Bundahis, Bahman Yast, and Shâyast Nâ-Shâyast* (The Sacred Books of the East, ed. by F. Max Müller, V), Oxford, 1880.

۷. در بر گرداندن برخی از واژه‌ها و نام های کسان و جای ها آمده در این نقل قول ها و اشاره‌ها به متون اوستایی و پهلوی منابع زیر مورد استفاده بوده‌اند (م):

مهرداد بهار، **واژه‌نامهٔ بندهشن** (واژه‌نامه‌های پهلوی، شماره۱)، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۵؛ جلیل دوستخواه، **اوستا: نامهٔ مینوی آیین زرتشت**. از گزارش استاد ابراهیم پورداود، تهران، انتشارات مروارید، چاپ دوم، ۲۵۳۵؛ بهرام فره‌وشی، **یشت ها** (۲)، گزارش پورداود، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۲۵۳۶؛ بهرام فره‌وشی، **ویسپرد** (آفرین پیغمبر زرتشت ـ آتش ـ هفت کشور ـ سوگندنامه)، گزارش ابراهیم پورداود، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم، ۲۵۳۷.

8. *Pahlavi texts*, Chap. VII, pp. 25-28

9. *Ibid.*, Chap. XIII, pp. 41, 43.

10. *Ibid*, Chap. XI, P. 32.

11. *Ibid.*, Chap. XII, P.35.

12. *Ibid.*, Chap. XXVII, P.99.

13. *Ibid.*, Chap. XIX, p. 71.

14. *Avesta*, II, Sîrôzah I, pp. 11 - 12, and Zamyâd Yast XIX, pp. 286 and 309.

15. *Ibid.*, II, Astâd Yast, p.284.

16. *Masalik wa al-Mamalik*, Bibliotheca Geographorum Arabicorum, ed. by M.J. de Goeje, I, Leiden, 1870, p.100.

17. *Ibid.*, p. 139.

18. Mukkadasī, Bibliotheca Geographorum Arabicarum, III, p. 423.

نسرین فقیه

چهرهٔ باغ ایرانی

رویداد سال نه‌صد و سی و دو:

در دفتر روزانهٔ بابُر، که از سال ۱۵۲۰ تا سال ۱۵۳۰ مسیحی نوشته شده،[۱] چنین آمده است:

روز جمعه اول ماه صفر سال ۹۳۲، خورشید در بُرج قوس بود که به قصد جنگ رهسپار هندوستان شدیم. هنگامی که قشون داشت زیر فرماندهی شاهزاده همایون آماده می‌شد، ما در باغ وفا فرود آمدیم. چند ساعتی در آنجا ماندیم. سبزی درختان زیبایی خیره‌کننده‌ای داشت و نارنج‌ها به‌طرز با شکوهی زرد شده بودند. ملّا یراق آهنگ دلنوازی در دستگاه پنج‌گاه برایم نواخت. میل به آهنگسازی در من نیز برانگیخته شد و آهنگی در دستگاه چهارگاه نوشتم که راجع به آن در جای خود سخن خواهم گفت. سپس برای صرف چای به زیر درختان بید در میان چمنزار رفتیم.

بدین سان، بابُر، پادشاه سمرقند و ماوراءالنهر، شهر کابل را، که پایتخت پادشاهی او بود، به قصد تسخیر هند ترك کرد تا در آن جا شاهنشاهی مغول را بنیان نهد:

در هند سه چیز ما را آزار می‌داد: گرما، باد تند، و گرد و خاك. نبودِ آب‌های روان مرا واداشت تا دستور بدهم هرکجا که منزل می‌کردیم چرخ‌های آبکشی به کار بیندازند تا آب روان جاری شود. هم چنین دستور دادم آنجا را به شیوهٔ منظم و متقارن بیارایند. چند روزی پس از ورودم، به‌آگرا (Agra) رفتم. در منطقه گشتم تا جاهای مناسب را برای ساختن باغ وارسی کنم. این جا را انتخاب کردم، چون در اطراف آگرا جایی بهتر از این نیافتم. پس دستور دادم چاه بزرگی بزنند تا آب آن در جوی‌ها سرازیر شود که هم درختان تمبر هندی آبیاری شوند و هم آب کافی به حمام برسد. سپس دستور دادم حوضی بزرگ بسازند و دور تا دور آن را با باغی کوچك و کوشکها بیارایند. بدینسان، در این هندِ ناخوشایند و بی نظم باغ‌های منظم و قرینهٔ هم پدیدار شدند. هم چنین دستور دادم در هر کُنجی باغچه‌های زیبایی پر از گل سرخ و گل نرگس به گونه‌ای موزون و ردیف هم

بسازند.

برای بابُر که از تبار تیمور، سازندهٔ باغ‌های سمرقند، بود، بنیان گذاری پادشاهی، برقراری سلطنت و ایجاد جذابیت و زیبایی تنها زمانی آغاز می‌شود که آب و گیاه و هندسه در یك جا جمع شوند، یعنی روزی که نخستین سنگ بنای یك باغ گذاشته شود. به عبارت دیگر، برای آنکه آشفتگی پیش از ما نظم بگیرد، می‌باید طبیعت را سازماندهی کرد و به آن نظم و تقارن بخشید. این نظم چه مفهومی دارد و نشان از کجا دارد؟ آیا این نظم تنها شکل دادن به یك مکان است؟ نه، این مکان نمونه‌ای است از مکان‌های بسیار که دنیاهای خیالین و افسانه‌های آغازین را در خود پنهان کرده‌اند و زمان‌هایی را در میان دیوار خود گرفته‌اند که مردمان هر تمدنی از راستای این زمان‌ها می‌گذرند، می‌ایستند، تماشا می‌کنند و باز به راه می‌افتند.

برای این کار نخست می‌باید آب را گردآوری کرد و سپس با نظم و ترتیب پراکند. تنها با چنین کوششی است که بر گرما و گرد و خاك و سترونی چیره می‌توان شد. برای ایجاد زندگی می‌باید بر «نیستی» بیرون از خود پیروز شد.

شهر تنها زمانی بوجود می‌آید که کار آغازین این جمع‌آوری به انجام رسیده باشد. یعنی جمع شدن آب با حساب و نظم، محصور در یك مرکز به دور از بیابان.

به نظر واقعیت پیش پا افتاده‌ای می‌آید. ولی واقعیت آنست که انسان در جهانی از استعاره‌ها و نمادها زندگی می‌کند. شهر تنها رو به باغ می‌تواند به هستی خود ادامه دهد؛ باغی که در آغازگاه بیابان قرار گرفته آبی را که از سینهٔ خاك می‌آید، می‌گیرد و در شهر پخش می‌کند. ولی این باغ آشنای هرروزه نمودگار باغ دیگری است که مرزهای باغ پیشین را در می‌نوردد و از محدودیتهای طبیعی آن در می‌گذرد؛ از سرزمینی به سرزمین دیگر و از روزگاری به روزگار دیگر، هر بار که باغی به وجود می‌آید، مانند مدادی ناپیدا جویها و خیابان‌های آن را می‌نگارد و سایه بر خطوط آن می‌زند و کوشك‌های آن را بنا می‌کند. این باغ دیگر کدام است؟ در پس گلگشتها و حیاطهای اندرونی و بیرونی در قرطبه، قم، اصفهان و آگرا، کدامین جهان رؤیایی، کدام متنی از تصویرها و نمادها و خیالها خود را باز نموده است؟ داستان باغ را باید از جایی شروع کرد که هنوز به اینجاها نرسیده است.

۱. سرآغازها

باغ آسمانی:

خداوند برای برگزیدگان و پارسایان و دینداران بهشت را آفریده است که جنّة‌النعیم، باغ جاودانگی، باغ عدن، مسکن رستگاران و منزل آرامش و آسودگی است.[۲] این باغ نزدیك

«سدرةالمنتهیٰ» قرار گرفته و «جنة‌المأوا» نام دارد. بنا بر حدیث، جای این باغ در آسمان هفتم است. مسلمانان مرکز بهشت را «فردوس» می‌نامند که از واژهٔ ایرانی «پَردیس» است. خداوند آجری از طلا، آجری از نقره، و ملاطی از مشك گرد آورد و بهشت را بنا نهاد. بالاترین مرتبهٔ بهشت باغ عدن است که خدا آن را با دست‌های خود کاشته تا سرای برین او باشد. این باغ را فردوس نیز می‌نامند. پیامبر در سفر معراج خود نقل می‌کند که جبرئیل او را در آن سفر شبانه به بهشت برد. هوای بهشت جاودانه معتدل است: نه خورشید در آن جا هست و نه ماه، نه روز و نه شب؛ بنابراین، بهشت در روشنایی جاودانی است.

از مرکز بهشت، همان جا که فردوس نام دارد، چهار نهر بزرگ سرچشمه می گیرند و سرتاسر بهشت را با آب و شراب و عسل و شیر آبیاری می‌کنند. یك حوض شگفت‌انگیز هم به نام «کوثر» هست که کناره‌هایش از طلا و بسترش از یاقوت و مروارید است. چهار کوه در باغ عدن وجود دارد که بنا بر حدیث، اُحُد، سینا، لبنان و حَصیب نام دارند. بناهای خیره‌کننده با طاق‌هایی از مروارید و زمرّد در این بخش از بهشت جای دارند. قصر هر حوری بهشتی را در میان یك مروارید عظیم کنده‌اند.

و سرانجام اینکه، بهشت را حصارهایی در بر گرفته با هشت درِ زرین که بر آن‌ها دانه‌های الماس و زمرّد نشانده‌اند. در بهشت نمونه‌ای از کعبه هم وجود دارد که برگزیدگان خدا در آن مسجداند.

ریشه‌های ماقبل اسلامی:

در آفرینش صورت خیالی بهشت، آنچنانکه در **قرآن** تصویر شده، تمدن‌های ایران باستان و بین‌النهرین بویژه سهم داشته‌اند.

زرتشت که، به روایتی، در حوالی سال ۶۶۰ پیش از میلاد در بلخ زاده شد، در کتاب **اوستا** به رستگاران وعده داده است که در پایان سومین شب پس از مرگشان یکباره در میان انبوهی از گیاهان خوشبو چشم خواهند گشود و وزشِ نسیم نوازشگری را بر پوست تن خود احساس خواهند کرد که از جنوب، یعنی از سوی بهشت می‌وزد. باغ بهشت با یك نور ازلی به نام «خورنه» (Xvarna) روشن است که همان روشنایی جاودانیِ ایزدی و پایندهٔ فرّ پادشاهی و شکوفایی سرزمین است.[۳]

گزنفن (Xenophon)، نویسنده و سردار یونانی که خود در خدمت «کورش کوچك»، شاه هخامنشی، بوده، در یکی از رسالات خود در گفت و گویی با سقراط از باغ‌کاری‌های شاهنشاهان هخامنشی سخن می‌گوید. آیا این باغ-بهشت زمینیِ پادشاهان ایرانی با بهشتِ آسمانی **اوستا** نسبتی دارد؟ به‌نظر می‌رسد که باغ پادشاهان ایرانی تصویری از «جهان مینوی» باشد:

به گمان این شهریار، کشاورزی و هنر جنگاوری زیباترین و ضروری‌ترین هنرها هستند و در پرورش این دو هنر به یکسان می کوشد. . . هرکجا که این شهریار منزل کند و به هر سرزمینی که برود، در فکر ساختن باغ‌هایی است که بهشت (Paradis) نامیده می شوند و سرشار از بهترین فرآورده‌های روی زمین اند. شهریار تا روزی که هوای فصل مساعد باشد، در آن باغ ها می ماند. از گفته تو، سقراط، من چنین می فهمم که او هر کجا منزل کند، خود می‌پاید که به این بهشت‌ها خوب رسیدگی کنند. درختان زیبا در آن‌ها بکارند و آنها را از هرگونه محصولی سرشار سازند.[۴]

در قرن پنجم پیش از میلاد باغ‌هایی در سارد ساخته شد که نقشهٔ آن‌ها را کورش جوان کشیده بود. او بر ساختمان این باغ ها نظارت داشته و آن‌ها را با دست خود کاشته بود. چه بسا بناهای سلطنتی پاسارگاد را نیز در میان یکی از همین باغ‌ها ساخته بوده‌اند.[۵] با اینهمه، منشاء باغ‌های منظم با خیابان‌های درختکاری شده به خیلی پیش‌تر، یعنی به سنت‌های ایلامی، آشوری، مصری و بابلی برمی گردد:

ــ سه‌هزار سال پیش از میلاد: در سرزمین ایلام بیشه‌های مقدسی وجود داشته وابسته به معبدهای ایلامی که نگهداری آنها نیازمند نظام آبیاری بوده است.

ــ دو هزار سال پیش از میلاد: نقش روی بدنهٔ یك جام سفالی که در سامره (Samarra) کشف شده، نهرهایی را نشان می دهد که یکدیگر را قطع کرده‌اند و در چهارگوشهٔ برخوردگاه آن‌ها یك درخت و یك پرنده وجود دارد.[۶]

ــ نزدیك به هزار و یکصد سال پیش از میلاد: گویا نخستین گلگشتها با درختانی در ردیف‌های منظم و راه‌های سرراست را بابلی ها ساخته‌اند. کنده‌کاری‌هایی از نیمه دوم قرن هشتم پیش از میلاد باغ‌های منظمی را نشان می دهند.

ــ ۶۰۶-۷۲۲ پیش از میلاد: به‌گفتهٔ رُنه‌گروسه (René Grousset) به نظر می رسد پادشاهان آشور در همان زمان دارای باغ‌های منظم بوده‌اند و نکتهٔ بسیار جالب اینکه کورش خود را تا حدودی ادامه دهندهٔ این پادشاهان، بویژه آشور نصیرپال، می‌دانست که فاتح بابل و برپا دارندهٔ کاخ‌های با شکوه، از جمله کاخ نمرود، بود. از مصر باستان نیز آثاری از درختکاری و آرایش باغ‌های منظم به جا مانده است. در نقاشی های بازمانده از مصر باستان می بینیم که درخت سروی را برای ساختن آرامگاه ملکه هاچپ سوت (Hatchepsout) به دیرالبحری می برند. نقشه‌های باغ ها و محوطهٔ دربارهای دوران فرعونی نیز طرح‌های منظم از خیابان‌هایی را با حواشی درختکاری‌شده نشان می دهند که در میانشان باغچه‌ها و حوض‌هایی وجود داشته. با این همه، در این نقشه‌ها از آن دو محور اصلی که یکدیگر را عمودی قطع می کردند، و بعدها سیمای اصلی باغ‌های اسلامی شدند، نشانی نیست.

دربارهٔ عهد ساسانیان منابع ادبی و نوشته‌های توصیفی کم و بیش دقیقی از مورخان عرب به جا مانده است. فردوسی در **شاهنامه** از باغ ها و مرغزارهایی سخن می گوید که در پیرامون آتشکدهٔ فیروزآباد وجود داشته و وابستهٔ این معبد بوده‌اند. در قسمت شرقی این عمارت با

شکوه حوضی بود که آب‌هایی که از کوه جاری می‌شد از راه نهری به طول هفت تا هشت کیلومتر در آن می‌ریخت. کاخ‌هایی که فردوسی به آنها اشاره می‌کند همان کاخ های «قصر شیرین» هستند که به فرمان خسروپرویز (۵۹۱-۶۲۸) در گذرگاه اصلی ای که دشت بین‌النهرین را به فلات ایران می‌پیوست، ساخته بودند و به روایت یاقوت حموی، در آنها باغ‌ها و کوشك‌های تفریحی، آب‌های روان، باغ حیوانات و مرغزارهایی بوده که در آن‌ها کمیاب‌ترین حیوانات آزادانه می‌زیسته‌اند و شکارگاهی برابر با یکصد و بیست هکتار در پیرامون آنها بوده است.

کاخی که هنوز «عمارت خسرو» نامیده می‌شود شامل عمارت‌های دولتی و خصوصی شاه بود. کاخ در مرکز این «پردیس»، روی یك ایوان ساخته شده بود با دو راه پلّهٔ قرینه مانند پلکان بزرگ تخت جمشید.[۷]

دیگر باغ‌های پادشاهان ساسانی به دور آتشکده‌ای یا کاخی در سروستان، طاق بستان، بیشاپور، و تخت سلیمان برپا شده بود.[۸] الگوی باغ یك طرح مستطیل بوده که به چهار قسمت اصلی تقسیم می‌شده (شهر ـ باغ) و اصل آن به روایتهای دیرینه‌ای می‌رسد که بر پایهٔ آن‌ها جهان به چهار بخش تقسیم شده و چهار رود بزرگ این بخش‌ها را از هم جدا کرده است. در برخی از روایت‌های مربوط به کیهان‌شناسی، در مرکز عالم، جایی که این چهار رود به هم می‌پیوندند، کوهی قرار گرفته است.[۹]

باغ ـ بهشت‌ها یا اثر بانیان خدایی:

مردم بین‌النهرین بر پایهٔ سنت‌های بزرگ خودشان و بنا به تصوری که از عالم داشته‌اند و نیز متناسب با ساختارهای اجتماعی و فنی‌شان، معبدها ساخته، حصارها کشیده، نهرها کنده و درختزارها کاشته‌اند؛ و بدین سان هنر معماری‌ای را بنیان نهاده‌اند که شکل‌ها و ریشه‌های اساطیری آن در سرزمین‌های وسیعی از جهان نفوذ کرده است. خاطره‌ها و دانش‌های آنان را ایرانیان به دنیای اسلام منتقل کردند. پادشاهان هخامنشی و ساسانی، که مانند پیشینیان مصری و بابلی‌شان در سپهر خدایان می‌زیستند و در «روشنایی ازلی» غوطه می‌خوردند، توانستند با ساختمان (bâti) سنت تقدیس زمین را زنده نگهدارند.

بدین سان، باغ-بهشت‌ها نمایانگر یگانگی آسمان و زمین شدند. نظم خدایی بیان خود را در نظم زمینی یافت: مشخص کردن یك محل، بردن آب به آن جا و به تعبیری «زندگی بخشیدن به آن»، محدود کردن آن در میان دیوارها، یعنی «آن را از آشفتگی جدا ساختن»؛ تقسیم کردن آن به چهار قسمت بنا به تصوری که از آفرینش کیهان وجود داشته؛ و سرانجام، کاشتن درختان و ساختن معبدها و کوشك‌ها در آن، این‌ها بودند وظایف اساسی پادشاهی. این مکان‌های سحرآمیز که هم شهر بودند هم باغ-بهشت، در زمان ساسانیان ابعاد عظیم و

اشکال معماری گوناگونی به خود گرفتند. اما با ظهور دنیای اسلامی آن یگانگی آسمان و زمین در جهان باستان دوگانه شد و هر پارهٔ آن قلمروی جداگانه یافت. به این ترتیب، بهشت از جایگاه زمینی اش کنده شد و در «آسمان هفتم» جای گرفت و سپس به «ناکجاآباد» تبدیل شد که نوید دیدارش را به برگزیدگان داده‌اند.[۱۰] نگاره‌ـنمادهایی (images-symboles) که از باغ‌ـبهشت‌ها مانده بود، آمیخته با صورتهای دیگری از تصور سرزمین لذت در خاطره‌های قومی سنت‌های گوناگون سامی و رومی که در قرآن فراهم آمد، سبب شد که شهر باستانی از باغِ خود بیرون آید و در دورهٔ اسلامی جایش را به شهر قرون وسطایی («مدینه») بسپارد.

و امّا در این زیر و رو شدن‌ها که جمعیت‌های انسانی را جا به جا می‌کرد، اساطیری دیگر به وجود می‌آورد و فرهنگ‌های تازه و گوناگون به بار می‌آورد، بر باغ چه گذشت؟ در این دگرگونی‌های تاریخی و در زنجیرهٔ رویدادهایی که در آنها شهرها و بناهای باستانی‌شان از بین می‌رفتند و شهرهای دیگر سر بر می‌آوردند، صورت نوعیِ باغ همچنان پایدار ماند. گسست بنیادی‌ای که با پیام قرآن با گذشته صورت گرفت، آن بود که آزادی کاملِ سوائق غریزی به بهشتی در عالم دیگر افتاد. اما برپا کردن شهرها در پهنهٔ جغرافیایی جهان اسلامی کار دشواری بود. زیرا از سویی خاطرهٔ قومی‌شان آنان را به این طرح میعادباورانهٔ جدیدِ «بهشت» می‌کشاند که جهانِ زیبایی و توانایی و فراوانی بی‌حساب همه چیز است، و از سوی دیگر، با واقعیت بیابان و کمیابی و ضرورت فراهم آوردن آب برای زندگی شهر روبرو بودند.

بدین سان، رفته‌ـرفته باغ‌ها به عنوان محل‌های گردآوری و پخش آب در شهر پدیدار شدند. در یك کلام، مکان‌هایی بوجود آمد که نظم آسمانی را بر روی زمین باز تولید می‌کردند و به «صورت‌های نوعی» در آینهٔ واقعیت امکان هستی یافتن می‌دادند. بنابراین، باغ اسلامی جای خود را، در فاصلهٔ میان آسمان و زمین، در میان شهر و بیابان پیدا کرد. در فصل‌های بعدی با نگاهی به تحول تاریخی این گونه باغ خواهیم دید که چگونه همواره در فرهنگ اسلامی جایی اساسی داشته است.

II. بغداد و سامره

نخستین باغ‌های اسلامی:

نخستین خلفای بنی امیه سنت رومی و ساسانی را در ساختن کاخ‌های ییلاقی ادامه دادند. از پایتخت‌های آنان در سوریّه، یعنی دمشق و روسافه (Rusafa) کم و بیش اطلاعی در دست نیست. به عکس، سامانِ سه بنای با شکوه شاهانه یعنی قُصیر عَمره، خربت المفجر و قصر حَیر، چگونگی کاخ‌های تفریحی را بر ما آشکار می‌سازند.

ولی با انقلاب عباسیان در سال ۱۳۲هـ/ ۷۵۰م بود که امپراتوریِ دین تازه‌پا فرصت بنیان‌گذاری شهرها را پیدا کرد. شهر مدوّر بغداد و بعدها سامره نخستین شهرها به معنای خاص کلمه در دنیای اسلامی اند. سامره مجموعهٔ عظیمی از حصارها بود که به دنبال هم در امتداد دجله برپا کرده بودند. برای مثال، حصار جوسق الخاقانی را، که یکی از این حصارها بود، در نظر بگیریم.[۱۱] این حصار بنای وسیعی بوده که با دیوارهای بسیار بلند احاطه شده بود و یك در ورودی اصلی بیشتر نداشت. از روی کاوش‌های باستان‌شناختی امروز روشن شده است که کل مساحت حصار ۴۳۲ جریب بوده که ۱۷۲ جریب آن را باغ‌ها تشکیل می‌داده‌اند. قسمت مربوط به بناها روی محور ورودی اصلی قرار داشته و شامل یك عمارت صلیبی شکل بوده و گنبدی در وسط که از هر سو به ایوان‌ها و حیاط‌ها باز می‌شده. در طول محور حوض‌ها و مسجد و چه بسا ساختمانهای مسکونی قرار داشته. این مجموعه را حُجره‌هایی در بر می‌گرفته که از آن‌ها استفادهٔ نظامی می‌شده است. تصویر گیرایی است: یك شهر در میان یك حصار تمام و کمال ساخته شده بود که طرح آن همان طرح باغ-کاخ‌های ساسانی است. باری، نوع معماری، دست کم در مورد بناهای با شکوه، از همان طرح وام گرفته شده و ترکیب‌های تازه‌ای به آن افزوده‌اند.

نیروی دفاعی و تأسیسات مربوط به آن و نیز زندگی خانگی و ملزومات آن، رفته-رفته جای خود را در این ترکیب‌ها پیدا می‌کردند تا آنجا که دیگر طرح باغ-کاخ از حوزهٔ خاص شاهان خارج شده و حالت شهر به‌خود گرفت.

تنوع یافتن کارکردهای کاخ-باغ در جریان دگردیسی آن در شهر مانع از آن نبود که معماری کوشك‌های تفریحی، شکارگاه‌ها و استراحتگاه‌ها از بارآوری چشمگیر برخوردار باشند... به گزارش الکلیب در کتاب **تاریخ بغداد** که در آن پایتخت عباسیان را در حدود سال ۹۱۷ میلادی تشریح می‌کند، توجه کنیم: «جلوی ورودی اصلی (باب الأموس) که در وسط دیوار غربی بود، باغ وسیعی در امتداد دجله قرار داشت که تا دیوار شرقی ادامه می‌یافت. در وسط این باغ استخری به طول ۱۲۴ متر و به عرض ۱۰۰ متر ساخته بودند که مشرف بود به پله‌هایی که تا در حصار غربی می‌رفتند.»[۱۲]

دیدار سفیران یونانی را الکلیب چنین روایت می‌کند:

> فرستادگان پادشاه یونان از در رسمی به طرف یك کاخ به نام «خان الخیل» (خانهٔ سواران) هدایت شدند... سپس از دهلیزها و تالارهای تو در تو گذشتند تا اینکه به باغ وحش رسیدند... آنگاه، فرستادگان از جایی به نام کوشك جدید عبور کردند. این کوشك کاخی بود در میان دو باغ. در وسط آن یك قطعه آب مصنوعی دیده می‌شد که پوشیده از سیماب بود و آب را به نهرها هدایت می‌کرد. نهرها نیز از این ماده پوشیده شده بودند که مانند نقره می‌درخشید. سرانجام، پس از گذشتن از سی و سه کاخ مختلف به کاخ اورنگ رسیدند که در ساحل دجله قرار داشت.

به گمان پیندر ویلسون (Pinder Wilson) در کتاب **باغ ایرانی**، میان این پیکربندی و پیکربندی «عمارت خسرو» در فیروزآباد شباهتی وجود دارد. به‌نظر وی، تفاوت را باید در

محوطهٔ پیرامون آن‌ها جُست. کاخ ساسانی را گردشگاهها احاطه کرده‌اند، در حالیکه باغ عباسیان را ساختمان‌های شهری در میان گرفته‌اند. این ساختمان‌ها واحدهای کوچکی هستند که هر کدام دارای یك حیاط اندرونی اند. بغداد و سامره تنها نمونه‌های شهر-باغ نظام یافته‌اند و از روی تنها طرح منظمی که تاریخ معماری اسلامی می‌شناسد، ساخته شده‌اند؛ البته بجز برخی باغ‌های اسپانیا که در چارچوب سنّت کاخ-باغ می‌گنجند و استثنا هستند.

امویان آندلس و جانشینانشان نیز از این باغ‌های اندرونی ساختند که اغلب آن‌ها با خیابان‌ها و جوی‌هایی که یکدیگر را با زاویهٔ قائمه قطع می‌کردند، به چهار بخش تقسیم شده بودند و همگی چندین حوض و کوشك داشتند. ابن خاقان در نوشتهٔ خود راجع به باغ‌های حیّرالزّجلی قرطبه در قرن یازدهم، شکل مجرای آب را دقیق ذکر نکرده است، ولی به‌نظر می‌رسد که آب از طریق نهری از مرمر سفید جریان داشته است. در آن نوشته از یك حوض و یك کوشك با بام کبود و طلایی رنگ نیز صحبت شده است.

کاوش‌های انجام شده در اندلس اطلاعات دقیق‌تری دربارهٔ عناصر گوناگون معماری امویان به دست می‌دهد.

در آن دو باغی که در مدینةالزهرا در قرطبه کشف شدند و مربوط به قرن دهم می‌باشند، نقشهٔ چهار قسمتی آشکارتر است. در باغ نخست، ساختار باغ به خاطر حضور همزمان یك کوشك در برخوردگاه محورها و یك کاخ در ضلع شمالی اندکی پیچیده است. کاخ و کوشك با سطح وسیعی از آب که بنا را در خود منعکس می‌ساخت، از هم جدا بودند. ولی در باغ دوّم که از روی همان الگو ساخته شده است، کاخی دیده نمی‌شود و یك صحن بزرگ در وسط نیمهٔ جنوبی (نسبت به محور «عمودی») قرار دارد.

جیمز دیکی (James Dikie) در مقاله‌ای راجع به باغ‌های اسلامی در اسپانیا، به رابطهٔ عجیب این دو باغ با باغ‌هایی که سه قرن بعد در «باروی سرخ» دهلی ظاهر شدند، انگشت می‌نهد.

در اشبیلیّه (سویل) باغ‌هایی مربوط به قرن یازدهم و دوازدهم کشف شده‌اند. در باغی که کروسرو (Crucero) نامیده می‌شود (قرن یازدهم)، خیابان‌ها به صورت محورهای عمود بر هم، پُل‌های کاملی از آجر و سنگ بودند مشرف به باغچه‌هایی که چهار متر و نیم پایین‌تر از سطح زمین قرار داشتند.

رودیگو کارو (Rodigo Caro) نیز در نوشته‌ای در قرن هفدهم تصریح می‌کند که این باغ یك استخر صلیبی شکل داشته و نوك درختان نارنج که در جای-جای هر چهار باغچه کاشته شده بود، تا کف خیابان‌ها می‌رسید. دیوارهایی که این باغ را احاطه کرده بودند، از زنجیرهٔ طاق‌های ضربی آجری تشکیل شده بودند.

باغی هم که مربوط به قرن دوازدهم است و کم و بیش دست نخورده در حیاط اندرونی

کاخ المعتمد (قصرالمبارك) در اشبیلیّه کشف شده، همین مشخصات باغچه‌های گود را دارد. جز اینکه در این جا باغچه‌ها نسبت به‌خیابان‌های عمود بر هم یك متر و هشتاد سانتی‌متر پایین‌تر قرار گرفته‌اند و در وسط هر یك از این خیابان‌ها نیز یك حوض وسیع صلیبی شکل وجود دارد.

برخوردگاهِ دو محور این حوض استثنائاً مدوّر بوده. از مطالعهٔ گَرد پرچم گل‌هایی که در زیر خاك مدفون بوده‌اند، روشن شده که در هر گوشهٔ باغچه‌ها یك درخت نارنج وجود داشته.

ولی معروف‌ترین باغ‌های اندلس هنوز هم باغ‌های غرناطه‌اند که هرچند بسیار دستکاری شده‌اند، ولی همچنان حالت بهشتی خود را حفظ کرده‌اند روی دو تپهٔ موازی هم دو مجموعه به‌نام‌های الحمراء و جنّةالعارفیه قرار گرفته که هر دو مشرف به شهر کنونی‌اند. دژ الحمراء هم کاخ پادشاه را ــ که مسلط به شهر بود ــ محافظت می‌کرد هم پادگان نظامی را.

از درون خود کاخ پس از گذار از یك حیاط مفروش به سنگ مرمر با حوضچه‌ای که در وسط قرار گرفته، می‌توان به «حیاط درختان مورْد» وارد شد که محوطه‌ای است بسیار زیبا با یك استخر چهارگوش بزرگ که نمای بیرونی تالارهای با شکوه را در خود منعکس می‌کند.

آنسوتر، یك راه خلوت وجود دارد که به «محوطهٔ شیرها» می‌رود. این محوطه در گذشته مخصوص زندگی خانوادگی و اندرونی شاه بوده است.

در این محوطه نیز، مانند حیاط درختان مورْد، نگاه انسان نخست متوجه باغ می‌شود که در یك خط اُریب جلوه می‌کند. عظمت تقارن چند قدم جلوتر ظاهر می‌شود. در چهار طرف یك چشمه (قرن یازدهم) که آب آن از دهان دوازده مجسمهٔ شیر بیرون می‌ریخته، چهار خیابان قرار داشته و از وسط هر خیابان یك جوی آب رد می‌شده. این خیابان‌ها حد و مرز چهار باغچه بوده‌اند که، بنا به گفتهٔ مانوئل گومز مورنو، (Manuel Gomez Moreno) در عمق هشتاد سانتی‌متری از کف خیابان ساخته شده بودند. اختلاف سطح میان نهرها و کرت‌ها نه تنها کار آبیاری را ساده می‌کند، بلکه راه حل بسیار زیبایی هم هست: احساس اینکه فرشی از گُل زیر پا پهن باشد و در عین حال تمامی حجم عمارت‌ها همواره جلوه کند، بی آنکه شاخ و برگ درختان هیچگاه این معماری را بپوشاند.

جوی‌های وسط خیابان‌ها از زیر دو کوشك با ستون‌های ظریف می‌گذرند و سپس وارد «تالار ابن سرّاج» در جنوب و «تالار دو خواهر» در شمال می‌شوند. این تالار کمی دورتر در جهت شمال مشرف به باغ معلّق لیندارایا (Lindaraja) است که خود این باغ نیز مشرف به باغ میرادور، روبروی ستون‌های غرناطه است.

نقشهٔ باغ کاستی یلو مونته‌گودو (Castillejo Monteagudo) که در قرن دوازدهم نزدیك مارسیا (Murcia) ساخته شده، کم و بیش شبیه طرح «محوطهٔ شیرها»ست. جز اینکه به جای دو کوشك در دو سر محور اصلی، که یك نهر بوده، دو استخر ساخته‌اند.

از روبروی باغ‌های الحمراء و جنة‌العارفیه، به رغم تغییرات گوناگون هنوز هم می‌توان متوجه فضای محیط و طرح اساسی استخر باغ‌های قرن سیزدهم شد.

در میان یك حصار وسیع، مزرعه‌ها قطعه‌زمینی را احاطه می‌کردند که خود این زمین دارای مزرعه‌های انبوه‌تر بود و در آن‌ها ازجمله اسب نگهداری می‌شد. خود کاخ و باغ‌های تزیینی آن مجموعهٔ سومی را تشکیل می‌دادند که فشرده‌تر از باغ جنة‌العارفیه بودند. حیاط اندرونی آسه‌کیا (Acequia) که رکن مرکزی این مجموعه باغ‌های تراس‌بندی شده بود، هم اکنون باقی مانده است.

کاوش‌هایی که پس از آتش‌سوزی ۱۹۵۸ انجام گرفت، کشف نظم و ترتیب اصلی این باغ را امکان‌پذیر ساخت. طول باغ سه برابر و نیم عرض آن بوده و خیابان‌های آن سرحدّات چهار ردیف درختان انبوه را تشکیل داده‌اند که ۵۰ سانتی متر پایین‌تر از سطح خیابان‌ها در سراسر باغ گسترده بوده‌اند. خیابان اصلی از درازا با دو نهر دو نیمه شده بود و سه حوضچه داشت که دو تای آن در دو سر خیابان و یکی در وسط قرار گرفته بود.

امروز، در اثر رسوباتی که در کرت‌ها ته‌نشین شده و نیز به خاطر فواره‌هایی که به تأثیر از ایتالیایی‌ها در اوایل قرن بیستم نصب کرده‌اند، منظرهٔ باغ اندکی به هم خورده است.

این نوع باغ اندرونی با نقشهٔ مستطیل کشیده که سرتاسر حاشیهٔ نهر آن را گیاهان تزیینی انبوه می‌پوشاند، بتدریج الگویی شد برای ساختن باغ در کشورهای مغرب بویژه در مراکش که اعراب با پیروی از این الگو جاذبهٔ از دست رفتهٔ اندلس را زنده می‌کردند.

از قرن یازدهم جامعه‌های اسلامی مناطق مختلف وارد مرحلهٔ تازه‌ای از تاریخ خود شدند که به جاست آن را قرون وسطای اسلامی بنامیم. فصل بعدی به شکل‌گیری و تحول نظم فضایی ناشی از این دگرگونی آرام و عمیق می‌پردازد. همین نظم است که در عمل پیکربندی فضای اسلامی و جای باغ را در سلسله‌مراتب این فضا برای همیشه تعیین می‌کند.

III. شهر قرون وسطایی

باغ در مرز شهر:

شهر قرون وسطایی بر روی تأسیساتی شکل گرفت که از پیش موجود بود و سرشتی روستایی داشت. این شهر بی آنکه از روی یك الگوی پیش پرداخته سازمان یابد، به تدریج که کارکردهای جدید شهر و هم چنین تولیدات و گسترهٔ آن جاده‌های اصلی را زیر سیطرهٔ خود می‌گرفت، دچار تحول تدریجی شد. گسترش همه‌جانبهٔ مناطق بازرگانی و پیشه‌وری اندك‌اندك یك بافت مسکونی به هم فشرده و ارگانیك به وجود آورد. شهر اسلامی قرن

یازدهم، دیگر محصور در میان حصارهای مشخص و دقیق نبود. دیوارها و حتی صورت ظاهر شهر تبدیل به عناصر مشروط و ساختارهای موقتی و تغییر پذیر شدند؛ چرا که باز بستهٔ قدرت‌های حاکم بودند که خود این قدرت‌ها نیز به شدت ناپایدار بودند و بیشتر ترجیح می‌دادند اقامتگاه‌های خود را بیرون از شهر بسازند و قلعه‌ها و یا کاخ-باغ‌های مستحکم را می‌پسندیدند. به برکت نوشته‌های تنی چند از مورّخان آن زمان، امروز داده‌هایی دربارهٔ آن بناها در دسترس ما هست. مقدّسی خود از کاخ عضدالدوله (قرن یازدهم) در بیرون شهر شیراز دیدن کرده است.[۱۳]

نهرها آب را به درون باغ هدایت می‌کرده‌اند و سپس در اتاق‌ها و رواق‌های کاخ طبق نظم هندسی معینی می‌چرخیده‌اند. مورخان دیگر نیز دربارهٔ نهرهایی که در کوشك مرکزی باغ و در همهٔ اتاق‌ها جاری بوده، سخن گفته‌اند. کاخ غزنویان در «لشکری بازار» افغانستان با همین طرح ساخته شده بود.[۱۴] از عهد سلجوقیان با نوشته‌های توصیفی المافروخی دربارهٔ اصفهان آشنا هستیم. ملکشاه چهارباغ در این شهر ساخت که دارای باغ‌ها و چندین کوشك و حوض بودند. المافروخی از جزء ـ جزء گیاهان این باغ سخن می‌گوید و دورنمای آن را چنانکه از زاینده‌رود جلوه می‌کرده، توصیف می‌کند.[۱۵] از روی توصیف او می‌توان نتیجه گرفت که یك رشته باغ در بیرون شهر و در واقع بین شهر و رودخانه قرار داشته. با این حال، دربارهٔ باغ‌های سلجوقی در ایران و ترکیه داده‌ها آنقدر نیست که بتوان ویژگی‌های آن‌ها را تعیین کرد.

رشیدالدین فضل الله دربارهٔ باغ غازان خان در کنار شهر تبریز می‌گوید که یك قطعه زمین چهارگوش به منظور ساختن جایی دلپذیر برای پادشاه انتخاب شده بود و برای هدایت آب رودخانه به جویها استخرهایی کنده بودند و در طول خیابان‌ها درختان بید کاشته بودند و در وسط جایی برای خرگاه و تخت شاهی اختصاص داده بودند. در گرداگرد باغ نیز حمام‌ها و ساختمان‌های فراوان دیگر قرار داشت. از این توصیف معلوم می‌شود شکل این باغ‌های برون شهری جوابگوی عادات و رسوم فرمانروایان چادرنشین بوده است که خیلی کم در شهرها مستقر می‌شدند. این نوع باغ می‌رفت که در سراسر جهان اسلام رایج شود. امیران تولونی مصر که گویا الگوی خود را از سامره گرفته بودند، پایتخت‌های خود را در باغ‌های چند طبقه ساختند. اگر به گفتهٔ جهانگرد ایرانی ناصرخسرو در **سفرنامه**اش باور داشته باشیم، باغ‌های قاهرهٔ قدیم در قرن ۱۲ میلادی حتی بر بام ساختمان‌های مسکونی نیز بوده. در نوشتهٔ ارزشمند او چنین می‌خوانیم: «و چون از دور شهر مصر را نگاه کنند، پندارند کوهی است. و جای هست که خانه‌ها چهارده طبقه از بالای یکدیگر است، و جایْ خانه‌های هفت طبقه. و از ثقات شنیدم که شخصی بر بام هفت طبقه باغچه‌ای کرده بود، و گوساله‌ای آنجا برده و پرورده تا بزرگ شده بود، و آنجا دولابی ساخته که این گاو می‌گردانید و آب از چاه بر می‌کشید و بر

آن بام درخت نارنج و ترنج و موز و غیره کاشته، همه در بار آمده، و گل و سپرغم‌ها همه نوع کشته . . . »

باغ‌های اسلامی در مهاجرت‌شان به طرف غرب، نزد امیران اغلبی (Aghlabides) که در قرن دوازدهم بر تونس حکومت می‌کردند، ظاهر شدند. در هشت کیلومتری قیروان هنوز هم چشم انـداز رقّـاده (Raqqâda) را می‌توان شناسایی کرد که اقامتگاه آخرین پادشاهان آن سلسله بود.

حصاری که طبق برآورد جغرافیدان، البکری، از درازا تا بیش از ده کیلومتر پیش روی کرده بود، بخصوص این چهارباغ را محصور می‌کرده. در آنجا چهار کاخ هم وجود داشته که هنوز آثاری چند از آنها باقی مانده است. اما برجسته‌ترین شاهدی که رقّاده از شکوه و عظمتش حفظ کرده است، استخـر بزرگ چهـارگوشی است که می‌توان گفت در واقع یك دریاچهٔ مصنوعی است با دیوارهای پهن در گرداگرد آن که کوشك‌ها و انبوه درختان را در آن زمان در خود منعکس می‌کرده؛ درست مانند آنچه امروز در اغدال‌های (Agdal) مراکش می‌بینیم.

نمونه‌های دیگر از تفرجگاه‌های برون شهری در تونس را مورخان، بویژه ابن خلدون ذکر کرده است. ابن خلدون با جزئیات فراوان از مِلك بزرگ ابن فخر در شمال پایتخت صحبت می‌کند:

> در آنجا بیشهٔ انبوهی وجود داشت که بخشی از درختان آن برای تزیین آلاچیق‌ها به کار می‌رفت و بقیهٔ درختان آزادانه در هم می‌تنیدند. درختان لیمو و نارنج شاخه‌های خود را با شاخه‌های درختان سرو در می‌آمیختند. حال آنکه آس و یاسمن به نیلوفرها لبخند می‌زدند. در وسط این بیشه‌ها باغ بزرگی قرار داشت که مانند کمربندی استخر وسیعی را احاطه کرده بود. استخر چندان گسترده بود که به نظر یك دریا می‌آمد. آب از طریق قنات قدیمی به آنجا می‌رسید. این همان قناتی است که به کارتاژ آب می‌رساند و به فرمان الحفصی المستنصر تعمیر شده بود. آبی که از این مجرا می‌آمد، از دهانهٔ بزرگی در یك منبع چهارگوش می‌ریخت (که از آن به عنوان حوض تصفیه استفاده می‌شد) و سپس از راه یك نهر نسبتاً کوتاه به استخر می‌رسید و آن را با خیزاب‌های خروشان پر می‌کرد. وسعت این استخر چنان بود که شاهزاده خانم‌ها از اینکه بر روی آن قایق سواری کنند و با یکدیگر مسابقه بدهند، بیشتر لذت می‌بردند تا گردش در ساحل رود. در هر یك از دو انتهای استخر یك کوشك ساخته بودند که یکی بزرگتر بود و دیگری کوچك‌تر و هر دو بر ستون‌هایی از مرمر سفید استوار شده بودند. دیوارهای کوشك‌ها نیز از کاشی‌های مرمرین پوشیده شده بود و سقف آن‌ها از چوب بود که هنرمندانه بر روی آن شاخ و برگ‌های ظریف کنده بودند.

از روی اغدال‌های شهرهای سلطنتی مراکش می‌توانیم تصوری از این باغ-تفرجگاه‌هایی که دارای دریاچه‌های عظیم مصنوعی بودند، داشته باشیم. اغدال‌های مکناس و یا شهر مراکش نمونه‌های جالبی هستند: بر روی زمین وسیعی به طول سه کیلومتر در جنوب مراکش کاخ - باغ‌ها تفرجگاه‌های برون شهری گسترده‌اند. در گرداگرد آن زمین، باغچه‌ها و در وسط آن حوض‌هایی قرار گرفته که آب کوه‌ها در آن‌ها فرو می‌ریزد. در مرکز، یك کوشك با بامی از

سفال‌های سبز ساخته‌اند.[۱۷]

۱۷. چادرنشینان سمرقند

خارج از شهر، تحقق یک صورت مثالین:

شك نیست که امیرتیمور در ساختن باغ‌های شکوهمند سمرقند، پیرو سنّت باغ-بهشت بوده است، یعنی باغ‌های برون شهری که اهمیتی به‌مراتب بیشتر از خود شهر پیدا کردند. به سال ۱۳۶۹ میلادی تیمور، از فرزندانِ قبایل ترك، زمام قدرت را در سمرقند به دست گرفت و به سال ۱۴۰۵ پس از یك سلسله فتوحات بزرگ در خاورمیانه و هند و روسیه، درگذشت. او در گرداگرد شهر سمرقند کمربندی از باغ بنا کرد و همهٔ نام‌های شاعرانهٔ باغ‌های ساسانی را به آن باغ‌ها داد: «باغ جهان شکوه»، «باغ نقش جهان»، «باغ دلگشا»، «باغ بهشت» و جز اینها. این باغ‌ها ظاهراً در مدتی کمتر از یك سده از میان رفتند. از مینیاتورهای زیبای تیموری می‌توان ایده‌ای دربارهٔ این مکان‌های مجلل شاهانه به دست آورد که در آن‌ها با شکوه‌ترین جشن‌ها، مطربی‌ها و مراسم شکار انجام می‌گرفته است. توصیف خیره‌کنندهٔ کلاویخو (Clavijo) سفیر اسپانیا در دربار تیمور، ما را با جزئیات این باغ‌ها آشنا می‌کند.[۱۸] هنگامی که کلاویخو به سمرقند نزدیك می‌شده، چشم‌انداز پیرامون شهر را چنین توصیف کرده است: «شمار باغ‌ها و تاکستان‌هایی که سمرقند را در میان گرفته‌اند به قدری است که مسافری که به شهر نزدیك می‌شود، جز کوهی از درخت نمی‌بیند. خانه‌ها در میان این گاهوارهٔ سبزه و گیاه بکل پنهان شده‌اند.» چشم‌اندازها و گیاهانی که این کمربند سبز را تشکیل می‌داده‌اند بسیار گوناگون بوده‌اند. برای مثال، چمنزاری در فاصلهٔ دو کیلومتری شهر وجود داشته که گویا «خانهٔ گل» نامیده می‌شده. ابن عرب شاه این چمنزار را مانند فرشی از زمرّد توصیف می‌کند که بر روی آن گل‌های سوسن جوانه زده باشد.[۱۹] روزهای جشن چمنزار از چادر پر می‌شده است.

در جای دیگری نزدیك کِش، شهر زادگاه تیمور در آسیای میانه، «شهر سبز» قرار داشت که کاخ «اورنگِ سیاه» را در آن ساخته بودند.

بابُرشاه، توضیحات مفصلی راجع به ابعاد و شیوهٔ آبیاری باغ‌های گوناگون در سمرقند می‌دهد. یکی از این باغ‌ها به نام چهارباغ روی تپهٔ کوچکی ساخته شده بود و نقشهٔ منظم داشت.

رابطهٔ میان شهر و باغ‌ها، آنچنانکه بابُر توصیف می‌کند، بسیار گویاست: از دروازهٔ بزرگ شهر، که فیروز نامیده می‌شد، جادهٔ با شکوهی راست تا باغِ دلگشا می‌رفت. نهر بزرگی از باغ می‌گذشت و آب را به شهر هدایت می‌کرد.

کلاویخو بار یافتن سفیران را به‌حضور تیمور در این باغ توصیف می‌کند: «. . . هر سفیری را تا ورودی باغچه راهنمایی می‌کردند که در بلندی بود مزیّن به کاشی‌های کبود و طلایی رنگ. . . و ما به حضور تیمور رسیدیم. او در آستانهٔ در دیگری که به یك کاخ بسیار زیبا باز می‌شد، روی تختی نشسته بود و روبرویش حوضی دیده می‌شد که آب آن از فواره‌ای فوران می‌کرد.» و نیز: «. . . والاتبار شاهدخت همراه با بانوان همدم خویش روی تختی در زیر یك چادر بزرگ نشسته بود. اطرافیانش در جام‌های زرین شراب می‌نوشیدند و نوازندگان می‌نواختند.» کلاویخو، دست کم شش باغ را به این صورت توصیف می‌کند که جملگی دارای حصار، برج، کوشك و گیاهان گوناگون بوده‌اند. همین باغ‌ها هستند که یکصد سال بعد بابُر از دیدنشان لذت می‌برد و زبان به ستایش آن‌ها می‌گشاید.

آنچه گذشت نگاهی بود به تحول ساختارهای باغ‌های اسلامی در فاصلهٔ میان فروپاشی دستگاه خلافت و شکل‌گیری امپراتوری‌های بزرگ صفوی، عثمانی، و مغول در اواخر قرن پانزده.

اینك جا دارد یك نتیجه‌گیری ریخت‌شناختی (morphologique) از این تحلیل بکنیم که از اهمیتی درجه اول برخوردار است: همزمان با شکل‌گیری یك بافت شهری به معنای خاص کلمه، باغ هر چه بیشتر از شهر جدا می‌شود (برعکس نمونه‌های پیشین، یعنی سامره و بغداد) و به صورت یك ساختار برون شهری در می‌آید.

اوضاع و احوال اجتماعی-سیاسی این دوران نیز می‌تواند این پدیده را توضیح دهد: در حالی که جامعهٔ شهری به زحمت و با ابزارها و سنت‌های بسیار ضعیف شکل می‌گرفت، فرمانروایان که از تبار رؤسای قبایل چادرنشین بودند و یا خود ریاست قبیله‌ای را به‌عهده داشتند، استقرار در بیرون شهر را بیشتر می‌پسندیدند. درست است که این فرمانروایان در ساختن یادمان‌ها و نهادهای شهری می‌کوشیدند و گذشته از این، در این دوره بود که گونه‌های اساسی معماری اسلامی پا به عرصهٔ وجود نهادند و شکوفا شدند (مدرسه، حمام، بیمارستان، سرای، آرامگاه، و جز اینها)، ولی شهر قرون وسطایی اسلامی بر روی هم قابلیت نمایندگی قدرت سیاسی را نداشت که معمولاً نیازمند فضاهای نظام یافته است و نیز خواستار بیانِ شکوهمندِ خویش در معماری که بازتاب تصویر چنین قدرتی باشد. از آنجا که محل تحقق فضایی این قدرت در اسلام بیشتر باغ بود تا میدانهای عمومی،[۲۰] بنابراین، فرمانروایان ترجیح می‌دادند باغ‌های خود را همچون ساختارهای میانجی بین شهر و بیابان بنا کنند. در نتیجه، این مکان‌ها سرشت خود را به عنوان صورت‌های مثالین حفظ کردند. زیرا آن‌ها همواره مکان‌های برگزیده‌ای برای تجسم اسطوره‌ها باقی ماندند. (مینیاتورها، قالی‌ها و شعر آن دوران، همه از زندگی روزمرّهٔ شاهنشاه، ماجراهای خسرو و شیرین، تقسیم عالم به چهار قسمت و جز اینها حکایت می‌کنند.)

این مکان‌ها بعدها نیز محل پرورش گونه‌های مختلف معماری شدند و در آن‌ها پیش‌نمونه‌ها، نمادآوری‌ها و شیوه‌های ساختمان سازی برای نخستین بار بوجود آمدند و شکوفا شدند. نظم و ترتیب «چهارباغ» با محورها و متوازی‌هایش الگویی برای حیاط خانه‌ها، مسجدها و مدرسه‌ها شد. گونه‌های مختلف کوشك‌ها: کوشك رواق‌دار، کاخ چهل ستون، کاخ آینه که جملگی حوضی در وسط داشتند و جویهایی از میانشان رد می‌شد، بر روی هم، یك فرهنگ واقعی معماری به وجود آوردند که بانیان یادمان‌های شهری، نگاره‌ـنمادها و پیش نمونه‌های خود را از آن گرفتند.

توصیف بی‌مانند کلاویخو این اجازه را به ما می‌دهد که در این جا ایده‌ای را مطرح کنیم و آن اینکه تمامی فهرست معماری اسلامی حتی در زمینهٔ سازماندهی فضاهای بزرگ عمومی که یکصد سال بعد ساخته شدند، همگی در این درخشش شکل‌ها و باروری معماری باغ‌های سمرقند بوجود آمدند. اینك توصیف او را بخوانیم: «. . . بعضی وقت‌ها مراسم پذیرایی رسمی در محدودهٔ وسیع تری از یك کاخ انجام می‌گرفت. سربازان تیمور در یك مرغزار و یا در باغچه‌ای با خیابان‌های نامنظم، بیست هزار چادر برپا می‌کردند. . در وسط چنین چشم‌اندازی، محوّطهٔ شاهی در محلی به طول ۱۵۰ متر با دیواری از پارچه قرار می‌گرفت. بلندی این دیوار به‌اندازهٔ بلندی یك سوار بر اسب بود. شکاف‌های منظم که با پارچه‌های ابریشمی نفیس و رنگارنگ حاشیه‌دوزی شده بودند، نوعی هماهنگی به این دیوار پارچه‌ای می‌دادند. این دیوار در پایان به‌صورت یك باروی کنگره‌دار در می‌آمد. ورود به این محل از طریق تنها ورودی بزرگ امکان پذیر بود که روی آن کوشك پادشاه قرار گرفته بود.» تشابه این توصیف را با نظم فضایی میدان در پایان قرن شانزدهم در اصفهان انکار نمی‌توان کرد. مغول‌های هند برای بنیانگذاری جاهای بزرگ عمومی مانند حیاط وسیع مسجد لاهور همین زبان را به کار گرفتند.

برخی عناصر گونه‌شناختی معماری باغ:

از روی طرحی که تا کنون دربارهٔ تحول باغ به دست داده‌ایم، ثابت‌های گونه‌شناختی (constantes typologiques) زیر را می توانیم بیرون بکشیم.

۱. باغ روی زمینی با شیب ملایم ساخته می‌شود.

۲. سرتاسر باغ را دیوارها احاطه می‌کنند.

۳. هر باغی دارای یك نهر اصلی است که نهر کوچك‌تری آن را با زاویهٔ قائمه قطع می‌کند.

۴. در وسط باغ کوشك و یا اقامتگاهی قرار گرفته که اغلب دارای یك طرح صلیبی شکل است و از چهار طرف به بیرون راه دارد.

۵. هر باغ دست کم یك ورودی با شکوه دارد.

۶. درختانی که برای سایه گستردن کاشته شده‌اند، پرشمارند، از این رو خیابان‌ها را باریك و دراز ساخته‌اند.
۷. نهرها چنان طرح‌ریزی و ساخته شده‌اند که شُرشُر جریان آب شنیده شود.
۸. طرح نهرها در خط مستقیم و اغلب متقارن است تا نظم و ترتیب نهرهای اصلی و فرعی رعایت شود.
۹. طرح نهرها چنان است که جریان آب به بهترین وجهی نمایان است.
۱۰. کف نهرها اغلب ناهموار است تا آب موج بزند.
۱۱. فواره‌ها کوتاه هستند تا آب هنگام فوران بجوشد. در کُنج حوض‌ها فواره‌هایی به صورت مجسمه قرار دارند، ولی از آن‌ها نیز آب جهش می‌کند.
۱۲. کرت‌ها میان دو یا چهار خیابان پر از درخت میوه ساخته شده‌اند.
۱۳. در طیف گل‌های کاشته شده، وجود گل سُرخ یك امر ناگزیر است.

باغ‌های مغولی در هند:

فرزندان قدرتمند تیمور رؤیای او را به حد کمال رساندند:
سنت تفرجگاه‌های سلطنتی با یك یا چند «چهارباغ» در وسط، طی بیش از یك قرن بعد از باغ‌سازی‌های شگفت‌انگیز تیمور در سمرقند در تمامی مناطق اسلامی به حیات خود ادامه داد.

فرزندان او، این هنرپروران ستایش‌انگیز، با پیروی از طرح باغ‌های تیموری، همچنان به ساختن باغ‌های تزیینی در هرات، مشهد و جاهای دیگر ادامه دادند. شاهرخ و زنش گوهرشاد و همچنین پسرشان اُلُغ بیك و برادر وی بایسنقر، زیباترین آثار را در معماری اسلامی، نقاشی و هنرهای دیگر به وجود آوردند. جدا از چهارباغ‌ها، که باغ‌های بیرون شهر بودند، نوع دیگری از باغ در اندرون عمارت‌های شهری، مسجدها، مدرسه‌ها و جاهای دیگری مانند این‌ها، شکل گرفت و رشد کرد. اغدال‌های کشورهای افریقای شمالی را می‌توان ادامهٔ تفرجگاه‌های سلطنتی دانست؛ حال آنکه ریاض (باغ‌هایی که در اندرون کاخ‌ها ظاهر شدند) از یك نظم فضایی و از یك غنا و گونه‌گونی برخوردارند که با حیاط‌های اندرونی، صحن‌ها و باغ‌های خانه‌های ایرانی بسیار فرق می‌کنند.

با تحول شهر اسلامی و ظهور شاهراه‌های بزرگ شهری، باغ اندك-اندك جای خود را در شهر پیدا کرد: گاه به عنوان فضایی در خدمت پیوستگی و یا ایجاد فاصله میان بناهای مقدس و دنیوی، مانند اصفهان و یا لاهور؛ و گاه به عنوان فضایی اندرونی که در پیرامون آن گونه‌های مختلف ساختمان‌های مذهبی و غیر مذهبی می‌توانستند جایی برای خود داشته باشند. مانند «دار»ها و «ریاض»ها در قاهره، فز، و مراکش.

فرزندان تیمور که در هند مستقر شدند باغ‌های شکوهمند مغولی را در این شبه‌قاره بنیان نهادند. بابُر، نخستین امپراتور که به سال ۱۴۸۳م. زاده شد، باغ‌های اولیه‌اش را در کابل بنا کرد: «استالیف» در بیرون کابل، «نیملا» در کنار جلال‌آباد و سرانجام، باغ معروف «وفا» که تصویرهایش را در **بابُرنامه** کشیده‌اند. از این باغ‌های مغولی هیچ اثری باقی نمانده است. زمانی که بابُر پایتختش را به آگرا منتقل کرد، در آنجا «رام باغ» را بنا نهاد. بر طرح مجموعهٔ باغ تقارن و نظم حاکم است. با این حال، در مقایسه با «چهارباغ» سمرقند تغییراتی چند در آن وارد کرده‌اند: خیابان‌ها نسبت به سطح نهرها و حوض‌ها بالاتر قرار گرفته‌اند و در نقاط تلاقی و نیز در چهارگوشهٔ باغ به سکوها و ایوان‌های سنگی (چابوتراها chabutra) پایان می‌یابند.

در «رام باغ» خیابان‌ها آنقدر در بلندی ساخته شده بودند که تماشاگران می‌توانستند از فراز درختان میوه به یك چشم‌انداز کلی دست یابند. برای باغ‌های هند آب همیشه مسئله بوده است. در رام‌باغ چاهی کنده بودند که آب آن از طریق یك نهر در باغ توزیع می‌شد. همایون، جانشین بابُر، از ظرافت روحی بسیار برخوردار بود و به تمام هنرها عشق می‌ورزید. وی چند سالی پس از به قدرت رسیدن، امپراتوری‌اش را از دست داد و به دربار صفویان در ایران پناهنده شد. در بازگشت به‌هند شمار زیادی از هنرمندان و شاعران ایرانی را با خود به هند بُرد. در دهلی باغی بنا کرد که پس از مرگش زینت‌بخش آرامگاه او گردید. این باغ بزرگ را که با دیوارهای عظیم محصور شده، از روی نقشهٔ چهارباغ ولی با پیچیدگی بیشتر ساخته‌اند؛ از این رو، گاه مانند یك باغ آسایش جلوه می‌کند و گاه یك جای تشریفاتی بسیار نیرومند، به‌نظر می‌رسد.

بدین سان، پادشاهان مغول به ایجاد باغ‌هایی همت گماردند که دیگر جای تفریح و تفرج صرف نبودند. این باغ‌ها شامل عمارت‌های تشریفاتی بویژه آرامگاه‌های مجلل بودند. لازم به یادآوری است که اکبرشاه، سومین امپراتور مغول، دلبستگی چندانی به باغ نداشت. با این حال، همو بانی چندین عمارت با شکوه شد که سبك معماری آن‌ها تلفیقی از سبك ایرانی و هندی بود. آرامگاه او در سیکاندرا نزدیك آگرا گواه جالبی است از نوآوری در تلفیق سبك‌ها و نیز در ابعاد معماری باغ‌ها. نظم فضایی این معماری بر خلاف ظاهر پیچیدهٔ آن بسیار ساده است. چهار خیابان از صحن آرامگاه تا چهار در بزرگ در وسط چهار دیوار حصار، کشیده شده؛ چهار حوض مستطیل شکل از چهار سوی آرامگاه تا دو سوّم خیابان‌ها گسترده‌اند که بلافاصله چهار حوض دیگر نیز بعد از این حوض‌ها ساخته شده است. اکبرشاه که به سال ۱۶۰۵ درگذشت، شهری هم به نام فتاح‌پورسیکری نزدیك آگرا بنا کرد. این شهر از صحن‌ها و کوشك‌های پی در پی تشکیل شده بود. این شهر با شکوه یادمانی خیلی زود به‌حال خود رها شد. بعدها، پادشاهان مغول، از اکبرشاه تا جانشینانش جهانگیر و شاه‌جهان

شگفت‌انگیزترین باغ‌های هند را در کشمیر ساختند. بزرگترین آن‌ها شالامار (منزل عشق) نام دارد. باغ‌های چهارگوش، ایوان به ایوان به‌دنبال هم قرار گرفته‌اند و نهر آبی از میان همهٔ آن‌ها می‌گذرد که در گذار از یکی به دیگری به شکل آبشار در می‌آید. در باغ نخست «دیوان عام» قرار گرفته که در آن جا پادشاه بر روی تختی در میان آبشارها می‌نشسته. باغ دوم «دیوان خاص» بوده که امروز بکل از بین رفته و چه بسا شبیه باغ نخست بوده. راه ورود به «باغ زنانه» از دو کوشك بوده است. ردیف چنارها به این گذرگاه دراز سایه می‌گسترند و منظرهٔ دلکشی در میان کوه‌های وسیع اطراف ایجاد می‌کنند. در وسط باغ زنانه کوشکی از مرمر سیاه در میانهٔ یك استخر بزرگ ساخته شده است. این کوشك یکی از زیباترین نمونه‌های کوشك‌های روباز به نام برادری (Baradari) در معماری مغول است و بر روی آن این نوشتهٔ معروف حك شده است: «اگر فردوس بر روی زمین است همین است و همین است و همین است.»

از میان دیگر باغ‌های پادشاهی کشمیر می‌توان «باغ نشاط»، «چشمهٔ شاهی» و «پری محل» را نام برد که به فرمان پادشاه عارف، دارا شکوه، پسر شاه جهان ساخته شده‌اند. این پادشاه عشق خود را به گیاهان در یك مجموعهٔ نقاشی آشکار ساخته و آن را به همسرش ملکه نادره تقدیم کرده است.

در باغ‌های کشمیر فراوانی آب و فضای مساعد زمینه‌ای برای شکفتگی شکل‌ها و بارآوری در ساختمان حوض‌ها و قنات‌ها و نیز بازی آینه‌ها در عرصه‌های وسیع بوده است. با این حال، پادشاهان مغول برای تحقق رؤیاهای خود در سخت‌ترین و نامساعدترین وضعیت دشت نیز تردیدی به خود راه نداده‌اند. نمونهٔ برجستهٔ این کوشش آن‌ها، هدایت آب رودخانه راوی (Ravi) به‌کمك یك نهر بزرگ به شهر لاهور بود که به شاه‌جهان امکان داد تا باغ وسیع شالامار را شاداب و زنده نگهدارد. دیگر باغ‌های مغولی نیز حاکی از آرامش و زیبایی‌اند و در آن‌ها کیفیت نقشهٔ باغ و استحکام مصالح ساختمانی بناها شگفت‌آور است. شالامار لاهور با پیکر عظیم خود نیز انسان را به حیرت وا می‌دارد.

«باروی سرخ» دهلی مجموعهٔ دیگری است از یادمان‌های شاه‌جهان. بخشی از این باغ از بین رفته است. این باغ در دو قسمت ساخته شده بود: مهتاب باغ و حیات بخش باغ. از همهٔ این مجموعه جز کوشك مرکزی و حوض حیات بخش باغ با دو نهر که در گرداگرد کوشك می‌چرخد، چیز دیگری باقی نمانده است.

سلسله باغ‌های مغولی با شاهکار آگرا به اوج خود می‌رسد. در این جا ظرافت تزیینات، باریك‌بینی در گزینش مصالح ساختمانی و شعر معماری به گونه‌ای بی‌مانند دست به دست هم می‌دهند. آرامگاه اعتمادالدوله که نور جهان، زن جهانگیر، آن را به یادبود پدرش ساخته است، از لحاظ تزیینات داخلی به شدت از معماری صفوی تأثیر پذیرفته است. ولی، بدون شك، معروف‌ترین عمارت بحق بنای با شکوه «تاج محل» است که شاه جهان

(۱۶۲۸-۱۶۵۸) آن را به یادبود زنش ممتاز محل همچون شعری عاشقانه بنا کرده است.

باغ‌های صفوی در ایران: شهر در باغ

با به قدرت رسیدن پادشاهان صفوی در قرن پانزدهم، حاکمیت قدرت‌های محلی قبایل گوناگون چادرنشین در تاریخ ایران به پایان رسید. تمرکز قدرت، بنیان‌گذاری ساختارهای شهری سلطنتی را در ایران و در هند مسلمان امکان‌پذیر ساخت. طرح نهادهای همگانی مانند باغ‌ها از روی خط‌کشی‌های منظم و سازمانیافته ترسیم شد که ویژگی شهرهای این دوره بود. هنگامی که شاه‌عباس بزرگ تصمیم گرفت پایتختش را در اصفهان مستقر کند، شیخ بهایی، فیلسوف، ریاضی دان و شهرساز عصر، پیش از هر چیز نظامی از نهرها سازمان داد که آب زاینده‌رود را به محلی که برای ساختن شهر جدید انتخاب شده بود، هدایت می‌کرد و سپس آن را در قطعه‌های منظم توزیع می‌نمود. بدین سان، شهر سلطنتی میان شهر قدیم (مدینه) و رودخانه ساخته شد و از طریق دو پل عظیم به نام‌های الله‌وردی‌خان و خواجو به آنسوی زاینده‌رود گسترده شد. برای نخستین بار پس از فروپاشی دستگاه خلافت (امویان و عباسیان) نوعی سازماندهی شهر از سر گرفته شد که ویژگی آن وحدت دو وجه روحانی و دنیوی بود. صفویان به عنوان پیشاهنگان تشیع، در واقع، رهبران روحانی نیز بودند. باغ که تا آن زمان مکان برگزیدهٔ حاکمان بود و جایی در ساخت شهری نداشت، برای شهرسازان پایتخت صفوی بدل به زهدان واقعی شد.

بی آنکه بخواهیم روی تمامی جنبه‌های شهرسازی اصفهان و شکوفایی گونه‌شناسی‌های (typologie) مختلف شهرسازی ناشی از آن درنگ کنیم، ضروری است که دست کم روی ظهور یك بولوار شهری به‌شکل چهارباغ و گنجاندن ساختمان‌های مسکونی و اداری در باغ‌ها انگشت بگذاریم. عالی قاپو، کاخ پذیرایی‌های رسمی، به میدان بزرگ باز می‌شد و از پشت، به مجموعه‌ای از کاخ‌ها و باغ‌های سلطنتی راه داشت. کاخ چهل ستون و کاخ هشت بهشت تنها بناهای باقی مانده از این مجموعهٔ با شکوه باغ و چشمه و حوض‌اند. از میان جهانگردان و سفیرانِ نماینده در دربار اصفهان شوالیه شاردن توانست در سال‌های بین ۱۶۷۱ و ۱۶۷۳ از باغ‌ها و عمارت‌های این پایتخت دیدن کند. آنچه در زیر می‌آید بخشی از توصیف اوست از اصفهان آن زمان:

> نخست از خیابان بزرگ شروع می‌کنم که می‌توان آن را گردشگاه اصفهان نامید و زیباترین خیابانی است که دیده‌ام... بال‌های این خیابان دلفریب را باغ‌های زیبا و فراخی تشکیل می‌دهند که در هر کدام دو کوشك هست، یکی بسیار بزرگ و در وسط باغ، با تالاری که از هر طرف به بیرون راه دارد، همراه با اتاق‌ها و حجره‌هایی در هر کنج؛ و دیگری بالای در ورودی باغ... حوض‌ها نیز از نظر شکل و اندازه با هم فرق می‌کنند... خیابان به همین ترتیب در جهت رودخانه ادامه پیدا می‌کند و سرانجام به خانهٔ تفریحی شاه می‌رسد... که کوشکی است بزرگ و چهارگوش و بلند...

در سه طبقه که از پشت و سمت چپ بسته است. زیرا این دو سمت مشرف به قصر پادشاه‌اند. در دو سمت دیگر، به جای شیشه چیزی جز رشگ نمی‌توان یافت. این کوشك را شاه عباس خود به این صورت ساخته است تا زنان قصر بتوانند از آن جا نمایش‌ها را مانند ورود سفیران و گردش‌های درباری ببینند... جلوی این کوشك رشگین، یك حوض چهارگوش قرار دارد و آنسوتر، در گوشه‌ای، دروازهٔ سلطنتی، که یکی از درهای شهر و از ورودی‌های اصلی این خیابان است.

میان این باغ و رودخانه، شاردن از وجود چند باغ دیگر نیز خبر می‌دهد، ازجمله: یك باغ هشت ضلعی به نام «باغ جان» و نیز «باغ تاك‌ها»، «باغ توتستان» و سرانجام، «باغ دراویش» که هر کدام یك یا چند کوشك در وسط داشته‌اند. این باغ‌ها را آبشارك‌ها و حوض‌ها به هم می‌پیوست. پُل آن سوی حوض هفتم قرار داشت و خیابان پس از عبور از پُل نیز ادامه می‌یافت.

شاردن از چهارده باغ سخن می‌گوید که هفت تای آن در سمت چپ خیابان و هفت تای دیگر در سمت راست آن قرار داشت. می‌نویسد: «این خیابان چهارباغ نام دارد و به فرمان شاه‌عباس ساخته شده است.»

به این ترتیب، در قرن پانزدهم، باغ، این عرصهٔ گونه‌شناسی‌های (typologie) معماری و این گذرگاهِ میان آبادی و «نیستی»، زندگی و بی‌حاصلی و جهان دنیوی و خدایی به طرح اساسی شهر بدل شد. «مدینه» از بافت قرون وسطایی خود فاصله گرفت و در امتداد شاهراه‌های شهری سازمان یافت. بدین سان، همان طرح کیهان شناختی تقسیم عالم به چهار بخش، یعنی چهارباغ ــ که با نظام آبیاری نیز سازگار در می‌آمد ــ سلسله مراتب خود را به وجود آورد، به گستره‌ها و گونه‌گونی‌هایی دست یافت و سرانجام به طرح «منظم» ساختارهای گوناگون شهری تبدیل شد. باغ‌های اصفهان تنها در خدمت زندگی پادشاهی و پذیرایی‌های رسمی نبودند. شاهراه‌های تنظیم کننده که خیابان‌ها و کوشك‌ها را شکل می‌داد به ساختمانکاران نیز امکان داد تا «قطعه شهرها» را بنا کنند که به راستی نوآوری‌هایی در زمینهٔ شهرسازی بودند. مجموعهٔ مدرسه و کاروانسرا و بازار که در جنوب کاخ «هشت بهشت» ساخته شد، مثال بارزی از این مفاهیم جدید بود که همه این مفاهیم بر نظم نوین امپراتوری دلالت داشتند. نقطهٔ اوج این شاهکار میدان بزرگ سلطنتی بود که شهر-باغ جدید را به شهر موجود قدیمی ربط می‌داد. کاخ پادشاه در وسط میدان، بین مسجد بزرگ و ورودی بازار ساخته شد و بدین سان، قدرت دنیوی در نظام شهری به عنوان نهادی میانجی بین خدا و جماعت انسانی جایگزین گردید که الگوی سازماندهی فضا و واژگان معماری‌اش را از گونه‌ها و صورت‌های خیالی بازمانده از باغ‌های سمرقند گرفته بود.

با این حال، سنت باغ‌های بسته و محصور در میان دیوارها با ساختمان باغ‌های تك افتاده در گسترهٔ طبیعت ادامه یافت. به عنوان مثال، می‌توان از باغ‌های صفوی در ساحل دریای خزر یاد کرد و یا از باغ‌های واسط میان شهر و بیابان که برای شهر اسلامی بسیار ضروری

بودند. مانند باغ فین در کاشان.

۷. امروز

از آنجا که هدف این نوشته نه بررسی همه‌جانبهٔ تمامی باغ‌های ایران، بلکه بیشتر کوششی است در جهت روشن کردن ساختار بنیانی «باغ ایرانی»، در نتیجه، بهتر است روی باغ‌های سده‌های هیجدهم و نوزدهم اندکی درنگ کنیم. چه در دوران قاجار سبک‌های گوناگون معماری پدید آمد، اما طرح اصلی باغ و جای آن در شهر و بیرون شهر در آن دوران دستخوش نوآوری چشمگیری نشد.

با این حال، باغ ایرانی، این مفهوم یگانهٔ **طبیعت مصنوع** در قرن بیستم و در گرماگرم اوج‌گیری کوبیسم به طرز برجسته‌ای دوباره ظاهر شد. به مناسبت برپایی نمایشگاه هنرهای تزیینی در سال ۱۹۲۵ در پاریس، دو معمار باغ‌هایی عرضه کردند که به گفتهٔ خود از «باغ ایرانی» تأثیر پذیرفته بودند. یکی از معماران، مالەاستیونس (Mallet Stevens) بود که باغش طرح هندسی داشت و به سطح اهمیت بسیار می‌داد و در آن از مصالح ساختمانی مدرن استفاده شده بود. مانند کاربرد بتون برای شکل دادن به درختان. این کار در آن زمان ایدهٔ جالبی می‌نمود، ولی ترکیب آن کلاسیك بود و هیچگونه نوآوری واقعی در آن دیده نمی‌شد.

دومین باغ را به همین مناسبت گابریل گِورکیان[۲۲] (Gabriel Guevrekian) به نمایش گذاشته بود. وی که در ایران متولد شده و در وین نزد یوزف هوفمن آموزش دیده بود، در «جنبش مدرن»[۲۳] (Mouvement Moderne) در پاریس شرکت فعال داشت. باغ او سه‌گوش بود و روی سه طرح مَفصَل‌بندی شده بود. آب از یك چشمهٔ شیشه‌ای حلزونی شکل در یك قسمت درختکاری شدهٔ باغ سرچشمه می‌گرفت. در مرکز سه‌گوش، یك کرهٔ شیشه‌ای به صورت آینه قرار داشت و دو طرف باغ با ترکیبی از سه‌گوش‌های شیشه‌ای همراه با فراز و فرودی از رنگ‌های گوناگون بسته شده بود. یك منبع نورانی که از کرهٔ شیشه‌ای منشاء می‌گرفت سراسر باغ را به تناوب روشن می‌کرد. حصار باغ، چشمه، آب و سطح باغچه‌ها در زیر نور قرار داشتند.

این باغ کوچك گورکیان نزد نقادان معنی خاصی پیدا کرد و بر آن نام «باغ ایرانی» نهادند.

گورکیان موفق شده بود ایدهٔ اصلی کوبیسم را که در نقاشی و مجسمه‌سازی فراوان به کار گرفته شده بود، وارد «باغ ایرانی» خود کند. او توانسته بود از جاذبه (Pittoresque) که حاکم بر باغ‌سازی بود، فاصله بگیرد و بدین سان اصول کوبیسم یعنی چشم پوشی از قوانین پرسپکتیو، تجزیهٔ پلان‌ها و کار در سطح را برای نخستین بار وارد طرح معماری کند.

پانویس ها:

1. *Le Livre de Babur* (بابُرنامه) Publications orientalistes de France, Traduit du Turc Tchaghatay par Jean - Louis Bacqué-Grammont, 1980.

۲. در قرآن چهار اصطلاح برای مشخص کردن بهشت به کار رفته است: دارالسلام؛ المقامه؛ الخُلد؛ الحیوان.

3. Henry Corbin, "Imago Terrae Mazdéenne", *dans Corps spirituel et terre celeste*,Paris, 1979.

4. R. Pechère, *Etude des jardins historiques (Iran)*,1973, pp.4-5.

5. André Godard, *L'art de l'Iran*,1962, p.118.

6. A. J. Arberry, *The Legacy of Persian Art*,Oxford, 1953.

7. André Godard, *L'art de l'Islam (Iran)*,1962, p.223.

بنا به روایت، ساختمان «عمارت خسرو» هفت سال طول کشید و هزار نفر شبانه‌روز بر روی آن کار می‌کردند. پایان یافتن ساختمان عمارت را بارید خنیاگر شاه به آگاهی او رساند. شاهدخت شیرین از خسرو خواست که در این باغ دو نهر ساخته شود که در یکی شراب و در دیگری شیر جاری باشد.

8. Ralf Pinder Wilson: "The Persian Garden, *Bagh* and *Chahar Bagh*, in *The Islamic Garden*,Dumberton Oaks Colloquium of the History of Landscape Architecture IV, 1976.

۹. در توصیف چارچوب بهشتی در قرآن، کوهی به نام اُحُد در مرکز بهشت قرار دارد و بر روی آن درخت طوبیٰ روییده است.

۱۰. «ناکجا آباد» در عرفان سهروردی، جهان نامحسوس، جهان جان است یا مدینهٔ عارفان. نگاه کنید به:
Henry Corbin, *Mundus Imaginalis, ou l'imaginaire et l'imaginal*.

11. Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*,London, 1973, p.166.

۱۲. زمانی که المعتزّ خلیفه شد، اقامتگاه خود را در جوسق الخاقانی مستقر ساخت. مورخان از این اقامتگاه تحت عنوان **بوستان** نام برده‌اند. ن.ك. به:

E. Hertzfeld, *Geschichte der Stadt Samarra*,1948.

13. M.J. de Goerge, ed. *Descriptio imperri Moslemici, autore al-Mukkadasi*, Bibliotheca Geographorum Arabicorum, III, Leiden, 1877.

14. D. Schlumberger, "Le palais Ghaznavid de Lashgari Bazar", *Syria* 29 (1952).

۱۵. جلال الدین حسین تهرانی، **کتاب مانی اصفهان** به‌قلم الحسین المافروخی الاصفهانی.

۱۶. ر.ك.:

Madame Gönül Aslanoglu Evyapan, *Anatolian Turkish Garden*.

Les Jardins de l'Islam,ICOMOS, 2ème colloque international sur la protection et la restauration des jardins historiques, Grenade, 1973.

17. G. Marçais, "Les Jardins de l'Islam", dans *Mélange d'histoire et d'archéologie de l'occident musulman* I, Paris, 1957.

18. G. Le Stang, *Clavijo: Embassy to Tamerlan 1403-1406*, London, 1928.

برای توصیف کلاویخو از باغ‌ها نگاه کنید به:

Wilber, *Persian Gardens*, p.53-67.

۱۹. ابن عرب شاه که در سمرقند می زیست کتابی دربارهٔ زندگی و رسوم این شهر در حدود سال ۱۴۳۶م. نوشته است. ر.ك. به: Donald Wilber, *Persian Garden and Garden Pavillons*, 1962.

۲۰. نزدیك‌ترین محل به میدان عمومی یا میدان-بازار در شهر اسلامی بیشتر مسجد جمعه است که جماعت مؤمنان در آنجا جمع می شوند. بدینسان، مدنیت حول یگانه قدرت دنیوی و معنوی توسعه می یابد. دوگانگی میان ایدهٔ جماعت و ایدهٔ قدرت‌های سیاسی حاکم معمّای اساسی تاریخ اجتماعی اسلام است، همچنانکه معمّای نظم فضایی آن نیز می باشد.

۲۱. نمایشگاه هنرهای تزیینی در سال ۱۹۲۵ برای هنر قرن بیستم به عنوان یك رویداد تعیین کننده باقی مانده است. این نمایشگاه هنر مدرن را در معماری، در اشیاء، در پارچه و در تزیینات «رسمیت» بخشید. مسئله‌ای که برای نقاشی و مجسمه‌سازی از خیلی وقت پیش حل شده بود.

۲۲. گابریل گورکیان که ریشهٔ ایرانی-ارمنی دارد، به خاطر پیوستگی اش به صف نخست جنبش مدرن، یکی از برجسته‌ترین چهره‌های معماری در فاصلهٔ میان دو جنگ است.

او در نوامبر ۱۹۰۰ در استانبول زاده شد. پدر و مادرش بلافاصله پس از تولد او به ایران مهاجرت می کنند. گابریل دوران کودکی اش را در تهران و سنین نوجوانی اش را در وین سپری می کند. در این پایتخت که پیشاهنگ مسلم مدرنیت است ذوق موسیقی اش را تربیت می کند و به عنوان هنرمند معمار نزد استادش یوزف هوفمن پرورش می یابد.

نام او بلافاصله در کنار نام هوفمن در بنای «غرفهٔ معماری مدرن» و دیگر جاهایی که مظهر معماری جدید بودند، قرار می گیرد. گورکیان بعدها به آدولف لوس (Adolf Loos) می پیوندد و کار خود را در مقیاس جهانی دنبال می کند.

در سال ۱۹۲۲ در پاریس مستقر می شود و با هانریت امه کرید (Henriette Aimée Creed) دختر طراح انگلیسی لباس ازدواج می کند. با ماله استیونس طرح همکاری می ریزد و خیلی زود استعداد و قابلیت‌هایش را بر وی آشکار می سازد.

بین سال‌های ۱۹۲۲ و ۱۹۳۱ گورکیان جزء گل‌های سرسبد آوانگارد پاریس است. با فرانسیس پولن (Francis Poulen)، سونیا دولونه (Sonia Delaunay)، لو کوربوزیه (Le Corbusier)، پُل پواره (Paul Poiret) و دیگران دوستی نزدیکی دارد. چندین معماری داخلی، بویژه سه اثر ماندگار در تاریخ معماری جدید را مدیون او هستیم. نخستین اثر، باغ کوبیست او در نمایشگاه هنرهای تزیینی در سال ۱۹۲۵ در پاریس است. دومین اثر ویلای ژاك‌هایم (Jacques Heim) طراح معروف لباس در نویی (Neuilly) است که آن را در سال ۱۹۲۵ به انجام رساند. و سرانجام در سال ۱۹۲۷ ویکونت دونوآی (Viconte de Noailles) از وی در کنار بزرگان دیگر معماری دعوت کرد که در پارك او در هی یر (Hyère) باغ‌هایی چند بسازد. این سه اثر در یك مقیاس وسیع طنینی جهانی داشته‌اند.

از سال ۱۹۳۱ تا ۱۹۳۷ گورکیان در ایران کار می کند و با یك رشته بناهای عمومی و ویلاها سهم خود را در ساختمان تهران جدید ادا می کند. بقیهٔ عمرش را به تدریس در آمریکا می گذراند و در سال ۱۹۷۰ چشم از جهان فرو می بندد.

برای آشنایی با زندگی و آثار گورکیان رجوع کنید به:

— Elizabeth Vitou, *Gabriel Guévrékian*, Edition Connivence, 1987.

— Richard Wesley, "Gabriel Guèvrèkian e il giardino cubista", *Rassegna* 8, *La revue art vivant*, Janvier 1929.

گورکیان توجه مورخان معماری را نیز به خود جلب کرده است، ازجمله پلاتز (Platz)، ژیه‌دون (Giedon)، سارتوریس (Sartoris) و تافوری (Tafuri).

۲۳. «جنبش مدرن» (Mouvement Moderne) حول مضمون «معماری در تناسب با انسان» و استفاده از مصالح

و تکنیک‌های جدید از سال ۱۹۶۲ از زمان «کنگرهٔ جهانی معماری جدید» شکل می‌گیرد. این جریان برای معماری خواستار یک سبک جهانی و مجرد است و نقش مهم آن پیوند دادن معماری با جریان‌های بزرگ هنری مانند نقاشی، موسیقی، ادبیات و نیز آرمان‌های اجتماعی معاصر است.

محمدرضا حائری

آوای خُنیا در گُنبد مینا

نشستی با موسیقی و معماری ایران

(پیش از اینکه میهمانی آغاز شود، میزبان به مشکلات خویش می اندیشد. . .)

مشکلی که صاحب این قلم با آن روبروست، میزبانی از دو شخصیت نامدار در خانهٔ گمنام و بی‌رونق مقالهٔ خویش است. کمی بضاعتِ میزبان و شکوه دو میهمان، پذیرایی را دشوار کرده است، آنهم میهمانانی سِحْرکار که شنیدن گفتارشان تاب از کف می رباید و اختیار از قلم. رویاروی دیدنِ دو چهرهٔ هنری ایران، که به ظاهر شباهتی ندارند، مجلس پرهیجانی به وجود آورده است: یکی موسیقی ایران با اکنونی پر جُنب و جوش، گذشته‌ای ناروشن و آیندهٔ امیدبخش، و دیگری معماری ایران با گذشته‌ای پربار و آینده‌ای یکسره تاریك. موسیقی ایران سرزنده به نظر می آید. او دیگر با مسألهٔ ماندگاری روبرو نیست، بلکه برای چگونه ماندن مبارزه می کند؛ اما معماری ایران چهره‌ای گرفته دارد، زیرا امیدی به ماندن ندارد. چون نُقلی نیست، میزبان باب سخن را با نَقْلِ داستانی می گشاید تا فضایی دلپذیر برای گفت و گو فراهم شود.

میزبان:

داستان به زمانی تعلق دارد که صادق هدایت در پاریس زندگی می کرده و تقی تفضلی، که سه‌تار را به کمال می نوازد، نیز همانجا به‌سر می برده. پس از مدت ها دوری، دیداری برای این دو هنرمند فراهم می شود و در خانهٔ خنیاگر به گفت و گو می نشینند. . .

هنگامی که دیگر سخن را بازار نمانده، میزبان، یعنی استادِ سه‌تار، برمی خیزد تا گرامافن را کوك کند. و چون حرمت دوست واجب است، ازو می‌پرسد که «کدام یك از خنیاگران فرنگ را می‌پسندی؟» و تنی چند از بزرگان آن دیار را نام می برد و هدایت چیزی نمی‌گوید؛ حال آنکه همه را نیك می‌شناسد. اما بر می‌خیزد و سه‌تار را به دستِ دوست می‌سپرد. استاد سه‌تار در شگفتی فرو می‌رود، چرا که شنیده بود هدایت این سازها و سرودها را خوش ندارد، لیکن اکنون می‌دید که نه چنان است. ساز را که کوكِ ترك داشت، از دست دوست برمی‌گیرد و می‌نوازد. هدایت سر می‌جنباند و به زمزمه چیزی زیر لب بازمی‌گوید. پس از لختی شنیدن درخواست افشاری می‌کند. خنیاگر مَقامْ دیگر می‌کند و دلیر می‌نوازد. یك-یكِ گوشه‌ها و فراز و فرودها را تا به گاهِ اوج... که ناگاه فریادی از هدایت برمی‌آید که می‌گوید بس است! بس! ساز را فرو می‌نهد و زمانی می‌گذرد، در نگاه خنیاگر پرسشی بزرگ موج می‌زند؛ هدایت پاسخ نگاه را با آهی ژرف می‌گوید... همهٔ آنچه شنیدی از انکارِ من این عالمِ جادویی را، همه خبر است و خبرها همه دروغ. اگر من اینجا و آنجا چنین و چنان گفته‌ام نه از آن رو است که منکر شرفِ این الحان باشم؛ نه، من تاب شنیدن این سحر ندارم که چنگ در جگرم می‌اندازد و به سرمنزل جنونم می‌کشد. من تاب شنیدن این سحر ندارم![1]

(«موسیقی ایران» که خود را در چنین مقامی یافته، لب به سخن می‌گشاید)

موسیقی:

من هم موسیقی هستم و هم چیزی بیش از آن. اگر به اعتبار پرده و فواصل و تزئینات مرا ارزیابی کنند، آنچه فرنگان با موسیقی خود کرده‌اند و برای من هم در نظر گرفته‌اند، موسیقی هستم. اما این ارزیابی همهٔ آنچه را که هستم نمی‌گوید. جان و جوهر من در آن است که گفته نشده، و بدین اعتبار موسیقی نیستم، اگرچه از لحن و نوا در من نشانی هست. هم امروز من از حیات سرشاری برخوردارم. در خانه‌ها در دست کودك و پیر، در گلوی زن و مرد حضوری فعال دارم، و این حضور قدیم است. من «گاه» بودم در سرودهای زردتشتی که سرودهای مینوی و معنوی است. از آن هنگام تا امروز هر خنیاگری به فراخور طبعش مرا به نظمی دلخواه در آورده و «لحنی مرتب» ترتیب داده و رواج داده است. روزگاری برای روزهای هفته، روزهای ماه و برای هرروز از سال لحنی داشتم. روزگاری آن که مرا آواز می‌داد طبقه‌ای ممتاز بود و روزگاری دیگر آن کس که مرا می‌یافت خود را گم می‌کرد. آنقدر در ذهن و جان مردمان ماندم و آمدم و آمدم تا به شما رسیدم. دوازده مقام داشتم به‌شمار برجهای دوازده‌گانه، که هریکی را در ساعتی از روز می‌خواندند و می‌نواختند: مقامِ «رهاوی» را از صبح صادق تا طلوع آفتاب؛ مقامِ «حسینی» را از طلوع تا یك پاس از روز رفته؛ مقام «عراق» را در نیمروز؛ مقام «راست» را در وقت ظهر؛ مقام «کوچك» را در بعد از ظهر؛ مقام

«بوسلیك» را در عصر؛ مقام «عشاق» و «زنگوله» و «حجاز» و «بزرگ» و «نوا» و «اصفهان» را به همین ترتیب از هنگامی که آفتاب روی به زردی آرد تا آخر شب. . .

گفته‌اند موسیقی ازآن روی موجب حظِّ روح گشته و سرمایهٔ فرح و شادمانی انسان کامل، که به آوازِ حزین در مقامِ راست به درون کالبد آدم دمیده شد. بوعلی سینا مرا جزئی از بدنِ انسان می دانست که در آن می‌گردم از دل و سینه تا ناف. گاه بالا می‌روم و گاه پایینِ دل می‌آیم. بوعلی می‌دانست که از اول هر ماه تا سلخ هر روز در عضوی قرار می‌گیرم، پس در هر عضوی که باشم نبض را از من خبری هست. نبّاض و حکیم را امر کرد که مرا فرا گیرند تا در تشخیص نبض کمتر خطا کنند. . .

سینـه به سینه، جان به جان، می‌رفتم؛ چون بار امانتی گران از دستی به دستی دیگر می‌سپردندم. با طبیعتِ کلّی و طبع آدمی پیوندی تمام دارم. هر آوازم در هر گوشی جوش و خروشی دیگر دارد. چون به زبان «عشاق» و «بوسلیك» و «نوا» بخوانی‌ام، شجاعت آشکار می‌شود؛ «راست» و «اصفهان» و «عراق» و «نوروز»ام را تأثیری است لطیف که فرح و نشاط را می‌افـزاید. «حسینی» و «حجـاز»م شوق و ذوق می‌آورد. و اگر حزن و اندوه و سستی خواهی، مرا در مقام «بزرگ» و «کوچك» و «زنگوله» و «رَهاوی» بخوان. خنیاگران می‌دانستند که چون در مجلس نشینند بر چهار طبعِ آدمیان نوازند. اگر شنونده سرخ روی و دَمَوی باشد بیشتر بر بم زنند؛ و اگر زردروی و صفرایی، بیشتر بر زیر؛ و اگر سیاه‌گونه و نحیف و سودایی، بیشتر بر سه‌تا؛ و اگر سپید پوست و فربه و مرطوب، بیشتر بر مُثَنّیٰ. . . از مکان و زمان فارغم، در جان جاودان آدمی خانه دارم، انگاره‌هایی همیشگی از من به جای مانده که دست به دست نواخته و سینه به سینه خوانده می‌شود. هرکس به فراخور طبعش مرا می‌نوازد؛ با انگاره‌های جاودان چونان آبی روان به فراخور هر ظرفی از روح و جان، در آن جای می‌گیرم و زبانش می‌شوم؛ زبانی که بار غم را از گردهٔ آدمی به زمین می‌گذارد. اما امروز غمی عظیم دارم، زانکه سرگردانی غریبی بر خنیاگرانم حاکم است. اصل و نسب و دودمانم رو به خاموشی است. ریشه‌هایم رو به فراموشی است. . .[۲]

(این شکوه‌گویی داغ کهنهٔ معماری ایران را تازه می‌کند و پیش از آنکه میزبان اشارتی کند، رشتهٔ سخن را به دست می‌گیرد. . .)

معماری:

از من خبر به نام و نشانی است که روزگاری بود. اگر حجّتِ زنده بودنم را بناها و شهرهایی بدانند که امروز ساخته و پرداخته می‌شوند، هم امروز یك مردهٔ به تمام معنا هستم. چندان باقی هستم که چندین نشان از من باقی است؛ نشانه‌هایی که تا نیم قرن پیش حضوری فعال داشتند و از آن پس حیاتی ذهنی یافتند. امروز حضور مرا می‌توانید در ذهن عده‌ای عاشق

بیابید که می‌خواهند دوباره ارزش‌های مرا زنده کنند و جریان حیاتم را جاری. مبارزه‌ای درگیر است؛ جدالی بین واقعیت و اندیشه. واقعیتی که مرا بکلی نادیده می‌گیرد و اندیشه‌ای که وجود مرا ضروری می‌داند. واقعیتی که در شتاب زمانه نیاز به معماری را در مفهوم سقف و سرپناه فشرده کرده و اندیشه‌ای که می‌خواهد اعتدال روان را برای ساکنان خانه‌ها و شهرها به ارمغان آورد. تمامی دستاوردهای گران‌بهای قرن‌ها سازماندهی فضا در مدت کوتاهی یا کنار گذاشته شده یا نادیده گرفته شده و یا ارزش‌های دیگری جایگزین آن شده‌اند. کنش و واکنشهای ساختی و مفهومیِ من دگرگون شده است. سرعت زمانه و حاکمیّتِ بازار در تمامی ابعاد علتی برای حضور منِ باقی نگذاشته است. جریان‌های فرهنگی هم آنقدر ضعیف شده‌اند که حتی در مواردی که فرصت و امکانات هست، من امکان بروز و تحقق ندارم. آنچه امروزه به نام معماری و شهرسازی در ایران ساخته می‌شود به انتخاب شکل نگرفته. اساساً انتخابی در کار نبوده و ساکنان شهرها و خانه‌ها به جای دریافت پاسخی معمارانه، فضاهای بی‌جانی تحویل گرفته‌اند که از هرگونه تخیلی عاری است. آنچه مرا جان می‌بخشیده در این شتاب زمانه از دست رفته است. رابطهٔ زمان و فضا امروز رابطه‌ای یك طرفه شده است. چندان که شتاب زمان بیشتر شده، من هم هرچه کمتر حضور دارم تا جایی که بسیاری از نسل امروز مرا به یاد ندارند. شتاب در ارائهٔ پاسخ فضایی، نیاز فوری به فضا، به شهر و سرپناه، معماری را از امکان سازماندهی دور کرده است. آنچه شکل گرفته آنچنان تهی از معماری است که پنداری چون جسدی بر شانه‌های آدمیان آوار شده است. من مطمئنم که انسان امروز به رغم همهٔ دستاوردهایش، در درونش دگرگونیِ شگرفی روی نداده و جوهری دگرگونی ناپذیر در درون او باقی است. او همچنان عاشق، آسیمه، خداجو، و احساساتی است. روان او همچنان از عناصری شکل گرفته که قرن‌ها پیش نیز به آن شکل می‌داده و قرن‌ها بعد هم از آن شکل خواهد گرفت. بی‌سبب نیست که اشعار و نواهای هزاران سال پیش روحش را دگرگون می‌کند، اشك به دیدگانش می‌آورد، به تفکر وامی‌داردش و خلائی را در او بیدار می‌کند. . . (رویش را به موسیقی می‌کند) این جا است که من و شما در پاسخ به نیاز و خلاء آدمی همگون عمل می‌کردیم، اما فرمانروایِ صرفه‌جویی و سودآوری، قدرت گرفتنِ ضوابطی که هرگز از درون من نجوشیده و ارائهٔ پاسخ‌های فوری به‌نیازمندی‌های فضایی، مرا بکل از فضای زندگی دور کرده است. در هیچ کجای خاطرهٔ هزاران سالهٔ معماری و شهرسازی ایران چنین توده‌های خشنی از حجمهای تهی از هرگونه کیفیت وجود ندارد. امروز همه می‌خواهند کارها بگذرد. . . وارد اطاق‌ها، سرسراها، سالن‌ها و خیابان‌ها می‌شویم، بی آنکه حالتی در ما پدید آید. حس فضایی سال‌ها است که سرکوب شده. . .[۳]

(سکوت بر مجلس حاکم می‌شود. سخن از مرگ پدیده‌ای فرهنگی و آشناست که قرن‌ها

در اوج بوده است. . . میزبان رشتهٔ کلام را به دست می‌گیرد. . .)

میزبان:

نزدیك به‌یك قرن است که این وضعیت، با تفاوت‌هایی در کمیّت، در غرب نیز رخ داده است. از اواخر قرن نوزدهم به این طرف، ضرورتِ گسترش شهرها شتاب در تصمیم‌گیری را ایجاب کرد. چاره‌ها به ناچار شتاب‌زده شدند؛ نقشه‌ریزی برای بنا کم و کمتر شد و معماری به ساختمانسازی بدل شد و ساختمانسازی نیز می‌باید دلیل اقتصادی داشته باشد. سودآوری بر همه چیز پیشی گرفت و معماری از پایگاه هنری خود فرود آمد. در حالی که معماران اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم با هنرمندی تمام به بارور کردنِ دستاوردهای گذشته مشغول بودند، از اوایل قرن بیستم اوضاع دیگرگون شد و تمامی دستاوردهای گران‌بهای سازمانیابی فضا آنچنان تحت تأثیر جریان‌های تکنولوژیك و اقتصادی قرار گرفت که تا دههٔ هشتادِ قرن کنونی پنداری همه چیز رو به فراموشی رفت و اگر در این روزگار معماران نابغه و هنرمند قَد علم نمی‌کردند و سایر جریان‌های هنری غرب به کمك معماری نمی‌آمد، بدقواره‌ترین فضاها در عظیم‌ترین مقیاس‌ها شکل می‌گرفت. دستاوردهای تکنولوژیك آنچنان معمار و معماری را مقهور خود کرد که تا دههٔ کنونی معماری غرب در گیجی تمام از این ضربه برنخاست. تمامی جنبه‌های پیچیدگی، نمادگرایی، شهرگرایی، تاریخ‌گرایی و ارزش‌های چند جنبه‌ای آن معماری، یکسره در کام سادگی و پرهیزگاریِ خشك فرو رفت و شخص معمار به‌زایده‌ای تبدیل شد که می‌بایست تنها به زیباسازی ساختمان بپردازد؛ آنهم آن نوع زیباسازی که اختراع شخص معمار بود. معمار به یك متخصص یك بُعدی بدل شد که ضروری نبود از فن و مصالح و شهر و تاریخ چیزی بداند. او می‌بایست یك ساختمانِ سفارش شدهٔ بازار را بزك کند. معماری و شهرسازی غرب اگرچه نیم قرنِ آمیخته با شك و شکست را پشت سر گذارده است، اما اکنون جریان مبارزه به نفع چند حرکت زنده در معماری تغییر جهت داده و اگرچه هنوز از طرف «بازار» و «تکنولوژی» آسیب پذیر است، راهی را در پیش گرفته که با سلام دوباره به گذشته و نگاه به آینده آغاز شده است. . . (نگاه خستهٔ معماری ایران را دنبال می‌کند) مبارزه‌ای که شما بدان اشاره کردید، در ایران هنوز به مرحلهٔ جدی نرسیده است و معلوم نیست در این مبارزه چه می‌باید کرد و چگونه آن را ادامه داد. به نظر می‌رسد در مورد موسیقی ایران مبارزه‌ای درونی، طبیعی و کمابیش مداوم صورت گرفته و تمامی نهادها و خنیاگران در برابر نیاز عاشقانهٔ مردم رام شده‌اند و هم از اینروست که، به گمان من، موسیقی ایران می‌تواند در جریان مبارزه نمونه‌ای گویا باشد. می‌دانم که شیوهٔ رویارویی جامعه با هردوِ شما یکی و یکسان نیست؛ چه آدمی می‌تواند برای مدتی بی «نوا» به سر برد، موسیقی نشنود، گو اینکه اسم این «بی نوایی» دیگر زندگی نخواهد بود، ولی تصور انسان

بدون سقف و سرپناه دشوار است. همین امر یافتن ریشه‌های مشترك را دشوار کرده. موقعیت هر دو شما نیز کمابیش باژگونه شده است. پیش از این معماری ایران قرن‌ها رونق و شکوفایی داشت و شاهد بازاری بود و موسیقی پرده‌نشین؛ و امروز شرایط حضور یکسره دگرگون شده است و آنکه در پرده بوده نقاب برگشوده و آنکه شاهد بازاری بوده در حجاب رفته است. باری، به شیوه‌ای احساسی دریافته‌ام که میان شما دو شخصیت هنری ایران همانندیهای آشکار و نهان هست که سخت در سازمانیابی فضا و نوا در طول تاریخ تحولات معماری و موسیقی ایران مؤثر بوده است. در غرب به نوعی به این همانندیها پی برده‌اند. در آنجا بحث بیشتر بر محور تناسبات و فواصل دور می‌زند، چه تناسباتِ معماری دورهٔ رنسانی از فواصل هماهنگِ گام‌های موسیقی یونان اثر پذیرفته و معماری و موسیقی را به زبان ریاضی شناخته‌اند. معماری غرب تا به امروز بارها به این قوانین روی آورده و از آنها دوری جسته است. باری، در اینجا منظور من همانندی دیگری است؛ همانندی در راه و روش و شیوه و منش شما با جامعه و ارتباط با بهره‌برندگانتان. منظورم آن همانندیی است که هر دو شما در اثرگذاری دارید. می‌خواهم بدانم کجا را نشانه گرفته‌اید، خاصه اکنون که موسیقی ایران چنین حضوری در جامعه دارد؟[۴]

موسیقی:

حالا که چنین می‌خواهید بیایید راه را پایه به پایه تا آنجا بپیماییم که پیمانه‌ای برگیریم و با آن به سنجش بنشینیم. پس، از موسیقی شروع می‌کنم که، فارغ از ویژگی‌های بومی و محتوایی، نواهائی است که به شیوه‌های گوناگون سازمان یافته و هر شیوه‌ای از سازمانیابی ویژهٔ تاریخ و هستیِ یك جامعهٔ معین است. فرقی نمی‌کند که سازمانیابی نوا بر اساس مقیاس هفت تائی باشد یا پنج تائی. گام ــ مقیاسِ پذیرفتهٔ غرب ــ همیشه مناسب‌ترین مقیاس برای سازماندهی نوا در سراسر جهان نیست. اما اینکه کدام نوع موسیقی ما را بیشتر متأثر می‌کند ناشی از تفاوتِ شیوه‌های سازمانیابی نوا نیست، بلکه به محتوای آن مربوط است. برخی محتوای موسیقی را بازتاب روان آهنگساز می‌دانند و گروهی این محتوا را انعکاسی از تجربه‌های مشترك اجتماعی. من خود را به این نظر نزدیکتر حس می‌کنم و تأثیر موسیقی را وابسته به تجربه‌های مشترك افراد می‌دانم؛ افرادی که در متن جامعه و فرهنگی معین زندگی می‌کنند.

معماری:

درست در همین زمینه است که شیوه‌های برخورد جامعه با ما یکسان نیست و همین امر به کنار گذاشتن ارزش‌هایی انجامیده که من آنها را نمادی می‌کردم، متجلی می‌کردم... رابطهٔ

انسان و فضا رابطهٔ عین و ذهن نیست و هم از این روی دو گانه نیست؛ اما اکنون این رابطه بر دوگانگی استوار است و این امر نتیجه‌ای جز از خود بیگانگی فضایی در بر ندارد. متأسفانه معماری به سمت شیء شدن و ساختمانسازی حرکت کرده و حساسیت‌های فضایی از دست رفته و در تصور حاکم نسبت به معماری ساختمان و انسان دو مقولهٔ جداگانه به حساب می آیند و بیشترین زیان روحی ناشی از آن متوجه همین انسان است. من نه وظیفه‌ام را که پاسخ گویی به نیازهای کالبدی آدمی است به درستی انجام می‌دهم و نه دیگر امکان فرا رفتن از آن را یافته‌ام. فضیلت من این نیست که تنها به‌این نیازمندی‌ها پاسخ گویم. این پاسخ گویی می باید در قالب تبدیل ارزش‌های فرهنگی به نمادها و نشانه‌ها باشد؛ نمادهایی که معماری را به عنوان بخشی از محیط انسانی تأثیرگذار می کنند. دیری است که این ارزش‌ها همگی از جامعه رخت بربسته‌اند و وجهی از وجوه که ویژگی عمدهٔ من به شمار می آمد و فضیلتی برای من بود و مرا تا سطح هنر بالا می برد از بین رفته است و من اکنون تنها به نیازهای کالبدی آدمیان می پردازم و بس.

تمامی مفاهیم در عرض پنجاه سال عوض شده‌اند؛ چیز دیگری شده‌اند؛ از جایی دیگر آمده‌اند. شیوهٔ سازمانیابی فضا یکسره دگرگون شده و دیگر بناها و شهرها حامل نشانه و پیامی نیستند. حس تعلق و تشخیص فضایی از میان برخاسته. فضا دیگر کنجکاوی آدمی را بر نمی انگیزد. رمزی و ابهامی در خود ندارد و در مقابل تا بخواهی گُم گشتگی است و خشکی و پراکندگی فضایی و مکانی.

معماری ایران توانسته بود فضاهایی خلق کند که در آن آدمی زمان را حس نکند و خود را در مکانی مینوی دریابد. تمامی تصور انسان ایرانی از بهشت، فردوس، روضهٔ ارم، باغ و بام و حیاط، حکایت از نیازمندی‌هایی می کند که روزگاری وجود داشتند و در متن یك فرهنگ حس می شده و امروزه دیگر برآورده نمی شوند. «خاطره» وجه اشتراکی بین ما بود، خاصه در لذت بردن از یك نوا، از یك فضا، خاطره‌ای که تداعی کنندهٔ یك واقعه است؛ واقعه‌ای که به گذشته مربوط و در آن احساسات و عواطف آدمی به هیجان آمده و به یاد مانده است. پس ممکن است برای بسیاری یك فضا یا یك نوا زیبا نباشد و از آن لذتی نبرند؛ و برای ما اگر زیباست از آنروست که یادآور خاطره‌ای است که تعلق ما را بدان فضا و بدان نوا می رساند. براستی کدام یك از سازمانیابی های فضایی دوران اخیر یادآور چنان خاطراتی است؟ فضاهای چندکارهٔ معماری ایران به فضاهای یك کاره در ساختمان‌سازی کنونی جای سپرده‌اند و از این رهگذر معانی فضایی و حالات و همزمانی چندین حس در یك فضا از میان رفته است.[۵]

میزبان:

من فکر می کنم که امروزه با صراحت نمی توان از مرگ معماری ایران سخن گفت. البته با

تکیه بر همان شواهد و آنچه گفتید امروزه از حضور معماری ایران هم نمی‌توان دم زد. جالب اینجا است که شما درست در زمانی دربارهٔ گسست تداوم معماری ایران سخن می‌گویید که کوشش شده نوشته‌هایی برای آن فراهم آید، مدارکی جمع‌آوری شود و بناهایی را حفظ کنند و بناهایی هم بسازند که در آنها نشانه‌هایی از معماری ایران به‌چشم می‌خورد. این شتاب که بدان اشاره کردید همهٔ پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی را در ایران شامل می‌شود و پدیده‌ای نبوده که از آسیب اینهمه شتاب در امان مانده باشد؛ ازجمله موسیقی ایران. (پس رویش را به موسیقی ایرانی می‌کند و می‌پرسد) می‌خواهم بدانم که شما چگونه قدیم بوده‌اید و سینه به سینه به ما رسیده‌اید و چگونه این چنین بر جای مانده‌اید متحول و پویا؟ این نام‌گذاری‌ها و نظم‌ها و ترتیب‌ها از کجا است، و این چه حالی است که در ما بیدار می‌کنید؟[۶]

موسیقی:

مراد از موسیقی ایران مجموعهٔ آهنگ‌ها و نغمه‌ها و آوازهایی است که در درون سرزمین‌هایی که ایران نامیده شده‌اند، پرورش یافته‌اند و مسلّم است که موسیقی مورد نظر از مرزهای فعلی کشور فراتر می‌رود. این کلیت را به محلی یا بومی و ملی تقسیم‌بندی کرده‌اند و سنتی نیز نامیده‌اند. من هر یك از این صفت‌ها را می‌توانم بپذیرم اما صفت سنتی را به دشواری. چرا که ناروا و نارساست و چنین صفتی را به معماری ایران نیز داده‌اند. مقصود مخالفت با سنت نیست، بلکه روشن کردن موقعیت موسیقی کنونی ایران است که پویا و زنده است و دارای کارکردِ اجتماعی. سنتی می‌گویند چون گمان می‌برند که دستکاری در آن مجاز نیست و چیزی بدان نمی‌توان افزود. این خطا است. موسیقی ایران اگرچه کهن است ولی ایستا نبوده و با آنکه الگوهای موسیقایی مشخص داشته، دگرگونی نیز می‌پذیرفته است. باری، مراد از موسیقیِ بومی آهنگ‌هایی است که به صورت ترانه، بیشتر در میان قبایل و اقوام ساکن و متحرك بوده و هست و ضرب‌ـآهنگ‌ها و اشعار آن بیشتر از موضوعات طبیعت، کار، عشق و جنگ سرچشمه می‌گیرد. مراد از آن موسیقی که تحت عنوان سنتی یاد می‌شود و آن را امروز موسیقی دستگاهی یا ردیفی نیز می‌نامند، نغمه‌هایی هستند که بیشتر در مراکز عمدهٔ شهری نواخته و خوانده می‌شوند با ضرب‌ها و اوزان پیچیده‌تر و سازهایی که پرده‌بندی مفصل‌تری دارند و اگر با اشعار همراه باشد اشعار از مضامین پرداخته‌تری برخوردارند. همچنانکه در طول تاریخ در سرزمین ایران بخشبندیهایِ فرهنگی و جغرافیایی پدید آمده و ناحیه‌ای به خراسان، ناحیه‌ای به مازندران، ناحیه‌ای به لرستان معروف شده، و سپس تقسیم بندی هایِ اداری‌ـسیاسی کشور ایران را تشکیل داده‌اند، موسیقی این نواحی نیز با نام همان سرزمین‌ها یاد شده است: موسیقی خراسان، موسیقی لرستان، موسیقی اصفهان و جز آنها. موسیقی ایرانی ریشهٔ شهری از سویی و روستایی و ایلی از سوی دیگر دارد، اما بایستی بگویم که پیوند

محکمی بین این دو موسیقی در ایران وجود دارد؛ یعنی بین موسیقی شهری که تحت عنوان ردیف یا دستگـاه از آن یاد می‌شود و موسیقی جوامع روستایی و ایلی که به موسیقی بومی معروف شده است. رابطهٔ همیشگی شهر و روستا داد و ستد فرهنگی را میسر می‌کرده و ردیف بندی موسیقی ایران بر اثر شهری شدن موسیقی روستایی و ایلی بوده است. اگرچه این دو موسیقی سازماندهی و محتوای جداگانه‌ای داشته‌اند، ارتباط متقابل آنها همواره باعث افزایش کمیت و کیفیت موسیقی ردیفی شده است.

موسیقیدانان شهری ایران، از دیرباز برای جمع و جور کردن و سازماندهی نواها و آواهای پراکنده کوشیده‌اند و نغمه‌ها را در دستگاه‌ها یا مقامات یا لحن‌های اصلی و بعد در گوشه‌ها و مایه‌ها و شعبه‌ها و دستان‌های فرعی و فرعی‌تر جای داده‌اند و دستاوردهای خود را نیز بر آنها افزوده‌اند. تدوین و تنظیم نغمه‌ها و لحن‌های متعلق به اقوام و قبائل ساکن و متحرك ایرانی، پویشی است پرورشی که به پالایش آن آهنـگ‌ها و لحن‌ها انجامیده است. یك آهنگ به صورت ماده‌ای خام گردآوری شده و بر روی ضرب‌ـآهنگ‌های گوناگون آزمون شده و مایه‌اش موجب سرایش گونه‌های دیگری شده و به این ترتیب بسط یافته است؛ خاصه هنگامی که با شعر همراه شده آنهم با غزل یا اشکال مشخصی مانند مثنوی، چارپاره، ساقی‌نامه و مانند آن. امروزه هر دستگاه موسیقی ایرانی از تعدادی گوشه که توالی خاصی دارند تشکیل شده است. این توالی، که ردیف خوانده می‌شود، در یك دستگاه با نامی مشخص، یك قرارداد اجتماعی به شمار می‌آید. در گذشته نیز قراردادهای اجتماعی دیگری برای موسیقی ایران وجود داشته که تدوین آن را به‌خنیاگران گمنام و نامی نسبت داده‌اند. هر یك از گوشه‌ها، که تشکیل دهنـدهٔ ردیف هستنـد، خود از یك یا چند آهنگ مشخص تشکیل شده است. در حرکتی از کل به جزء حالتی اصلی وجود دارد و حالت‌های فرعی و فرعی‌تر که با آن حالت اصلی پیونـد دارنـد. به عنوان مثال، ردیف دستگاه ماهور پُر است از نغمه‌های قدیمی و مذهبی، قالب‌های شعری، حالت‌های روحی و نواهای مربوط به سرزمین‌های مختلف ایران و همسـایگـان ایران و کمتـر از دو قرن است که همه‌گیر شده است. از گام‌های پنجگانهٔ زردشتی، که سرودهای مینوی و معنوی بوده‌اند، تا خسروانیات باربدی و مقامات موسیقی ایرانی در دورهٔ اسلامی تا دستگاههای معاصر موسیقی ایران، تداومی عمیق وجود دارد. نام‌ها و نشـان‌های باقیمـانده و موجود از نغمه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایران، محتوا و شکل‌های سازمانیابی آن ها، شیوهٔ تدوین و روایت آن از نسلی به‌نسل دیگر، همه و همه نشان می‌دهد که این موسیقی در متن جامعه‌ای معین، به رغم شکست‌ها و گسست‌ها، به‌خاطر رابطه‌ای که با مخاطبش داشته، در حافظهٔ جمعی جامعه جای گرفته و در آن آب و هوا به نشو و نما پرداخته است. آنچه امروز به ما رسیده الگوهای موسیقایی است عصارهٔ قرن‌ها سازماندهی نوا که بر اساس احساس‌ها و تجربیات مشترك، پذیرش همگانی یافته است.[۷]

معماری:
از صیقلی که بر روح شما خورده در شگفتم. بسیار خوشحالم که این سخنان را می‌شنوم و از میزبان نیز ممنونم که ما را چهره به چهره روبرو کرد، اما نمی‌توانم شگفت زدگی خود را پنهان کنم. تا نیم قرن اخیر معماری ایران متهم به کهنه‌پرستی بود؛ چرا که به الگوهای کهن سازماندهی فضا وفادار مانده بود؛ اتهامی که موسیقی ایران نیز از آن برکنار نبود. اما برای موسیقی ایران همان اتهام خود سندی است معتبر که، به اصطلاح، سنت‌پرستی چگونه سبب ماندگاری و شکوفایی آن شده است. شگفتی من از این است که چگونه الگوهای موسیقی ایران از فراز زمان جسته و دستمایهٔ خنیاگران و روح‌بخش آدمیان تا به امروز شده است، اما در مورد معماری ایران چنین نشده است، خاصه آنکه من هرگز به کارکردهای آنی و گذرا نظر نداشته‌ام، و همواره به کارکردهای مانا اندیشیده‌ام و آنها را در خود بازتافته‌ام.

هنگامی که مرا در ساختمان یك مدرسه، یك مسجد، یك کاروانسرا، یك سرا و یك خانه دنبال کرده‌اند، همانندی‌های اساسی در این بناها یافته‌اند. از کاخ سروستان گرفته تا آخرین بناهای نیم قرن پیش من حضوری همیشگی داشته‌ام و فضا را چنان در خود جای داده‌ام که آدمی آن را قلمرو خود بداند و مغرور از زیستن در چنین فضایی باشد. جایی که در آن حریم‌های فضایی و حرمت انسانی هرگز جدا نبوده‌اند. اما آیا الگوهای فضایی معماری ایران دیگر کارآیی خود را از دست داده‌اند؟ آیا ماهیت انسان عوض شده؟ آیا تجددگرایی و تداوم معماری ایران با هم گردآمدنی نبوده‌اند؟ در این صورت الگوهای قدیم موسیقی ایران نیز می‌بایست اعتبار خود را از دست می‌دادند حال آنکه چنین نشده. من هم از گزند تجزیه در امان نبوده‌ام. تجزیه به عواملی مانند فرم، تناسبات، و تزئینات یکسره به برداشتی تازه انجامید و مرا از من ستاند. معماری ایران بعنوان یك کل تجزیه شد و از پس چنین تجزیه‌ای دیگر ترکیبی پدید نیامد. روشی نیز بوجود نیامد تا مرا چنانکه هستم بنمایاند... ولی آیا این شیوهٔ تجزیه و تحلیل علت این وضعیت نیست؟ دربارهٔ این که مصرف اجتماعی موسیقی و معماری متفاوت است و همین تفاوت می‌تواند سرمنشاء اصلی وضعیت فعلی باشد گفت و گو کردیم، ولی آیا این ماندگاری و آن میرایی در این تفاوت‌ها است؟^

میزبان:
در اینجا به نظر می‌رسد کوتاهی بزرگی شده. به راستی، چرا معماری ایران از تداوم خود دور افتاد؟ آیا الگوهای کهنش نمی‌توانستند بر فراز تاریخ پرواز کنند؟ آیا نمی‌دانیم که این معماری چه جانی داشته و چگونه با جان ما آمیخته بوده؟ آیا روش سینه به سینه در انتقال معماری ایران کارآیی خود را از دست داده است؟ آیا این ندانستن‌ها مانع حیات معماری ایران شده است؟

موسیقی:
خودتان خوب می‌دانید که ندانستن تنها کافی نیست و تازه برخی می‌دانند. قصوری هست، ولی مقصری نمی توان برشمرد. اگرچه امروزه معماری ایران در خطر نابودی است، اما چرا به گردآوری الگوها و حالت‌های فضایی معماری ایران، الگوهایی که به قول خودتان تا ۵۰سال پیش حضور داشته‌اند، اقدام نمی‌شود؟ . . . (پس رویش را به معماری ایران می کند و می‌پرسد) شما هرگز از تدوین نظام یافتهٔ الگوها و حالت‌های فضایی خود برای ما نگفتید و به نظام مرجعی در معماری ایران اشاره نکردید که بتوان بدان مراجعه کرد. تنها به عده‌ای عاشق اشاره کردید که می‌خواهند حیات شما را پایدار کنند. اما، به راستی، چگونه؟ جناب میزبان هم به جدی نشدن یك مبارزه اشاره کرد، ولی هنگامی که موضوع مبارزه خود به درستی طرح نشده چگونه می‌توان آن را درست دنبال گرفت؟ بله. . . گروهی نمی‌دانند، گروهی می‌دانند و گمان می‌برند که دیگر نمی‌شود الگوهای معماری ایران را از نو سازمان داد و گروهی هم نمی‌دانند چه کنند. مسأله این است که چه شکلی از دانستن و چه شیوه‌ای از عرضه کردن و آگاهی دادن تحت این شرایط مهم است.[۹]

میزبان:
به راستی تدوین الگوها و حالت‌های فضایی معماری ایران به شیوهٔ ردیفی ممکن است؟ آیا فکر نمی‌کنید که دیگر زمان آن گذشته است؟

موسیقی:
ببینید راههای گوناگونی پیموده شده. معماری ایران را با عکس و نقشه ثبت کرده‌اند. در کتاب‌ها آن را با فلسفه و هنر آمیخته‌اند و در اینجا و آنجا به نام معماری ایران ساختمان‌هایی ساخته‌اند. اما نیم قرن است که پیوند این معماری با روزگار بریده شده. بدین معنا که دیگر فرصت تجربهٔ اجتماعی پیدا نکرده؛ به خلاف موسیقی ایران که به رغم همهٔ سختی‌ها که کشیده، فرصت تجربهٔ اجتماعی را از دست نداده است. برای ماندگار شدن باید امکان تجربه داشت. آیا با ساختن یکی دو بنا به شکل ساختمان‌های قدیمی یا با گذاردن یك یا چند بادگیر، چسبانیدن چند کاشی بر نما، نشاندن گچ‌بری و آینه بر سقف و دیوار، گنبدسازی و مانند اینها می‌توان معماری ایران را تجربه کرد؟ . . . اجازه بدهید بپرسم الگو و حالت فضایی یعنی چه؟ و چگونه می‌توان آن را استخراج و تدوین کرد؟

معماری:
من جواب دقیقی برای پرسش شما ندارم. آنچه اکنون به نظرم می‌رسد این است که الگوهای

معماری از طریق ترکیب عناصر و عوامل و حالت‌های فضایی پدید می‌آیند. مرادم از عناصرِ معماری سقف است و کف و ستون و دیوار و از عوامل معماری ورودی است و هشتی و بهارخواب و شاه‌نشین و اطاق. در مورد حالت، فضای غنی شده مراد است؛ فضایی که، با توجه به‌بحث‌هایی که شد، هنرمندانه سازمان یافته و محصول قرن‌ها تجربهٔ احساسی تجسم یافته در بنا است. الگوی فضاییِ معماریِ ایران مجموعه‌ای است از شکل‌ها، تناسبات و تزیینات، مجموعه‌ای از خط‌ها، سطح‌ها، سایه‌ـروشن ها، و ترکیب آنها که تنوع و هویت فضایی ایجاد می‌کند. در معماری ایران هر بنایی از چندین فضای سر باز و سر پوشیده تشکیل می‌شده است. این واحدهای فضایی هر یك به واحدهای خُردتری تقسیم می‌شوند که معمولاً از ساختار پیروی می‌کنند. فضای غنی شده عبارت است از گنجانیدن یك یا چند حالت فضایی در یك واحد فضایی. هر حالت فضایی چندین حس را در بر می‌گیرد. حالت‌های فضایی معماری ایران می‌تواند تجربهٔ فضای صمیمی و خصوصی را در کنار فضاهای با شکوه عرضه کند؛ می‌تواند تجربهٔ فضاهای بسته، نیمه‌باز، و باز را در ترکیب با یکدیگر عرضه بدارد تا آنجا که آدمی احساس کند روحش پناه گرفته یا به گشایشی دست یافته است. می‌تواند تجربهٔ فضای روشن، نیمه‌روشن، و تاریك را به‌شکلی از هدایت و بازی آگاهانهٔ نور ارائه کند، جریان هوا را دلپذیرانه هدایت کند و فضا را به شکلی روان به نمایش گذارد و نرمی‌ها و درشتیهای فضا را با گرما و سرما و خُنکا بیامیزد و در این میان انواع مختلف فضاهای متمرکز و مثبت را ارائه دهد. اینکه چگونه می‌شود الگوهای فضایی را در معماری ایران بیرون کشید و در یك نظام جای داد، مشکلی است. از قدیم تا امروز هیچ معماری از معماران مکتب معمـاری ایران و دانش‌آمـوختگان دیگر مکتب‌های معماری، در تدوین الگوهای معماری نکوشیده‌اند. مشکلِ «فرهنگِ شفاهی» گریبانِ معماری ایران را گرفته است. شیوهٔ اندیشهٔ معمار ایرانی در ساختن بنا با روشی که امروزه برقرار است زمین تا آسمان فرق دارد. معمار ایرانی وارث حالت‌های موجود در سازماندهی فضا بوده و الگوهای سنتی آن را می‌دانسته و همزمان هم معمار بوده هم محاسب، هم ساختمایه (مصالح) شناس، و هم صنعتگر و نیز آنچنان با جامعهٔ خود آمیخته بوده که نیازی به مطالعهٔ جداگانهٔ کارکردهای مورد نیاز نداشته که برای آنها دیاگرام درست کند، بعد بر آنها اندازه بگذارد و بعد آنها را به نقشه تبدیل کند و دست آخر به تجسم فضایی آن بپردازد. نقشه‌ای از معماران قدیم ایران به دست نیامده و اساساً نقشه‌ای وجود نداشته که آنها بر طبق پلان و نما و بُرش ساختمانی را بسازند. در ذهن آنها این شیوه حك شده بود که با دیدن زمین برای ساختن، الگویی را به کار گیرند که با آن سازگار باشد. در این میان کوچکی و بزرگی یا پستی و بلندی زمین، مانعی به شمار نمی‌آمد. او الگوهای قدیمی را که از حالتهای فضایی سرشار بوده بر حسب موارد مشخص در زمین می‌گنجـانیده است. معمـار ایرانی برای ساختن مسجد، کاروانسرا، خانه و باغ دست به

مطالعهٔ کارکردها به شیوهٔ «دانشگاهی» نمی‌زده، بلکه از تمامی بناهای مورد نیاز جامعه الگوهایی در ذهن داشته و خلاقیتش در یافتن ترکیب‌های جدید برای عناصر و عوامل و حالت‌های فضایی و تجربه‌های جدید احساسی برای ایجاد حالت‌های تازه‌تر بوده که با نوآوری در مقیاس‌ها، تناسبات، ساختمایه‌ها و تزئینات به وجود می‌آمده. در حالت‌های فضایی که معمار ایرانی پدید می‌آورده همزمانی گذشته و حال وجود داشته. به عبارتی دیگر، حالی که سرشار از گذشته است، یعنی معماری که با بهره‌گیری از الگوهای فضایی سنتی با گذشته مرتبط می‌شده، با منتقل کردن حال و هوای خود، که مجموع حال و هوای زمانه است، گذشته را به حال پیوند می‌داده و اثری تازه پدید می‌آورده. سلسله مراتب بناها و اهمیت آنها در شهر، همانند قراردادی اجتماعی، معمار ایرانی را به شیوه‌ای از سازماندهی فضا در مقیاس شهر می‌کشانده که هر شهر را به صورت یك بنای واحد در نظر بگیرد.

به هر صورت، حالا که ردیف الگوهای فضایی معماری ایران به شیوهٔ سنتی ثبت و ضبط نشده برای یافتن شیوهٔ مطلوب تدوین آنها می‌باید از تمام امکانات و دستاوردهای کنونی استفاده کرد. اما مطلبی که همچنان باقی می‌ماند و اشاره‌ای نیز بدان رفت، این است که اگرچه شرط لازم ماندگاری برای موسیقی و معماری ایران ثبت الگوهای فضایی و نوایی بوده و هست، این شرط کافی نیست.

(و سپس نگاه موسیقی ایران را می‌رباید و می‌پرسد)

براستی در این الگوها و حالت‌های آنها چه بوده که این گونه دلربا است؟ یا به قول میزبان، بر چه جایی از جان آدمی تأثیر داشته که هم زبان گذشته‌ها بوده و هم می‌تواند زبان امروز باشد؟[۱۰]

موسیقی:

تمامی کوشش این موسیقی در طول قرن‌ها ایجاد انسانی متعادل بوده است؛ انسانی که از گزند روزگار در امان نبوده، همواره دستخوش هجوم بوده، فرآورده‌ها و دستاوردهایش را به غارت برده‌اند و سرانجام به همراه تمامی کوشش‌هایش دارویی کشف کرده که می‌تواند قرن‌ها عدم تعادلش را جبران کند. هدف موسیقی ایران ایجاد تعادل در روح و روان آدمی است. هرچه سازماندهی این موسیقی هنرمندانه‌تر باشد، تعادل روان آدمی بیشتر می‌شود، تا بدانجا که هنگام شنیدنِ آن نوعی شستشوی روان صورت می‌گیرد و نشاط و سبك روحی دست می‌دهد. اما چگونه؟.

مجموعهٔ الگوهای خنیایی ردیف‌های موسیقی ایرانی را، که در طول قرن‌ها با همسازیِ احساسیِ جامعه شکل گرفته‌اند، می‌توان به دو گروه اصلی بخشبندی کرد. الگوهای خنیاییِ بازگشتنی که می‌باید از آنها شروع کرد و بدانها بازگشت و الگوهای خنیایی که بازگشتنی

نیستند. الگوهای بازگشتنی تجربه‌های مربوط به تعادل روح و روان را بیان می‌کنند و الگوهای دوم برای کشف سایر تجربه‌های احساسی شکل گرفته‌اند. خنیاگر ایرانی سازماندهی نغمه‌هایش را یا به عبارتی دستگاه مورد نظرش را با آن دسته از الگوهای خنیایی آغاز می‌کند که بازگشتنی هستند. آنچه درآمد می‌کند چون تکیه‌گاهی است که می‌تواند بر حسب توان احساسی خود و تجربه‌های احساسی مشترك در میان شنوندگانش از آن دور شود، بدان بازگردد، باز به سیر و سفر بپردازد و دوباره بدان بازگردد. دوباره بدان باز می‌گردد چون این حالت‌ها، یعنی پریشان خاطری و تعادل بدون هم بی‌معنا هستند. این حالت‌ها یکدیگر را مایه می‌بخشند و تعریف می‌کنند. الگوی اول از پریشانیِ احساسیِ الگوی دوم کسب جمعیت می‌کند. حالت بازگشت و برقراری حس تعادل مقصد موسیقی ایران است، ولی کجاست مقصدی که بدون طی طریق بتوان بدان رسید؟ الگوهای خنیاییِ بازگشتنی تمامی گوشه‌هایی را شامل می‌شود که «درآمد» و «فرود» نامیده می‌شوند و همچنین قطعاتی دیگر را که در حد فاصلِ گذار از یك دستگاه به دستگاه دیگر همان حالتِ بازگشتنیِ درآمد و فرود را دارند. امروزه هر دستگاه را به نام الگوی مرجع آن دستگاه نامیده‌اند و حالت‌های اصلی دستگاه‌های کنونی موسیقی ایرانی را در گوشهٔ درآمد و یا گوشه‌های مربوط به درآمد می‌توان یافت.[۱۱]

معماری:

چگونگی تأثیرگذاری نوا و فضای موسیقی ایران را من نیز در تأثیرگذاری خویشتن حس کرده بودم. ردیف الگوهای فضایی معماری ایران، یعنی همان نظام مرجعی را که محصول تجربه‌های مشترك فضایی جامعه است، باید به صورت دستگاهی مرتب کرد. درصورت وجود چنین دستگاهی از معماری می‌توان آن را انتقال داد و تدریس کرد؛ چیزی که صالح‌ترین مبنا و مرجع برای استخراج ضوابط شهر و ساختمان‌ها است؛ و چون یك بار برای همیشه تعیین نمی‌شود، هر معماری می‌تواند با تکیه بر الگوها و حالت‌های فضایی بیرون آمده از دل دوران‌های گوناگون، ردیفی تازه طرح کند، اما...

میزبان:

اجازه بدهید پیش از شروع هر گفتگوی دیگری بروم شربتی بیاورم تا گلویی تازه کنیم.

پانویس ها:

در این یادداشت‌ها به ترتیب مشارکت میزبان و میهمانان در گفتگو منابع مورد استفادهٔ هریك آورده شده است.

۱. داستان از کتاب **مقالات مهدی اخوان ثالث** گرفته شده. در این جا خلاصهٔ داستان به شیوهٔ نگارش نویسنده آورده شده است. این کتاب را انتشارات طوس در سال ۱۳۴۹ در مشهد منتشر کرده است.

۲. یکی از اولین نوشته‌های منظم و مفصل دربارهٔ قواعد موسیقی ایران متعلق است به روانشاد روح‌الله خالقی که در سال ۱۳۱۹ بر اساس گرامر موسیقی غرب، دستگاه‌های موسیقی ایران را شناسایی کرده و به آوانگاری گوشه‌ها برحسب درجات گام هر دستگاه پرداخته است. در بخش دوم کتاب **نظری به موسیقی**، دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایران بر اساس فواصل، درجات و تزئینات نت‌ها تجزیه و تحلیل شده است. در سال ۱۳۶۲ انتشارات صفی علیشاه هر دو بخش کتاب را با هم منتشر کرد.

در مورد قدمت و تداوم موسیقی ایران تا امروز و ارتباط آن با دنیای درون و بیرون آدمی کتاب‌های زیر مورد نظر بوده‌اند:

ــ محمد مقدم، **جستار دربارهٔ مهر و ناهید**، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ‌ها، تهران، ۱۳۵۷. اصطلاح «سرودهای مینوی و معنوی» از این کتاب گرفته شده است.

ــ مهدی فروغ، **مداومت در اصول موسیقی ایران**، ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۵۴.

ــ محمدعلی امام شوشتری، **ایران، گاهوارهٔ دانش و هنر (هنر موسیقی روزگار اسلامی)**، وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۴۸.

ــ طلعت بصاری، **دستگاه‌ها و آهنگ‌های موسیقی و نام سازهای ایرانی**، طهوری، تهران، ۱۳۴۶.

ــ فریدون جنیدی، **زمینهٔ شناخت موسیقی ایران**، پارت، تهران، ۱۳۶۱.

ــ حسین خدیو جم، عباس اقبال، آرتور کریستن سن، **شعر و موسیقی در ایران**، هیرمند، تهران، ۱۳۶۶.

ــ مهری برکشلی، **اندیشه‌های علمی فارابی دربارهٔ موسیقی (مجموعهٔ سخنرانی‌ها)**، فرهنگستان ادب و هنر ایران، تهران، ۱۳۵۷.

ــ روح‌الله خالقی، **موسیقی ایران**، نشر کتاب، تهران، ۱۳۶۴.

ــ ابوالفرج علی بن الحسین اصفهانی، **کتاب الاغانی**، ترجمهٔ محمدحسین مشایخ فریدنی، قسمت اول، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۸.

ــ عبدالقادربن غیبی الحافظ مراغی، **جامع الحان**، به اهتمام تقی بینش، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۶، اصطلاح «لحن مرتب» از این نویسنده است.

ــ عبدالمومن صفی الدین، **رسالهٔ موسیقی بهجت الروح**، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۶.

ــ فرصت الدوله شیرازی، **بحورالالحان**، به اهتمام محمدقاسم صالح رامسری، انتشارات فروغی، تهران، ۱۳۶۷.

ــ شمس العلما حاج میرزا محمدحسین قریب، **ساز و آهنگ باستان یا تاریخ موسیقی**، هیرمند، تهران، ۱۳۶۲.

پنج کتاب آخر، به ترتیب، در فاصلهٔ قرن‌های چهارم تا چهاردهم هجری نوشته شده‌اند و از معدود کتابهایی هستند که دربارهٔ موسیقی عصر خود اطلاعات گرانبهایی عرضه می‌دارند.

۳. براساس تاریخ شکل‌گیری بافت‌های شهری موجود در کالبد کنونی شهرهای ایران، تنها بافت‌هایی که تا پیش از سال ۱۳۰۰ شمسی شکل گرفته‌اند از الگوهای تاریخی معماری و شهرسازی ایران پیروی کرده‌اند و بافت‌های جدید مربوط به نیم قرن اخیر از الگوهای دیگر و در اکثر موارد بدون الگو و طرح ساخته شده‌اند. برخی از ویژگی های سازمانیابی فضا در

بافت‌های شکل گرفته تا پیش از قرن چهارده شمسی در کتاب **اصول و روش‌های طراحی شهری و فضاهای مسکونی در ایران** معرفی شده است. این کتاب را وزارت مسکن و شهرسازی در سال ۱۳۶۵ منتشر کرده است.

از حدود سال های ۱۳۰۰ به بعد (در ۳۰سال اول کمی آهسته‌تر و بعد با سرعتی بسیار زیاد) در شهرهای ایران «ساختمانسازی» به جای **معماری** و «رشد شهری» به‌جای **شهرسازی** نشسته است. گسست ساختمانسازی معاصر از معماری گذشته به محو نظام مرجع معماری ایران انجامیده است. در نبود چنین نظامی دو نهاد مؤثر در شکل‌دهی سیمای شهرهای ایران، دانشکده‌های معماری از طریق تربیت معماران و شهرسازان، و شهرداری‌ها از طریق تدوین و اِعمال ضوابط و قوانین معماری و شهرسازی، نتوانسته‌اند از مفاهیم مورد نظر معماری و شهرسازیِ ایران که دستاورد قرن‌ها پویش سازماندهی فضا هستند، استفاده کنند.

برای اطلاع بیشتر از شیوه‌های تدریس در دانشکده‌های معماران ایران رجوع کنید به‌مقاله‌های کامران دیبا و نادر اردلان به ترتیب در:

Architecture Education in the Islamic World, AgaKhan Award for Architecture, 1986 (pp.188-89).

و

Encyclopedia Iranica, Volume II, Edited by Ehsan Yarshater, Center for Iranian Studies, Columbia University, New York (p.352).

دربارهٔ چند و چونِ ضوابط و قوانین معماری و ساختمانسازی در ایران بحث بسیار کم شده است. این قوانین بیش از آنکه به کیفیت بنا و شهر توجه داشته باشند، در بند نظم و نسق دادن به آشوب رشد شهری هستند. به نظر نمی‌رسد الگوهای رشد کالبدی شهرها و ساختمانسازی در بافت‌های مسکونی و ضوابط و قوانین معماری و شهرسازی در حال حاضر، تنها بدیل‌ها و پاسخ‌های موجود در نوع خود باشند. به رغم فقر موجود در رشد سریع شهرها و ضرورت الویت قائل شدن برای خانه‌سازی ارزان قیمت، تجربه‌ها و پیشنهادهایی هست که چشم‌اندازهای دیگری را در این زمینه مطرح می‌کنند؛ برای مثال:

Salah Said, "An Approach to Housing Design for Low Income Groups," in *Cairo, Egypt U.A.R.*, The Catholic University of America Press, Washington D.C., 1964.

Hassan Fathi, *Architecture for Poor*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1969.

Habitat Bill of Rights, Hamdami Foundation, Tehran, 1976.

دریغ است که تا کنون هیچگونه پرسشگری مستقیمی از دید شهروندان ایرانی نسبت به فضاهای شهری نکرده‌اند. نشریات غیر مستقیم توانسته‌اند نظرهای مردم را دربارهٔ خیابان، پارك، میدان و جز آنها گزارش کنند که اغلب آنها منفی و شکایت‌آمیز بوده است. در این میان یکی از مراجع مورد استناد شعر معاصر فارسی است که نظر مساعدی نسبت به اینگونه شهرنشینی و شهرسازی ندارد. سهراب سپهری شهر را «رویش هندسی سیمان و سنگ» می‌داند و احمد شاملو از شهر می‌گریزد چرا که «با هزار انگشت وقاحت پاکی آسمان را متهم می‌کند» و مهدی اخوان ثالث پس از بازگشت از شهر شوش و مشاهدهٔ شهر باستانی و شهر امروزین چنین می‌سراید:

ما پریشان نسل غمگین را
بر سر اطلال این مسکین خراب آباد
فخر باید کرد یا ندبه؟

شوق باید داشت یا فریاد؟
بارها پرسیده‌ام از خویش
نسل بدبختی که مایانیم
وارث ویران قصور و قصهٔ اجداد
با چه باید بودمان دلشاد
یادها یا بادها؟
یا هرچه بودابود، باداباد؟

۴. رشد شتابناك شهرها، شتاب در تصمیم‌گیری و حاکمیت اقتصاد و سیاست در سازماندهی فضا، از مسائل همهٔ کشورها است. اما این شتاب و شدت تحولات سیاسی-اجتماعی در ایران چندان است که تا امروز فرصت اولویت قائل شدن برای عوامل معماری و شهرسازی در شکل‌دهی شهر و بنا و کاسته شدن از نقش عوامل سیاسی و اقتصادی در رشد شهری و ساختمانسازی فراهم نیامده است. طبق آمارگیری مرکز آمار ایران در **سرشماری نفوس و مسکن سال ۱۳۶۵**، رشد جمعیت ایران در فاصلهٔ سال های ۱۳۵۵-۶۵ بیش از ۳درصد بوده است. این امر بدان معناست که با گذشت هر ۱۸ سال جمعیت ایران دوبرابر می‌شود. از آنجا که رشدِ کمابیش تمامی شهرهای ایران به‌مراتب بیش از ۳درصد در سال است، می‌توان نتیجه گرفت که جمعیت بسیاری از شهرهای ایران در کمتر از دهسال به دو برابر و یا بیشتر می‌رسد و این در حالی است که روند رشد جمعیت شهری در ایران کمابیش نزدیك به سی سال است که رو به افزایش است. برای مطالعهٔ مشکلات ناشی از رشد سریع در شهرهای اروپایی می‌توان به کتابهای زیر مراجعه کرد:

ــ لئوناردو بنه‌ولو. **بنیادهای شهرسازی مدرن**، ترجمهٔ مهدی کوثر، دانشگاه تهران، ۱۳۵۵.
ــ میشل راگون، **شهرسازی و شهر**، ترجمهٔ انور ظهیر، کتابفروشی دانشجو، تهران، ۱۳۵۲.
Rob Krier, *Urban Space*, Academy Edition, London, 1987.

بحث دربارهٔ دورهٔ معماری مدرن و سودها و زیان‌های این دوره بحثی است اساسی، بویژه برای معماری کنونی ایران. رشد سریع شهرها و رابطهٔ بسیار نامتعادل شهرنشینی و صنعتی شدن، امکان تجربهٔ مدرنیسم را در معماری ایران منتفی کرد. بحث این است: اکنون که غرب جنبش مدرنیسم را کنار گذاشته، ما معماری خود را در ارتباط با گذشته، با معماری مدرن و پَس ـ مدرن چگونه تفسیر می‌کنیم؟

۵. دربارهٔ رابطه خاطره و معماری از نظر داریوش شایگان می‌توان یاد کرد. او فضای معمارانهٔ ایرانی را یکی از خاطره‌های ازلی مردم این مرز و بوم می‌داند: «فضا مظهر تجلی روح فیاض و خلاق خاطرهٔ قوم ایرانی است.» شایگان معتقد است که فرهنگ ایران از حقیقت دیدی اساطیری دارد و به همین دلیل است که مسجد در ایران به‌صورت صور معلق گنبد فیروزه‌ای جلوه می‌کند و این شکفتگی و از خود برآمدگی و تجلی انسان است که در گنبدهای فیروزه‌ای حاشیه کویر می‌درخشد.

ــ داریوش شایگان، **بتهای ذهنی و خاطرهٔ ازلی**، امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۵.
ــ داریوش شایگان، **آسیا در برابر غرب**، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگها، تهران، ۱۳۵۶.

در معماری ایران رابطهٔ عملکرد و فضا بر حسب قلمرو عمومی و خصوصی فعالیت‌های انسانی شکل می‌گیرد. به‌همین علت فضاهای یك کاره، مانند اطاق خواب، اطاق ناهارخوری، اطاق کار، اطاق پذیرایی در مورد این معماری مصداق ندارد. اینکه این نوع کارکردگرایی چگونه وارد معماری معاصر شده و چگونه محتوای درس‌های دانشکده‌های معماری ایران نخست از آلمان و سپس از فرانسه و ایتالیا و آمریکا اثر پذیرفت بحث‌هایی هستند که کامران دیبا و نادر اردلان در دو مقاله‌ای که ذکرشان رفت، به کوتاهی بدانها پرداخته‌اند.

۶. از مقالات و کتاب‌هایی که در مورد معماری ایران نوشته شده فهرست دقیقی وجود ندارد. در این جا نیز تنها چند

نمونه بررسی شده است. از کتاب‌های انگشت شمار مورد بررسی مشکل بتوان چارچوب مرجع یا نظام الگوهای فضایی معماری ایران را استخراج کرد. برخی از این کتاب‌ها به زبان انگلیسی نوشته شده‌اند:

Nader Ardalan & Laleh Bakhtiar, *The Sense of Unity* (The Sufi Tradition in Persian Architecture), The University of Chicago, U.S.A, 1973.

این کتاب از نظر انطباق یك شیوهٔ تفکر (ایدئولوژی) بر معماری ایران دارای اهمیت است.

و نیز ر. ك.: نادر اردلان، «ساختمان مفاهیم معماری سنتی و شهرسازی ایران» در **بررسی امکان پیوند معماری سنتی با شیوه‌های نوین ساختمانی**، وزارت آبادانی و مسکن، تهران، ۱۳۴۹، صص ۳۱-۴۴.

با شرح و بسطی بیشتر دربارهٔ تصوف، در کتابی دیگر لاله بختیار به بررسی معماری ایران پرداخته است:

Laleh Bakhtiar, *Sufi, Expressions of the Mystic Quest*, Thames & Hudson, 1976, pp.106-112.

از نظر توالی تاریخی، دسته‌بندی بناها بر حسب کارکرد، و اشاره به حالت‌های معماری در هر دوره کتاب زیر به فارسی ترجمه شده است:

ــ آرتور اپهام پوپ، **معماری ایران**، ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، انزلی، ۱۳۶۶. کتاب دیگری نیز در زمینهٔ توالی تاریخی معماری ایران وجود دارد که با متنی بسیار خلاصه چند اثر باستانی و تاریخی را گردآوری کرده است. در چاپ این کتاب محسن فروغی، هوشنگ سیحون، ناصر بدیع، محمدتقی مصطفوی، محمدکریم پیرنیا، امیرهوشنگ آجودانی، عبدالحمید اشراق همکاری داشته‌اند:

— *Masterpieces of Iranian Architecture*, The Ministry of Development & Housing, Tehran, 1350.

نظرات استاد کریم پیرنیا تا به‌حال کامل منتشر نشده است و امید است کوشش‌های شاگردان استاد در انتشار کامل دیدگاه‌های ایشان به ثمر رسد. خلاصه‌ای از نظریه‌های استاد را می‌توان در یك مصاحبه دنبال نمود:

ــ «استاد مهندس کریم پیرنیا و اصول معماری سنتی ایران»، **کیهان فرهنگی**، سال دوم، خرداد ۱۳۶۴.

سازمان حفاظت آثار باستانی ایران نیز در رابطه با معرفی قوانین و ضوابط موجود در معماری ایران چند اثر ارزشمند منتشر کرده است، به عنوان مثال رجوع شود به:

ــ زهره بزرگمهری، **هندسه در معماری ایران**، سازمان حفاظت آثار باستانی ایران، تهران، ۱۳۶۰.

دربارهٔ معرفی بافت‌های تاریخی شهرهای ایران و چگونگی رویارویی با آنها در شهرسازی امروز به کتاب زیر مراجعه شود:

ــ محمدمنصور فلامکی، **سیری در تجارب مرمت شهری: از ونیز تا شیراز**، وزارت مسکن و شهرسازی، تهران، ۱۳۵۷.

دو اثر قابل ذکر در زمینهٔ گردآوری نظر صاحبنظران در معماری و شهرسازی ایران وجود دارد:

ــ آسیهٔ جوادی (ویراستار)، **معماری ایران**، چاپ خوشه، ۱۳۶۳.

محمدیوسف کیانی، **نظری اجمالی به شهرنشینی و شهرسازی در ایران**، تهران، ۱۳۶۵؛ همو، **شهرهای ایران**، تهران، ۱۳۶۶؛ همو، **دورهٔ اسلامی**، تهران، ۱۳۶۶.

کوشش برای به نظام درآوردن الگوهای فضایی معماری ایران در کتاب زیر دنبال شده است:

ــ محمدرضا قزلباش و فرهاد ابوالضیاء، **الفبای کالبد خانهٔ سنتی یزد**، وزارت برنامه و بودجه، تهران، ۱۳۶۴.

۷. فراتر رفتن موسیقی ایران را از مرزهای جغرافیایی-سیاسی کنونی از راه دقت در همانندی نغمه‌ها و نام مقام‌های موجود در موسیقی ایران با مقام‌ها و نغمه‌های موسیقی کشورهای همسایه می‌توان شناخت. عصام السعید و عایشه یارین در کتاب **نقش‌های هندسی در هنر اسلامی** (ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۶۳) نام‌هایی از گام‌های موسیقی رایج در جهان

اسلام می‌آورند که در این رابطه قابل ذکر هستند (ص ۱۵۳). نام این گام‌ها چنین آمده است: یك گاه (راست)، دوگاه، سه‌گاه، چهارگاه، پنجگاه (نوا)، شش گاه (حسینی)، هفت گاه (اوج)، گردانیه (یك گاه فراز).

با توجه به چهار نظام ثبت شده دربارهٔ موسیقی ایران یعنی گاه‌های زرتشتی، خسروانیات، باربدی، مقامات دورهٔ اسلامی و ردیف کنونی دستگاه‌های موسیقی ایران (یادداشت شمارهٔ ۳) به نظر می‌رسد که این موسیقی به هنگام انتقال از یك دوره به دورهٔ دیگر و از یك نظام به نظام دیگر از نو سازمان دهی شده است. می‌توان تصور کرد که در هر یك از این دوره‌ها، به دلایل سیاسی و اجتماعی موسیقی کمتر در میان مردم حضور می‌یافته و حیات آن دچار تزلزل می‌شده، اما از آنجا که نیاز جامعه به موسیقی چندان است که نمی‌تواند بی‌پاسخ باقی بماند، موسیقیدانان به گردآوری نواهای باقیمانده و افزودن نواهای جدید می‌پرداختند و آنها را بر حسب تجربه‌های احساسی زمان خود از نو سازمان می‌دادند. اگر این سازماندهی جدید پذیرفته می‌شد، دوباره موسیقی به صحنهٔ اول حیات اجتماعی باز می‌گشت و یا، به عبارتی دیگر، این قرارداد جدید را جامعه می‌پذیرفت و، بدین ترتیب، برای موسیقی ایران دوران جدیدی آغاز می‌شد و تجربهٔ احساس‌های مشترك افراد دوباره زبان موسیقایی خود را باز می‌یافت.

در مورد افزوده شدن نغمه‌های تازه به ردیف موسیقی ایران در قرن کنونی می‌توان به ره‌آوردهای موسیقایی ابوالحسن صبا اشاره کرد. قسمتی از این ره‌آوردها نصیب «آواز دشتی» شد (رجوع شود به «آواز دشتی، گوشهٔ دیلمان»، در **ردیف آوازی موسیقی ایران**، به روایت محمود کریمی، مجموعهٔ نوار و کتاب، انتشارات سروش، ۱۳۶۴. همچنین گوشه‌های «صدری» و «شهابی» که در آوازهای ترك و افشاری خوانده می‌شود (اثر پیشین)، اقتباس از عبدالحسین صدر اصفهانی و سید صادق شهاب اصفهانی از واعظان نامدار اواخر قرن سیزده و اوایل قرن چهارده شمسی. برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به:

ــ حسن مشحون، **موسیقی مذهبی و نقش آن در حفظ و اشاعهٔ موسیقی ملی ایران**، سازمان جشن هنر، ۱۳۵۰.

بحث دربارهٔ موسیقی ایران و تجربه‌های مشترك اجتماعی چون نیایش، ستایش، صلح، شکرگزاری در مقالهٔ زیر دنبال شده است:

ــ مهدخت کشکولی، «موسیقی در اعصار کهن فرهنگ ایران»، **چیستا**، شمارهٔ ۲، سال سوم، مهر ۱۳۶۴.

۸. برای اطلاع از انگِ «وفاداری به گذشته»، ازجمله نگاه کنید به نظر آرتور کریستن سن در **ایران در زمان ساسانیان** (ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، ۱۳۱۷). آلن دانیلو نیز در **دایرةالمعارف موسیقی**، به این موضوع اشاره کرده است. نگاه کنید به:

ــ حسین خدیوجم، عباس اقبال، آرتور کریستن سن، **شعر و موسیقی در ایران**، هیرمند، تهران، ۱۳۶۶.

مطالعهٔ هیلن برند در مورد معماری ایران در دورهٔ قاجار نیز ره به این مقصود (وفاداری به گذشته) دارد:

— R. Hillen Brand & John Bosworth (eds.), "The Role of Tradition in Qajar Religious Architecture," in *Qajar Iran*, Edinburgh, 1983.

در معماری ایران الگوهای معمارانه مانند پنج دری، شاه‌نشین، تالار مربوط به فضاهای عمومی تر و فعالیت‌های جمعی تر و واژه‌های دو دری، سه دری، اطاق دستی و پس اطاق مربوط به فضاهای خصوصی تر و فعالیت‌های فردی‌تر است. این واژه‌ها در بیشتر شهرهای حاشیهٔ کویر مرکز و جنوب ایران کاربرد داشته و هم اکنون نیز در گفتار نسل‌های قدیمی تر به‌گوش می‌رسد.[۹] در اینجا از واژه‌هایی که در معماری گذشتهٔ شهر کاشان رایج بوده، نمونه آورده شده است.

برای فضاهای کاخهای سروستان، فیروزآباد، و شیرین نگاه کنید به:
ـ محمدرضا تقوی نژاد دیلمی، **معماری شهرسازی و شهرنشینی ایران در گذر زمان**، فرهنگسرا، تهران، ۱۳۶۳، صص ۱۲۸-۷۳.

۹. توجه لاله بختیار به موسیقی و معماری ایران در کتاب **صوفی** دارای اهمیت است. به نظر می‌رسد که این نخستین بار است که مقولهٔ «ردیف معماری سنتی» (اصطلاح از نویسنده، ص ۱۰۶) در رابطه با «ردیف موسیقی سنتی» (صفت «سنتی» برای معماری و موسیقی ایران از لاله بختیار است) مطرح شده است.

۱۰. بجز چند بنایی که در سال‌های گذشته بر اساس الگوهای معماری ایران ساخته شده و انگشت شمارند، امکان اجتماعی تجربهٔ معماری ایران در مقیاس عمومی تر فراهم نبوده است. یك نمونهٔ گذرا از این تجربه را شاید بتوان در بازسازی فضاهای تهران قدیم در یك سریال تلویزیونی دنبال کرد. در این مجموعه که در سال ۱۳۶۶ به نام **هزاردستان** پخش شد، حوادث داستان در فضاهای بافت قدیمی شهر تهران فیلم‌برداری شده بود.

تنها نقشه‌ای که در متون فارسی معاصر ذکری از آن شده متعلق است به نسخهٔ خطی به جای مانده از عهد مغول. نگاه کنید به صفحهٔ ۳۷۱ از کتاب **معماری ایران در دورهٔ اسلامی**، به کوشش محمدیوسف کیانی (یادداشت شمارهٔ ۷).

۱۱. بعنوان نمونه، در اینجا می‌توان به حالت درآمد اصفهان، افشاری، ابوعطا، مخالف سه‌گاه و همایون اشاره کرد. این حالت‌ها را می‌توان به شکلهای دیگر، جز درآمد، عرضه کرد، ازجمله به شکل کرشمه، حزین، زنگوله و نغمه، و آنها را بسط داد. برای مثال گوشه‌های جامه‌دران، گشایش، خسروانی و جز آنها حالت مرجع ندارند و می‌باید به همان جا که درآمد شده بازگردند.

در هریك از دستگاه‌های معاصر موسیقی ایرانی، بجز درآمد، حالت‌های اصلی و مرجع دیگری وجود دارد که جنبهٔ انتقالی آنها دارای اهمیت است. مثلاً، در دستگاه ماهور گوشه‌های دلکش (انتقال به شور)، شکسته (انتقال به افشاری)، و راك (انتقال به اصفهان) نیز حالت مرجع دارند و در دستگاه همایون نیز گوشه‌های چکاوك و بیداد و دستگاه‌های سه‌گاه و چهارگاه گوشه‌های زابل و مخالف حالت مرجع دارند. و به همین روال، در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر نیز می‌توان به حالت‌های مرجع دیگری بجز درآمد روی آورد که دستگاه به نام آنهاست.

یکی از دلایل ناسازگاری نظر صاحب نظران، ردیف‌دانان و موسیقیدانان معاصر با یکدیگر بر سر شمار دستگاه‌ها و آوازها و توالی گوشه‌ها در همین حالت مرجعیت چندگوشه در یك دستگاه است. به همین دلیل هم می‌توان بعضی از این حالت‌ها را جداگانه دستگاه (مثلاً، راست پنجگاه) یا آواز (مثلاً، شوشتری یا کُرد بیات) نامید و یا جزء یك دستگاه اصلی به شمار آورد.

داریوش آشوری

زبان
زبانِ شعر
شعرِ زبان

بیزارم از آن گوش که آواز نی اشنود
و آگـاه نشد از خرد و دانشِ نایی
جلال الدین مولوی

همه چیز را به زبان می‌شناسیم، اما زبان را جز به زبان نمی‌توان شناخت. زبان را به تنها چیزي که در جهان همانند می‌توان کرد **نور** است. چرا که ما همه چیز را به نور می‌بینیم اما نور را جز به نور نمی‌توان دید. نور خود روشنگرِ خویش است، آنچنان روشنگري که همه چیز را پدیدار می‌کند، اما خود پنهان می‌ماند. نور است که به چشمانِ ما توانِ دیدنِ هر آن چیزي را می‌دهد که دیدنی است. اما زبان هر آن چیزي را که شنیدنی است به ما می‌شنواند. زبان نورِ گوشهای ما است و با پرتو افکندن بر هر آنچه دیدنی است و نادیدنی حس و فهم و عقل ما را بینا و دانا می‌کند. اما در این میان خود پنهان می‌ماند و تنها آنگاه پدیدار می‌شود که با آگاهی و پافشاری بخواهیم گوشِ خود را بر هر آنچه از راهِ زبان به ما می‌رسد بربندیم و به زبان چشم بدوزیم، بر این بُرداري که همه چیز را به ما می‌رساند، و در میانه خود را نیز؛ همچنانکه بخواهیم چشم را بر هر آنچه دیدنی است بربندیم و بر این روشنگر خیره شویم که همه چیز را در برابرِ ما نمایان می‌کند، اما خود پنهان می‌ماند. زبان را هم به زبان می‌توان شناخت، همچنانکه نور را به نور. پس زبان نیز نوري دیگر است. نورْ جهانِ پدیدار، جهانِ فراچشمِ ما را روشن می‌کند، اما زبان جهانِ فراگوشِ ما را، یعنی نه‌تنها از آنچه در برابرِ چشم پدیدار تواند شد خبر می‌دهد، بلکه از هر چیزي که در برابرِ چشم پدیدار نتواند شد نیز. نه‌تنها از آنچه‌هست خبر می‌دهد، بلکه از هر آنچه بوده است و تواند بود نیز. بدینسان،

زبان واسطه‌اي است میانِ انسان و **هستی**، یعنی «هر آنچه هست و بوده است و تواند بود.» با زبان است که ما در پهنهٔ بیکرانِ هستی و زمان حضور می‌یابیم و بر گردِ «هرآنچه هست و بوده است و تواند بود» دایره‌اي می‌زنیم و **جهان**اش می‌نامیم. در پرتوِ این نور است که «هرآنچه هست و بوده است و تواند بود» را در می‌یابیم و در درونِ خویش جای می‌دهیم و جهانمدار می‌شویم ــ یعنی انسان. در پرتوِ این نور است که حسّ ظاهر و عقلِ عملیِ ما نهان و باطني می‌یابد که حسّ باطنی و عقلِ نظریش می‌نامیم.

«زبان» و «جهان» و «انسان» سه‌گانه‌اي هستند که هریك خود و آن دو دیگر را در بر می‌گیرد و وجودِ هریك شرطِ وجودِ آن دو دیگر است و برایِ هیچیك نمی‌توان پیشینگیِ منطقی شناخت، چرا که با هم دایرهٔ **هستی** را تمامیّت می‌بخشند و هریك برای آن دو دیگر شرطِ لازم و پیشینِ هستی شناسیك (اُنتولوژیك) است. ذاتِ انسان با زبان است که در «جهان» پدیدار و جایگیر می‌شود، یعنی با «حضور در جهان»؛ و «جهان»، یعنی آن دایرهٔ فراگیرندهٔ «آنچه هست و بوده است و تواند بود»، با بازتابیدن در زبان بر انسان پدیدار می‌شود و *از این راه* عینیت می‌پذیرد؛ و زبان با پدیدار کردنِ «انسان» و «جهان» خود را پدیدار می‌کند و عینیت می‌بخشد. میان این سه‌گانگی نسبتهای سه‌سویهٔ کیفیّتی در کار است که از راهِ آن «هستی» پدیدار و معنادار می‌شود.

۲

ذاتِ زبان پدیدارگری است. زبان «جهان» را در تمامیِ کلّیت و جزئیّتش برای ما گزارش می‌کند و «جهان» یعنی دایرهٔ تمامیّت بخشندهٔ «آنچه هست و بوده است و تواند بود». اما، «تواند-بود»، یعنی آنچه نیست و نبوده است و گویی جایي در زهدانِ **هستی** خفته است تا روزي از آنجا سر بدر آرد و انسان است که می‌تواند در این زهدان بنگرد و «تواند-بود»ها را بنامد. با این *توانایی* است که انسان در جایگاهي بالاتر از «آنچه هست و بوده است» جای می‌گیرد و آنچه نیست را نیز می‌تواند در خیال آورد و بنامد، یعنی آنچه را که در مرتبهٔ «امکان» است. با شناختنِ عالمِ امکان، یعنی آن «استوایِ میان وجود و عدم» است که انسان نه‌تنها «هستان» که «نیستان» را نیز می‌تواند شناخت و برخي از آنها را از قوه به فعل در می‌تواند آورد و یا «تواند-بود»ها را به هست‌ها بدل می‌تواند کرد. این‌فرو نگریستن از افقِ عالمِ امکان به عالمِ هستی است که به انسان جایگاهی «ماوراءِ طبیعی» بر فرازِ طبیعت می‌بخشد، زیرا طبیعت قلمروِ هستیِ هستان است. و زبانِ انسانی است که می‌تواند از «نیستان» نیز همچون هستان سخن بگوید. زبانْ بشر را از باشنده‌اي طبیعی در میانِ باشندگانِ دیگر و وابسته به

طبیعت به ساحتِ «ماوراءِ طبیعت» بر می‌کشد، یعنی او را انسان می‌کند که باشنده‌ای است زینده در «جهان» که طبیعت، یعنی هر آنچه جسمانی و مادّی است، نیز بخشی از آنست نه تمامیِ آن. انسان با زیستن در ساحتِ **جهان** چیزهایی را کشف می‌کند که جز برای باشنده‌ای که در این ساحت می‌زید پدیدار نیست: انسان پدری و مادری و خواهری و برادری و دوستی و دشمنی و جنگ و صلح و خدا و شیطان و اخلاق و حقوق و زیبایی و زشتی و رقص و شعر و موسیقی و. . . را کشف می‌کند و یا همهٔ این نسبتها و باشندگی‌ها را که در زهدانِ **هستی** خفته‌اند بیدار می‌کند و از قوه به فعل می‌آورد. و اینها همه در ساحتِ زبان و از راهِ آن پدیدار می‌شوند. اینها همه اگر چه بر روی زمین پدیدار می‌شوند اما بنیادشان در عالمِ ایده‌ها است و تنها باشنده‌ای می‌تواند آنها را پدیدار کند که به عالمِ ایده‌ها تعلق یافته باشد و تنها راهِ این تعلّق داشتنِ زبان است؛ زیرا که زبان خانگاهِ ایده‌ها است.

۳

زبان پدیدار می‌کند که چیزها چیستند و چگونه‌اند و نسبت‌ها و جایگاههایشان چیست. و اینگونه **هستی** را برای انسان و به‌زبانی انسانی گزارش می‌کند. همهٔ زبان‌ها و همهٔ گونه‌های بیانی در درونِ زبانها همچنان زبانهایی انسانی و بیانهایی انسانی‌اند از آنچه در **جهان** روی می‌دهد. حتا انتزاعی‌ترین زبان، یعنی زبان عقلِ نظری، یا زبانِ علم و فلسفه، نیز همچنان زبانی انسانی است که «جهان» را برای انسان و به‌زبانِ او گزارش می‌کند و هر اندازه هم که بکوشد پوستهٔ بشریت و نفسانیتِ بشری را از خویش بدرد و بی‌خواست به عینیّت چشم بدوزد، باز پوستهٔ *انسانیتِ* خویش را نمی‌تواند درید و همچنان انسانی و *برایِ انسان* باز می‌ماند.

هستی به خودیِ خود خاموش است. زبانِ او زبانِ پدیداری است. خود را می‌گشاید و نمایان می‌کند. گشایش و نمایش و جلوه‌گریِ اوست که ترجمانِ خویش را در زبانِ بشری می‌یابد. هر زبانِ بشری و هرگونه‌ای از گویشِ بشری با رنگها و سایه-روشنهایِ خویش، بازگویندهٔ پرتوی از **هستی** و گوشه‌ای از صحنهٔ نمایشِ آنست. هر زبانِ بشری و هر گونه‌ای از گویشِ بشری دیدگاهی است واگویندهٔ صحنه‌ای از نمایشِ **هستی**، و از آنجا که بشر نیز خود در این صحنه و بازی حضور دارد و خود جلوه‌ای است از جلوه‌ها و بازیگری از بازیگران، زبانِ او زبانِ صحنه است و از این جهت زبان نیز چیزی است عینی و از آنِ **هستی**. اما انسان از آنجا که بازیگری است در عینِ حال تماشاگر و گزارشگر، *از این جهت* زبانِ او زبانی است انسانی که صحنه و بازی را به زبانی انسانی گزارش می‌کند. پس، زبان از سویی از

آنِ **هستی** است و از سویی از آنِ **انسان** (تا آنجا که انسان همچون تماشاگر و گزارشگر می‌کوشد با صحنه و بازی فاصله بگیرد و آن را برای خود تفسیر و معنا کند)، ولی، سرانجام، در واپسین نگرش، «زبان» و «جهان» و «انسان» سه‌گانگیِ خویش را در یگانگیِ **هستی** در می‌بازند و بازیِ آینه‌ها جز نمایشِ **یک** و **همان** نیست که بسیار و بی‌شمار جلوه می‌کند. و اما، بسیاری و بی‌شماریِ جلوه‌ها بسیاری و بی‌شماریِ زبانها را نیز از پی دارد و **هستی** در هر صحنه‌ای و هر جلوه‌ای به زبانِ آن صحنه سخن می‌گوید و در آن صحنه صوت و نور، و شنوایی و بینایی، یکدیگر را کامل می‌کنند.

اگر **هستی** همین گشادگی است و نمایانی، همین پهنهٔ تجربه و بازی که به نامِ **زندگی** می‌گذرانیم و از آن سخن می‌گوییم، و اگر هر مقامی و جایی و ساحتی از آن را زبانی در خور است، پس آیا زبانی در کار تواند بود که در مقامِ واپسین-زبان، زبانِ واپسینِ «حقیقت» باشد و نورِ خود را به پسِ پشتِ این صحنه بیفکند و چگونگیِ آماده‌سازیِ این صحنه و دست یا دستهایِ پنهانِ اندرکار را نشان دهد؟ بی‌گمان، فیلسوفان تا کنون مدعیِ آفریدنِ چنین زبانی و چنین پرتوافکنی بوده‌اند و کوشیده‌اند «حقیقتِ» آنچه را که در پیش رویمان روی می‌دهد و می‌گذرد را با زبانِ خویش روشن کنند. به عبارتِ دیگر، زبانشان خواسته است ترجمانِ همهٔ زبانهایِ دیگرِ رخدادهایِ **هستی** باشد و زبانی واپسین که بر معنایِ واپسینِ «همه چیز» پرتو می‌افکند، آنچنان که گویی ایشان خود و زبانشان‌بیرون از «همه چیز» جای دارد.

اما، می‌توان با شکّی رندانه در برابرِ این مدعا ایستاد و پرسید که آیا این نیز زبانی از زبانهایِ بشری نیست که می‌خواهد خود را هرچه از «طبیعت» و «زمان» و آنچه از این دو است و در این دو جریان دارد، جدا کند تا به ساحتِ عالمِ «ثابتاتِ عقلی» نزدیکتر باشد. زیرا که در پسِ پشتِ زبانِ اهلِ مدرسه نیز یك غایتِ اخلاقی و یك آرزویِ نهفتهٔ انسانی هست، و آن اینکه با دانا کردنِ ما و نشان دادنِ «حقیقت» به ما، به زبانِ خود، از راه تربیت و دانش‌آموزی، ما را به مقامِ حقیقیِ «انسانی»مان فرا برند و به جایگاه و سرمنزلِ حقیقی‌مان، که گویا در جایی دیگر است. زبانهایِ متافیزیکی، به همین دلیل، از زبانهایِ طبیعی گریزانند، زیرا که خود از «طبیعت» گریزانند و سودایِ بر شدن از آن یا فرمانروایی بر آن را دارند.

۴

بنیادِ زبان بر «اسم» است، یعنی بر نامیدن و نام. انسان با نامیدنِ آنچه **هست** دایرهٔ هستی را تمامیت می‌بخشد و با نامیدنِ هر چیز ذاتی را بیان می‌کند که کلمه بُردارِ آن نزدِ عقل و فهمِ

بشری است. اما شگفت آنست که زبانِ بشری نه تنها آنچه «هست» را می‌نامد، بلکه آنچه «نیست» را نیز می‌نامد و با این نامیدن «نیستان» را نیز در جوارِ هستان گونه‌ای هستی می‌بخشد تا بدانجا که ذهنِ بشری از دریافتِ نیستِ مطلق در می‌ماند، زیرا که دریافت همواره *آگاهی* به چیزی است، اگرچه آن چیز تنها در خیال حضور و هستی داشته باشد. عقل به هرحال از دریافتِ «نیستی» ناتوان است، زیرا که‌چیزی نیست تا درك شود. اما زبانِ بشری از نیستی و نیستان نیز سخن می‌گوید و در قلمروِ زبان و نامها به آنها هستی می‌بخشد. بدینسان، زبانِ بشری راهِ دریافت و عقل و آگاهی را می‌گشاید، اما در دایره‌ای محدود، در دایره‌ای که تنها در تاریك-روشنایِ شناساییِ روزمره می‌تواند کارآمد باشد، یعنی در آن قلمروی از بینایی که نور برای چشمانِ ما به اندازه وجود دارد و آنجا که بخواهد راه به شناختِ غاییِ هستی بگشاید، یعنی نوری شود برایِ روشنگریِ **مطلق**، در تاریکیها و تناقضها از پای می‌افتد. زیرا که عقل سرانجام از کشیدنِ خطی روشن میان هست و نیست و «هستی» و «نیستی» ناتوان است. و چه بسا هستی و نیستی جز مفاهیمی اعتباری نباشند.

باری، اسم بنیادِ زبان است که چیزها را می‌نامد. صفت‌ها و فعل‌ها و دیگر اجزاءِ زبان، سرانجام، در خدمتِ اسمند و برای آنند که چگونگیِ اسم‌ها و آنچه را که از آنها سر می‌زند یا بر آنها می‌گذرد را بیان کنند. و اما، اسم‌ها کلّی هستند و اشیاء را از نظرِ نوع از یکدیگر جدا می‌کنند و بازمی‌شناسانند. پرنده، درخت، کتاب، گل، دیوار، ستاره نوعیّتِ مصداقهایِ خویش را بیان می‌کنند. هنگامی که می‌گویم «درخت» و تا زمانی که به یاریِ واژه‌هایِ دیگر آن را ویژگیِ نبخشیده‌ام و نگفته‌ام، بمَثَل، «درختِ آلبالویی که در خانهٔ من است»، درختِ کلّیتی را بیان می‌کند که همهٔ درختهایِ رویِ زمین و نه‌تنها همهٔ درختهای کنونی بلکه همهٔ درختهایِ ممکن، همهٔ درختهایی را که می‌توانند در عالم خیال بگنجند و نیز همهٔ درختهایِ گذشته و آینده را نیز در بر می‌گیرد و، در عین حال، هیچ درختِ معینی را نمی‌شناساند. این خصلتِ «متافیزیکی» اسم است که «ایده» یا صورتِ کلیِ اشیاء را، به معنایِ افلاطونیِ آن، بیان می‌کند؛ و آن توانایی متافیزیکی را انسان از راهِ زبان به دست می‌آورد، یعنی از راهِ فرونگرش به چیزها از جایگاهی ماورایی یا ماوراءِ طبیعی. با این توانایی است که انسان از طبیعت جدا می‌شود و می‌تواند از ساحتیِ ماوراءِ طبیعی بدان فرونگرد تا بدانجا که در ذیلِ نامِ «جهان» یا «هستی» آنچه هست را در دایره‌ای فراهم آورد و از افقی ماورایی به آن بنگرد و دربارهٔ آن داوری کند. با شگفت‌کاریِ زبان و جادویِ آنست که بشر، باشنده‌ای در میانِ باشندگان، خاکزادی زمینگیر، توانِ آن را می‌یابد که به جایگاهی بَرین نسبت به همه چیز دست یابد و با راندنِ واژهٔ «جهان» بر زبانِ خویش یا در نهانِ خویش به یك آن دایرهٔ زمان و مکان را درنوردد *واز فراز* به همه چیز، و ازجمله به خود نیز در میان همه چیز، فرو نگرد. زبان آن بُردار شگفتی است که به باشنده‌ای در میانِ باشندگان توانِ پریدن بر فرازِ

دایرهٔ هستی و حضور در گسترهٔ ازل و ابد و همسخنی با «خدا» و «شیطان» را می‌دهد. همین توانِ فرونگرشِ ماوراءالطبیعی است که به انسان توانِ حضور در جهان همچون موجودی اخلاقی را می‌دهد؛ زیرا که اخلاق همانافرو نگریستن است از آسمانِ ارزشها، از آسمانِ «نیك» و «بـد»، به زمین و آنچه در آنست، و داوری دربارهٔ فرایندها و روندهای هستی و ازجمله فرو نگریستن به «طبیعتِ» بشری و داوری دربارهٔ آن و سرگذشت و سرنوشتِ آن. از این راه است که بشر به «انسانیت» دست می‌یابد یا انسانیت بدو ارزانی می‌شود.

علم، عقل، اخلاق، فرهنگ، هنر، جامعه، همه زادهٔ زبانند و زبانست که نه تنها آنچه را به حسّ ظاهر در می‌یابیم می‌نامد و در دایرهٔ **هستی** می‌نهد و «وجود» و «ماهیتِ» آنها را پدیدار می‌کند، بلکه آنچه را که بر حسِ ظاهر پدیدارشدنی نیست، آنچه از آنِ عالمِ عقلِ نظری یا حسِ باطنی یا شهودِ بی‌واسطه است را نیز پدیدار و نام‌دار می‌کند. زبان بر همه چیز، بر «هست» و «نیست»، پرتو می‌افکند، و ازجمله بر خود نیز و خود را نیز همچون چیزی در میانِ چیزها پدیدار می‌کند و با سخن گفتن از خویش خود را نیز شیئیّت و عینیّت می‌بخشد. با گشوده شدنِ زبانِ گفتار در پهنهٔ هستی، با برخاستنِ بانگِ معنادارِ آنست که خاموشی نیز گویا می‌شود، یعنی معنادار، و بسا هنگام گویاتر از گفتار نیز.

۵

ذاتِ زبان پدیدارگری است. زبان «جهان» را برایِ ما می‌گزارد و چیزها و نسبتهایِ میانِ چیزها و چند و چونشان را پدیدار می‌کند. هر جمله گزارشی است از یك رخداد در جهان و معناکنندهٔ آن. اما نکتهٔ مهم آنست که تنها یك زبان با صورت و روشِ همیشگی در کار نیست که جهان را چنانکه هست برای ما گزارش کند. بلکه «جهان» خود آن در هم‌تنیدگیِ ذهن و عین است که ذهن و عین خود در درونِ آن و به اعتبارِ یکدیگر وجود دارند و «جهان» نیز خود همان اندازه ذهنی است که عینی، یعنی «جهان» همان اندازه به اعتبارِ ذهنِ نگرنده به آن وجود دارد که ذهنِ نگرنده و معناکننده به اعتبارِ جهان و همچون جزیی از آنَ و نیز همچون مرکزِ دایرهٔ آن. ازینرو، یك زبانِ یگانه که میانگیرِ ذهنیت و عینیت باشد، در کار نیست، زیرا چنینِ رابطه‌ای که ذهنیت و عینیت را مطلق کند و رویاروی هم قرار دهد، رابطه‌ای است انتزاعی. نه‌تنها زبانهایِ بسیار هستند که میانگیرِ انسان و جهانند، بلکه در درونِ هر زبان نیز گونه‌های زبانیِ بسیار هست که هریك جهان را از دیدگاهی گزارش می‌کنند و هرگونهٔ زبانی نیز از آنِ دیدگاهی است و برخاسته از یك قلمروِ ویژه از زندگی و آزمونهای زندگی و از معنایِ آزمونها در آن قلمرو سخن می‌گوید. از اینرو، زبانِ قلمروهایِ گوناگونِ آزمونهای زندگی به

آسانی به یکدیگر برگردان‌پذیر نیستند. زبانِ شعر، زبانِ عامیانه، زبانِ «چارواداری»، زبانِ اداری، حتا زبانِ علم و فلسفه از قلمروهایِ شناخت و معنایِ گوناگونی حکایت می‌کنند و آنچه «جانِ کلام» در یك قلمرو است چه بسا به آسانی به قلمروِ دیگر برگردان‌پذیر و فهم‌پذیر نباشد، اگرچه برخي قلمروهای زبانی از بنیاد برای «شناخت» و «فهم» بنا شده‌اند. اما هر گونه «شناخت» و «فهم» نیز گونه‌اي ترجمه است، و فرا بردنِ چیزها از یك قلمروِ آزمون و فهم به قلمروي دیگر.

«جانِ کلام» آن چکیده و عصارهٔ معنایی است که در یك قالبِ زبانیِ خاص آنچه را که باید می‌رساند و دریافتنِ «جانِ کلام» چه بسا آسان نیست. هیچیك از کتابهایِ شرح و تفسیر که در پیرامونِ کتابهایِ مقدس یا آثار بزرگانِ اندیشه و شعر و هنر نوشته می‌شوند نمی‌توانند جانشینِ اصل شوند و ما را از اصل بی‌نیاز کنند، یعنی نمی‌توانند معنایِ نهایی‌شان را چنان در خودِ فرو کشند که از اصل بی‌نیاز شویم. آن اصل همواره اصل می‌ماند و این شرحها و حاشیه‌ها همواره نشانیِ چیزي را در آنجا می‌دهند که، سرانجام، می‌باید رفت و دید.

زبانِ شعر نیز یك گونهٔ زبانی است که از یك ساحتِ تجربی و معناییِ ویژه سخن می‌گوید و صورتِ آن از معنایش جدایی ناپذیر است و اگر آن را به هرگونهٔ زبانیِ دیگری (زبان فلسفه، زبانِ عامیانه، و. . .) برگردانیم و معنایِ بیتي یا غزلي را بخواهیم جدا از صورتِ آن برسانیم، چنین برداشت و تفسیري هرگز نمی‌تواند آن معنایِ اصلی را آنچنانکه در صورتِ ویژهٔ آن نهفته است به ما برساند. هر شرح و تفسیري راهنمایي است که ما را تا آستانهٔ اثرِ اصلی تواند برد و، سرانجام، می‌باید به پایِ خود به درونِ آن رفت و معنایِ نهایی را دید و دریافت. یعنی، شعر می‌باید، سرانجام، به زبانِ خود سخن گوید، زیرا که آن زبان پیرایه‌ای نیست بر آن معنا، بلکه با آن همعنان است. نسبتِ آندو مانندِ نسبتِ تن و جان است.

۶

بنیادِ زبان بر «اسم» است، اما اسم به تنهایی گوهر یا «ایدهٔ» چیزها را بیان می‌کند. اسم به خودیِ خود و به تنهایی مطلق است، یعنی همان ایده است که ذاتِ بی‌چون و چندِ چیز را بیان می‌کند. به عبارت دیگر، اسم به خودی خود و به تنهایی هیچ نیست، یا می‌توان گفت که تنها نزدِ «عقلِ مطلق» یا عقلِ نظری چیزي است نشانهٔ ایده یا «حقیقتِ» شیء. اما اسم، درحقیقت، به صفت نیاز دارد تا بگوید که اشارهٔ او به‌*کدام* چیز است و آنگاه به فعل تا بگوید کی و در چه کار و چگونه و آنگاه به قید تا بگوید. . . و بدینسان است که چیزها در قالبِ زبان در می‌آیند و زندگی با زبان و در قلمروِ زبان ممکن می‌شود. ذاتِ متافیزیکیِ اسم به

یاریِ دیگر وسیله‌های زبانی (صفت، فعل، قید. . .) است که از آسمان به زمین فرود می‌آید و می‌تواند چیزها و رویدادهای زمینی را بیان کند. و بدینسان است که زبان و جهان یکی می‌شوند و هر یکی بازتابی از دیگری و زبان پا به میدانِ عمل و زندگی می‌گذارد. اما با پا نهادنِ زبان به قلمروِ عمل و زندگی، زندگی و عمل چهره‌ای دیگر به خود می‌گیرند. زیرا به قلمروِ **معنا** پا نهاده‌اند، یعنی اینجا یك عنصر «متافیزیکی» پا به میدان «فیزیك» می‌گذارد و یا فیزیك است که در زبان و از راهِ آن متافیزیكِ خود را کشف می‌کند، یعنی قلمروِ معنا را، و جلوه‌ای تازه از هستی پدیدار می‌شود. و **انسان** آن موجودی است که در این قلمرو خانه دارد، یعنی باشنده‌ای زمینی که آسمانی دارد.

۷

زبانهایِ طبیعی دستور و قاعده دارند و در عین حال دستورها و قاعده‌هاشان مطلق و استثناناپذیر نیست، یعنی هر قاعده‌ای در یك زبانِ طبیعی چه بسا استثناهایی نیز دارد، و این خود وجهی است از زنده بودنِ زبان. زیرا زندگی استثناپذیر است و از کلّیت و عمومیّت به سویِ فردیّت در جنبش است و همین «قانون» است که گوناگونیِ بیشمارِ چهره‌هایِ زندگی را سبب می‌شود. گرایش به‌استثنا در جهانِ انسانی از همه جا نمایانتر است. جُدایش پذیری (differentiation) قانونِ همگانیِ زندگی است. آنگاه که شرایط سازگار باشد، نوع به گوناگونی می‌گراید و تجربه‌های انسانی از گیاهان و جانوران نیز نشان داده است که با فراهم آوردنِ شرایطِ لازم می‌توان از یك نوع گونه‌هایِ بسیار به دست آورد. زبان نیز همینگونه، همچون پیکر زنده، همچنانکه از قوانینِ زندگی و رشد و مرگ پیروی می‌کند، گرایش به گوناگونی و گونه‌افزایی دارد و از درونِ یكِ زبان در درازنای زمان می‌تواند دهها زبان و صدها گویش پدید آید. و در هر فردِ انسان، بویژه در هر ذهنِ آفرینندهٔ انسانی نیز این گرایش به فردیت و شخصیت بخشیدن به زبان دیده می‌شود و زبانِ هرکس گویای نهانِ اوست. *قانونِ کمالِ زندگی گرایش از کلّیت به فردیت و استثناست* و بر همین بنیاد است که زندگی صورتهایِ تازه و بی‌شمار می‌پذیرد. آن قانونمندیِ مکانیکی و عام در حوزهٔ هستیِ نازنده، در جهانِ مکانیکی، شکسته می‌شود و جداگانگی و فردیت و شخصیت در میان می‌آید، یعنی هستی از کلّیتِ و همگانیّتِ بی‌رنگ و رو و «بی‌شخصیت» به سوی پُری و کمال و یکتایی و رنگ و روی شخصی در جنبش است. در جهانِ مکانیکی قانونها همه‌گیرند، ولی در حوزهٔ هستیِ اندام‌دار (ارگانیك) این قانونمندیِ همگانی شکسته می‌شود و هرچه موجودِ اندام‌دار کاملتر و پیچیده‌تر باشد، فردیت و استثنا در آن بیشتر است، تا بدانجا که کمالِ انسانی در

فردیّتِ او پدیدار می‌شود.

۸

هر زبانی بیانگرِ یك جهانِ تجربی است و خود از همان جهان است و تجربه‌های ممکن در آن. این «جهانِ تجربی» یك یکّهٔ فراگیر است، دایره‌ای است که در درونِ خود آن افقی از **هستی** را که بر یك جماعتِ تاریخمندِ انسانی پدیدار می‌شود، فرو می‌گیرد و، سرانجام، دربرگیرندهٔ تمامیِ رویدادها و اشیاء و تمامیِ نسبتهایِ کمیّتی و کیفیّتی و تمامیِ معناها و ارزشهایی است که در این یا آن جهانِ تجربی رخ می‌نماید و در درونِ آنست که انسان خود را در جهانی به هم پیوسته و معنادار (یا گسیخته و بی‌معنا، همچون رویِ دیگرِ آن) می‌یابد. تنها در یك **جهان** است که یك زبان می‌تواند در کار باشد؛ یعنی همچون بازتابی از تمامیتِ معنادارِ آن جهان و بیانگرِ تمامیِ نسبتهایِ چیزها و رخدادها و معناها و ارزشها در آن. در دایرهٔ این «جهان» است که انسان و طبیعت، انسان و انسان، و انسان و خدا رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند و نسبتهایِ بی‌شمار با یکدیگر پیدا می‌کنند. ازینرو، «جهان» برای انسان بی‌میانجی‌ترین چیزی است که هست، یعنی آن تمامیتی که هر تجربه و حضوری را ممکن و معنادار می‌کند. و ما تنها با حضور در میانهٔ جهانِ‌خویش است که نسبتهایِ معنادار با همه چیز، ازجمله با خود، پیدا می‌کنیم. جهانهایِ ممکنِ انسانی اگر بی‌شمار نباشند دستِ کم بسیارند.

آنچه در هر جهان از جهانهایِ ممکنِ بشری روی می‌دهد در درونِ آن جهانِ‌ممکن است و «صادق»، اگرچه از دیدگاهِ انسانهایِ دیگر در جهانهایِ دیگر ناممکن باشد و «کاذب». حکمهایی از اینگونه چه بسا حکمهایی است از چشمِ بیگانه. رویدادهایِ هر جهانی به زبانِ آن بیان می‌شوند و هر زبانی برایِ بیانِ رویدادهایِ جهانِ خویش تواناییهایِ ویژهٔ خویش را دارد.

زبانها بر حسبِ دامنه و چند و چونِ تجربه‌هایِ انسانی و از جهتِ تعلق به هر قلمروِ تجربی، گوناگونند و هرچه این «جهان»ها از یکدیگر دورتر باشند، بازسپردنِ معناها از یکی به دیگری دشوارتر است. ترجمه‌ناپذیریِ برخی مفاهیم از زبانی به‌زبانِ دیگر درست مربوط به همین گوناگونیِ جهانهای تجربی است. آنچه *دراین* جهان روی داده و معناها و ارزشهایی که میانِ چیزها *دراین* جهان کشف شده است، به علت آنکه چنان رویدادها و نسبتهایی در جهانِ انسانیِ دیگر رخ نداده وکشف نشده است، به زبانِ دیگر بازسپردنی نیست. مفاهیمِ می و جام و ساقی و دیرِ مغان در دستگاهِ اندیشه و جهانِ حافظ بیانگرِ چنان جهانی از رویدادها

و معناها و روابطِ کیفیتی میانِ چیزها و معناهای باطنی آن ها است که در هیچ تاریخ و جهان و زبانِ دیگري رخ نداده و، در نتیجه، برابرهایِ واژه‌نامه‌ایِ این واژه‌ها در آن زبانها هرگز نمی‌توانند چنین جهاني از نسبتها و روابط و معانی را بنمایانند، زیرا تنها در این قلمرو از تجربهٔ انسانی است که کشفِ چنین معناها و روابطِ کنایی و نمادیني ممکن شده و، در نتیجه، در قلمروِ زبانِ همان جهان معنادار است.

۹

ترجمه از یك زبان به زبانِ دیگر، بویژه آنجا که با مفاهیمِ چونایی (کیفیتی) و ارزشی و یا هاله‌هایِ معنایی سر و کار داشته باشد، هرگز نمی‌تواند یك به یك باشد و درستترین و رساترین ترجمه نیز نمی‌تواند اثري را که از آنِ ژرفنایِ یك جهانِ تجربیِ دیگر است، چنانکه باید به زباني دیگر برگرداند. حتا اسمهایِ ذات نیز چه بسا در دو زبان معناهایِ یکسان نداشته باشند، زیرا که در هر زبان، بر حسب امکاناتِ تجربیِ گوناگون هاله‌هایِ معناییِ دیگري به خود می‌گیرند. برف و آفتاب برای اسکیمو و عربِ صحرانشین معناهایِ باطنیِ یکسان ندارند، زیرا این دو تجربهٔ ضدِّ یکدیگر و، در نتیجه، احساسهایي ضدِّ یکدیگر از برف و آفتاب دارند.

آنچه مزهٔ شعر و سخن به شمار می‌آید از همین لایه‌هایِ زیرین و ژرفِ معنایی و احساسی بر می‌خیزد که حاصلِ تجربه‌هایِ دیرینهٔ زندگی است که در زبان بازتافته است و همینست که بر گردِ هر کلمه، افزون بر معناهایِ صوری و رسمیِ آن، هاله‌هایي از معنا یا معناهایِ دیگر می‌بندد که تنها اهلِ زبان آن را چنانکه باید در می‌یابند و بیگانگان را راهي به دریافتِ آن نیست. در عین حال، واژه‌هایِ هم‌معنا نیز در زبان دارایِ ارزشِ برابر نیستند. برخي واژه‌ها عامیانه‌اند، برخي شاعرانه، برخي کتابی و عالمانه، برخي زننده و بی‌ادبانه، برخي بازاری، برخي اداری، برخي کودکانه، برخي نوجوانانه. هر واژه‌اي را، حتا واژه‌هایِ هم معنا را نمی‌توان به جایِ یکدیگر به کار برد، بلکه هریك را بر اساسِ ارزشِ خود در جایِ خود می‌باید به کار برد و شناختِ ارزشِ واژه‌ها و جایگاهِ کاربُردشان نیز از اهلِ زبان، از کساني که آن زبان را زیسته‌اند، بر می‌آید.

ارزشِ شعریِ واژه‌ها نیز از همین جهانِ تجربی و جهانِ بینیِ آن و جایگاه چیزها و ارزشها نسبت به هم در آن جهان برمی‌آید و اینکه در چنین جهاني از زندگانی و تجربه هر چیزي در پایگاه ارزش و معنا کجا می‌ایستد. واژه‌هایي همچون «جنون» و «شیدایی» که آنهمه بارِ معنایي و کاربردِ شاعرانه در شعر فارسی دارند، چه بسا در شعرِ هیچ قومي دیگر

اینگونه به کار نروند و واژه‌های برابر آنها در زبانهای دیگر چه بسا پژواکی ناخوشایند داشته باشند و هیچ شاعری در زبانهای دیگر این واژه‌های ستودهٔ ما را آنگونه که در شعر فارسی به کار رفته است، به کار نبرد. به همین دلیل، هنگامی که شعری از زبانی به زبان دیگر ترجمه می‌شود، مردمی که آن ترجمه را به زبان خود می‌خوانند، چه بسا دربارهٔ ارزش شعری آن دو دل شوند، زیرا ساحتِ زبانی آن در نظرِ ایشان ساحتِ شاعرانهٔ زبانِ خودشان نیست.

۱۰

زبانِ واقعی همانا زبانِ گفتارست؛ یعنی زبانِ زنده. هر زبان در شرایطِ تجربی و تاریخیِ ویژه‌ای شکل می‌گیرد و در جریانِ زمان با دگرگونیِ زندگی و زندگان دگرگون می‌شود. و زبان از آنجا که از آنِ زندگی است، شرایطِ تجربیِ هر زندگی رنگ و رویِ ویژهٔ خود را به زبانِ خود می‌بخشد؛ و ازینرو، راه بردن به ژرفترین لایه‌هایِ معنایی واژه‌ها و هاله‌های مه‌آلودی که بر گردِ واژه‌ها کشیده است و «حس کردنِ» آنها تنها از آنانی بر می‌آید که آن زندگانی و زبان را زیسته‌اند. تنها آنانند که می‌توانند زبانِ خود را بچشند و ببویند. آن هاله‌هایِ معنایی و ارزشی را که برگردِ واژه‌ها حلقه زده‌اند؛ یعنی معناهایی که راهبردِ سرراست ندارند، یا معناهایِ مجازیِ واژه‌ها را، که چه بسا در هیچ لغت‌نامه‌ای بیان کردنی و گنجاندنی نباشند، باید «حس کرد»، یعنی اهلِ زبان بود و یك عالمِ انسانی، یك زندگی را بی‌واسطه زیست و دریافت. همین هاله‌ها آن زبانِ اشاراتی را پدید می‌آورند که با دستگاهِ روانی و عاطفیِ اهل زبان سرراست سخن می‌گویند و آنان را این توان می‌بخشند که با این زبانِ اشارات ــ و حتا گاه با یك اشارهٔ سر یا دست یا نگاه ــ چیزی را برسانند که دیگران در نیابند و در همان حال به نهایتِ کوتاه‌گویی رسید و معناهای بسیار را با کمترین واژه بیان کرد. همین جهانِ ارزشیِ واژه‌ها، همین زبانِ اشارات، همین زبانِ عاطفی، همین هاله‌هایِ معنایی دوّمین که واژه‌ها را چند پهلو و مه‌آلود می‌کنند، دستمایهٔ کارِ شاعرانه با زبانند. همین زبانِ اشارات و کنایات است که شاعریِ توانا را توانِ آن می‌دهد که در کاربردِ زبان با یك تیر چند نشان بزند.

شاعرانِ راستین آنانی هستند که ژرفترین حس را از زبانِ خویش دارند. گمانه زدن در زبان و بیرون کشیدنِ مایهٔ زبانیِ خود از درونِ آن و تراش دادن و شکل دادنِ آن، راه بردن به توان‌هایِ معنایی و آوایی هر واژه، نقب زدن به درونِ لایه‌هایِ زیرینِ واژه‌ها و عبارتها، حسِ ژرف برایِ شناختِ ارزشِ معنایی و آوایی واژه‌ها، و نشاندنِ صورتِ شعر بر لایه‌هایِ ژرف و خارایی و استوارِ زبانِ زیسته و بر ژرفترین لایه‌هایِ عاطفی و دریافتیِ اهلِ زبان، این آن هنرِ عالی و ظریف و کمیابی است که در میانِ یك قوم و در درازنای یك تاریخ چه‌بسا دو-سه

تن یا چند تن بیشتر به آن نرسند و اینان همانانی هستند که زبانِ گویایِ قومِ خویش و آشکارکنندگانِ ژرفترین لایه‌هایِ آگاهی و دوردسترین پهنهٔ جهانِ اویند.

۱۱

چیزها و رویدادها و آزمون هایِ انسانی با حضور در فضایِ زبانِ شعر از جزئیّتِ خود به در می‌آیند و از راهِ زبان کُلّیت می‌یابند و به قلمروِ آزمونِ همگانیِ انسانی گام می‌گذارند. اما در این کلّیت هیچ چیز به کلیّتیِ همانندِ کلّیِ منطقی فروکاسته نمی‌شود، بلکه پا از قلمروِ تجربهٔ فردی فراتر می‌گذارد و همگانی می‌شود بی آنکه زمینهٔ تجربیِ خود را از دست داده باشد.

آه، که تا به پایِ این درِ بسته
با چه امید و شتاب آمده بودم!
(تك بیت از هنرورِ شجاعی)

این آزمونِ ویژه و فردی چه بسا در زندگانیِ شاعر یکبار رخ داده و شاعر این تجربه و تمامیِ اثرِ آن را بر خود از راهِ زبانِ شاعرانه با همین تك بیت به دیگران می‌رساند و با این رسانشِ این تجربهٔ یکبارهٔ یك انسان از راه شعر به تجربه‌ای همیشگی و انسانی در کلّیترین معنایِ خود بدل می‌شود و هر انسانی می‌تواند در این تجربه با او شریك و همنوا شود. هر انسانی که یکبار «با امید و شتاب» آمده باشد و به پایِ درِ بسته‌ای رسیده باشد و آهی از سرِ سوزِ درون کشیده باشد، این «حالِ» شاعرانه را که در این یك بیت بیان شده است، در می‌یابد. اما این «درِ بسته»، در عین حال، از قلمروِ مُعیّن ویژهٔ تجربیِ خود سر می‌کشد و به معنایِ حقیقی و مجازیِ کلمه همهٔ درهایِ بستهٔ زندگی، و ازجمله در کلّیترین معنایِ کلمه، درِ بستهٔ **زندگی** را در بر می‌گیرد. گویی تمامیِ حسرت و اندوهِ بشری خود را در این یك «آه!»، که در سرِ این بیت آمده، خلاصه می‌یابد. بدینسان است که این تجربهٔ فردی پای به پهنهٔ تجربه‌هایِ همیشگی و همگانیِ انسانی می‌گذارد، بی آنکه از فردیّتِ خود تهی شده باشد. اما تجربهٔ هر کس تنها تجربهٔ اوست و بس. این «درِ بسته» برای هر کسی، به معنایِ حقیقی و مجازیِ آن، در تجربهٔ خاصی و در زمان و مکانِ ویژه‌ای تجربه می‌شود که چه بسا برایِ هیچ کسِ دیگر «درِ بستهٔ» او نباشد. درهایِ بسته، به معنایِ حقیقی و مجازی، در جهان بی‌شمارند، و در هر میدان و مرحله از زندگیِ بشری چیزی دیگراند. اما «در-بستگی» آن گوهرِ همه‌جایی و همگانی است که در بی‌شمار صورت و جلوه آزموده می‌شود و هرکس در قلمروِ زندگی خود آزمونِ ویژهٔ خود را از آن می‌تواند داشته باشد. ازینرو، آنچه شعر را، که بیانگرِ آزمونِ ویژه‌ای است، معنایِ همه‌فهم می‌دهد همین احساسِ شرکت در

تجربه‌اي است که اگرچه به شکل هایِ بی‌شمار پدیدار تواند شد، اما چیزي همگانی در تمامیِ آن تجربه‌ها هست که در قالبِ زبانِ انسانی می‌تواند رخ بنماید و دیگران را در احساسِ ویژه‌اي از یك تجربهٔ ویژه و شخصی شریك کند. به همین دلیل، شعر هنگامي زبانِ حالِ کساني دیگر جز شاعر می‌شود که در قلمروِ آزمونِ همگانی قرار داشته باشد. همانگونه که در قلمروِ زبان نیز همان زمینهٔ آزمونِ همگانی و احساسِ «همزبانی» است که لذتِ بر خورد با شعر را می‌بخشد.

۱۲

فرقِ کلّیتِ شاعرانه با کلّیِ منطقی چیست؟ این فرق در آنست که کلّیتي که آزمونِ شاعرانه و بیانِ شاعرانه از راهِ زبان می‌یابد، از متنِ واقعی و تجربیِ خود بکل جدا نمی‌شود و صورتي برآهنجیده (تجریدی) به خود نمی‌گیرد، حال آنکه کلّیِ منطقی گویی در جایي دیگر، بر فرازِ عالمِ رویدادها ایستاده است و، باصطلاح، انتزاعی است. به همین دلیل، این دو دو حالتِ یکسره مخالف در کاربردِ زبان دارند. زبانِ شعر رنگین و آهنگین و گرم است و از ابهام‌ها و ایهام‌های زبان بیشترین بهره را می‌گیرد و چند پهلوییِ واژه‌ها دستمایهٔ کارِ شاعرانه با زبان است، اما زبانِ منطقی (فلسفی و علمی) از رنگ و آهنگ و گرما گریزان است و چه بسا خود را در قالبِ زبانِ طبیعی در تنگنا حس می‌کند و بهترین پناهگاهِ خود را در زبانِ نشانه‌هایِ ریاضی و دستگاهِ خالی از ابهام و ایهامِ آن می‌یابد. آیا اینجا دو نَما از «حقیقت» نیست که به سخن در می‌آید و، در نتیجه، به دو هنجارِ زبانیِ گوناگون نیازمند است؟

زبانِ شعر بسترِ زبانِ طبیعی را رها نمی‌کند و اگرچه در آن پهنه رفتارها و گزینشهایِ ویژهٔ خود را دارد، اما از گوهرِ زبانِ طبیعی، زبانِ «مادریِ» خود، که آیینهٔ نهاد و تاریخ و تجربهٔ قومی است، بیشترین بهره را می‌گیرد. و هرچه از این وجه بهره‌مندتر باشد شاعرانه‌تر است. زبانِ طبیعی برترین ساحتِ خود را در زبانِ شعر می‌یابد. و اینکه زبانِ منطقی از زبانِ طبیعی گریزان است یا می‌خواهد آن را در قالبِ زبانِ ریاضی از ابهام‌ها و پیچیدگیهایش بدر آورد و سرراست و بی پیچ و تاب و، در نتیجه، «راستگو» کند، از جهتِ نسبتي است که اندیشهٔ منطقی با زبان و طبیعت دارد و، در نتیجه، با **زبانِ طبیعی**؛ نسبتي باژگونهٔ نسبتِ زبان و اندیشهٔ شاعرانه با زبان و طبیعت.

۱۳

در تعریف زبان گفته‌اند که: «زبان وسیلهٔ ارتباط است». اما در باب این «ارتباط» هیچ تأمل

کرده‌اند تا بدانند در پسِ ظاهرِ سادهٔ خویش چه جهانی از پیچیدگی در خود نهفته دارد؟ ارتباطِ انسانی در جهانِ انسانی روی می‌دهد. و جهانِ انسانی، در عین حال، چیزی جز همین «ارتباط» نیست. اما، جهانِ انسانی، جهانِ ارزشی-معنایی است، یعنی جهانی که در آن هر چیز بر حسب ارزش و معنای خود جایگاهی در آن دارد و زبانِ انسانی بیانگرِ ارزش‌ها و معناهاست. هنگامی که ارزش‌ها و معناها در زبان می‌خلند، ارتباط دارای چنان لایه‌هایی می‌شود که در آن دیگر هیچ چیز **یک و همان** نیست، بلکه هر چیزی بر حسبِ جایگاهِ ارزشی و معنایی خویش از هردیدگاه چیزی دیگر است. «بفرما و بنشین و بتمرگ» بیانگرِ سه سطحِ ارزشی-معنایی از ارتباط است که در زبان بازتافته است. زبانِ انسانی، بدینسان، جهانی اخلاقی را بیان می‌کند که در آن هر ارتباطی و هر بیانی از ارتباط مقامِ اخلاقیِ خاصِ خویش و ساحتِ اخلاقی-زبانیِ خاصِ خویش را دارد و بدینسان زبان از درونِ خویش در تجربهٔ چنین جهانِ اخلاقی دارایِ ساحتهایِ گوناگون می‌شود که هر ساحتی از آن بیانگرِ تجربهٔ انسانی از جهانِ خویش و مقامِ اخلاقی-زبانیِ آن مرتبه است. هر جمله‌ای که از دهانِ انسانی بیرون می‌آید بیانگرِ نوعِ رابطهٔ او با چیزی یا کسی در جهانِ خویش و جایگاهِ ارزشی-معنایی آن رابطه است.

هر مرتبه‌ای از جهان که بیانگرِ جایگاهِ ارزشی-معنایی چیزی در قلمروِ تجربهٔ انسانی است، زبانی هماهنگ با خویش دارد، و بدینسان زبان در درونِ خویش رده‌بندی می‌شود و هر واژه بر حسبِ جایگاهِ ارزشی-معنایی خویش بارِ ارزشی-معنایی درونی به خود می‌گیرد. بدینسان، زبان خود دارایِ عینیت می‌شود و کلمات با بارِ ارزشی-معنایی درونیِ خود نه‌تنها «جهان» و چیزهای آن و رده‌ها و جایگاههای آن را بیان می‌کنند، بلکه خود همچون اشیایی دارایِ ارزش و معنا و نسبتها و رابطه‌هایی درونی با یکدیگر پدیدار می‌شوند. یعنی، جهانِ زبانی و نسبتهایِ درونیِ اشیاءِ زبانی با یکدیگر همچون جهانی جدا از راهبُرد و اشاراتِ خویش به جهانِ بیرونی پدیدار می‌شود. چنین جهانی از «اشیاءِ زبانی» و نسبتها و رابطه‌ها در درونِ زبان و بارِ ارزشی-معنایی درونیِ واژه‌ها است که دستمایهٔ کارِ شاعرانه با زبان است. یعنی زبان قلمروی می‌شود که «بازیِ هستی» تازه‌ای در درونِ آن جریان می‌یابد. تمامیِ بازیهایِ لفظی و بدیعی و صناعات شعری در این قلمرو صورت می‌گیرد، یعنی قلمروی از «اشیاءِ زبانی» که دارایِ گونه‌ای استقلالِ درونی نسبت به زبانِ ارتباطیِ روزمره و ابزاروارگیِ زبان است. تمامیِ ایهامهایِ شاعرانه و آن اشاراتِ پنهانیِ واژه‌ها به یکدیگر در شعر و چشمک زدنها و عشق بازیها و کشش‌هاشان به یکدیگر و گریزهاشان از یکدیگر (تنافرها)، در قلمروِ شیئیّت یافتگیِ زبان پدید می‌آید. زبان در این مقام دیگر تنها «وسیلهٔ» ارتباط نیست، بلکه جهانِ اشیاءِ زبانی همچون جهانی «برایِ خود» پدیدار می‌شود، و رنگ و رو و عطر و طنین و آواز و آهنگِ واژه‌ها و عشوه‌فروشیها و دلبریهاشان یا درشتیها و نرمیهاشان جهانی تازه

از کشش و گریز و گزینش پدید می‌آورد که روحِ شاعرانه در درونِ آن غوطه می‌زند.

۱۴

«سماعِ وعظ کجا نغمهٔ رباب کجا» ــ حافظ

همانگونه که طبیعتِ بشری می‌باید از عریان کردنِ خویش بپرهیزد و خود را در جامه‌های حیا و ادب بپوشاند تا با زیبایی جامه‌های خویش خویشتن را زیبا و وسوسه‌انگیز و خیال انگیز جلوه دهد و دلربا شود، زبانِ بشری نیز می‌باید با رنجی که از راهِ «ادب آموزی» و تربیت می‌برد، جامه‌های زیبا به تن کند تا دلربا شود، یعنی زبانِ شعر. حقیقتی که شعر با زبانِ حیا و ادب و در جامه‌های زیبا به جلوه در می‌آورد، حقیقتی است زیبا، یعنی دلربا، که بی‌واسطه می‌باید *بادل* رابطه یابد. در اینجا تن با پوشیدن جامه‌های لطیفِ روح زیبا می‌شود. اما زبان بشریِ دیگری نیز هست که خرقه‌های پشمینهٔ درشتِ زهد به تن دارد و می‌خواهد با شکنجه کردن و خوار کردنِ تنِ خویش، به روحِ مجرّد بدل شود؛ و با زهد و ریاضتِ بسیار می‌کوشد خود را از آلایشِ زبانِ طبیعی (زبانِ تن، زبانِ طبیعت) و همهٔ آلودگیهای آن برهاند و به زبانی روحانی و مثالی بدل شود. چنین زبانی که زبانی است اخلاقی، می‌خواهد راستگویِ محض باشد و حقیقت را عریان و بی هیچ پیرایه بیان کند، حقیقتی را که «مثالی» و «اخلاقی» و «مجرّد» است، و سرانجام تنِ خویش (طبیعتِ خویش) را خام و خشن و پشمینه‌پوش رها می‌کند که چه بسا طبعِ زیباپسند و زیبایی‌شناس را از خود می‌رماند ــ و ای بسا حقیقتی که به چنین زبانی بیان می‌شود جز حقیقتی خام و خشن نباشد؟

۱۵

اخلاق با جدا شدن از طبیعت و قرار گرفتن بر فرازِ آن تبدیل به «آگاهی» و «وجدان» می‌شود و خود را همچون احکامِ شایست و ناشایست از بیرون به‌زندگی سفارش می‌کند و زندگیِ بشری را نظم می‌بخشد. اما با دوباره خزیدن در درونِ زندگی و جفت و یگانه شدن با آن، گرایش بدان می‌یابد که دوباره چیزی طبیعی شود؛ یعنی چیزی خود به خود و خودجوش که ذره‌ای *اجبار* در آن حس نشود. و اخلاقِ کامیاب چنین اخلاقی است. نظمهایِ سالم و خوش‌ساختِ اجتماعی آنهایی هستند که نظمِ اخلاقی بدین صورت در آنها طبیعی شده باشد؛ یعنی رفتارهای بشری بی هیچ احساس اجبار و با جوششِ درونی (که نامِ دیگرش

همان «اختیار» یا «آزادی» است) از نظم و قوانین و قاعده‌های آن پیروی کنند. هنگامی که اخلاق و طبیعت بدینسان با هم یکی شوند، یعنی جبر و محدودیت و نظم از یکسو و جوشش و بالش بی بند و بار از سوی دیگر، آنجاست که «اختیار» و «آزادی» پدید می‌آید، یعنی جوشش و بالشی که *از درون* بی هیچ احساس اجبار، پیرو نظم و قانون و اخلاق خویش است. آنجا که نظم اخلاقی بی هیچ احساس رنج پیروی شود، یعنی طبیعت و اخلاق آنچنان جوش خورده باشند که سرپیچی از قانون اخلاقی سبب احساس رنج («ناراحتی وجدان») شود، قلمرو «آزادی» پدیدار شده است؛ قلمروی که در آن طبیعت به خواست خویش و *با احساس لذت* از قانون اخلاقی پیروی می‌کند. بدین ترتیب، جبر و اختیار با لذت و رنج پیوند می‌خورد. آنجا که «جبر» در میان باشد رنج در میان است و آنجا که «آزادی» در میان باشد، لذت.

۱۶

قلمرو هنر نیز آنجا آغاز می‌شود که «طبیعت» و «اخلاق» در هم آمیخته و با هم یگانه شوند. طبیعتی که با اخلاق خود چنان درآمیخته باشد که وجودش را بی آن تصوّر نتوان کرد، از تمامی قید و بند و نظمی که اخلاقش بر او می‌گذارد، *لذت می‌برد*. در هنر نیز همین احساس لذت وجود دارد. در موسیقی صوت از نظم درونی و هماهنگیها و موزونی خود لذت می‌برد و در شعر زبان و واژه‌ها. در موسیقی و شعر آوا و واژه *به‌نظم* در می‌آید. اما این بند و زنجیری نیست که *از بیرون* آن را محدود و بسامان و نظم‌پذیر کرده باشد، بلکه *ازدرون* با آن یگانه و هماهنگ است. نظم اینجا درونی (ارگانیك)است.

هنگامی که طبیعت و اخلاق (یا نظم) اینسان با هم می‌آمیزند، نظم اندام‌وار (ارگانیك) پدید می‌آید که مکانیکی نیست، یعنی تکرار یك سلسله حرکات معیّن و یکسان، بلکه نوعی «خود رایی» ماوراء منطقی اینجا اجازهٔ بروز دارد، که همان گرایش به فردیت در هر موجود زنده و هر اثر هنری است. مثل خودسری درخت در رویاندن شاخه از تنهٔ خود که معلوم نیست این شاخه چرا از بالاتر یا پایینتر نرسته است؛ چرا باید درست از همین نقطه روییده باشد؟ اما، در عین حال، این خودسری پیرو نظمی درونی است. و همین خودسری است که به هر تکدرختی در عالم سیما و شخصیت جداگانه می‌بخشد. همینگونه است اختیار موسیقیدان در گزینش واریاسیونهای اثر خود یا گزینشی که شاعر از واژه‌ها می‌کند؛ یعنی خلیدن خودسری و خودرایی و گزینش شخصی آنجا که سختترین قید و بند و نظم می‌باید در کار باشد. اما در موسیقی و شعر آوا و واژه بردگانی نیستند به‌زنجیر کشیده که در زیر ضرب تازیانه

به زور رفتارهای مکانیکیِ معیّنی کنند، بلکه زیبارویانی هستند که دست در دستِ یکدیگر آزاد و شاد بر چمن می‌رقصند.

طبیعتی که در هنر اخلاقِ خود را یافته است و از منطقِ درونیِ خویش پیروی می کند، اختیار و گزینشی دارد ورایِ هر منطقِ بیرونی و «مطلق» و ماورایی. زیرا چنان منطقی مکانیکی است و می‌خواهد یکسان بر همه چیز فرمانروایی کند.

۱۷

در قلمروِ شعر پدیده‌هایِ زندگی و اشیاء «روحانی» و «آسمانی» و «اخلاقی» می‌شوند بی آنکه غیرِ طبیعی یا ماوراءِ طبیعی شده باشند. *ادب آموزیِ* طبیعت و زبان در قلمروِ شعر و تجربهٔ شاعرانهٔ هستی آندو را معنوی و روحانی می‌کند. همهٔ هرزگیهایِ بشری، که از فَورانِ بی بند و بارِ خواستهایِ غریزی سرچشمه می‌گیرد، در این پهنه آرام و نرم و لطیف و معنوی می‌شود بی آنکه در بند و زنجیرِ زُهد و زبانِ خشکِ زهد قرار گیرد و از*لذتِ* محروم شود. رنجی که طبیعت و زبان می‌برند تا به این لذتِ پالایش یافته، به این یگانگیِ تن و روح برسند، پاداشِ خود را در همین جهان می‌گیرد و در انتظارِ پاداشِ «آن جهانی» خویش در عالمِ روحانیِ مطلق نمی‌ماند. در اینچنین یگانگیِ تن و روح و طبیعت و اخلاق است که زبان و روان و تن با هم تعالی می‌یابند. رنجی که اینگونه لطیف و معنوی شده باشد، به غمی لذت بخش بدل می‌شود ــ غمِ عشق. آنچه غریزی و خام و هرزه و «حیوانی» است در ملکوتِ عشق خود را خدایی می‌یابد و آسمانی و روحانی و نورانی. زبان اینجا به عالمی بر می‌شود که از لطافت و هماهنگی و موزونیِ خود، از موسیقیِ خود، لذت می‌برد. آن لذتِ «جسمانی» که از فورانِ خام و خشنِ غرایز دست می‌داد و به نامِ اخلاق و در راهِ اخلاق می‌بایست سرکوب شود و رنجِ آن به جانِ خریده شود، اینجا همچون لذتی که روح از تن و تن از روح می‌برد، جوازی تازه می‌یابد. می‌خوارگی و نظربازیِ رندانه در*زبانِ ادب* مجاز می‌شود که حریمِ اخلاقِ خشکِ زاهدانه را بشکند و به ریشِ زهد و زهدفروشی بخندد بی آنکه به هرزگی دچار شود. ادبِ زبانِ شعرِ حقیقی همهٔ واژه‌ها را رخصتِ ورود به عالمِ خود نمی‌دهد، نه زبان هرزهٔ عوام را نه زبان خشکِ «اهلِ مدرسه» و «اهلِ اصطلاح» را.

با هنر است که دوباره به طبیعت باز می‌گردیم و طبیعی می‌شویم، اما طبیعتی که اکنون ماهیتِ اخلاقی یافته، یعنی *زیبا* شده است.

۱۸

«معصومیت» آنجاست که هنوز «اخلاق» و طبیعت در مرحلهٔ یگانگیِ پیش از دوگانگی بسر می‌برند. در آن مرحله «اخلاق» همانا خویِ موجودِ زنده است و در آن ساحت از اینکه باشنده‌ای با خویِ خویش رفتار کند گناهی بر او نمی‌نهند. اما «گناه» هنگامی پدید می‌آید که اخلاق همچونِ حُکمی کلّی و از بیرون به طبیعت دستور می‌دهد که «چنین کن! چنان مکن!» ــ اینجا اخلاق همچون چیزی «آسمانی» و ما بعدالطبیعی پدیدار می‌شود.

اما معصومیتِ دیگری نیز هست که از یگانگیِ *پس از* دوگانگی پدید می‌آید؛ یعنی آنجا که دوگانگیِ متافیزیکی از میان بر می‌خیزد و اخلاق و طبیعت باز با یکدیگر یگانه می‌شوند، اما در ساحتیِ عالیتر، یعنی ساحتی که در آن «آگاهیِ اخلاقی» یا «وجدان» چنان با طبیعت درآمیخته و با آن یگانه می‌شود که رنگِ طبیعی به خود می‌گیرد که بدل به خوی می‌شود و طبیعت را در خویش چنان پذیرا می‌شود و خود با طبیعت چنان می‌جوشد که از خودجوشی و بالندگیِ طبیعت بهره‌مند می‌شود و این بار نامش **زیبایی** می‌شود. در ساحتِ زیبایی است که هر چیز دوباره رخصت می‌یابد که چنانکه هست، یعنی عریان، پدیدار شود، بی آنکه از عریانیِ خود شرم داشته باشد و «گناهکار» شمرده شود. در هنر است که چیزها دوباره به ساحتِ «معصومیت» باز می‌گردند.

۱۹

ای حجت زمین خراسان به‌شعرِ زهد
جز طبع عنصریت نشاید به خادمی ــ ناصرخسرو

یك شعرِ سراپا اخلاقی که غایتِ آن صدورِ احکامِ اخلاقی است ــ مانند شعرِ ناصرخسرو ــ شعریِ *دلنشین* نیست. این بینشی است اخلاقی که زبانِ شعر را وام گرفته است، اما با *عالمِ* شعر درنیامیخته است. شعرِ هرزه‌درای نیز اگرچه غرایز سرکشِ ما را خوراك می‌دهد و می‌تواند در حالتهایی لذت‌بخش باشد، باز چیزی است در حاشیهٔ عالمِ شعر، و آنجا قرار می‌گیرد که غرایز خام و عنان‌گسیخته پدیدار می‌شوند. اما شعری که یکسره و یکپارچه از عالمِ شعر است، شعری است میان این دو، شعری که اخلاقش با طبیعتش چنان درآمیخته که اینجا با اخلاقی دیگر و طبیعتی دیگر سر و کار داریم؛ طبیعتی که اخلاقی است و اخلاقی

که طبیعی . هیچیك آن دیگری را نفی و طرد نمی‌کند، بلکه هم‌آغوشند . شعرِ ناصرخسرو شعري است ضدِ طبیعت و ضد طبیعی ؛ شعر سوزنی و ایرج شعري است بیش از اندازه طبیعی و غریزی . شعرِ ناصرخسرو یکپارچه ادب است و اخلاق ؛ شعر سوزنی و ایرج بی ادبی است و ضدِ اخلاقی ؛ اما شعر حافظ «همه بیت الغزل معرفت است» ؛ هم طبیعی است هم اخلاقی . طبیعتش نظمِ اخلاقی یافته و اخلاقش نرمی و شکوفندگیِ طبیعی . بیانِ زندگی و احوالِ انسانی است . شعرِ *انسانی* است ؛ اما انسانی نه تنها به‌معنایِ اخلاقی .

۲۰

انـدیشهٔ متـافیزیـکیِ عقلی از شعـر گریزان است . بیهوده نیست که افلاطون، بنیانگذارِ متافیزیك، از شعر و شاعران بیزار بود و آنان را از آرمانشهرِ خود می‌راند . تفکرِ متافیزیکیِ حقیقت را عقلی و مفهومی و بی پیچ و تاب و یکسره و ثابت و جاودانه و یکرو و یکرنگ یا بی‌رو و بی‌رنگ می‌شناسد و می‌خواهد ؛ از جهانِ رنگ و دگرگونی و شَوَند (=شُدن) گریزان است و این جهان («جهانِ محسوس») را غیر منطقی و غیر اخلاقی می‌داند (دربارهٔ رابطهٔ پنهانِ منطق و اخلاق نیز باید تأمل کرد) . در چنین بینشي است که طبیعت و ماوراءِ طبیعت، حس و عقل، هنر و علم، خیر و شر، و سرانجام، عین و ذهن، رویارو و متضاد و جاودانه جدا از یکدیگر می‌ایستند . اندیشهٔ متافیزیکی همواره در پیِ آنست که جهانِ هستی را از یك وجهِ آن، یعنی «حس» و «شر» و «طبیعت» خالی کند و انسان را به جهانی رهنمون شود که در آن دگرگونی و حس و شر ــ که سرانجام یکی انگاشته می‌شوند ــ راه نداشته باشد، یعنی جهـانِ عقلیِ ناب که نیکیِ ناب نیز هست . ازینـرو، ذهنِ متافیزیکی همواره می‌خواهد از«واقعیتِ» گذرا و پستِ جهانِ طبیعی به سوی «حقیقتِ» جاودانه و ثابتِ خویش پرواز کند . اما در دریافتِ شاعرانهٔ هستی چه بسا این دوگانگیها از میان بر می‌خیزد :

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد
هرآنکه سیبِ زنخدانِ شاهدي نگزید!

در چنین بینشي است که بهشت زمینی می‌شود و زمین بهشتی و آسمان و زمین در چرخي گردنده در هم می‌آمیزند و ازجمله، فاصلهٔ شوخی و جدّ نیز از میان برداشته می‌شود . شعر در جدّیترین بیانِ خویش نیز می‌تواند طنز را به کار گیرد، حال آنکه اندیشه و زبانِ منطقی را چنین رخصتي نیست . در این بیت حافظ با طنزي ظریف تمامیِ متافیزیك و اندیشهٔ متافیزیکی را نفی می‌کند، از ساده‌اندیشانه‌ترین صورتهایِ آن که بهشت را باغ کامرانیهایِ حسّی می‌بیند،

تا جهانِ ایده‌های افلاطونی را ــ که غایتِ مردِ حکیم، به‌زعمِ افلاطون، می‌باید بریدن از این جهانِ حسّی برای پیوستن به آن عالم و دیدارِ ثابتاتِ عقلی باشد ــ و تجربهٔ بهشت و آنچه بهشتی است را به تجربهٔ زندگی و زمین و آنچه زمینی است می‌پیوندد.

چیست در آن مجلسِ والایِ چرخ از می و شاهد که در این پست نیست!

و مولوی نیز در این بیت با زبانی دیگر همان را می‌گوید، یعنی جهانِ روحانی و معنوی و جهانِ زمینی و مادی را به هم باز می‌بندد.

همین بینشِ شاعرانه است که به گفتهٔ نیچه می‌تواند «خِردیِ خندان» در کار آورد که در همان حال که بارِ تمامیِ رنج و ناکامیِ بشری را بر دوش می‌کشد، رندانه به تمامیِ این بازی، و ازجمله تروشرویِ «عبوسانِ زهد» خنده زند.

۲۱

'شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد'

(شفیعی کدکنی، موسیقی شعر)

اما من می‌خواهم بگویم که شعر حادثه‌ایِ است که در **جهان** روی می‌دهد و همچون هرآنچه در جهان روی می‌دهد، در زبان باز می‌تابد، زیرا زبان آیینهٔ جهان است. بیهوده به ما آموزانده‌اند که آنچه در جهان روی می‌دهد بازتابِ خود را تنها در «زبانِ مفهومی» تواند یافت و جز آن هر چیز دیگریِ ذهنی (سوبژکتیو) و نفسانی است. مگر رخدادهایِ نفسانی نیز چیزهایی نیستند که در **جهان** رخ می‌دهند و در **زبان** رخ می‌نمایند؟

شاعر شعرِ پراکنده در جهان را باز می‌گیرد و باز می‌گوید و اگر زبانِ او ساحتِ ویژه‌ای است از زبانِ از آنروست که زبانِ او بیانگرِ ساحتِ ویژه‌ای است از نمودِ هستی. این را شاعرانِ راستین همه می‌دانند که برایِ گرفتنِ پیامِ این شعرِ پراکنده در عالم می‌باید شاخکها و آنتنهایِ تیز و آماده داشت و پیامها را دریافت کرد و زبانِ رمزشان را شناخت و به زبانِ انسانی گزارش کرد. گُزاره‌هایِ شعری نیز «حقیقت» را بیان می‌کنند، اما آن رُخساریِ دیگر از «حقیقت» را که رخساریِ دیگر از عالم و رخساریِ دیگر از آدم است. برایِ دریافتِ این پیام‌ها می‌باید آمادگی داشت و برای این آمادگی است که شاعران می‌باید شاعرانه بزیند، همچنانکه فیلسوفان فیلسوفانه، و...

۲۲

هر کوششی برایِ تعریفِ شعر ناگزیر به اسبابِ زبانی یا زمینهٔ روانیِ آن محدود می‌ماند. اما

مهمترین مایهٔ شعر، نخست و پیش از هر چیز، پیش از آنکه به زبان درآید، تجربهٔ شاعرانه از هستی است و چنین تجربه‌ای روی به آن رُخساره‌ای از هستی دارد که در نمودِ خود «شاعرانه» است. چنین تجربه‌ای ویژهٔ شاعران نیست، بلکه تجربه‌ای است انسانی که هر انسانی می‌تواند تا حدی یا در حالتهایی داشته باشد. اما شاعران آن را تندتر از دیگران تجربه می‌کنند و حسّاسیّت بیشتری برای دریافتِ این پیامها دارند و نیز توانِ بیانِ آن به ایشان ارزانی شده است.

۲۳

شعر آن پرتو گُریزایِ سبکپا است، آن مایه‌ای از روح و سَبکروحی که بر همه چیز پرتو می‌افکند، اما نه به یك نسبت. و هرجا که باشد با کرشمه‌ها و دلرباییهایش طبعِ شاعرانه را به خود می‌خواند؛ چنانکه در زبان نیز.

اما شعر کجا نیست؟ هرجا که درشتی و زمختیِ سنگلاخ‌وار باشد، خواه در زبان خواه در جهان. هرجا که میدانِ غرّشهایِ هولناك و چکاچاكِ جانفرسا باشد. هرجا که هیبتِ قدرت و هیاهویِ بشری گوشها را کر و چشمها را کور کرده باشد. اما در پهنهٔ قدرت و جنگ نیز شعر هست و آن پهنهٔ تراژدی و حماسه است، یعنی پهنهٔ دلیریِ انسانی، آنگاه که انسان دلیرانه با سرنوشتِ خویش، با مرگِ خویش می‌آویزد. آنگاه زبانیِ شکوهمند شکوهِ تجربهٔ انسانی بر چکادِ درآویختن با مرگ و زیستن در خطر را می‌سراید.

۲۴

اینکه شعر در همه چیز و همه جا حضور ندارد، حتا در بسیاری جاها که نشانه‌های ظاهریِ زبانیِ شعر حضور دارد (مثلاً، در بسیاری از قصیده‌سراییها) و نیز حضورِ آن تنها در جایی نیست که نشانه‌هایِ زبانیِ آن هست، یعنی تنها در شعرها نیست که شعر را می‌توان یافت، بلکه در بسیاری جاها، چنانکه در یك نقاشی، در یك موسیقی، در لبخندِ یك کودك، در زیباییِ یك زن، در پرتو شامگاهی یا پگاهیِ خورشید در کنار دریا یا بر کوه نیز. اما همهٔ نقاشی‌ها و موسیقی‌ها نیز شاعرانه نیستند، همچنانکه دیدارِ خورشید نیز در همهٔ زمانها حالیِ شاعرانه نمی‌دهد ــ این‌ها همه بدان معنی است که‌شعر در جهان پراکنده است. هر جا که

چیزي سبکروح و سبکبال و سیّال و خیال‌انگیز هست، هرجا که هستی سبُك می‌شود یا «آني» دیگر می‌یابد، ردّ پایِ شعر را باید آنجا جُست.

۲۵

شاهِ شوریده‌ســران خوان منِ بی سامــان را
زانکه در کم خردی از همه عالم بیشم ــ حافظ

در این بیت چه فروتنی و گردنفرازیِ شگفتي هست. بی‌ساماني هست که بر تختِ پادشاهی می‌نشیند، اما در سرزمینِ شوریده‌سران. خویش را کم خِرد می‌داند، اما با چه غروری! درست در همین مایه خود را از همه عالم‌بیش می‌شمارد. چه غروري، چه سرفرازی‌اي در این «کم‌خردی» هست. گویی اینجــا خِردِ خِردهــا است که از کم‌خردیِ خویش سخن می‌گوید، خردي زایندهٔ شوریده‌سری و بی سامانی، خِردِ «دیوانگانِ فرزانه» که بر تمامیِ عقل و زیرکیِ بشري نیز از فرازفرو می‌نگرد.

۲۶

زبانِ شعر سبکبال است؛ موزون است و گاه رقصان. اما زبان چگونه بال می‌گیرد و به پرواز در می‌آید؟ جدا شدنِ زبانِ شعر از تنهٔ زبان را به جدا شدنِ راستهٔ پرندگان از راستهٔ خزندگان همانند می‌توان کرد؛ یعنی، آن جهشِ شگفتي که از پهلویِ مار و مارمولك و سوسمار کبوتر و پرستو و بلبل و طوطی و قرقاول رابرمی‌کشد و از جهانِ خفه و خاموش و خاکستری و خاکی و خاکزیِ خزندگان، جهانِ رنگین و نغمه‌سرایِ پرندگان را بر می‌آورد، که بر «جاذبهٔ» زمین و نیرویِ «ثقل» آن چیره می‌شود و به سویِ آسمان بال می‌گشاید و سنگینیِ مادّه را انکار می‌کند. زبانِ روزانهٔ بشری، زبانِ ارتباط در کوچه و بازار و اداره، زبانِ روزنامه، قانون، حقوق، اخلاق چنین زبانِ سنگینِ خزندهٔ چسبیده به زمین است که از پهلویِ آن زبانِ سبکبار و رنگین و آهنگین و پروازگرِ شاعرانه بر می‌آید.

در جهانِ شاعران نیز هم بلبل‌ها و قناری‌ها و طوطی‌های رنگین‌ـپر و بالِ غزلسرا هستند، هم بوفها و زاغها و کرکسهایِ نوحه‌خوان و مرثیه‌سرا و مردارخوار ــ و نیز عقابها و شاهینهایِ حماسه‌سرا.

۲۷

تنها در حالت رقص است که من می‌دانم چگونه از برترین
چیزها به‌اشارت سخن گویم ــ نیچه، چنین گفت زرتشت

آشکارترین عنصر در زبانِ شعر که ویژگی بخش آن در میان همهٔ کاربردهای دیگرِ زبان است، آنست که کلامِ شعری همواره گونه‌ای وزن و آهنگ، گونه‌ای موسیقیِ زبانی را می‌رساند که با آن «احساس» دیگری از درونه یا مضمونِ خود به ما می‌بخشد. بسا چیزها که در زندگی روزمرّه پیش پا افتاده و همه جایاب و بی‌ارج است، اما هنگامی که در این زبانِ آهنگین پدیدار می‌شود معنا و حضورِ دیگری می‌یابد. معنای این حضورِ دیگر چیست؟ گویی که چیزها در زبانِ شعر در یك صورتِ کمالی، در ایدهٔ ازلیِ خویش، پدیدار می‌شوند، آنچنان که در عالمِ خیال آنها را تصور توانیم کرد، زیبا و نوازشگر و خیال‌انگیز، آنگونه که دلمان آنها را می‌پسندد و می‌خواهد.

این آهنگ و وزن چه چیز به ذاتِ اشیاء می‌افزاید که اینچنین جلوه می‌کنند؟ آیا این شعر است که آنها را سزاوارِ چنین مرتبه‌ای می‌کند یا آنکه در ذاتِ آنها چیزی رنگین و آهنگین، چیزی «دل‌انگیز» هست که زبانِ شعر می‌تواند آن نمای پوشیده از چشمِ عادت را نمایان کند و شعر نمایانندهٔ آنست، همچنانکه هنرهای دیگر نیز؟ و چرا بسی چیزها از حضور در این قلمرو محرومند، زیرا از آنها نمی‌توان «شاعرانه» سخن گفت؟ موسیقیِ زبان بخشی جدایی‌ناپذیر از شعر است. در شعر است که زبان موسیقیِ نهفته در خویش را پدیدار می‌کند، یعنی از به هم جوشیدن و در هم تنیدن واژه‌ها، آنچنانکه کارِ شاعران است. شناختِ این موسیقی و «احساس» کردنِ آن برای فهم معنای شعر و رابطه یافتن با عالمِ معنایی آن ضرورتِ بنیادی دارد. آن انگیزشِ درونی که با موسیقیِ شعر در ما پدید می‌آید، آن حالت و احساسی که از این راه دست می‌دهد، زمینهٔ دریافتِ «اندیشهٔ» شاعرانه و معنای شعر را فراهم می‌کند، چنانکه اگر زیورِ موسیقیِ زبانی را از یك جملهٔ شاعرانه بستانیم و آن را به زبانی دیگر، به زبانی عادی، به زبانی ناآراسته و ناموزون بیان کنیم، دیگر همان معنایی را نخواهد داشت که در جامهٔ شعر داشت. واگرداندنِ شعر به‌نثر یا ترجمهٔ آن به نثر و زبانی عاری از موسیقی گویی جانِ آن را می‌ستاند و پیکر بی جانش را به ما می‌سپارد. شاعران آهنگین می‌اندیشند. وزن چیزی افزوده بر اندیشهٔ ایشان یا زیور و زینتی عاریتی بر پیکرِ آن نیست، بلکه آن دَرَخشِ اندیشه که در ضمیرِ شاعرانه می‌زند، هم اکنون، در همان دمی که پدیدار می‌شود آهنگین است. کلامِ آهنگینِ چیزهایی را بیان می‌کند یا آن جنبه‌ها و نمودهای دیگری از چیزها را که جز با این کلامِ بازگفتنی نیست. کلامِ آهنگین بازگویندهٔ تجربهٔ شاعرانه از هستی است یا، به عبارت دیگر، شعر پراکنده در عالم را باز می‌گیرد و باز می‌گوید. آن

هماهنگیهای آوایی که دست در دستِ یکدیگر رقصان می‌آیند و می‌گذرند، آنچه را که در هستی شاعرانه است، یعنی در ذاتِ خویش، در گوهرِ آفریدگیِ خویش، شعر را در خویش نهفته دارد، باز می‌نمایند و کشفِ این بهره از هستی بهره‌ای است که شاعران از رنجِ شاعرانهٔ خویش می‌برند. کشفِ نمایِ شاعرانهٔ هستی، کشفِ نمایِ شاعرانهٔ هستان نصیبِ شاعران است و تنها زبان شاعرانه در بازگفتنِ آن تواناست. ازینرو، شعر نیز با «عینیت» سر و کار دارد.

زبانِ شاعرانه حقیقتِ آهنگینِ چیزها را باز می‌گوید، یعنی آنچه را که در آنها زنده و تپنده است. نبضش با نبضِ زندگی می‌زند و هستی را جاندار و زباندار تجربه می‌کند. ازینرو زبانِ شاعرانه زبانی است زنده، زبانِ زندگی است و با زبانِ زنده، با زبانی که‌زیسته می‌شود پیوندِ جدایی‌ناپذیر دارد. واژه‌های آن رنگ و بو و مزه دارند و سرشار از بارِ ارزشی‌اند و به همین دلیل به درونِ ما رخنه می‌کنند و به همراهِ خود عطر و مزهٔ چیزها را می‌آورند. زبانِ نظم، بمَثَل، زبانِ قصیده می‌تواند ساختگی یا دانشورانه باشد، اما زبانِ شعر، بمَثَل، زبانِ غزل، نمی‌تواند ساختگی باشد. این زبان می‌باید بی‌واسطه با زنده‌ترین و گویاترین بافتهای زبان، با حسّ بی‌واسطه‌ای که ما از یکایکِ واژه‌ها داریم، با رنگ و بوی و مزهٔ آنها در کام چشم و بینیِ باطنِ ما در پیوند باشد.

زندگی در زمان جریان دارد، و زمان است که زایندهٔ آهنگ‌ها (ریتم‌ها) است. هر حرکتی که پیگیر باشد آهنگی دارد، از حرکتهای کیهانیِ اختران گرفته تا ضربانِ نبض زندگی بر روی زمین. موجودِ زنده در تمامیتِ خود و نیز هر اندامی از اندامهایش با نظم و ضربان و حرکاتِ موزونِ خویش به دوامِ آن یاری می‌دهند. هر حالتی از حالاتِ زندگی نیز آهنگی ویژه دارد و زمانِ ویژهٔ خویش. ازینرو، بیانِ آنچه به زندگی تعلق دارد و به زمان، به آهنگی همساز با آن نیاز دارد. بیانِ هر حالتی از آن حالتها یا هر وضعی از وضعهای آن زبانی هم‌آهنگ با آن می‌طلبد. آیا به این دلیل نیست که زبانِ شعر آهنگین است؟ زیرا که شعر بیانِ تجربه‌های بی‌واسطه از حال‌های زندگی است. ضربِ شکوهمندِ زبانِ حماسی در شعر فردوسی و ضربِ تند گام و پرشورِ شعر در غزل عارفانهٔ مولوی یا ضربِ با وقار و پر اندیشهٔ شعر در بسیاری از غزل‌های حافظ هریک در خورِ حالی دیگر و عالمی دیگر از تپش و تنش و تجربهٔ زندگیند.

موسیقیِ زبان پاره‌ای جدایی ناپذیر از شعر است و پیوندِ ذاتی با آن دارد. ازینرو، بسیاری از شاعرانِ غایتِ شعر را نزدیک شدن به موسیقی شمرده‌اند، زیرا موسیقی زبانِ نابِ آهنگهاست. تپش و تنش و وزشِ سازها در جهتِ آفریدنِ هماهنگترین ریتمها، در طلبِ آهنگینترین بیان است، بیانی که در آن آهنگ چنان ناب گشته که برای بیانِ «معنا» از کشیدنِ بارِ زبان و سنگینیِ معنایی آن بی‌نیاز شده است. گویی زبان، که بارِ معنایی بر دوشِ آن

سنگینی می کند، برای بیانِ حالها چندان شفاف نیست که زبانِ یکسره آهنگین و نابِ آهنگها.

و اما، اینکه زبانِ بشری چگونه به این ساحتِ موسیقی دست یافته خود حکایتی است که چه بسا هیچگاه نتوان بدان پی برد.

زبانِ بشری هرگونه که پدید آمده باشد و هر نیازِ زیستی یا اجتماعی انگیزه و زمینه‌سازِ رشد آن بوده باشد، خود همان چیزی است که به بشر توانایی بر آمدن از این ساحتِ نیازِ زیستی و «مادّی» را بخشیده و به او پری برای پروازبر *فراز* طبیعت و فرو نگریستن به آن داده و با این رهایش نیازِ دیگری در او جوانه زده که تمامیِ داستانِ بشر و عالمِ او را می باید در همین «نیازِ دیگر» دانست. اینکه زبان سنگینیِ زمینیِ خود را رها می کند و از ساحتِ ابزاری برای برآوردنِ نیازهای طبیعی یا اجتماعی خود را به ساحتی دیگر بر می کشد که آسمانِ «نیازِ دیگر» است، همهٔ آن چیزی است که خطِ روشن میان «انسان» و «حیوان» می کشد؛ وگرنه ردِّ زبان همچون نشانه‌های صوتی برای آوردنِ نیازهای زیستی و اجتماعی را در میان بسیاری از جانورانِ گروهزی نیز می توان گرفت و یافت.

اینکه بشر نخست موسیقی را کشف کرده یا شعر را یا هر دو را با هم و پا به پای هم، فرقی نمی کند، زیرا موسیقی و شعر هر دو از آنِ یك ساحت از زیستِ انسانی اند و انسانی که شعر را می شناسد و می فهمد و از آن لذت می برد، موسیقی را نیز می شناسد و می فهمد و از آن لذت می برد. زبانِ روزمرّهٔ بشری، زبانی که «نیازهای اجتماعی» را بر می آورد، سنگین و زمُخت و «خاکی» است، اما با پا نهادن به ساحتِ موسیقی است که زبان سختی و سنگینی و زمختیِ خویش را فرو می هلد و به طرب در می آید و رقصان و سبکبار به گفتار در می آید و در چنین ساحتی است که می تواند از چیزهایی سخن گوید و پرده از رخسار «حقایقی» بردارد که در ساحتهای دیگرِ زبان گفتنی نیستند، زیرا که در آن ساحتها تجربه‌پذیر نیستند. هر ساحتی از زبان با ساحتی از **هستی** قرین است.

در عالمِ زبانِ مفهومی واژه‌های زبان در قالبِ «تعریف» فشرده و محدود می شوند. در آنجا مادّهٔ معنایی چنان فشرده و سنگین است که صورتِ صوتی جز نشانه‌ای از وجودِ آن معنا و جز پوسته‌ای بر آن نیست. در آنجا کسی به صورتِ زبان و بر زیباییِ آن چشم نمی‌دوزد و هیچ واژه حق ندارد بیش از آنچه «تعریف» به او اجازه می‌دهد خودنمایی کند و پا از دایرهٔ خود بیرون گذارد. از اینرو، عبارتی که با این زبان بیان می شود یکپارچه جرم و سنگینیِ معنایی است که پوستهٔ صوتی را تنگ بر خود کشیده است و چه بسا خود را در تنگنای آن در عذاب می‌یابد. اما زبانی که به ساحتِ موسیقی پای می گذارد واژه‌هایش سبُك و روانند و همچون نُتهای موسیقی یکی از پی دیگری به یکدیگر رنگ می دهند و از یکدیگر رنگ می پذیرند. اینجا هر واژه حق دارد در کنار واژه‌های دیگر و با اشاره‌هایِ صوتی و معنایی به واژه‌های دیگر بیش از آن باشد و ارزشی بیش از آن داشته باشد که تعریفِ منطقی یا واژه‌نامه‌ای به او اجازه

می‌دهد. اینجا واژه‌ها از خود بر می‌آیند و با روان شدن در پی یکدیگر و رنگ پذیرفتن از یکدیگر، موسیقیِ نهفته در زبان را پدیدار کنند. وزن و قافیه و هماواییِ حرفها و اشارت‌های پنهان و آشکارِ صوتی و معنایی واژه‌ها به یکدیگر، به هر واژه رخصت می‌دهد که به اعتبارهای گوناگون و چه بسا معناهای گوناگون و آشکار و پنهان حضور داشته باشد.

زبان با عروج به ساحتِ موسیقی و در ساحتِ موسیقی است که دیگر سخن نمی‌گوید، بلکه سخن را *می‌سراید* و نام سرود و ترانه و غزل به‌خود می‌گیرد. زبانِ «سخن‌سرایی» نیز زبانی است گویا، اما نه همچون زبان‌های دیگر، و گفتارش نیز نه در بارهٔ آن چیزهایی است که زبان‌های دیگر از آن سخن می‌گویند یا نه دربارهٔ ذاتِ چیزها آنچنانکه در قلمروهای دیگرِ گفتار به زبان می‌آیند. این نمودی دیگر است از زبان برای بیانِ نمودی دیگر از هستی.

زبان آنجا که می‌خواهد یکسره بارِ مفهوم و معنا را بکشد، از پوستهٔ صوتیِ خود (که آن را چه بسا یك «قراردادِ اجتماعی» می‌دانند) در عذاب است تا بدانجا که می‌خواهد این خرقهٔ پشمینه را هم بیندازد و به برگِ انجیرِ یك علامتِ ریاضی-منطقی بس کند و یکسره معنایِ عریان باشد و بس. این زبانِ اهلِ مدرسه از هرگونه فُرم، هرگونه آرایش، هرگونه موسیقی و رقص بیزار است و اینها را بازیِ هَوَسمندانه و شهوتناكِ حواس می‌داند که چهرهٔ معنا را می‌پوشاند و عقل را پریشان می‌کند. اما بیرون از مدرسه و قیل و قال آن معنایی هست مدرسه‌گریز که خود را با زبان شعر و موسیقی و رقص بیان می‌کند و چه بسا در میان شور و غلغلهٔ مستانِ خرابات. اینچنین معنایی می‌خواهد همهٔ زنجیرهای زبان را بگسلد و آن را به فُرمِ ناب، به موسیقی، بدل کند و آن را صوفیانه، نعره‌زنان و چرخ زنان، در رقص آورد. بخش بزرگ کتاب چنین گفت زرتشتِ نیچه چنین رقصِ صوفیانه‌ای است در قلمرو زبان. در *دیوانِ شمسِ* مولوی نیز واژه‌ها در زیرِ ضربِ موسیقیِ تُند گامِ شعر پوستهٔ خود را می‌درند و همچون حقه‌های باروت در آتشبازی می‌ترکند و همچون خوشه‌های نور و رنگ فرو می‌بارند. در این جشنوارهٔ موسیقی و رقص دیگر واژه‌ها را چه جای نشستن است و تعریف دادن!

زمستان ۱۳۶۱

■ ي در این مقاله برای یای نکره بکار رفته است.

حورا یاوری

ناهمزمانی داستان و انسان

تأملی در نفوذ ادبیات امریکای لاتین در داستان نویسی پس از انقلاب در ایران

رُمان از مدرنیته به این سو، همپا با تاریخ و همگام با انسان راه درازی پیموده و سویه‌های ناشناختهٔ هستی را یکی پس از دیگری برگشوده است. با سروانتس به جهانِ حادثه و ماجرا سفر کرده، با بالزاك به ریشه‌های تاریخی انسان رسیده، با فلوبر زمینه‌های ناشناخته‌ای از زندگی روزمره را پشت سر نهاده، با تولستوی به تاثیر عوامل «غیرمنطقی» در رفتار و کردار انسان اندیشیده، سراب‌های دیروز را با پروست و فریب‌های امروز را با جویس بازشناخته است.

میلان کوندرا

میلان کوندرا[1] در کتاب پرآوازهٔ **هنر داستان**، آنجا که از همپایی خستگی ناپذیر «داستان» و «انسان» در گذر از دوره‌های تاریخی سخن می‌گوید، دوره‌های داستان نویسی را در اروپا با بازتابِ «انسان» اروپایی و نمودهای گوناگونِ زندگی او در «رُمان» از هم باز می‌شناسد و بر

این معنا تا آنجا پای می‌فشارد که داستانی را که به پژوهش در سویه‌های ناشناختهٔ هستی بر نمی‌خیزد «اخلاقی» نمی‌داند. «دانایی 'اخلاق' یگانهٔ رمان است.»[۲] «واقعیت» رمان در این معنا از واقعیت جهان و جامعه و آدمی در می‌گذرد و رابطهٔ «عین» و «ذهن» را از بازتاب عینیت اجتماعی در ذهنیت نویسنده فراتر می‌برد و با میزان آگاهی و شناخت او از «روح زمانه» مشروط و متناسب می‌کند. «ناشناخته‌ها» در شکافندگی نگاه داستان‌نویس پرده از رخسار «انسان» بر می‌گیرند. انسان با «داستان» ژرفای هستی خود را می‌کاود. نبض زمان در داستان می‌زند و «امروز» داستان راهِ «فردای» انسان را می‌گشاید.

آنچه در زیر می‌آید نگاهی است بر دورهٔ خاصی از داستان‌نویسی در ایران پس از انقلاب از همین دیدگاه، یعنی بازتاب انسانِ ایرانی در «داستان»، بر پایهٔ دو سنجهٔ جدا از هم و به هم پیوسته ــ که به آن خواهیم پرداخت ــ یعنی سر بر کشیدن گونه‌ای نیاز در جامعه برای بازنگری و بازشناسیِ «خود» و رونق داستان به عنوان رسانه‌ای مناسب برای این «خودنگری» و به سخن دیگر، جستجویِ رگه‌هایِ شکست یا پیروزیِ «داستان» ایرانی در بازنماییِ چهرهٔ انسان همزمانِ خود، که در جهانی می‌زید که هجوم بی‌امان اندیشه‌های نو را تجربه می‌کند و به دگرگونی‌هایی تن می‌سپارد که عمق و پیچیدگیِ آن از آغاز دوران دیگری از زندگی خبر می‌دهد. جهانی که در آن همهٔ «قرارداد»های عینی و ذهنی، «خانواده»، «خود» و «سرزمین مادری» فروریخته است. فاجعه‌ها همگانی است. آوارها همزمان بر سَرِ همه فرومی‌ریزد و بازشناسیِ «خودی» را از «بیگانه»، «هویت ملی» را از «بی‌سرزمینی»، «قهرمان» را از «دیکتاتور» و «اینجایی» را از «همه‌جایی» دشوار می‌کند.

اگرچه همیشه ساختارهایِ احساسی گوناگون به شکل‌گیریِ گونه‌های متفاوتی از داستان و روایت راه می‌دهد که از امکانِ همزیستی صورت‌هایِ گوناگونِ هستیِ اجتماعی سر بر می‌کشد، اما شاید بتوان از دیدگاه خاصِ این نوشته در طیفِ گستردهٔ ادبیاتِ داستانیِ پس از انقلاب، دو دورهٔ از هم جدا و در عین حال به هم پیوسته را باز شناخت. در دورهٔ نخست ــ که ادامهٔ منطقی و طبیعی سال‌های پیش از انقلاب است و از گسترهٔ این نوشته بیرون ــ از میان برگ‌های داستان‌هایی که ناهمسانی‌هایشان افزونتر است، صدای پرطنین و یکپارچهٔ انسانی به گوش می‌رسد که به خیزش‌های مردمی و «عینیت» اجتماعی باور دارد. امّا چند سال که می‌گذرد دیگر از داستان‌هایی که سرنوشت این «من» هماهنگ و یکپارچه با جامعه را روایت می‌کنند، نشانی نمی‌بینیم. گویا مسافرانِ خسته‌ایَ که چندی پیش راه دراز سفر به آسمان را در تمنّای بهشت در پیش گرفته بودند، باز از دنیایِ درون سر در آورده‌اند. دلزدگانی که «یقین» را با «شك» سودا کرده‌اند و در سرخوردگی از عینیّت اجتماعی به لایه‌هایِ ژرف‌تر ذهن عقب نشسته‌اند. بی‌سبب نیست که عنصر «خیال» رئالیزم جادویی ادبیات آمریکایِ لاتین این چنین داستان‌نویسان این دوره را خوش افتاده است. اغراق، پیچیدگی و فشردگی،

همراه با آمیزش جدایی‌ناپذیر «واقعیت» و «خیال» ــ رنگ خاص ادبیات امریکای لاتین ــ به آسانی به گسترهٔ داستان‌نویسی این دوره نشت کرده و در فضای ذهنی داستان‌نویسان ایرانی جا افتاده است. زیست همزمانِ عناصر ناهمزمان، این ویژگی نابِ داستان‌نویسی امریکایی لاتین و گره سردرگم هستی و سرنوشت ناگزیر انسانِ جهان سوم و آنچه انسانِ امروز امریکای لاتین را در میان دندانه‌های دو نهایت تاریخ می‌فشارد و خرد می‌کند، در داستان‌نویسی ما رهروان مشتاقی یافته و بخشی از ادبیاتِ داستانی این دوره را چه از نظر ترکیب شخصیت‌ها و ساختار و چه درونمایه و زبان (که از موضوع این نوشته بیرون است) وامدار نویسندگان امریکای لاتین کرده است. اگرچه رگه‌های این تأثیر و نفوذ را در بسیاری از داستان‌ها و داستان‌های کوتاه این دوره می‌توان پی گرفت، امّا به رمان‌های فراوان دیگری نیز که در این دورانِ شکوفایی ادبی نوشته شده‌اند می‌توان اشاره کرد که در هوای دیگری نفس می‌کشند و آهنگ دیار دیگری در سر دارند که پرداختن به آنها مجالی دیگر می‌طلبد. از میان داستان هایی که نگاهی ــ اگرچه از گوشهٔ چشم ــ به ادبیات امریکای لاتین داشته‌اند آوازهٔ سه کتاب مورد گفتگوی این نوشته، یعنی **طوبا و معنای شب**، **اهل غرق**، و **کتاب آدم‌های غایب**[۳] در فضای ادبی ایران طنین بیشتری داشته و رگه‌های نفوذِ ادبیاتِ امریکای لاتین در هر سهٔ آنها آشکار است، البته در **اهل غرق** بیشتر هم از نظر ساختار هم درونمایه و زبان.

«ماکوندو»ی مارکز در **صد سال تنهایی**، که بار هویّت جهانی را به دوش می‌کشد، بیگمان همتای دریایی خود «جفرهٔ» **اهل غرق** را به آسانی باز خواهد شناخت؛ دو دهکده‌ای که یکی به دنبال گریز گناه آلودِ خوزه آرکادیو و بوئندیا از داشتن فرزندانی با دُم، و دیگری در گریز زایر احمد حکیم از برابر نیروهای دولتی، در زلالی آغازین روزگارانی بس دور ساخته شدند. اورسولای **صد سال تنهایی** که چون نخی که از میان دانه‌های تسبیح رد می‌شود تا سال‌های دراز زندگی و تاریخ ماکوندو را به هم بپیوندد، در پیکرهٔ همتای ایرانی خود «طوبا» هوای قافِ عرفانی و آشیان شاهباز سدره‌نشین در سر می‌پروراند. «حشمت نظامی»های تنها، آرمانی و کلّه‌شق، و «سردار اژدری»های بی‌آرمان، هیجانی و سازش‌جو در **کتاب آدم‌های غایب** از الگوی «آرکادیو»ها و «بوئندیا»های **صد سال تنهایی** گرته‌برداری شده‌اند و اسیر در چنبرهٔ بستهٔ سرنوشتی هستند که از نسلی به نسل دیگر پیاپی تکرار می‌شود.

سفر شانه به شانهٔ انسان و داستان، به اعتبار کلام کوندرا، با **دُن کیشوت** آغاز می‌شود که نام نویسنده‌اش، سروانتس، در کنار نام بلند دکارت بر سپیده‌دم روزگار نو می‌درخشد. دُن کیشوت از سفر به دنیای «ناشناخته»های آن روزگاران و سنجش آن با خوانده‌هایش در می‌یابد که جهان با آنچه «شهر» او به او شناسانده یکی نیست. آنان که شور و شیفتگی او را در انداختن طرحی نو تماشا می‌کنند، شمشیرش را چوبی و تلاش‌هایش را تهی از معنا و ابلهانه می‌یابند. امّا چشم اندازِ سروانتس را باران‌های بارآورِ جهانی بس گسترده‌تر از جهانِ

روزگارش سیراب کرده است. جهانی که در برابر چشمان تیزبین او استخوان می‌ترکاند، پوست می‌اندازد و نو می‌شود. درست در نهایتِ دیگرِ این خطّ، ادبیاتِ امروزِ امریکای لاتین نمونهٔ درخشانِ دیگری از همدلی و همگامیِ «انسان» و «داستان» به دست می‌دهد که شاید با **آقای رئیس جمهور**، نوشتهٔ میگل آنخل آستوریاس، که نامِ «رمان»های این قارّه را بر سر زبان‌ها انداخت، آغاز شده باشد. انسانِ امریکای لاتین، که به گفتهٔ اوکتاویوپاز در «حاشیهٔ تاریخ و در حومهٔ غرب» زندگی می‌کرد، در رخوت و خواب‌آلودگیِ روزهایِ گرم و بارانی از خوابی سنگین برخاست و چشمانش را مالید تا دنیا را بهتر ببیند و در آثار خورخه لوئیس بورخس، آلخو کارپانتیه، ماریو وارگاس یوسا، و گابریل گارسیا مارکز از «خود» دور ایستاد و «خود» را با آن همه راز و خیال و جادو در پشتِ سر، با غولِ تکنولوژی و تمدن گلاویز دید. «ماکوندو»ی مارکز در کنار رودخانه‌ای ساخته شد با آب‌هایِ زلال که بر بستری از سنگ‌های درشتِ سفید، شبیه تخم پرندگانِ پیش از تاریخ، می‌گذشت، و در حافظهٔ تاریخی آن، که یادها در آن درست مانندِ همان سنگ‌هایِ صیقلیِ رودخانه تر و تازه بود، دو نهایت تاریخ به هم رسید. مارکز هر زمانی را که خواست برایِ بیانِ آنچه می‌خواست بگوید فرا خواند و انسانِ امروز امریکای لاتین در مارپیچ زمان و تاریخ، تنهایی، عصیان، سرکشی و سرگردانی خود را نظاره کرد، ژرفای واژه‌ها و مفاهیم، عمق دهلیزهایِ کلامی و تاریخی را دید. بی‌اعتباریِ روایت‌های تاریخی و بی‌روزن بودنِ هستی را فهمید و در تنهایی دور و دراز خود به سیاهی دیواره‌هایی که راهش را به چشمه‌های روشن می‌بستند، دست کشید. دستاوردِ این بازنگری و بازاندیشی تعریفِ تازه‌ای از «انسان» بود. انسانی که چشمان خود را می‌شست تا اسطوره‌هایِ فرمانروا بر ذهن و تاریخ خود را در **صد سال تنهایی**، **پاییز پدرسالار**، و **ژنرال در هزارتوی خویش** ببیند که در اوراق آنها چگونه همهٔ «حقیقت»ها و مطلق‌ها همراه با همهٔ سالاران و سروران در تنهایی و انزوای خود می‌پوسند و از هم می‌پاشند. و بداند که تا زمانی که در افسون آواها و نقش و نگارهایِ مرموز دیرینه اسیر است صدای زمان را نمی‌شنود و سیمای «خود» را در غبارِ ناهمزمانی با زمان گم می‌کند. ادبیات امریکای لاتین آوازهٔ شگرف خود را در سراسرِ جهان، گذشته از همهٔ نوآوری‌های کلامی و ادبی، به بینشی از این دست مدیون است که به دانشی پربار گره خورده است. مارکز برای نوشتنِ **پاییز پدرسالار** هفده سال صبر کرد و همهٔ کتابهایی را که دربارهٔ «نهضت‌های آزادیبخش» و دیکتاتوری‌های سر برکشیده از آنها به دستش رسید، خواند. همهٔ کشورهایِ اروپای شرقی را از نزدیک دید و در اسپانیای فرانکو چندی زندگی کرد و هرگز از یاد نبرد که «دانایی 'اخلاق' یگانهٔ رمان است» و تنها با روی آوردن به مفاهیم بنیادی می‌توان از یك هستی تاریخی-فرهنگی معنای کلّی آن را برکشید. به برکت همین شناخت و دانایی بود که اسطوره‌های «قدرت» و «قهرمانی» ــ که در ادبیاتِ داستانیِ ما هم‌چنان از وزش باد و ریزش باران زمانه در امان است ــ فرو پاشید و

انسانِ امروز امریکای لاتین در نور رنگینِ فانوس‌هایِ خیالی که نویسندگانش برافروخته بودند، از دیروز و امروز و فردایِ خود به یکَ اندازه دور ایستاد و وحشتزده «خود» را دید که در چنبرهٔ یك دیروزِ جادویی، آکنده از باورهای دیرینه، و یك امروزِ سرشار از شك و ناباوری اسیر است. از خلال برگ‌های داستانهایی که هم «زمینِ بازی» است و هم «میدانِ جنگ»، تعاریف تازه‌ای از «انسان» و «داستان» سر برکشید و مصداقی درخشان از این معنا شد که ادبیات ــ آن چنان که در **اهل غرق** ــ دیگر سرسپردهٔ این یا آن گروهبندی اجتماعی نیست و تنها در پی کشف نهفت و نهانِ زندگی و جهان است و داستانِ انسانی را روایت می‌کند که از بار سنگین اسطوره‌ها و مطلق‌ها رهیده و به تنهایی و رهایی رسیده است؛ انسانی که زندگی را با آزادی یکی می‌داند و بی آنکه در پی حقیقت یگانه‌ای باشد، خود حقیقتِ خود را می‌آفریند.

در آمریکای لاتین که همه چیز «ـترین» است ــ رودخانه‌ها پرآب‌ترین؛ کوه‌ها بلندترین؛ جنگل‌ها پرباران‌ترین؛ آبشارها بلندترین؛ و روزها بارانی‌ترین ــ یکی از فراوان‌ترین چیزها مجسمه‌های بخشندگانِ آزادی است و نایاب‌ترین چیزها خودِ آزادی.[۴] سراغ نامدارترینِ داستان‌نویسانِ قرن بیستم و تیزپاترین خِنگ‌های اندیشه و خیال را هم باید در همین سرزمین گرفت که رمانِ زندانی در اطاق‌ها و سالن‌هایِ اروپا را به فضایِ رازآمیز و بی‌پایانِ جنگل‌هایِ مه‌آلود و پربارانِ آمازون کشاندند و جهان را در برابر چشمانِ گشاده از حیرت و ناباوری جهانیان پر کردند از قالیچه‌های پرنده، از کلاغ‌های عطرآگین، از بارانی که زردترین گل‌هایِ جهان را بر ماکوندو فرو می‌بارید و از پارچه‌هایِ شیشهٔ سفیدی که زیباترین دخترِ جهان را به آسمان‌ها می‌برد؛ و در نهایتِ دیگر طیف سوداگران قدرت و سیاست را در دایره‌های به هم پیوسته و پیچ و خم‌های زمان پی گرفتند و از تجربه‌هایِ بیشمار بریدن از یك حزب سیاسی و پیوستن به گروه مخالف، از میانِ برگ‌هایِ خونین تاریخ امریکایِ لاتین این اندوهبارترین «واقعیت» تاریخ را برکشیدند که حزب‌های مخالف دو رویِ یك سکّه هستند، «حکومت ملّی» درست به اندازهٔ حکومت غیرملی مرگ آفرین است؛ اعدام «انقلابی» با اعدامِ غیر انقلابی در بنیاد فرقی ندارد؛ کلمبیایی می‌تواند درست به اندازهٔ غیر کلمبیایی برای کلمبیا شوربختی و ویرانی بیافریند و سرنگونی یك گروه سیاسی به بهایِ خون هزاران انسان کاری نمی‌کند جز آنکه دسته‌ای دیگر از سوداگران قدرت را به جان و مالِ آدمیان چیره کند.

گابریل گارسیا مارکز، نامدارترین این نام‌آوران، تاریخ و سیاست و دینِ آمریکای لاتین را از نو اندیشید و دوباره نوشت. همهٔ آنچه را که همگان پرستیده بودند به پرسش کشید. از شیشه، از یخ، از آینه و آب و چراغ برای مکرّر کردنِ تصویرها، برای نشان دادنِ همهٔ زیر و بم‌های یك مفهوم و یك تصویر سود جست و درست در آن لحظه‌ای که سرهنگ آئورلیانو بوئندیا قهرمانِ خستگی‌ناپذیر جنگ‌های پایان‌ناپذیر آزادیبخش در امریکای لاتین را در برابر

جوخهٔ آتش قرار می‌داد، پاکیزگیِ آغازینِ ماکوندو و آن بعد از ظهر دوری را به یادش آورد که «پدرش او را به کشفِ یخ برده بود.»[۵] سرآغازِ درخشانی که دو نهایتِ تاریخ را در نخستین صفحهٔ **صد سال تنهایی** به هم می‌پیوست.

امّا درست در همان زمانی که تبسّم رندانهٔ مارکز فسادپذیریِ فسادناپذیران را ندا می‌داد و نیش گزندهٔ کلام او خواب دهکده‌ای را بر می‌آشفت که در ذهنیت خام و بکر آن «باد آنقدر آرام بود که زیر تختخواب‌ها به خواب می‌رفت،»[۶] و غرق شده‌ای راهِ دراز «قدیس» شدن را یکشبه پشت سر می‌گذاشت، در **اهل غرق**، «آن پریِ دریاییِ عاشق با گردنبندی از قطرات آب‌های سبز و آبی و با دستانی پر از شاخه‌هایِ مرجان و گل‌هایِ دریایی سوار بر موجی بزرگ به جفره آمد و پاهایِ مدینه، زنِ زائر احمد، را قرض گرفت و به جستجویِ مه‌جمال که با تفنگدارانش به کوه کشیده بود برآمد،» و هیچکس صدایِ نی‌لبک غمگین مه‌جمالِ دریایی به یادماندنی را نشنید که «از سَرِ ناچاری دربدر بود... که گیج مانده بود... که با نگاه از تو می‌خواست دستِ کمکی به سویش دراز کنی» و غرق در خون فریاد می‌کشید که «... مرواریدی در کار نیست...»(ص ۳۴۷) زائر احمد حکیم برای بچه‌های جفره قصّهٔ «قهرمانی» را گفت که «... هنوز زنده است... صدایِ ده تیرش از تنگهٔ دیزاشکن می‌آید و زنان بر سرِ راهش آب و آئینه و قرآن می‌گذارند.» (ص ۳۹۶) و ذهنیت جادوزدهٔ «جفره» از «امروز» بیشتر گریخت و مویه‌کنان به «دیروز» درآویخت. جنگ جاویدان «نیك» و «بد» دمی از کار نایستاد. «مردگان پلید آب‌های خاکستری» همهٔ موج‌های دریا را بر «مردگان زیبای آب‌های سبز و آبی» رمباندند، «آبی‌های دریایی» از خشم بوسلمه و دی زنگرو لرزیدند و زمین جفره را با خود لرزاندند، ساکنانِ «نیك» جفره از بیگانگانی که به غارت این نیکی می‌آمدند، روی برگرفتند، و گلوله‌هایی که از تفنگِ سرهنگ صنوبری، همزاد ساواکی بوسلمه، غول زشتروی دریاها، بیرون آمد، مه‌جمالِ دریایی-زمینی را، «با آن چشمانِ آبی غریب»، به‌خون کشید.

رُمان در همین معناست که، در قاموس میلان کوندرا، رو در روی ایدئولوژی و دین قرار می‌گیرد که در آنها «نیك» و «بد» را هرگز توانِ شکستن مرزهایِ یکدیگر نیست. از دید یکسونگر ایدئولوژی و دین سرانجام یکی باید «راست» بگوید یا آناکارنینا قربانیِ آن خودکامهٔ کوته‌اندیش است یا کارنینا را زنی هرزه از پای در می‌آورد، یا «ك» [قهرمان داستان کافکا] انسانِ بیگناهی است که در «بیدادگاهی» به زانو در می‌آید و یا «دادگاه» مظهر «عدل الهی» است و «ك» گناهکار است. یا این یا آن. ایدئولوژی و دین را توانِ فهم و پذیرش سرشت نسبی رفتار انسانی نیست و همین ناتوانی است که کنار آمدن با منطق رمان را، که منطقِ عدم قطعیت است، بر ایشان دشوار می‌کند[۷] و در دشواریِ این بیداری است که در خواب سنگینِ هزاران سالهٔ جفره انسانی که گوش به زنگِ صداهایِ کهن است، هزاران فرسنگ از امروز

فاصله دارد و جهان . **کتاب آدم‌های غایب** هم‌چنان بر جدایی «سردار اژدری»ها و «حشمت نظامی»ها پا می‌فشارد، خطّی که ادامهٔ آن در **صد سال تنهایی** در ترفند استادانهٔ مارکز در به دنیا آوردنِ «خوزه آرکادیوی دوم» و «آئورلیانوی دوم» ــ دوقلوهایی که دو نیمهٔ یك سیب را می‌مانند ــ گم می‌شود و کار را به جایی می‌رساند که چندین سالِ بعد «پیلارترنرا»، عروسِ هزار دامادِ «ماکوندو» مردانی را که آغوش می‌گیرد دیگر از هم باز نمی‌شناسد. در **کتاب آدم‌های غایب** ستودنی‌ترین «غایب‌ها» داداش ضیاء است که عمرِ «رکنی»، راویِ داستان، در جستجوی او می‌گذرد. «داداش ضیاء» که گاه توده‌ای، گاه مسلمان انقلابی، گاه ارتشی شورشی و گاه زندانی سیاسی است، قهرمانِ تنها و شکنجه‌شده و آرمان‌گرایی است که «منِ آرمانی» رکنی بر پایهٔ ویژگی‌های شخصیتی او شکل می‌گیرد و حتّی «مسعود» ساواکی هم بدون آنکه بداند و یا بپرسد در افسونِ تصویر غایب او فرو می‌رود. «داداش ضیاء» در کتاب آدم‌های غایب ادامهٔ خطّی است که با «استاد عصّار» میهن پرست و ملّی آغاز می‌شود و نظام ارزشگذاری «داستان» را به دنبال می‌کشد.

در **طوبا و معنای شب**، زیست همزمان عناصر ناهمزمان در رودررویی «حاجی ادیب» و «انگلیسی»، «حاجی ادیب» و «مشیرالدوله» و حضور همزمانِ آب انبار و آب لوله‌کشی در خانهٔ طوبا باز می‌تابد و رازی که درهایِ خانهٔ طوبا را به روی بیگانگان می‌بندد، دیوارهای خانه را می‌پوساند و آن را به ویرانی می‌کشاند. و اگرچه طوبا با آن قامت کشیده و ذهنیت خردگرا در جهانی که از قطعیت و «حقیقت» روی بر گرفته است، در جستجوی معنای شب و راز ظلمت است، امّا در پایان این سفر دیرپا «حقیقت» را در «بیشماری» دانه‌های اناری می‌بینـد که با دهانی خندان بر جای میخکوبش می‌کند. از همزمانی عناصر ناهمزمان از زیست همساز عوامل ناهمساز، که استان امروز آمریکای لاتین را با انسان امروز همزمان می‌کند، دیواره‌های سخت، مقاوم و نفوذ ناپذیر «حقیقت» ترك بر می‌دارد و از لا به لای این شکـاف‌ها گل‌های رنگـارنـگِ شك بر می‌شکفـد و این درست همان نگرشی است که از «ماکوندو» بر می‌خیزد، از فرهنگی به فرهنگ‌های دیگر میان‌بُر می‌زند و در نگاه تیز و دقیق سلمان رشدی، که در انگلستان زندگی می‌کند، به پاکستان و هند و کشمیر می‌رسد، از هیبت مفاهیم و اسطوره‌هایی که غول‌های روزگارند، پروا نمی‌کند و از یاد نمی‌برد که «کلمه بیش از جنگ بلا می‌آفریند»[۸] و در غافل ماندن از همین نگرش است که **اهل غرق** «زیباترین غریق جهان» می‌شود و با آن آغاز زلال و زیبا در صفحات پایانیِ خود به بن‌بست می‌رسد، چهرهٔ ایرانیِ همزمان خود را در ناهمزمانیش با زمانه کدر می‌کند و «شمایل» فرزند «مه‌جمال» در جبهـه‌های جنگ ایران و عراق، در هنگامهٔ توپ و تانك و خون و مرگ از «سرگردانی» می‌رهـد و «همـه چیز را مثل روز روشن می‌بیند» و «طوبا» که با چشمانی باز حرکت‌های سیاسی را از ریشه و بنیان می‌فهمد و نگاه «امین» پسرك چوپانی را که از «هجومِ مغول‌ها

می‌گریزد»، هفتصد سال بعد در چشمان مورّب و ترکمنی لنین باز می‌شناسد، در گذر از لایه‌های ژرف ظلمت و سکوت و لمس «شاخه‌ای از نور آگاهی» به «زنی دیگر» می‌رسد، زنی که «در دستی سلاحی دارد و در دستی مشتی خاك مرطوب را می‌فشارد» و با خود می‌اندیشد که در پایان تلاش هفت هزارساله‌اش «صبحی دیگر آغازیده است.» (ص ۵۱۲) و از یاد می‌برد که در ادبیات داستانی امروز امریکای لاتین «قهرمانان» و «آزادی‌بخشان» خود «بردگان آزادی»[۹]، «تنهاترین مغروقان جهان» «یتیمان تنهای بزرگسالی» هستند که در پیچاپیچ زمان و تاریخ سرگردانند. ترس، بیماری، تنهایی و بریده شدن از مردم» سرنوشت ناگزیر همهٔ آنانی است که جنبش‌های «مردمی» را آرزو کرده‌اند. سیمون دوبولیوار که از سیمای اسطوره‌ای او در **ژنرال در هزار دالان (لابیرنت) خویش** آشنایی زدایی می‌شود، در چهل و شش سالگی هزارسالـه است، از اعدام دوستان و همرزمان پروا نمی‌کند و آن جا که در تهِ هزاردالان دندان‌های تیز و خون‌چکان غول شکست را در برابر می‌بیند، به‌خودکامه‌ای زورگو تغییر چهره می‌دهد و کوتاهی راهی را که از قهرمان دیکتاتور می‌آفریند، روایت می‌کند.

در آخرین برگ **صد سال تنهایی**، در غبار گردبادی که ماکوندو، شهر آینه‌ها، را ویران می‌کرد، آخرین آئورلیانو سر از تلاوت آخرین سطر «مکاتیبِ ملکیاوس» ــ که خطوط هویّت و تقدیر «بوئندیاها» و «ماکوندو»، به زبانی که تا آن روز کسی نمی‌دانست، بر آن نوشته بود ــ بلند کرد و رمز آن دم را که در آن می‌زیست خواند و «خود» را در آینه دید و چهرهٔ ملیونها انسان دیگر را بازشناخت و صدای همهٔ جهان شد. ما هم همچنان چشم به راه آن «آینه»ایم.

■ این مقاله در اصل در سمینار «مطالعات خاور میانه» در سن آنتونیو، تکزاس در نوامبر ۱۹۹۰ ارائه شده است.

پانویس ها:

1. Milan Kundera, *The Art of the Novel*, Grove Press, 1988.
2. *Ibid.*, p.9.

۳. **طوبا و معنای شب** نوشتهٔ شهرنوش پارسی (انتشارات اسپرك)؛ **اهل غرق**، نوشتهٔ منیر وروانی پور (چاپ تك)؛ و **کتاب آدم‌های غایب**، نوشتهٔ تقی مدرسی (انتشارات بزرگمهر)، کم و بیش همزمان با هم، در پنج-شش سالهٔ اخیر در تهران منتشر شده‌اند. شاید بد نباشد به این نکته در اینجا اشاره کنیم که ویژگیها و ارزشهای ادبی و ساختاری این سه داستان ــ که با استقبال فراوان خوانندگان رو به رو بوده‌اند ــ در این نوشته مورد نظر نبوده است و تنها از جهتی خاص به جایگاه آنها در ادبیات داستانی امروز پرداخته شده است.

4. Katleen Mc Nerney, *Understanding Gabriel Garcia Marquez*, University of South Carolina Press, 1989, p.3.

5. G. G. Marquez, *A Hundred Years of Solitude*, Aron Book, p. 1.

۶. گابریل گارسیا مارکز، «زیباترین غریق جهان»، صفحهٔ آخر.

7. Milan Kundera, *The Art of the Novel*, p 7.

8. Michael Wood, *Landmarks of World Literature*, Cambridge University Press, 1990, p. 109.

9. Margaret Atwood, "A Slave to His Own Liberation," *The New York Times Book Review*, September 16, 1990.

محمدعلی امیرمعزی

پژوهشی در باب امام شناسی در تشیع دوازده‌امامی اولیه

II

چنین به‌نظر می‌رسد که «الرؤیة بالقلب» («دیدن با دل» یا «دیدن در دل») ثمرهٔ روحانی برخی از جنبه‌های مربوط به «امام نورانی» باشد و اصول نظری آن ریشه در عوامل کیهانشناختی امام شناسی داشته باشد. این موضوع، که تا کنون از نظر متخصصان پوشیده مانده، با «مراکز لطیف» بدن مربوط است و خود روشنگر دو بُعد از تعالیم ائمه است، یکی بُعد انسانشناسانه و دیگر جنبهٔ عملی معنویت در تشیع نخستین. پیش از پرداختن به اصل مطلب لازم است نکاتی چند از علم توحید امامیه یادآوری شود. در مورد این نکات تا کنون پژوهشهایی شده است، امّا این پژوهشها آن نکته‌ها را اغلب خارج از چارچوب عقیدتی کُلی و بویژه جدا از پایه‌های کیهانشناختی آنها بررسی کرده‌اند و غرض از این مقدمه تکمیل اینگونه نارساییهای مطالعات گذشته است.[1]

بنا بر علم توحید امامان، وجود خدایی مطلقاً برتر از هرگونه فکر و خیال و اندیشه است. خداوند، در مرتبهٔ اطلاق، آن برترِ در وهم ناگنجیدنی است که هیچ سخنی دربارهٔ وی نمی‌توان گفت مگر آنچه خود در کتابهای آسمانی دربارهٔ خود گفته است. ازینرو، واژهٔ «شیء» را، که بار معنایی آن کاملاً خنثی است، می‌توان در مورد خداوند بکار گرفت. در پاسخ به این سؤال که «آیا می‌توان گفت که خداوند شیء است؟» امام محمد باقر می‌گوید: «آری، زیرا [این لفظ] خداوند را خارج از دو مرز تعطیل و تشبیه قرار می‌دهد.»[2] امام ششم، جعفر صادق، می‌گوید: «خدا شیئی است متفاوت با اشیاء. مقصود از «شیء» معنای آن است، یعنی حقیقت شیئیت، بی آنکه جسم و صورتی در کار باشد.»[3] عبدالرحمن‌بن ابی

نجران از ابوجعفر ثانی (یعنی امام نهم، محمدجواد) می‌پرسد: «آیا می‌توان خداوند را شیء دانست؟» امام پاسخ می‌دهد، «آری [امّا شیئی] غیرمعقول و غیر محدود. خداوند با هرآنچه در خیال تو در مورد اشیاء می‌گنجد متفاوت است. هیچ شیئی به او مانند نیست و هیچ خیالی قدرت تصور او را ندارد و خیالها چگونه توانند او را تصور کنند، حال آنکه او با هر آنچه در عقل گنجد و در خیال آید، تفاوت دارد. آری، خداوند را تنها می‌توان شیئی غیرمعقول و غیر محدود فرض نمود.»[۴] در تعالیم امامان خداوند آن شیئی است که انسان درباره‌اش می‌تواند تنها بیانی «سلبی» داشته باشد. شیئی که هرگونه تصوّر معقول را از خود سلب می‌کند. بسیاری از اخبار ائمه در باب خداشناسی دربارهٔ نفی نسبتهای گوناگون به خدا است: نفی جسم و صورت،[۵] نفی زمان و مکان، سکون و حرکت، نزول و صعود، توصیف و تمثیل،[۶] و جز آنها. با اینهمه، خداوند با رحمت بیکران خویش اراده کرده است تا خود را به آفریدگان بشناساند و از این رو برخی اسم‌ها و صفت‌ها برای خود برگزیده است. برخی صفات متعلق به ذات و برخی دیگر متعلق به فعلِ او هستند. صفاتِ ذات آنهایی هستند که خداوند از ازل بر خود نهاده و ضد آنها را مطلقاً از خود سلب کرده است. مثلاً، خداوند همیشه «زنده» بوده (الحیّ) و هرگز نمی‌تواند غیر آن باشد یا همیشه «دانا» (العلیم) بوده و هست و صفاتی چون «عادل» و «قادر» و «بصیر» از این گونه‌اند. صفات فعل پس از آفرینش وجوب یافته‌اند و ضدّ آنها نیز در مورد خداوند بکار رفته است. مثلاً، خداوند «بخشنده» است (العفُوّ) امّا «انتقام گیر» نیز می‌تواند باشد (المنتقم)، «راضی» هست امّا «ساخط» نیز می‌تواند باشد و مانند اینها.[۷] صفاتِ ذات متعلق به وجه دست نیافتنی و تصورناپذیر خدا هستند، حال آنکه صفات فعل ــ که در مورد همهٔ آفریدگان و بویژه نوع بشر به کار بسته می‌شوند ــ دارای تعدادی محمل یا محل ظهور یا «عضو» هستند که از راه آنها به‌کار بسته و در عالم آفرینش اجرا می‌شوند. معصومان «اعضای فعّال» خداوند هستند و از این روست که امامان در سراسر اخبار و احادیثِ خود تکرار کرده‌اند که «ما چشم خدا، دست او، وجه او، قلب او، پهلوی او، زبان او، گوش او. . . هستیم.»[۸] از طریق این «اعضا»ی خدایی است که آفریدگان و بویژه انسانها می‌توانند به شناسایی صفات فعل خدا دست یابند. به این ترتیب، دو ساحتِ وجودی در هستی خداوند می‌توان بازشناخت، یکی ساحت ذات، که وصف‌ناپذیر است و تصورناپذیر و ورای هرگونه فهم و حدس و اندیشه؛ و دیگری ساحت افعال که بوسیلهٔ «اعضا»ی خداوند، یعنی امامان، به اجرا درمی‌آید. به این ترتیب ایشان وسیلهٔ شناساندنِ وجهِ شناختنیِ خداوند به‌آفریدگانند. این ساحت، ساحتِ ظهورپذیر و متجّلی خداوند است؛ خداوندِ ناشناخته‌ای که می‌خواهد شناخته شود. برای تأکید بر این معناست که امام «حجّت»، «خلیفه»، «صراط»، و «باب» خدا خوانده می‌شود و یا اصطلاحات قرآنیِ «بزرگترین نشانه» («الآیةالکُبریٰ»، سورهٔ نازعات: ۲۰)، «والاترین رمز» («المثل الاعلیٰ»، سورهٔ نحل: ۶۰)

و یا «استوارترین رشته» («العروةالوثقی»، سورهٔ بقره: ۲۵۶؛ سورهٔ لقمان: ۲۲) در مورد او بکار رفته است.[۹] به این ترتیب دوگانگی «ذات/اعضاء»، وجهی است از بخشبندی حقیقت به «باطن» و «ظاهر». «باطن» خدا یا جنبهٔ پنهان و ظهورناپذیر او همان «ذات» اوست و «اعضا»ی خدا یا «ظاهر» او، یعنی جنبهٔ تجلی یافتهٔ او امام است هم به معنای کیهانی و وجودیِ آن و هم به معنای مظاهرِ تاریخی. امامِ کیهانی کلی، یعنی همهٔ امامان دوره‌های گوناگون تاریخ بشر. پس، شناخت حقیقتِ امام یعنی شناختِ آنچه از خداوند شناختنی است. امام سوّم، حسین بن علی، خطاب به مریدان خویش می‌گوید: «خداوند تنها از آن رو بندگانش را آفرید تا او را بشناسند، و چون او را شناختند، بپرستند و چون او را پرستیدند از پرستشِ غیرِ او بی‌نیاز شوند.» آنگاه فردی از امام می‌پرسد: «شناخت خداوند چیست؟» و امام پاسخ می‌دهد: «برای مردم هر دوره شناختِ امام [آن دوره] که اطاعت از او برایشان واجب است.»[۱۰] پس مقصود از آفرینش شناختِ آفریدگار است به وسیلهٔ آفریدگان و از آنجا که امام در مقامِ انسانِ ربّانیِ کلی «والاترین رمز» یعنی تجلّی جنبهٔ قابل شناخت خداست، پس غایت و هدفِ آفرینشْ امام و شناختِ اوست. «آنکه ما [یعنی امامان] را شناخت خدا را شناخته است و آنکه ما را بازنشناخت خدا را بازنشناخته است.»[۱۱] به‌قول امام جعفر صادق، «از [طریق] ماست که خداوند شناخته می‌شود و از [طریق] ماست که پرستیده می‌شود.»[۱۲] و باز هم او می‌گوید، «اگر خدا نبود ما شناخته نمی‌شدیم و اگر ما نبودیم خدا شناخته نمی‌شد.»[۱۳] «خداوند ما را در میان بندگانش چشم خویش قرار داد و میان آفریدگانش زبانِ سخنگوی خویش و بر سرِ پرستندگان خویش دستِ نیکخواهی و مهربانی خویش. و ما را وجه خویش قرار داد که از طریق آن به سوی او متوجه شوند و آستانهٔ خود که از طریق آن به سوی او هدایت شوند و نیز گنجینهٔ خود در آسمان و زمین... از طریق عبادت ماست که خداوند عبادت می‌شود. اگر ما نبودیم خدا پرستیده نمی‌شد.»[۱۴]

حال بازگردیم به‌مسألهٔ رؤیت خدا. این مسأله، امکان یا عدم امکان آن، چگونگی آن، رویداد آن در این جهان یا در جهان پسین، روابط آن با مسألهٔ کلّی‌ترِ تجلّی خدا و بحث و جدلهای مربوط به آن صفحات بسیاری از کتابها و رساله‌های کلامی را فراگرفته و فصول مهمی را اشغال کرده است.[۱۵] دیدگاه امامیّه در این باب، که تا کنون چنانکه باید بررسی نشده، از دو بخش به‌هم پیوسته و مکمّل یکدیگر تشکیل شده و بداعت آن یکی در اهمیتی بنیادی است که در آن به نقش امام داده شده و دیگر در فراتر رفتن از استدلالهای نظری کلامی و دست یازیدن به تجربهٔ درونی مستقیم و شهودی. در تعالیم امامان، مؤمن شیعی دعوت شده است تا با پیگیری این دیدگاه از دوگانگیِ «تشبیه» و «تعطیل» در امان بماند، یعنی، از یکسو، زیاده شباهت قائل شدن میان خالق و مخلوق و از سوی دیگر جدا دانستن خدا از هرگونه واقعیت شناختنی و در نتیجه رها نمودن هرگونه کوشش برای شناخت او. چنانکه

گفتیم، دیدگاه امامان را به دو بخش می‌توان تقسیم کرد:

۱. نخست بر ناممکنی دیدار خدا، چه در دنیا و چه در آخرت، تأکید شده است. در خبری از امام جعفر صادق به نقل از «پدرانِ» خویش، چنین آمده که روزی پیامبر با دیدن مردی که در حین نماز چشمان خود را سوی آسمان بلند می‌کرد، خطاب به‌او چنین گفت: «چشمانت را فروانداز چون او را نخواهی دید.»[۱۶] روزی ابوقرّهٔ مُحدّث به دعوت یکی از شاگردان امام رضا به مجلس امام می‌آید و به او می‌گوید، «به ما [ناقلان حدیث] چنین خبر رسیده که خداوند قدرت «شنیدن» و «دیدن» [یعنی شنیدن کلام خدا و دیدن خدا] را به دو پیامبر داد، قدرت شنیدن را به موسی و قدرت دیدن را به محمّد.» امام رضا می‌گوید، «پس آنکه وحی خداوندی را نزد جنّ و انس آورد که بود؟ آنکه چنین خواند: ' نگاهها او را درنیابند. اوست که نگاهها را درمی‌یابد. ' [سورهٔ انعام: ۱۰۳]، ' او را با دانش احاطه نخواهند کرد ' [سورهٔ طٰه: ۱۱۰]، ' هیچ چیز مثل او نیست ' [سورهٔ شوریٰ: ۱۱]؟ مگر نه اینکه محمد بود؟ پس چگونه او می‌تواند گفته باشد که خدا را به چشم دیده است، که خدا را با علم خویش احاطه کرده است یا که خدا صورت بشری دارد؟ شرم نمی‌کنید؟ نه، زندیقان هرگز نمی‌توانند پیامبر را متّهم به تناقض‌گویی کنند.»[۱۷] احمدبن اسحٰق می‌گوید: «به‌امام ابوالحسن سوم[۱۸] نامه‌ای نوشتم و از او در مورد دیدن خداوند و نظریات مختلف در این باب پرسیدم. پاسخ کتبی او چنین بود: ' دیدار ممکن نیست مگر میان رائی و مرئی هوایی باشد که نگاه بتواند در آن نفوذ کند [یعنی مگر هوای صاف میان شخص بیننده و شیء دیدنی باشد]. بدون این هوا و بدون نور میان بیننده و دیدنی، هیچ دیداری امکان پذیر نیست و در این امر [یعنی لازمهٔ این امر] یکسانی است [یعنی یکسانی بیننده و دیدنی] زیرا هنگامی که سبب دیدار میان بیننده و دیدنی مشترك باشد یکسانی [آندو] واجب می‌آید و این خود تشبیه است [یعنی هنگامی که برای عمل دیدن سببی مشترك میان بیننده و دیدنی وجود دارد ناگزیر ایندو باید در نهاد یکسان باشند و این قولِ به‌تشبیه و بنابراین مردود است. پس خداوند را نمی‌توان به چشم سر دید]. ' »[۱۹]

۲. سپس، امامان آشکارا گفته‌اند که خداوند را می‌توان با قلب دید. یعقوب‌بن اسحق می‌گوید: «کتباً از امام ابومحمّد (امام یازدهم، حسن عسکری) پرسیدم، ' چگونه بنده‌ای که پروردگار خود را نمی‌بیند، می‌تواند او را بپرستد؟ ' پاسخ دستخط او چنین بود: ' ابویوسف، سیّد من و مولای من، آنکه پدران من و مرا موردِ انعام خویش قرار داده برتر از آن است که دیده شود. ' من دیگر بار پرسیدم: ' و پیامبر، آیا او پروردگار خویش را دیده است؟ ' پاسخ کتبی او چنین آمد: ' خداوند تبارك و تعالی آنچه را دوست داشت از نور عظمت خویش به دلِ پیامبر خویش نشان داد. ' »[۲۰] یکی از خوارج از ابوجعفر محمد باقر می‌پرسد، «ابوجعفر، چه را می‌پرستی؟» می‌گوید، «خداوند بزرگ را.» می‌پرسد، «آیا او را دیده‌ای؟» می‌گوید، «نگاهها به‌چشم سر او را درنیابند امّا دلها به حقیقت ایمان او را ببینند. خدا با قیاس شناخته

و با حواسّ دریافته نشود و با آدمیان تشبیه نپذیرد بلکه با نشانه‌هایش وصف و با علاماتش شناخته شود.»[۲۱]

در تعالیم امامان دیدن با دل را، از آنجا که شرط لازم ایمان واقعی برشمرده شده، نه‌تنها ممکن بلکه ضروری دانسته‌اند. یك دانشمند علوم دینی («حِبْر» ــ آیا مقصود یك دانشمند یهودی است؟) از علی‌بن ابیطالب می‌پرسد، «ای پیشوای مؤمنان، آیا هنگامی که به عبادت پروردگار خود مشغولی او را می‌بینی؟» علی می‌گوید، «بهوش باش! من پروردگاری را که نبینم نمی‌پرستم.» می‌پرسد، «چگونه او را دیده‌ای؟» می‌گوید، «بهوش باش! نگاهها به چشم سر او را نیابند، امّا دلها او را به حقایق ایمان ببینند.»[۲۲]

بنابراین، دیدن خدا در تشیع اولّیه شامل دو مرحله است. در مورد مرحلهٔ نخست، یعنی محال بودن دیدن خدا به چشم، چند فصلی در کتابهای حدیث امامیه هست و شاید به همین دلیل تا کنون بیشتر این مرحله را مطالعه کرده‌اند.[۲۳] امّا بررسی مرحلهٔ نخست بدون در نظر گرفتن مرحلهٔ دوم تعادل کلّ نظام را بهم می‌ریزد و، بعلاوه، جنبه‌های تعلیمی و عملی را، که به‌نظر ما هدف اصلی نظریه است، یکسره نادیده می‌گیرد. البته باید افزود که اطلاعات مربوط به «دیدن با دل» (یا در دل) و چند و چون و روش آن، کاربردِ رازآشنایانه و ثمرات آن، بسیار پراکنده و جَسته‌ـگریخته آمده[۲۴] و برای دریافتِ روشنی از آنها می‌باید حجم عظیم اخبار و احادیث ائمه را از نظر گذراند و این کار تا کنون با روش علمی صورت نگرفته است.[۲۵]

چنانکه پیش از این آمد، عملِ دیدن زمانی میسّر است که میان شخص بیننده و شیء دیدنی یکسانیِ نهادین وجود داشته باشد. خداوند در ذات خویش شیئی است یکسره جز دیگرِ اشیاء دیگر. پس، آنچه همواره نادیدنی می‌نماید، همانا ذاتِ الاهی است که مطلقاً ورایِ همه چیز است و، در نتیجه، ورای دیدن. امّا در عین حال، خدا در ساحتِ تجلی پذیر خویش (که امام پنجم از آن به نام «نشانه‌ها» و «علامات» یاد کرده)، برای دلِ مؤمن دیدارپذیر است. این دو مرحلهٔ نظریهٔ رؤیت را می‌توان در دو حدیث امام ششم بازشناخت. مرحلهٔ نخست در تفسیر امام جعفر صادق از آیهٔ ۱۴۳ سورهٔ اعراف در مورد حکایت موسی است که در آن پیامبر عبرانی از خدا می‌خواهد تا خود را به او بنمایاند. در این باره امام می‌گوید:

> در رابطه با پروردگار، سه چیز برای بندگان ناممکن است: تجلی، دریافت، و شناخت، زیرا هیچ چشمی نیست که تابِ تجلی او را داشته باشد، هیچ دلی نیست که تابِ دریافت او را داشته باشد و هیچ عقلی نیست که تابِ شناخت او را داشته باشد.[۲۶]

در جای دیگر، همین امام در توضیح حالت جذبه‌ای که به پیامبر هنگام نزول وحی دست داده چنین می‌گوید، «. . . و این زمانی بود که دیگر هیچکس [یعنی حتی جبرئیل، فرشتهٔ وحی] میان او و خدا نبود، زمانی [بود] که خدا بر او تجلی می‌کرد.»[۲۷] حدیثِ نخست دربارهٔ ذات

خداوند است که تجلّی نپذیرفته، تجلّی‌پذیر نیست و هرگز شناختنی و تصویرپذیر نیست. حدیث دوم دربارهٔ خدای تجلی‌پذیر و تجلّی یافته است، دربارهٔ «نشانهٔ» او، «رمز» او، «عضو» او، یعنی امام وجودی، چنانکه پیش از این گفته شد. آنچه از خلال اطلاعات پراکنده دربارهٔ «دیدن در دل» می‌توان دریافت، در جهت همین مفهوم است. آنچه «چشم دل» می‌بیند[۲۸] یك «نور» یا، دقیق‌تر، طیفی از «انوار» است.[۲۹] این روشنایی در مرکز دل جای دارد و گاه با «عقل» یکی دانسته شده: «مَثَل عقل در دل همچون مثل چراغ است در میانهٔ خانه.»[۳۰] عقل آلت دیدن دل است و در این حالت مترادف است با ایمان.[۳۱] امّا، در عین حال، حقیقت عقل موضوع دیدن است. از سوی دیگر، در بسیاری از گفته‌های امامان، امام به عنوان حقیقت عقل معرفی شده است. عقل امام باطنی فرد مؤمن است. سپاهیان عقل همان «موجودات پاك» آموزش یافته از امامان‌اند. نخستین آفریدهٔ خدا گاه عقل و گاه امام نورانی معرفی شده است. از همین جاست که گاه به اشاراتی گذرا برمی‌خوریم که در آنها بر حضور نور امام در دل یا حتی بر یگانگی و ترادف امام و دل تأکید شده است: «نور امام در دلهای مؤمنان درخشنده‌تر از آفتاب نیمروز است.»[۳۲] «منزلت دل در میان بدن همچون منزلت امام است میان مردمان که باید فرمانبردار او باشند.»[۳۳] پس آنچه در دل یا با دل دیده می‌شود، نور امام است. امام در مقام «والاترین رمز» و «بزرگترین نشانه»، خود نور خداست[۳۴] و به همین جهت در اخبار ائمه صحبت از دیدن خدا در دل به میان آمده است، زیرا نور خدا و نور امام یك نور است. شرط لازم این دیدار ایمان است. تنها به «حقایق ایمان» است که خداوند خود را به دل مؤمن می‌نمایاند. نور او، یعنی نور امام، تنها در دلهای مؤمنان است. حال می‌دانیم که در قاموس اصطلاحات امامیه، «ایمان» نام رمزی «دین» ائمه است، یعنی باطن پیام محمدی؛ و در بطن این دین ایمان مترادف است با محبّت و تسلیم در قبال امام وجودی کلّی و مظاهر زمینی آن، یعنی امامان تاریخی. به همین ترتیب، «مؤمن» یعنی شیعهٔ واقعی و رازآشنای تعالیم باطنی امامان. می‌توان گفت امکان این دیدار نتیجهٔ «منطقی» کیهانشناختی امامیه و نیز نظریهٔ رؤیت بر پایهٔ خداشناسی در این مکتب است. چنانکه در بخش نخست این مقاله آمد، قلب مؤمن هم‌سرشت بدن امام است و همچنین در جهان ماقبل مادّی، بدن امام همان شبح نورانی پیش از آفرینش مادّی اوست. پس دل مرید رازآشنا و بدن نورانی امام در اصل از نهادی یکسان برخوردارند و، به همین دلیل، بنا بر نظریهٔ رؤیت، عمل دیدن میان دل دیدارگر و امام نورانی دیدارپذیر ممکن است. چنین می‌نماید که نور امام به عنوان والاترین مظهر صفات فعل خدا حالات گوناگونی دارد. در برخی از احادیث امامان به چندگونگی این نور اشاره شده است. امام رضا می‌گوید، «... هنگامی که رسول خدا چشم دل به پروردگار خویش می‌دوخت او را در نوری همچون نور حجابها قرار می‌داد تا جایی که آنچه در حجابهاست بر او نمایان می‌شد. آری از نور خداست که هر

چه سبز است سبزی می‌گیرد و هرچه سُرخ است سرخی و هرچه سپید است سپیدی و همینگونه رنگهای دیگر. . . »[۳۵] در یك حدیث امام جعفر صادق، اطلاعات دیگری دربارهٔ این انوار داده شده است:

آفتاب یك هفتادم نورِ کرسی است؛ کُرسی یك هفتادم نورِ عرش؛ عرش یك هفتادم نورِ حجاب؛ حجاب یك هفتادم نورِ سِتر. پس اگر [آنان که قائل به رؤیتِ عینی هستند] راست می‌گویند، هنگامی که ابری در آسمان نیست، چشم به آفتاب بدوزند [یعنی چشم سر تحمّل شدّت این انوار را ندارد].[۳۶]

این انوار خدایی یا، به بیان دقیق‌تر، درخشش‌های گوناگون این نور واحد نه به چشم سر بلکه به چشم دل دیدارپذیراند. به رغم این دقایق، این احادیث در هاله‌ای از راز و ابهام پوشیده شده‌اند و برای بازگشودن اسرار آنها کتابهای حدیث امامیه کمكِ چندانی به پژوهشگر نمی‌کنند. درست است که مضمونِ «دیدن با دل» در برخی نوشته‌های کلامی و بویژه در کلام معتزلی نیز مورد بحث واقع شده، امّا پاره‌ای از جزئیاتِ «فنّی» که امامان به آنها اشاره کرده‌اند، مسیر تحقیق را، برای روشن‌تر شدن نکات مبهم، به سوی متون عرفانی می‌کشاند. از آنجا که متون این دوره، یعنی قرون سوّم و چهارم هجری، کمتر اطلاعات دقیق در این باره دارند، ناچار می‌باید احادیث ائمه را با مطالب نوشته‌های پَسین‌تر، بویژه نوشته‌های اهل تصوف مقابله کرد. البته در این کار نباید در دام مقایسه‌های ساده‌لوحانه افتاد، زیرا عوامل اندیشه‌ساز، که مضامین بر پایهٔ آنها شکل گرفته‌اند، بسته به چارچوبهای مکتبی، یکسان نیستند. منظور از این مقابله آشکار کردن جنبهٔ فنی و عملی و تجربی «دیدن با دل» است و بس. و در محدودهٔ این جنبهٔ عملی است که می‌بینیم در مکتبهای گوناگون تجربهٔ شهودی عنصر مشترك است. بعلاوه، گمانم بر این است که با روشن‌تر شدن این جنبهٔ تجربی، جنبه‌های دیگری از نقش تعلیمی «امام» نیز آشکار خواهد شد.

الف) تصوفِ سُنّی

با آنکه «علم القلب» یکی از اصولِ تصوفِ نخستینِ اهل تسنّن است، امّا در متنهای دیرینه تنها اشاراتی گذرا به موضوع «دیدن در دل» شده است.[۳۷] گویا پس از نجم‌الدین کبریٰ (مرگ ۶۱۷ هجری/ ۱۲۲۰-۲۱ میلادی) و مکتب او بود که نکات دقیق‌تر و مضمونهای پیچیده‌تر در این باره ارائه شده است. نجم‌الدین، پیرِ خوارزم، در کتاب **روائح‌الجمال و فواتح الجلال**[۳۸] شرح کمابیش گسترده‌ای پیرامون این مسأله می‌دهد: مراکز نیرویی بدن (لطیفه، جمع لطایف) و بویژه لطیفهٔ دل، محل نَفْسِ مطمئنّه، و انوار آن (فصل هفتم)؛ رنگ این انوار (فصل سیزدهم)؛ «آفتاب دل»، که استادِ غیبی خوانده شده (فصل شصت و ششم)؛ «راهنما» و «ترازو»ی غیبی که سالك را از مقامِ قلب به آسمان می‌برد (فصل شصت و نهم).

پس از او نجم‌الدین دایهٔ رازی (مرگ ۱۲۵۶/۶۵۴) انوار رنگیِ قابل شهود در دل را نسبت به «عمقِ صعودی» آنها به هفت درجه تقسیم کرده است: سپید، زرد، کبود، سبز، آبی، سرخ، و سیاه.[۳۹] شیخ علاءالدوله سمنانی (مرگ ۱۳۳۶/۷۳۶)، استاد دیگر سلسلهٔ کبراوی، ترتیب دیگری برای لطایف و درجه‌بندی نورهای رنگارنگ قائل شده است[۴۰]: لطیفهٔ قالبیه به رنگ سیاه یا خاکستری تیره؛ لطیفهٔ نفس امّاره به رنگ کبود؛ پنج لطیفهٔ بعدی همگی در قلب واقع شده‌اند: لطیفهٔ قلبیّه یا انائیه به رنگ سرخ؛ لطیفهٔ سرّیه به رنگ سپید؛ لطیفهٔ روحیّه به رنگ زرد؛ لطیفهٔ خفّیه به رنگ سیاه نورانی؛ و سرانجام، لطیفهٔ حقّیه به رنگ سبز. بدیهی است که هر درجه سالك را به حقیقت نزدیك‌تر می‌سازد. برخلاف یوگیان (جوکیان) هند، عرفای مسلمان توجهی به مراکز نیرویی پراکنده در تنه و گردن و سر ندارند و یکسره به مراکز لطیف قلب توجه کرده‌اند که با نورهای رنگیشان از یکدیگر جدا شده‌اند.[۴۱] صوفیانِ نقشبندی نیز پنج لطیفه در محلّ قلب برشمرده‌اند. شیخ محمد امین کُردی شافعی نقشبندی (مرگ ۱۹۱۴/۱۳۳۲) در کتاب **تنویرالقلوب** (روشن کردن دلها) مراکز لطیف دل را چنین وصف می‌کند[۴۲]: «قلب» در دو انگشتی زیر نوك پستان چپ به طرف بیرون به رنگ زرد؛ «روح» در دو انگشتی زیر نوك پستان راست به سمت وسط سینه به رنگ سرخ. «سرّ» در دو انگشتی بالای نوك پستان چپ به سمت وسط به رنگ سپید؛ «خفی» در دو انگشتی بالای نوك پستان راست به سمت وسط به رنگ سیاه و «اخفی» در مرکز سینه به رنگ سبز. سپس مؤلف به توصیف تمرکزهایی که بر هریك از این لطایف لازم است می‌پردازد و همچنین ذکر مخصوصِ هر یك از آنها را شرح می‌دهد. آیا نمی‌توان فرض نمود که پنج نوع نوری که امام جعفر صادق نام برده، یعنی «آفتاب» و «کرسی» و «عرش» و «حجاب» و «ستر» که هریك یك هفتادم بعدی است ــ البته با واژه‌های قدیمیِ از رواج افتاده ــ اشاره‌ای می‌تواند باشد به پنج لطیفهٔ نورانی دل که صوفیانِ بعدی برشمرده‌اند؟ و آیا نمی‌توان چنین انگاشت که «نورهای رنگی حجابها»، که امام رضا در حدیث آورده، اشاره‌ای می‌تواند باشد به انوار رنگارنگ لطایف دل که عرفا از آن سخن گفته‌اند؟

ب) تصوف شیعی

«دیدن در دل» در اغلب مکتبهای تصوفِ شیعی، جزو اصول و هدفها است و روشِ آن کاربستِ پاره‌ای چند از فنون تمرکزی همراه با ذکرهایی است که آموزش آنها، بنا بر سلسله‌های طریقتی، از ائمه آغاز شده و نسل به‌نسل به پیرانِ آن طریقت رسیده است. این کاربست باید یکی از سر به‌مُهرترین اسرارِ این مکتبها باشد، زیرا نکات عملیِ کاربست بسیار کم و تنها به اشاره در متنها آمده و هنگامی که توضیحات بیشتری داده‌اند زبانِ چنان رمز

آلود و کنایی است که تنها سالکانِ رازآشنا توانایی فهمِ آن را چنانکه باید دارند. با اینهمه، برخی اشارات را با کمك مطالبی که در بالا ذکر شد روشن می‌توان کرد. مظفرعلیشاه (مرگ ۱۸۰۱/۱۲۱۵)، از استادان طریقتِ نعمت اللّهیه، در رسالهٔ فارسیِ **کبریت احمر** چنین می‌نویسد:

> محلّ ظهور نور خدا و آیینهٔ تجلیات حضور مولیٰ، حقیقتِ قلب است که آن لطیفه‌ای است ربّانی و مجرّدی است روحانی و حقیقتِ قلبِ روحانی را صورتی است جسمانی که عبارت از مضغهٔ صنوبریهٔ واقعه در ایسر تجویف صدر است [یعنی، صورت جسمانیِ دل روحانی، عضو صنوبری شکل واقع در طرف چپ گودیِ سینه است] و هر تجلّی معنوی که در قلب معنوی واقع می‌شود در این قالبِ صنوبری [نسخه بدل: «قلب صوری»] که به‌منزلهٔ روزنهٔ آن لطیفهٔ ربانی و به‌مثابهٔ خلیفهٔ آن مجرّد روحانی است، صورتی مطابقِ آن معنی و مثالی موافقِ آن تجلی جلوه‌گر می‌گردد و هرگاه آن تجلّی از تجلیات جامعه باشد لامحاله صورت متمثّله [نسخه بدل: تمثیلیه] صورتی جامع خواهد بود بر جمع صور... که صورت انسانی است.[۴۳]

پس والاترین تجلّی نور خدا در دل به صورت انسانی است و چنانکه می‌دانیم، در باور شیعیان امام مظهر تامّ انسان کامل است. در کتاب **صالحیه**، اثر نورعلیشاه ثانی (مرگ ۱۹۱۸/۱۳۳۷)، پیر دیگر طریقت نعمت‌اللّهیه، اشاراتی چند در این باب آمده است:

> ظهورِ نور در دل، نورِ امام است و نور امام در دلِ مؤمن انور از شمس مضیئه است در وسط نهار... بلکه طرفِ نسبت نباشند. نور شمس از پسِ هفتاد حجاب است که نمایش نموده، نور امام ظهورِ نورِ حق است و نور شمس ظلمت و غبار است... [به گفتهٔ علی ع، در متن به عربی] «شناختِ نورانیّت من شناختِ خداست، و شناختِ خدا شناختِ نورانیّت من است و آنکه نورانیّتِ مرا بشناسد مؤمنی است که خداوند دلش را از برای ایمان آزموده است.»[۴۴]

و نیز در جای دیگر (**همان**، ص ۳۳۰) می‌گوید:

> دل را دو رو است. روی ظاهر آن که حیات است جان‌بخش قویٰ و تن است و این وجهه قاعدهٔ نور است و روی باطنِ آن که باطنِ قلب است و ظهور او به صدر است مجمع و محلّ ظهورِ اسماء و صفاتِ الٰهی است، لهذا «عرش» گویند... لهذا علی ع [بعنوان مظهر امام بنیادین کیهانی] عرش است که به رویِ باطنِ الله است که مجمعِ اسرار است.

جای دیگر نویسنده به اشاره و شاید با ابهامی تعمّدی، از پنج یا هفت سطح نورانی دل (قلب، فؤاد، سرّ، خفی، اخفی و یا صدر، قلب، روح، عقل، سرّ، خفی، اخفی)، از رنگهای این لطایف (سبز، آبی، رنگارنگ یا «الوانِ آمیخته»، سرخ، سپید، بیرنگ یا زرد، سیاه) و سرانجام از ذکرِ ویژهٔ هریك از این لطایف سخن می‌گوید (**همان**، صص ۱۴۹-۵۰، ۱۵۶، ۳۲۸ ببعد).[۴۵]

عملِ «دیدن در دل» کاربستِ اصلیِ صوفیان مکتب اویسی نیز هست. شعار این طریقت، «علیك بقلبك» است که، بنا به باور سالکان، اوّل و آخر راه عرفانی در آن گنجانده

شده. این عبارتِ فشرده به اویس قرنی، زاهد مشهور هم عصر پیامبر، منسوب است که مکتب اویسی نام خویش را از او گرفته و شاید بتوان این عبارت را به «بر تو باد نگاهداشتِ دلِ تو» ترجمه کرد. با آنکه حفظ راز در این مکتب نیز معمول است، اما بتازگی یکی از سالکان رساله‌ای فراهم کرده و در آن تمامی شواهدی را که از نظر طریقت او اشاره به «دیدن در دل» دارد از **تورات و انجیل و قرآن** و احادیث پیامبر و امامان و نیز گفته‌ها و نوشته‌های پیران اویسی جمع‌آوری کرده است. نور دل اینجا نیز امامِ باطنیِ سالك دانسته شده و آگاهی از این امام و رؤیت او و همچنین سرسپردگی به او ضامنِ پیشرفتِ سالك در راه معنوی شناسانده شده است.[۴۶]

در آثار عقیدتی سلسلهٔ ذَهَبیّه اصطلاحاتی چون «بصیرت قلبیه» یا «مشاهدات انوار قلبیه» بسیار به چشم می‌خورد بی آنکه توضیح دقیقی دربارهٔ جزئیات تجربه داده شود. با اینهمه، در چند مورد تصریح شده که «سالك موفق به‌دیدارِ امام خویش شد.»[۴۷] از میان متون این سلسله که در دسترس من بوده، تنها یك جا اطلاعاتِ کمابیش روشن و دقیقی داده شده و آن چهارمین پاسخ از پاسخهای دوازده‌گانهٔ میرزا ابوالقاسم راز شیرازی (مرگ ۱۲۸۶/ ۱۸۶۹) است به مرید خویش رائض الدین زنجانی.[۴۸] مرید می‌پرسد که چرا امام رضا را [که سرسلسلهٔ طریقت ذَهَبیّه است] «قبلهٔ هفتم» می‌نامند. پیر در جواب می‌گوید:

> بدان ای فرزند عزیز مکرم اینکه این سؤال شریف اعظمی است از اسرار قلبیهٔ کشفیه که دستِ هر بوالهوس به کشفِ قناعِ از آن وفا نکند... مگر آنکه فهمش موقوف به کشفِ قلبیِ اربابِ قلوب است... و این لقب شریف نیز مثل «انیس النفوس» است... یا «شمس الشموس» [دو دیگر از القاب امام رضا]... که نورِ ولایتِ آن حضرت که در قلب مؤمنان تابش دارد اختصاص به آن حضرت ندارد بلکه این نور مقدس با تمامی ائمهٔ هدیٰ علیهم السلام است، زیرا که این بزرگان همگی نورِ مُنْزَل از حق تعالی بر خلایقند... و اختصاصی آنحضرت از چه باب است پس می باید دانست که آنچه به کشفِ ارباب قلوب آمده است آن است که چون سلسلهٔ اولیاءِ جزء [یعنی ذهبیه] که اُمّ السلاسل است از آنحضرت ناشی شده است و صورتِ مبارکِ آنحضرت در سرّ سویدای قلبِ اولیاء، که طورِ هفتمِ قلب است، از برای اولیاء هویدا می‌شود، پس این وصف به آنحضرت اختصاص دارد دونِ سائر ائمه. فعلیهذا بدان که اطوار سبعهٔ قلب اولیاء [یعنی لطائف هفتگانهٔ دل] تجلیاتِ انوارِ سبعهٔ متلوّنه به الوانِ مختلفه است و تجلّیِ هفتم نور سیاه است که... طورِ هفتمِ قلب است و به صورت مبارکِ آنحضرت از برای اولیاء تجلی می‌نماید به صورت سیاه شفافِ برّاقِ نیکویی که شدیدالسّواد [یعنی نور سیاه تیره] است و «انیس النفوس» و قبلهٔ قلبِ اولیاء الهی است یعنی قبله‌گاهِ طورِ هفتمِ قلوبِ اولیاء خداست که بزرگان نماز واقعیِ حقیقی را در نزد ظهورِ این قبلهٔ حقیقی واجب میدانند... پس آنحضرت انیس النفوس اولیاست دون سایرالناس و قبلهٔ هفتمِ اطوارِ قلوبِ اولیاء است دونِ سایر القلوب. پس معلوم گردید که دریافتِ این سرّ عظیم به کشفِ قلبی اولیاء است و بس وسایر اهل عقل که به‌کشفِ قلبی واصل نشده‌اند از درك این سرّ و معنیِ ایندو کلمه و وصفِ آن محرومند... پس [در متن به عربی] فرزندم، کشف اسرار قلوبِ اولیاء را غنیمت شمار باش که خداوند تو را بدان سوی هدایت کند و آنرا از نااهل پنهان بدار.[۴۹]

چندین عامل در این تجربه‌ها و، چنانکه در پیوست خواهد آمد، در تجربه‌های عرفای هندو و نیز راهبان هسوخیایی مسیحی مشترك است: وجود نور؛ اینکه در مرحلهٔ خاصی از تجربه نور صورت انسانی می‌پذیرد و این صورت برای سالك صورت استاد ربّانی است و سرانجام اینکه به‌فیض این استادِ نورانی سالك به شناختِ حقیقت می‌رسد. صوفیان، چه سنّی چه شیعی، در دریافتِ سطوحِ گوناگونِ انوارِ رنگی مشترکند. همهٔ این عوامل به گونه‌ای پراکنده و با بیانی کنایی و تلویحی در قدیمی‌ترین مجموعه‌های احادیثِ ائمه موجود است. گویا «دیدن در دل» یا «دیدن با دل» عملِ معنویِ اصلی در تعالیم امامان بوده است. ایشان این عمل را شرطِ اصلیِ خداپرستی دانسته‌اند و تردیدی نیست که طرز عمل را نیز به شاگردان نزدیك خود می‌آموزانده‌اند. عبارتِ مصطلحِ «مؤمنی که خداوند دلش را از برای ایمان آزموده» بارها بر زبان ائمه جاری شده و می‌توان چنین پنداشت که مقصود از آن شاگردِ رازآشنایی است که «دیدن در دل» را آموخته و از آزمونِ آن سربلند بیرون آمده است. آیا به این دلیل نیست که امامان چنین مؤمنی را که به دیدار نور امام، یعنی والاترین تجلّی حق، و به سرچشمهٔ معرفت رسیده، همواره هم‌ترازِ «فرستادگان آسمانی» (نبیِّ مرسل) و «فرشتگان نزدیك» (مَلَكِ مقرّب) دانسته‌اند؟ گویا این عمل همراه با تمرکزی خاصّ[۵۰] و ذکر و تکرار عبارات مقدّس بوده است[۵۱]. امّا، تا آنجا که می‌دانیم، در مجموعه‌های قدیمی احادیث امامیه صحبتی از نشست یا طرز قرار گرفتن بدن به‌میان نیامده است.

آنچه در قلب مشاهده می‌شود درخشش‌ها و رنگهای گونه‌گونِ نور عقل یا نور امام و حتی صورتِ نورانیِ امام است که گاه با لفظِ «خدا» از آن یاد شده. زیرا نباید فراموش کرد که امام در مفهوم کلّی و وجودی آن، والاترین «رمز» و «نشانه» و «حجّت» و تجلّیگاه وجهِ تجلّی پذیر خداست. در اینجا ذکر برخی از سخنان و عقایدِ «دو هشام»، یعنی هشام بن حَکَم و هشام بن سالم جوالیقی، دو تن از اصحاب ائمه، خالی از فایده نیست.

این سخنانِ «تشبیه‌آمیز» با اندك اختلافاتی هم در متون امامیه و هم در نوشته‌های فرقه‌نگاران مسلمان ضبط شده است.[۵۲] از هشام بن حَکَم نقل کرده‌اند که خدا دارای بدنی است با درخشش خیره‌کننده، بدنی توپُر، دارای اجزاء و ابعادِ ویژهٔ خویش و شناخت این بدنِ خدایی لازمهٔ ایمان واقعی است. از هشام‌بن سالم جوالیقی چنین نقل کرده‌اند که خداوند دارای صورتی انسانی است و بدنی دارد نورانی که قسمت بالای آن تو خالی و قسمت پایین آن توپُر است و دارای حواس و اعضاء و یالی است از نور سیاه. این گفته‌ها هرقدر هم ناقص و تحریف شده باشند، بیش از آنکه نتیجهٔ نظرپردازی و تفکّر باشند، گواه تجارب شهودیِ گویندگان آنها هستند، زیرا نه از لحاظ کلامی قانع کننده هستند و نه از نقطه‌نظر زیبایی شناسی اسلامی. آیا نمی‌توان چنین فرض کرد که گفته‌های دو هشام شمّه‌ای بوده از آنچه در حینِ عملِ «دیدن در دل» مشاهده کرده‌اند؛ کاربستی که خود از امام خویش آموخته بوده‌اند؟

البته امامان با صراحت این گفته‌های دو هشام را ردّ کرده‌اند، امّا، در عین حال، آن دو را از کنار خویش نرانده‌اند. آیا مردود شمردن این سخنان به آن دلیل نبوده که دو هشام واقعیتی از اسرار خدایی را به زبان آورده‌اند، حال آنکه امامان همواره اصحاب خویش را از به‌زبان آوردن واقعیتِ خدا منع کرده‌اند، زیرا از کلام، به علت نقص و نارسائیش، کاری جز تحریفِ واقعیت ساخته نیست.[۵۳] آیا دو هشام از اسراری سخن گفته‌اند که می‌بایست پنهان بماند و مخالفت ائمه نه چندان با محتوای سخنان بلکه با عمل سخن گفتن بوده است؟ آیا دو هشام می‌بایست به‌جای خدا از امام سخن می‌گفتند تا اصول خداشناسی شیعه رعایت می‌شد، امّا آیا برخی از سخنان متشابهِ خود ائمه به ایشان چنین اجازه‌ای را نمی‌داده است؟[۵۴]

امامان همواره موضع بسیار خصمانه‌ای در قبال کلام و خداشناسیِ نظریِ ناب داشته‌اند.[۵۵] از آنچه گذشت چنین بر می‌آید که، بنا بر تعالیم ائمه، نزدیکی و شناختِ خدا نه با نظریه‌های کلامی و استدلالهای منطقی و رأی و قیاس و اجتهاد بلکه از راه تجربهٔ مستقیم و زنده میسّر است، یعنی تجربهٔ درونیِ آنچه در خداوند دیدارپذیر و شناختنی است. به‌عبارت دیگر، دیدن و شناختنِ مظهرِ تامّ خدا، یعنی امام. عشق نسبت به امام یا ولایت عاملِ اصلیِ این تجربه است، تجربه‌ای که به گفتهٔ ائمه ضامن ایمان واقعی و رهایی از دامهای دوگانهٔ «تشبیه» و «تعطیل» است؛ رهایی از تشبیه، زیرا «شیء دیدنی» نه خودِ خدا بلکه مظهر اوست؛ و رهایی از تعطیل، زیرا شناخت خدا به نام یك خداشناسی مطلقاً سلبی یکسره نفی نشده است. گویا در بطن تعالیم ائمه عملِ «دیدن با دل» وسیلهٔ اصلیِ تحقق این تجربه بوده است، یعنی دیدنِ «امامِ نورانیِ دل» که امام وجودی نمونهٔ بنیادینِ آن و امامِ تاریخی مظهر زمینی و محسوسِ آن است. به این ترتیب، مؤمن شیعی دعوت شده است تا با بکاربستنِ عملِ «دیدن در دل»، که بی‌گمان با ذکر همراه بوده، استاد و امام نورانیِ خویش را کشف کند و به این ترتیب تعلیم بنیادین کیهانی را تجدید و تکرار نماید؛ تعلیمی که در آن در جهان ماقبل مادّی سایه‌های موجودات پاك جملات مقدس و سرّی را از اشباح نورانی ائمه فرا می‌گرفتند و در برابر ایشان می‌سرودند (رجوع کنید به بخش یکم مقاله). امامان دین خویش را «دینِ راز» خوانده‌اند: «امر ما رازی است پوشیده در راز؛ رازی محفوظ؛ رازی که تنها رازی دیگر را از آن بهره است؛ رازی پشت پردهٔ رازی دیگر.»[۵۶] «امر ما پوشیده در پردهٔ میثاق است. خدا پَست کند کسی را که این پرده بدَرَد.»[۵۷] «تعلیم ما حق است و حق حق و ظاهر است و باطن و باطنِ باطن و راز است و رازِ راز و رازِ محفوظِ پوشیده در راز.»[۵۸] در مورد «عملِ دیدنِ با دل»، که شاید بزرگترین راز تعلیمی بوده، می‌توان گفت که امام وجودی محتوای این راز و امامِ زمینیِ تاریخی گنجینه‌بان و معلّمِ آن به‌مؤمن سزاوار است.[۵۹] تنها در مورد این مؤمن آشنا به رازِ امامِ دل است که گفته شده همچون نبیِّ مرسل یا مَلَكِ مقرّب دین حق را تواند فهمید: «تعالیم ما دشوار و سخت دشوار است و غیر از نبی مرسل و ملك مقرّب

و مؤمنی که خداوند دلش را از برای ایمان آزموده، کسی را تاب آن نیست.»[۶۰] اگر فرضیّات این مقاله در مورد اشاراتِ «فنّی» ائمه درست باشد، این نکاتِ قدیمی‌ترین شواهدِ عملِ «دیدن با دل» در تاریخِ عرفانِ اسلامی خواهند بود؛ عملی که بعدها به صورتی گسترده در میان عرفای متصوفه، چه سنّی چه شیعی، رواج یافته است. علاوه بر این، این اشارات نشانگر آنست که تشیع اولیه «امام شناسیِ» باطنی و تجربیِ پرداخته‌ای داشته است.

پیوست: «دیدن در دل» در دو سنّت عرفانیِ غیراسلامی

کهن ترین شواهدِ مربوط به دیدن نورِ دل به نخستین «ریشی»ها (Rishi)، فرزانگانِ دیده‌ورِ هندِ باستان، باز می‌گردد: «این نور، که در دلِ همگان جای دارد، دانای مطلق و نافذ است در همه چیز. این روح استادی خدایی است که به نیروی خویش به فرزانه دید باطن می‌بخشد.» (**ریگ‌ودا**، هفت: ۴-۸۸)، «دانایان با جستجو در قلب خویش اصل و علّتِ وجود را در فراتر از وجود یافتند.» (**ریگ ودا**، ده: ۴-۱۲۹)[۶۱]. در **اوپانیشادها** (Upanishad) و **براهْمَن‌ها** (Brâhmana)، که تفسیرهای فلسفی و معنوی وداها هستند، اطلاعات راجع به «دیدن در دل» دقیق‌تر شده است: «'من' (خویشتنِ خویش átman) را ارج باید نهاد که جوهرش اندیشه است و بدنش نَفَس و صورتش نور و هستی‌اش اثیر. . . 'من' همچون دانهٔ برنج است، بظرافتِ دانهٔ ارزنی زرّین و صورتی است که در حفرهٔ دل جای دارد، درخشان همچون آتشی بی‌دود، 'من' پهناورتر از آسمان، پهناورتر از فضا، از زمین و از همهٔ موجودات.» (Shatapata Brahmana، ده: ۲-۶ و ۴).[۶۲] «. . . یك چنین فرزانه‌ای صورتِ نوری را که به دیدهٔ درون می‌بیند، به‌خود می‌گیرد، زیرا نگاه او به‌هدایت استادِ اعظم [یعنی شیوا]، خورشید خِرد را تواند دید که در حفرهٔ دل پنهان شده است.» (Advaya Târaka Upanishad، اوپانیشادِ شیوایی: ۱۳-۱۲)[۶۳] «با تمرکز بر چرخِ دل،[۶۴] چنانکه در نوشتهٔ مقدس آمده، می‌توان در میانهٔ آن شرارهٔ تیز و کوچك و راست را مشاهده کرد. . . شراره‌ای کوچکتر از ذرّه با آنکه روح بزرگ در آن جای گزیده» (Vasudera Upanishad، اوپانیشادِ ویشنویی: شش، ۱۳-۱۱).[۶۵] در همهٔ متنهای مربوط به یوگا مطالب کم و بیش گسترده‌ای دربارهٔ «مراکزِ نیرویی بدن بطور کلی و بویژه مرکز لطیف قلب (Anahata chakra) آمده است.[۶۶] در اینجا تنها به ذکر شواهدی برگرفته از اوپانیشادهای یوگایی بسنده می‌کنیم: «همچنانکه بوی خوش در گل است و کره در شیر و روغن در کُنجد، چرخی در دل است که در میانه‌اش روح جای دارد. . . و روح به صورت کلمهٔ پاك جلوه‌گر می‌شود و آنجاست که برهمن نادیدنیِ نابودکنندهٔ بدی قرار گرفته است.» (Yogatattva Upanishad، ۱۳۶/۳۷ و ۱۴۰)[۶۷] «در مرکز چرخِ دل، کلمهٔ مقدسِ اَوْم (Aum) جای دارد، بی‌حرکت، درخشان همچون چراغی خاموش ناشدنی. در مرکز دل بر این کلمه باید

تمرکز نمود، زیرا 'اوم'، همان خداوندی است که قدّش بیش از نیم انگشت نیست و صورت این خداوند پنهان همچون شراره‌ای در دل جلوه‌گر است.» (Dhyânabindu Upanishad، ۱۹ و ۲۲)[۶۸] «در محلّ دل نیلوفری است هشت برگ که در مرکز آن دایره‌ای است ذرّه‌مانند و آن دایره قلمروِ روحِ فردی است که خود نور است. آنجا اصلِ همه چیز است. در آنجاست که همه چیز شکل می‌گیرد، همه چیز انجام می‌پذیرد، و همه چیز در حرکت است... هنگامی که اندیشه در مرکز نیلوفر دل آرام می‌گیرد به معرفت دست می‌یازد و هر آنچه فهمیدنی است می‌فهمد. آنگاه اندیشه می‌خواند، می‌رقصد، و نیکبختی را می‌آفریند و می‌آموزاند.» (همان **اوپانیشاد**، ۹۳)[۶۹] در پایان این قسمت بخشی از یك رسالهٔ قدیمیِ یوگای شیوایی نقل می‌شود: «با تمرکز در میانهٔ قلب، یوگی به دانش نامحدود دست می‌یابد، به‌علمِ گذشته و حال و آینده می‌رسد، قدرتِ دیدن و شنیدنِ از دور را به دست می‌آورد، خدایان و الاهگان را می‌بیند و بر موجودات غریبی که فضا را آکنده‌اند چیره می‌شود. آن کس که هر روز دیدهٔ درونِ خویش را بر شعلهٔ پنهان قلب می‌دوزد، نیروی پرواز در هوا و انتقال به‌سراسر جهان را کسب می‌کند.» (Shiva Samhit: â پنج، ۸۶-۸۸)[۷۰] جالب اینجاست که درست همهٔ کرامات و نیروهای خارق‌العاده‌ای که در متن شیوایی بعنوان نتایجِ عملِ تمرکز بر میانهٔ دل ذکر شده، همگی جزو «اعاجیب» (نیروهای حیرت‌انگیز) امامان و برخی شاگردان نزدیك ایشان، بویژه نوّاب چهارگانهٔ امام غائب در زمان غیبت صغریٰ، برشمرده شده‌اند.[۷۱]

در مسیحیت قلب از مقامِ معنوی و عملی پراهمیتی برخوردار است و از انجیل‌های چهارگانه گرفته تا متونِ فرقه‌ها و مکتب‌های گوناگون مسیحی همه جا بر تقدّسِ حقیقت دل تأکید شده است.[۷۲] از این میان، راهبانِ هسوخیائی (از hêsukhia، یونانی، به‌معنی آرامش و بی‌حرکتی) جزئیات «فنّی» جالب توجهی در مورد دیدن در دل ارائه داده‌اند. ویژگیِ این مکتب ارتدکس شرقی، بیش از هر چیز، در روش نیایش و تمرکز آن است که خلاصه عبارت است از افکندنِ سر و دوختن نگاه به محل قلب و تکرار پیوستهٔ این نیایش: «پروردگارا، عیسی مسیح، پسر خدا، به من رحم کنید.» به عبارت دقیق‌تر، نشست در تاریکی در بی‌حرکتی کامل بدن و روان (hêsukhia)، چشم دوختن به میانهٔ سینه برای جستنِ محلِّ «دلِ راستین»، پیگیریِ خستگی‌ناپذیر این عمل همراه با تکرار همان نیایش که هماهنگ با تنفّس بسیار آرام صورت می‌گیرد. هدف کشفِ «محلِّ دل» است و در بطن آن دست یافتن به معرفتی شگرف که نقطهٔ اوج آن مشاهدهٔ نور مسیح است. بنا به گفتهٔ «پدران یونانیِ» این مکتب، مرکز لطیف دل کمی بالاتر یا پایین تر از نوك پستان چپ قرار دارد.[۷۳] در یك قطعهٔ بازمانده از نیسه فوروسِ «خلوت گزین» (نیمهٔ دوم قرن سیزده میلادی)، پس از توصیفی از روشِ نیایش، متن چنین به پایان رسیده: «... پس روانِ خویش فراهم آور و آن را به

سوراخهای بینی بر آر که این راهِ نَفَس است به سوی دل. آنگاه روان را پیش ران، حتّی اگر لازم آمد به زور، تا همراه نفسِ برکشیده به سوی دل پایین رود. . . ای برادر، روان را چنان آموخته کن تا شتابی برای خروج از دل نداشته باشد، زیرا ملکوت خدا در درونِ ما است و برای آن کس که نگاه خویش به سوی ملکوت درون چرخاند و نیایش پاك را بجای آورد، آری برای چنین کسی جهان خاکی پست و حقیر جلوه کند. . . پس آنگاه شادان متوجه خواهی شد که فوجِ فضائل و نیکوییها تو را در بر گرفته است، عشق، شادی، آرامش و دیگر نیکوییها که از راه آنها تمامی خواستههایت به عنایت پروردگارمان، عیسیٰ مسیح، برآورده خواهد شد.»[۷۴] در کتاب **روش نیایش مقدس و تمرکز** (چه بسا اثرِ نیسه فوروس، که در بالا از او یاد شد، و همچنین منسوب به سیمیون «متکلّم جدید»، ۹۱۷-۱۰۲۲ میلادی) و نیز در رسالهٔ **انشی ریدون** اثر نیکودموس، راهب کوهستان آتوس (Athos) (۱۷۴۹-۱۸۰۹ میلادی)، مراحل گوناگون تمرکز و نیایش قلبی، از «ظلماتِ نخستین» تا کشف «صورت نورانی مسیح» تشریح شده است.[۷۵]

پانویس ها:

۱. مثلاً، رجوع شود به مقدمهٔ:

A.A.A. Fyzee, *Shi'ite Creed*, Oxford, 1942.

Hasan al-Amin, "Towhid", in *Islamic Shi'ite Encyclopaedia*, Beyrouth, n.d.

L. Arnold, "Le credo du Shi'isme duodécimain", *Travaux et jours*, 17, 1965.

محمدحسین طباطبایی، **شیعه در اسلام**، قم، ۱۹۶۶ میلادی، بویژه فصل ۳ (ترجمهٔ انگلیسی از سیدحسین نصر، Shi'ite Islam، لندن، ۱۹۷۵)؛

H. Corbin, *En Islam iranien*, s.v., "Tawhîd", "tanzih". id., *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, 1981, 3e partie.

W. Madelung, "The Shi'ite and Khârijite Contribution to Pre-Ash'arite Kalâm", in *Islamic philosophical Theology*, ed. Parviz Morewedge, Albany, New York, 1979; and *Religious Schools and Sects in Medieval Islam*, Variorum Reprints, London, 1985, VIII).

۲. کلینی، **اصول کافی**، «کتاب التوحید، باب اطلاق القول بانّه شیء»، جلد ۱، ص ۱۰۹، شمارهٔ ۲ ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۷، ص ۱۰۴، شمارهٔ ۱. «**تعطیل**» و «**تشبیه**»، دو اصطلاح از قاموس الاهیات اسلامی است. «تعطیل» یعنی کنار گذاردنِ هرگونه کوشش برای فهم و نزدیکی به آنچه مربوط به وجود خداوند می شود و «تشبیه»

یعنی نزدیك کردن و مقایسهٔ خالق با مخلوق برای آسان کردن فهم وجود خالق. از نظر امامان، هر دو مضمون مردود است و، چنانکه پس از این خواهد آمد، در تعالیم ایشان مضامینی چون «تجلّی» و «ظهور» که معصوم محلّ عالی آنهاست، کوشش تقرب به خداوند را از دامهای دوگانهٔ تعطیل و تشبیه می‌رهاند.

۳. ابن بابویه، **همان**، همانجا، شمارهٔ ۲.

۴. کلینی، **همان**، همانجا، شمارهٔ ۱؛ ابن بابویه، **همان**، ص ۱۰۶، شمارهٔ ۶؛ ابن عیاش جوهری، **مقتضب الاثر** ص ۹. در مورد عبدالرحمن بن ابی نجران التمیمی الکوفی، شاگرد امامان هشتم و نهم، رجوع شود به: نجاشی، **رجال**، ص ۳۸۰، شمارهٔ ۹؛ طوسی، **رجال**، ص ۴۰۳، شمارهٔ ۷؛ طوسی، **فهرست** ص ۱۳۵، شمارهٔ ۴۷۶؛ مامقانی، **تنقیح المقال**، ذیل اسم؛ اردبیلی، **جامع الرواة**، جلد ۱، ص ۴۴۴. در مورد اطلاق لفظ «شیء» به خدا در کلام اسلامی بطور کلی و مباحث کلامی در این باب رجوع شود به:

D. Gimaret, *Les noms divins en Islam*, Paris, 1988, pp. 142-150.

۵. مثلاً، کلینی، **همان**، جلد ۱، ۱۴۰ به بعد؛ ابن بابویه، **همان**، باب ۶، صص ۹۷ به بعد.

۶. کلینی، **همانجا**، ۱۶۰ به بعد؛ ابن بابویه، **همان**، باب ۲۸، صص ۱۷۳ به بعد و نیز باب ۲، صص ۳۱ به بعد؛ ابن بابویه، **عیون اخبارالرضا**، جلد ۱، باب ۱۱، صص ۱۱۴ به بعد.

۷. در مورد صفاتِ ذات و صفاتِ فعل رجوع کنید، ازجمله، به: کلینی، **همان**، جلد ۱، ۱۴۳-۴۷ و ۱۴۸-۵۱؛ ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۱۱، صص ۱۳۹ به بعد.

۸. صفار قمی، **بصائرالدرجات**، بخش ۲، باب ۳، صص ۶۱-۶۴ و باب ۴، ۶۴-۶۶ (تفاسیر واژهٔ «وجه» در قرآن)؛ کلینی، **اصول کافی**، «کتاب الحجّه»، جلد ۱، صص ۲۸۳ به بعد؛ ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۱۲، صص ۱۴۹ به بعد (تفسیر آیهٔ «کلّ شیءٍ هالك الاّ وجهه»، سورهٔ **قصص**: ۸۸، که در آن «وجه» به امام کلّی وجودی تعبیر شده است) و باب ۲۴، صص ۱۶۷ به بعد؛ ابن بابویه، **عیون اخبارالرضا**، باب ۱۱، صص ۱۱۴ به بعد، بویژه صص ۱۱۵-۱۶ و ۱۴۹-۵۳؛ ابن بابویه، **کمال الدین**، جلد ۱، باب ۲۲، ص ۲۳۱.

۹. یعنی «بزرگترین نشانهٔ خدا»، «والاترین رمز خدا» و «استوارترین رشته برای تقرّب به خدا»، رجوع شود به: صفار قمی، **بصائرالدرجات**، بخش ۲، باب ۳، صص ۱۶-۱۷؛ ابن بابویه، **امالی**، مجلس نهم، شمارهٔ ۹، ص ۳۵ و مجلس دهم، شمارهٔ ۶، صص ۳۸-۳۹؛ مجلسی، **بحارالانوار**، جلد ۲۲، صص ۲۱۲-۱۳ و جلد ۳۴، صص ۱۰۹-۱۰.

۱۰. ابن بابویه، **علل الشرایع**، باب ۹ («علّة خلق الخلق»)، ص ۹، شمارهٔ ۱.

۱۱. صفار قمی، **همان**، بخش ۱، باب ۳، ص ۶؛ ابن بابویه، **کمال الدین**، باب ۲۴، شمارهٔ ۷، ص ۲۶۱؛ **نهج البلاغه**، ترجمهٔ فیض الاسلام، ص ۴۷۰.

۱۲. ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۱۲، شمارهٔ ۹ (قسمت آخر)، ص ۱۵۲.

۱۳. **همان**، باب ۴۱، شمارهٔ ۱۰، ص ۲۹۰.

۱۴. حدیث امام جعفر صادق، **همان**، باب ۱۲، شمارهٔ ۸، صص ۱۵۱-۵۲.

۱۵. در مورد اطلاعات کلی در این باب در ادبیات کلامی سنّی و عرفانی، رجوع شود به:

J. Van Ess, *Die Gedankenwelt des Hârit al-Muhâsibî*, Bonn, 1961, pp. 213-15, 218.

——— "Ibn Kullâb und die Mihna", *Oriens* 18-19, 1967, pp. 92-142.

L. Gardet, *Dieu et la destinée de l'homme*, Paris, 1967, pp. 338-45.

G. Vajda, "Pour le dossier de nazar", *Recherches d'islamologie... offert à G. Anawati et L. Gardet*, Louvain, 1977, pp. 336-39; L. Ibrahim, "The Problem of the Vision of God in the

Theology of az-Zamakhsharî and al-Baydâwî", *Welt des Orients* 13, 1982, pp 107-13.

نصرالله پورجوادی، «رؤیت ماه در آسمان»، **نشر دانش**، سال دهم، شمارهٔ ۱ به بعد. در مورد نظریات حنابله، رجوع کنید به:

H. Laoust, *La profession de foi d'Ibn Batta*, Domas, 1958, s.v., *"ru'ya*, vision de Dieu".

برای نظریات معتزله: قاضی عبدالجّبار، **المغنی**، قاهره، ۱۹۶۵، جلد ۴، صص ۳۲-۲۴۰؛ ابن متوّیه، **المجموع فی المحیط بالتکلیف**، قاهره، ۱۹۶۵، صص ۲۰۸-۱۱؛ مانکدیم احمدبن احمد، **شرح الاصول الخمسه**، قاهره، ۱۳۸۴ قمری، صص ۲۳۲-۷۷. در مورد انتقاد نظریات معتزله، ازجمله: باقلّانی، **کتاب التمهید**، بیروت، ۱۹۵۷، صص ۲۶۶-۷۹؛ ابن حزم، **الفصل فی الملل و الاهواء و النحل**، قاهره، ۱۳۲۱ قمری/۱۹۰۳ میلادی، جلد ۳، ص ۲ به بعد. برای نظریات اشاعره، رجوع شود به:

D. Gimaret, *La doctrine d'al-Ash'arî*, Paris, 1990, 2e part., ch. 10.

۱۶. ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۸، ص ۱۰۷، شمارهٔ ۱.

۱۷. کلینی، **اصول کافی**، «کتاب التوحید»، باب ۹، جلد ۱، ۱۲۸، شمارهٔ ۲؛ ابن بابویه، **کتاب التوحید**، همانجا، ص ۱۱۰، شمارهٔ ۹. در مورد «زندیق» (جمع، زنادقه) در اسلام، رجوع کنید به: رسالهٔ دکتری

Melhem Chokr, *Zandaqa et zindîqs en Islam Jusqu' à la fin du 2e/8e siècle*, Université Paris 3, 1987-88.

این رساله به طرز درخشانی مطالعاتِ مشهورِ G. Vajda را در مورد مضمون «زندقه» تکمیل کرده است.

۱۸. مقصود امام دهم، علی بن محمد الهادی، است که در واقع ابوالحسنِ پنجم است، اما از آنجا که این کُنیه بسیار به ندرت در مورد امامان اول و چهارم (ابوالحسن اول و دوم) بکار می‌رود، امامیه معمولاً امام هفتم را ابوالحسن اول، امام هشتم را ابوالحسن دوم و امام دهم را ابوالحسن سوّم می‌خوانند. علاوه بر این، احمد بن اسحق رازی شاگرد امام دهم بوده است (در مورد او رجوع شود به: کشّی، **رجال**، ذیل اسم؛ طوسی، **رجال**، ص ۴۱۰، شمارهٔ ۱۴؛ علامه حلّی، **خلاصه الاقوال**، ذیل اسم؛ اردبیلی، **جامع الرواة**، جلد ۱، ۴۱؛ مامقانی، **تنقیح المقال**، ذیل اسم.)

۱۹. کلینی، **اصول کافی**، «کتاب التوحید»، باب ۹، شمارهٔ ۴؛ ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۸، شمارهٔ ۷. ناپختگی زبان در این مرحلهٔ بدوی اندیشهٔ فلسفی در اسلام کاملاً محسوس است. در این مورد، زبانِ «فنّیِ» هشام بن حکم، از اصحاب مشهور امام ششم، شاهد دیگر این موضوع می‌تواند باشد. گویا هشام سخت می‌کوشد تا نظریهٔ ارسطوییِ ادراك را ــ که ناگزیر از راه ترجمه‌های دست و پا شکسته می‌شناخته ــ در چارچوب نظریهٔ شیعیِ ناممکنیِ رؤیتِ عینیِ خداوند بگنجاند: «چیزها را تنها از دو راه می‌توان ادراك کرد، از راه حواس و از راه قلب. ادراك از راه حواسّ به سه معنی [بجای «نحو»] انجام می‌گیرد: مداخله، مماسّه، و [ادراکی] بدون مداخله و مماسّه. مثال ادراك از راه مداخله: اصوات [بجای «سمع»]، بوها [بجای «شمّ»] و مزه‌ها [بجای «ذوق»] مثال ادراك از مماسّه: شناخت اشکال [یعنی اشکال هندسی] چون تربیع [بجای مربّع] یا تثلیث [بجای مثلّث] و یا نرم و زبر و یا گرم و سرد. مثال ادراك بدون مداخله و مماسه: رؤیت از آنجا که در چنین ادراك چشم چیزها را در می‌یابد بی آنکه میان آنها مداخله یا مماسّه باشد و عملِ دیدن نه در حیّزِ بصر بلکه در حیّزِ غیر بصر انجام می‌گیرد [یعنی دید نه در درون چشم بلکه بیرون آن واقع می‌شود]. رؤیت را «سبیل» [بجای واسطه] و سببی لازم آید. راهِ رؤیت هواست و سبب آن نور.» (از اینجا به بعد هشام استدلالی کم و بیش شبیه به استدلالِ امام دهم پیش می‌گیرد، امّا بیان او از بیان امام باز هم پیچیده‌تر و مبهم تر است)؛ کلینی، همان جا، شمارهٔ ۱۲. آنچه قابل توجه است تفاوت میان زبان غنی مذهبی و زبانی «فلسفی» است که می‌کوشد «منطقی» باشد.

۲۰. کلینی، **همان**، شمارهٔ ۱؛ ابن بابویه، **همان**، شمارهٔ ۲. در مورد ابویوسف یعقوب بن اسحق برقی، از اصحاب

امامان دهم و یازدهم، رجوع کنید به: طوسی، **رجال**، ص ۴۲۶، شمارهٔ ۶، و ۴۳۷، شمارهٔ ۳؛ اردبیلی، **جامع الرواة**، ص ۳۴۵.

۲۱. کلینی، **همان**، شمارهٔ ۵؛ ابن بابویه، **همان**، شمارهٔ ۵.

۲۲. کلینی، **همان**، شمارهٔ ۶؛ ابن بابویه، **همان**، شمارهٔ ۶.

23. G. Vajda, "Le problème de la vision de Dieu (ru'ya) d'après quelques auteurs shi'ites duodècimain", *Le shi'isme imâmite*, Paris, 1970, pp. 31-53.

ن. پورجوادی، «رؤیت ماه در آسمان»، **نشر دانش**، سال دهم، شمارهٔ ۲، ۱۳۶۹، بویژه صص ۱۲-۱۵. هر دو مؤلف تنها اشاره‌ای کوتاه به موضوع دیدنِ با دل کرده‌اند.

۲۴. به‌نظر می‌رسد که جسته‌ـگریختگی این اطلاعات عمدی بوده است. چنانکه پس از این خواهیم دید، عملِ معنویِ «دیدن با دل» یکی از مخفی‌ترین اسرار در تعالیم ائمه به‌نظر می‌رسد. در مورد چنین اسراری، چه امامان و چه مؤلفان شیعه، بویژه اهل باطن و عارفان، روش خاصّی در نقلِ کتبیِ مطالب داشته‌اند که «همانا «پراکندگیِ اطلاعات» (تبدیدالعلم) نامیده می‌شده است. به این ترتیب که اجزاء ترکیبی یك موضوع در جاهای مختلف نوشته می‌شده و پوشیده در میانِ مطالبِ بظاهر بدون ارتباط با آن موضوع ارائه می‌شده است تا صورت کامل راز از نظر نااهل پنهان بماند.

۲۵. هانری کربن در En Islam iranien، چند صفحه‌ای را به مسألهٔ دیدن با دل اختصاص داده است (جلد ۱، صص ۱۳۵-۲۲۶) اما بررسی او اساساً بر تفسیر چند حدیث از **اصول کافی** به وسیلهٔ ملاصدرا متکی است و به همین جهت، به رغم دو اشارهٔ کوتاه به «لطایف بدن» (صص ۲۳۲ و ۲۳۴، پانوشت ۲۱۳)، زاویهٔ دید او درحیطهٔ فلسفی می‌ماند؛ حیطه‌ای که گفتار امامان باآن بیگانه است. بعلاوه، کربن جنبه‌های عملی، تعلیمی، و جادویِ مطلب را، که به نظر ما اصل موضوع است، یکسره نادیده گرفته است.

۲۶. **تفسیر جعفر الصادق**، طبع نویا، صص ۱۹۶-۹۷؛ طبع زیعور، ص ۱۴۱. در اینجا البته‌منظور ذاتِ مطلقاً دست نیافتنیِ خداست و الاّ، چنانکه پیش از این آمد، وجه‌تجلّی پذیرِ خداوند از طریق شناختِ امام بوسیلهٔ عقلِ قدسی دریافت پذیر و از راه قلب دیدارپذیر است.

۲۷. ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۸، شماره ۱۵، ص ۱۱۵.

۲۸. درمورد لفظ «چشمِ دل» (عین القلب) یا «دو چشمِ دل» (عینین القلب)، رجوع شود، ازجمله، به: کلینی، **روضهٔ کافی**، جلد ۲، ص ۱۵؛ ابن بابویه، **همان**، باب ۶۰، شمارهٔ ۴، صص ۳۶۶-۶۷.

۲۹. کلینی، **روضهٔ کافی**، جلد ۱، ص ۲۷۴ و جلد ۲، ص ۱۵؛ **نهج البلاغه**، همان، ص ۵۸۲؛ **تفسیر جعفر الصادق**، طبع نویا، ص ۲۰۳ (تفسیر آیهٔ اول از سورهٔ ابراهیم) و طبع زیعور، ص ۱۵۶.

۳۰. حدیث نبوی منقول از علی بن ابیطالب: ابن بابویه، **علل الشرایع**، جلد ۱، باب ۸۶، شمارهٔ ۱، ص ۹۸. در مورد عقل و نقش قدسی آن رجوع کنید به: پانوشت ۳۷ بخش نخستِ این مقاله.

۳۱. کلینی، **همان**، جلد ۱، ص ۱۹۵؛ نعمانی، **کتاب الغیبه** ص ۲۱۷؛ ابن بابریه، **علل الشرایع**، جلد ۱، باب ۹۶، شماره‌های ۳ و ۶، صص ۱۰۷-۱۰۸؛ **نهج البلاغه**، همان، ص ۱۲۲۳؛ **تفسیر جعفر**، طبع نویا، ص ۲۲۱ (تفسیر آیهٔ ۱۳ سورهٔ احقاف) و طبع زیعور، ص ۱۹۷ و نیز تفسیر آیهٔ اول سورهٔ کوثر (طبع نویا، ص ۲۳۰).

۳۲. کلینی، **اصول کافی**، «کتاب الحجّه، باب انّ الائمة نورالله عز وجل»، جلد ۱، ۲۷۶، شمارهٔ ۱ و ۲۷۸، شمارهٔ ۴. همچنین رجوع شود به تعابیر امام رضا از امام در مقامِ نور در خطبهٔ معروف او در مسجد مرو که در آن امام را «خورشید نوربخش»، «ماه درخشان»، «چراغ روشن» یا «نور جهنده» خوانده است: صفار قمی، **بصائرالدرجات**، بخش ۷، باب ۱۸؛ نعمانی، **کتاب الغیبه**، صص ۳۱۵ به بعد؛ ابن بابویه، **امالی**، ۶۷۴ به بعد؛ ابن بابویه، **کمال‌الدین**، ۶۷۵ به بعد.

۳۳. حدیث جعفر صادق: ابن بابویه، **علل الشرایع**، جلد ۱، باب ۹۶، شمارهٔ ۸، ص ۱۰۹.

۳۴. رجوع کنید، ازجمله، به: باب «امامان نور خدا هستند» در: کلینی، **اصول کافی**، «کتاب حجت». گفتنی است که در قرآن کریم نور تنها چیزی است که خداوند با آن یکی شمرده شده: «خداوند نور آسمانها و زمین است.» (سورهٔ نور: ۳۵).

۳۵. ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۸، شمارهٔ ۱۳، ص ۱۱۴.

۳۶. ابن بابویه، همانجا، شمارهٔ ۳، ص ۱۰۸؛ کلینی، **اصول کافی**، «کتاب التوحید، باب فی ابطال الرؤیه»، شمارهٔ ۷، جلد ۱، صص ۱۳۱-۳۲.

37. L. Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Paris, rêèd, 1968; *Passion de Hallâj*, s.v. "qalb". E. Dermenghem, "Techniques d'extase en Islam", *Yoga, science de l'Homme Intégral*, èd. J. Massin, Paris, 1953.

L. Gardek, "La mention du nom divin (dhikr) en mystique musulmane,", *Revue thomiste*, 1952, pp. 642-679; 1953, pp. 197-216.

در مقالهٔ «قلب» **دایرةالمعارف اسلامی** (چاپ اول، جلد ۴، صص ۵۰۷-۵۱۰) نوشتهٔ لویی گارده وژ ان ـ **کلود واده، هیچ** اشاره‌ای به دیدن با قلب نشده است. از میان آثار کلاسیك تصوف، رجوع شود، ازجمله، به: ابوالحسن نوری، «مقامات القلوب»، در

P. Nwyia, "Textes mystiques inèdits d'Abû'l-Hasan al-Nûrî", *Mèlanges de l'Université Saint Joseph*, 44, fasc. 9.

قشیری، **الرسالة القشیریه**، قاهره، ۱۳۷۹/۱۹۵۹، صص ۴۷ به بعد؛ هجویری، **کشف المحجوب**، طبع ژوکوفسکی، صص ۲۴۶ به بعد؛ سُلمی، «رساله الملامتیه» در: عفیفی، **الملامتیه و الصوفیه و اهل الفتوة**، قاهره، ۱۳۶۴/۱۹۴۵، صص ۱۰۰-۱۰۴؛ حکیم ترمذی، **الفرق بین الصدر و القلب و الفؤاد و اللُّب**، طبع H.Neer، قاهره، ۱۹۵۸.

38. Fritz Meier, (ed), *Die Rawâ'ih al-jamâl wa fawâtih al - jalâl des Najm ad-Dîn al-Kubrâ*, Wiesbaden, 1957.

۳۹. نجم الدین دایه رازی، **مرصادالعباد**، طبع شمس العرفا، تهران، ۱۳۱۲ شمسی/۱۹۳۳، فصول ۱۸ و ۱۹. صص ۱۶۵-۷۳؛ طبع م. ریاحی، تهران، ۱۳۵۲ شمسی/۱۹۷۳، فصول ۱۷ و ۱۸ از باب سوّم، صص ۲۹۹-۳۱۵ (در بیان مشاهدات انوار و مراتب آن. در بیان مکاشفات و انواع آن).

۴۰. علاءالدوله سمنانی، **العروة لاهل الخلوة و الجلوة**، متن عربی با ترجمهٔ فارسی قدیمی، طبع ن. مایل هروی، تهران، ۱۴۰۴ قمری/۱۳۶۲ شمسی/۱۹۸۵، ذیل «لطائف روحانی» و «لطیفه».

۴۱. در این مورد رجوع شود به‌اثر درخشانِ هانری کربن:

H. Corbin, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Paris, 1971.

که در آن نظریات نجم کبریٰ (فصل ۴)، نجم رازی (فصل ۵) و علاءالدوله سمنانی (فصل ۶) بررسی شده است. کربن برای پژوهش در نظریات سمنانی از نسخهٔ خطی **تفسیر** او بهره گرفته که در دسترس من نبود، اما مطالبی که آمده درست در **العروة** نیز به چشم می خورد (پانوشت قبلی. استاد نجیب مایل هروی، مصحّح **العروة**، مشغول تهیهٔ طبع انتقادی **تفسیر** سمنانی است). باید افزود که کربن هیچگونه نزدیکی میان این نظریات و متون امامیه ایجاد نکرده است.

۴۲. شیخ محمد امین کردی شافعی نقشبندی، **تنویرالقلوب**، (با مقدمه‌ای دربارهٔ زندگی نویسنده، نوشتهٔ جانشین او شیخ سلامه عَرَامی)، چاپ ششم، قاهره، ۱۳۴۸/۱۹۲۹، صص ۵۴۸-۵۸.

۴۳. محمدتقی بن محمد کاظم مظفرعلیشاه کرمانی، **کبریت احمر** (به انضمام **بحرالاسرار**)، طبع جواد نوربخش،

تهران، ۱۳۵۰ شمسی/۱۹۷۱، ص ۵. در دنبالهٔ رساله نویسنده جملات ذکر قلبی و نیز علاماتی را که سالك باید در محلّ قلب در برابر چشم دل بیاورد، سربسته و با جملاتی کوتاه و فشرده آورده است. مصحّح کتاب، پیر فعلی این شاخهٔ نعمت اللهیه، به رغم کوشش در حفظ سرّ، لازم دانسته که برخی مطالب و جملات رساله را در حاشیه توضیح دهد.

۴۴. ملاعلی بن ملا سلطان محمد گنابادی، (نورعلیشاه ثانی)، **صالحیه**، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۷ق/ ۱۳۴۶ش /۱۹۶۷م، صص ۱۵۹-۶۰.

۴۵. در مورد ذکرهای قلبی این شاخهٔ نعمت اللهیه، همچنین رجوع کنید به: ملاّ سلطانمحمد گنابادی (سلطانعلیشاه)، **ولایت نامه**، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۵/۱۹۶۵، بویژه باب ۹، فصول ۲ تا ۵، صص ۱۷۱-۸۹.

۴۶. جمال الدین شیخ محمدقادر باقری نمینی، **دین و دل**، تهران، ۱۳۵۶شمسی/۱۹۷۷ (با نقل اقوال بسیار برگرفته از آثار جلال الدین علی میر ابوالفضل عنقا، میر قطب الدین محمد عنقا، و شاه مقصود صادق عنقا).

۴۷. مثلاً، حسن بن حمزة بن محمد پلاسی شیرازی، **تذکرهٔ شیخ محمدبن صدیق الکُجَجی** (برگردانده به فارسی به سال ۱۴۰۸/۸۱۱ به دست نجم الدین طارمی)، شیراز، بدون تاریخ، صص ۱۴، ۱۸، ۲۵، ۳۸، ۶۸. حضرت راز شیرازی (میرزا ابوالقاسم آقا میرزا بابا)، **کتاب مرصادالعباد**، تبریز، بدون تاریخ، صص ۴، ۱۰، ۱۱، ۱۷، ۲۱؛ **قصائد و مدائح در شأن مولای متقیان حضرت شاه ولایت علی علیه‌السلام**، تبریز، بدون تاریخ، اشعار ۱۰ و ۱۱؛ **یك قسمت از تاریخ حیات و کرامات سید قطب الدین محمد شیرازی** (بدون نام نویسنده)، تبریز، ۱۳۰۹/۱۸۹۱، صص ۷، ۸، ۳۷.

۴۸. این گفتگو آخرین متن از یازده متن یك مجموعهٔ ذهبی است که در ۱۳۶۷ ق/۱۹۴۷ در تهران به چاپ رسیده است (صص ۱۱۲-۵۰ با عنوان **رسالهٔ حلّ اشکال**، دوازده سؤال جناب رائض الدین زنجانی قدّس سرّه از پیر وحید عارف کامل خود حضرت میرزا ابوالقاسم معروف به آقامیرزا بابای راز شیرازی قدّس سرّه).

۴۹. همچنین **همان**، ص ۱۵۰ (اشاره به اینکه نور ایمان در قلب شعاعی از نور امام است). در مورد «دیدنِ با دل» میان دراویش طریقت خاکسار، رجوع شود، ازجمله، به: سید احمد دهکردی (میر رحمتعلیشاه)، **برهان نامهٔ حقیقت**، تهران، بدون تاریخ، صص ۸۱ به بعد («بشارات و اشارات حقیقت در بیان اطوار سبعهٔ قلبیه و انوار عینیه و ظهور خورشید حقیقت». سپس وصف الطائف هفتگانهٔ دل با ذکر مخصوص هریك به نظم آورده شده: صدر، قلب، شغاف، فؤاد، حبّةالقلب، سویدا، سرّسرّ). **رسالهٔ حل اشکال**، همان، صص ۱۲۵-۲۶.

۵۰. تردیدی نیست که امامان تمرکز قلبی را می شناخته‌اند، گواه آن اصطلاحاتی است چون «القلب المجتمع» (ابن بابویه، **امالی**، مجلس اول، شمارهٔ ۶، ص ۴؛ ابن عیاش جوهری، **مقتضب الاثر**، ص ۵۵) یا «نگاهداری دل از افکار پراکنده» («حفظ القلب من الخواطر»، **تفسیر جعفر صادق**، طبع نویا، ص ۱۹۵، تفسیر آیهٔ ۷۹ از سورهٔ انعام، و ص ۲۲۹، تفسیر آیات ۶ و ۷ از سورهٔ الهُمَزَه).

۵۱. در مورد عبارات و جملات مقدس و فضائل تکرار آنها، ازجمله: کلینی، **اصول کافی**، «کتاب الایمان و الکفر، باب الانصاف و العدل»، شمارهٔ ۹، جلد ۳، ص ۲۱۶ و بویژه «کتاب الدعاء»، ابواب ۲۳ تا ۲۹ (دربارهٔ ذکر خدا) و ابواب ۳۱ تا ۵۱ (دربارهٔ عبارات مقدس)، جلد ۴، صص ۲۴۵-۶۵ و ۲۶۷-۹۰. در مورد روشن شدن دل با نیایش، رجوع شود به حدیث امام دوم، حسن بن علی در: نعمانی، **کتاب الغیبه**، ص ۹۲، عرفا و دراویش اثنی عشریه چنین می گویند که جملات و عباراتِ اذکار خویش را از طریق سلسلهٔ استادان از امامان دریافت داشته‌اند.

۵۲. از کتاب‌های فِرَق: اشعری، **مقالات الاسلامیین**؛ بغدادی، **فرق بین الفرق**؛ شهرستانی، **الملل و النحل**، ذیل اسامی و یا «هشامین». از کتابهای امامیه در مورد ردّ نظریات دو هشام به وسیلهٔ ائمه، ازجمله: کلینی، **اصول کافی**، «کتاب التوحید، باب النهی عن الجسم و الصوره»، شمارهٔ ۱، جلد ۱، ص ۱۴۰؛ ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۶، شماره‌های ۱، ۲، ۴، ۶، ۷ صص ۹۷ به بعد و باب ۸، شمارهٔ ۱۳ (سخنان «تشبیه‌آلود» به دو تن دیگر از اصحاب ائمه نیز نسبت

داده شده: المیثمی و مؤمن الطاق)، صص ۱۱۳-۱۴؛ ابن بابویه، **امالی** مجلس ۴۷، شمارهٔ ۱ و ۲، ص ۲۷۷. عقاید هشامین به صورت بسیار ناقصی شناخته شده است. ایشان را گاه از «مُشبّهه» و گاه از مخالفانِ «مشبّهه» به شمار آورده‌اند. گاه از ایشان به عنوان شاگردان نزدیک ائمه یاد شده و گاه به عنوان مخالفین نظریات ائمه و حتی ملعونِ ائمه. ازینرو، اطلاق لفظ «شاگرد» به ایشان بی‌پروایی می‌نماید. رجوع کنید، ازجمله، به: مقالهٔ «هشام بن الحکم» نوشتهٔ W. Madelung در **دایرةالمعارف اسلامی** (چاپ جدید) و از همین نویسنده، "The shi'ite and Khârijite Contribution to Pre-Ash'arite Kalâm" بویژه صص ۱۲۹-۳۰ و پانوشت ۱۰. و نیز ترجمهٔ فرانسهٔ **ملل و نحل** شهرستانی:
Shahrastânî, *Livre des Religions et des Sectes*, trad., introd. et notes de D. Gimaret et G. Monnot, Louvain, 1986, pp. 531-38.

(بویژه پانوشت‌های محققانهٔ د. ژیماره در صص ۵۳۱-۳۲ و ۵۳۵).

۵۳. ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۶۷، ۴۵۴-۶۱.

۵۴. نور مشهود در محلّ دل را امامان گاه خدا و گاه امام نامیده‌اند. این «دوپهلویی» گاه در مورد خودِ ایشان نیز بکار رفته. مثلاً، در این حدیث امام ششم که به «شطحیات» صوفیانِ بعدی شباهت دارد: یکی از شاگردان از جعفر صادق می‌پرسد که آیا مؤمنان خداوند را روز قیامت خواهند دید؟ امام پاسخ می‌دهد: «آری، و مدتها پیش از آن نیز او را دیده‌اند.» می‌پرسد، «چه هنگام؟» پاسخ می‌دهد، «هنگامی که از ایشان پرسید: آیا پروردگار شما نیستم؟ و ایشان پاسخ دادند: آری چنین است.» (اشاره به آیهٔ ۱۷۲ سورهٔ اعراف). سپس امام زمانی طولانی خاموش می‌ماند و آنگاه می‌گوید: «مؤمنان (یعنی شاگردان رازآشنا) پیش از روز قیامت در همین جهان نیز او را می‌بینند. آیا تو هم اکنون او را برابر خود نمی‌بینی؟» می‌پرسد، «فدایت شوم، آیا می‌توانم این سخنت را [برای دیگران] نقل کنم؟» پاسخ می‌دهد، «نه، زیرا فرد منکر که معنای این سخن را نمی‌فهمد از آن برای متهّم نمودن ما به تشبیه و کفر استفاده خواهد کرد. دیدار قلبی با دیدار عینی متفاوت است و خداوند برتر از توصیف‌هایی است که اهل تشبیه و اهل الحاد از او کرده‌اند.» (ابن بابویه، **کتاب التوحید**، باب ۸، شمارهٔ ۲۰، ص ۱۱۷) حدیثی مانند این در نوشته‌های منسوب به جابربن حیان نیز آمده است. باید بیفزایم که در قدمت و شیعی بودن این نوشته‌ها دیگر جای تردید نیست. جابربن حیان می‌گوید: «پس در برابر او [امام جعفر صادق] به سجده افتادم. مولایم گفت: 'و اگر سجده‌ات رو به من است بدان که از زمرهٔ نیکبختانی. پیش از این نیز نیاکانت برابر من به سجده افتاده بودند [اشاره به تجلی‌های پیشین امام وجودی در امامانِ پیامبرانِ گذشته و نیز ظهور امام در جهانهای ماقبل مادّی]. اما بدان ای جابر که تو با سجده در برابر من در حقیقت برابر خویش به سجده افتاده‌ای. به خدا قسم که تو بالاتر از اینها هستی'؛ و من همچنان به سجده افتاده بودم. مولایم دوباره به سخن آمد: 'ای جابر، تو را نیازی به این کارها نیست'؛ من پاسخ دادم: 'راست میگویی مولای من'؛ گفت: 'ما می‌دانیم تو چه می‌گویی و تو می‌دانی ما چه می‌گوییم. باشد که بدانچه می‌خواهی دست یابی'؛ و **مختار رسائل جابربن حیّان**، طبع P.Kraus، پاریس، قاهره، ۱۹۳۵: «کتاب اخراج الی القوه ما فی الفعل»، صص ۷۹-۸۰. دربارهٔ مشاهدهٔ نور امام در دل در نوشته‌های منسوب به جابر، همچنین رجوع شود به:
P. Lory, *Alchimie et mystique en terre d'Islam*, Paris, 1989, pp. 38, 61,104, 157.

۵۵. امام جعفر صادق: «هر آنکه خدا را بشناسد و او را بزرگ دارد، از کلام دربارهٔ او خودداری می کند.» (ابن بابویه، **امالی**، ص ۵۵۲) امامان پنجم و ششم: «از آفرینش خدا سخن بگویید نه از خدا. به کار گرفتن کلام دربارهٔ خدا جز بر حیرت و گمراهی بر چیزی نیفزاید.» (ابن بابویه، **کتاب التوحید**، صص ۴۵۴ و ۴۵۷) بر ضد علم کلام بطور کلّی و مجادلات کلامی، **همان**، باب ۶۷؛ **امالی**، ص ۴۱۷؛ **کمال الدین**، ص ۳۲۴. امام ششم: «اصحاب کلام هلاك شوند و تسلیمان نجات یابند. آری، تسلیمان نجبای این امّت هستند.» (**کتاب التوحید**) ص ۴۵۸. در مورد مضمون «تسلیم» (بمعنای گردن نهادن به دستورات و سخنان ائمه در امور مربوط به خداشناسی و به این ترتیب نجات یافتن از وسوسهٔ مباحث

کلامی، رجوع شود به: کلینی، **اصول کافی**، جلد ۲، ص ۲۳۴، «باب التسلیم و فضل المسلّمون»؛ نعمانی، **کتاب الغیبه**، ص ۷۹؛ ابن بابویه، **کتاب التوحید**، ص ۴۵۸ به بعد؛ **کمال‌الدین**، ص ۳۲۴ (حدیث امام چهارم، علی بن الحسین، «دین خدا تنها با تسلیم به دست می آید. آنکه تسلیم امر ماست سلامت یافته است و آنکه به قیاس و رأی خویش توسّل جسته هلاك شده است.») باید افزود که در این احادیث لفظ «کلام» هم به معنای سخن گفتن و هم به معنای علم کلام به کار رفته است (و نیز رجوع کنید به متن مربوط به‌پانوشت ۵۳).

۵۶. صفار قمی، **بصائرالدرجات**، بخش ۱، باب ۱۲، شمارهٔ ۱، ص ۲۸.

۵۷. همانجا، شمارهٔ ۲.

۵۸. همانجا، شمارهٔ ۴.

۵۹. رجوع شود به این حدیثِ مکرّرِ امامان: «ما گنج و گنج بانِ راز خداییم و راز آشنایان ما (شیعتنا)، گنج و گنج بانانِ ما»؛ **بصائرالدرجات**، بخش ۲، باب ۳؛ کلینی، **اصول کافی**، «کتاب الحجه»، ابواب ۱۳ و ۱۴؛ **روضهٔ کافی**، جلد ۱، ص ۱۰۱؛ ابن بابویه، **عیون اخبار الرضا**، جلد ۱، ابواب ۱۹ و ۲۰؛ **معانی الاخبار**، ص ۱۳۲؛ **صفات الشیعه**، صص ۶۰ به بعد؛ ابن عیاش جوهری، **مقتضب الآثر**، ص ۸۹. برای یافتن حدیث در **بحارالانوار** مجلسی، رجوع شود به: شیخ عباس قمی، **سفینةالبحار**، ذیل «خزن».

۶۰. حدیث چند تن از امامان، رجوع شود، ازجمله، به: صفار قمی، **بصائرالدرجات**، بخش ۱، باب ۱۱، صص ۲۰-۲۸. در اینجا باز به سه نوع «موجودات پاك» بر می‌خوریم که در جهانهای ماقبل مادّی تحت تعلیم نورانیت امام قرار گرفته‌اند (رجوع کنید به بخش نخست این مقاله). در برخی از احادیث عاملِ چهارمی در کنار «نبیِ مرسل» و «ملك مقرّب» و «مؤمن دل آزموده» افزوده شده و آن «شهرِ پُر بار» (مدینة حصینه) است که، به قول ائمه، مراد از آن «دلِ متمرکز» (القلب المجتمع) است: **بصائرالدرجات**، همانجا، شمارهٔ ۳، ص ۲۱؛ ابن بابویه، **امالی**، مجلس اول، شمارهٔ ۶، ص ۴.

61. *Rg Veda. The Sacred Hymns of the Brâhmanes with the Commentary of Sâyanâcârya*, Max Müller, London, 1869-74, 2/214. *Le Veda. Premier livre sacré de l'Inde*, trad. J. Varenne, Paris, 1967, 2/67.

62. *Upanishads*,6 Vols., Adyar Library, Madras, n.d., vol 4, p. 85.

Sept Upanishads, trad., comment. J, Varenne, Paris, 1981, "hymne à l'âtman", pp. 57-58.

63. Upanishads, Ibid., 2/141; *Sept Upanishades*, Ibid., pp. 118-19.

۶۴. «چرخ» (chakra) نامی است که هندوان به لطائف یا مراکز نیرویی بدن داده‌اند و دربارهٔ آنها متون بسیاری در دست است که مشهورترین آنها عبارت است از:

Satchakranirûpâna, English Transl.: Sir John Woodroffe alias Arthur Avalon, *The Serpent Power*, 3e éd, Madras-London, 1941; trad. française: Tara Michaël, *Corps subtil et corps causal. Les six chakra et le kundalini yoga*, Paris, 1979.

65. *Sept Upanishads*, Ibid., pp. 165-66.

۶۶. در این باره و کتابشناسی مربوط به آن، رجوع شود، ازجمله، به کتاب نامبردهٔ Tara Michaël یا کتاب دیگر او، *Hatha-yoga-pradîpikâ. Traité sanskrit de Hatha Yoga*, Paris, 1974; Lilian Silburn, *La Kundalini, L'Energie des profondeurs*,Paris, 1983.

67. Upanishads du Yoga, traduites du Sanskrit et annoteés par J. Varenne, Paris, 1971, "La vraie nature du Yoga", pp. 91-92.

68. *Ibid.*, "la méditation parfaite", 98-99.

69. *Ibid.*, pp. 113-15.

70. *Upanishads* (English tr.), Bombay, 1925, pp. 78-79.

also, A. Wood, *Râja-Yoga. The Occult Training of the Hindus*, London, 3d. ed., 1958, pp. 124-25.

۷۱. «علم گذشته و حال و آینده»، ازجمله: کلینی، **اصول کافی**، «کتاب الحجه، باب جهات علوم الائمه»، جلد ۱، صص ۳۹۳ به بعد. «قدرت دیدن و شنیدن از دور»: صفار قمی، **بصائرالدرجات**، بخش ۹، باب ۱ و ابواب ۷ تا ۱۲. «تسلّط بر موجودات غیر بشری»، **همان**، بخش ۷، ابواب ۱۴ تا ۱۶ و بخش ۱۰، ابواب ۱۶ تا ۱۸. «قدرت طی الارض» و «سوار شدن بر ابر»، **همان**، بخش ۸، ابواب ۱۲ تا ۱۵. در مورد قدرتهای بی‌مانندِ نوّاب چهارگانهٔ قائم: ابن بابویه، **کمال الدین**، باب ۴۵، صص ۴۲۸ به بعد.

۷۲. رجوع کنید به مقالهٔ: "Coeur," in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. 2,1953, pp 1023-51.

۷۳. دربارهٔ مکتب راهبان هسوخیایی، رجوع کنید به:

I. Hausherr, "La méthode d'oraison Hésychaste", *Orientalia Christiana* 9, 1927, Rome. Id. (alias J. Lemaître), "Contemplation", *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Vol. 2, 1951-52; M.Jugie, "Les origines de la méthode d'oraison des Hésychastes", *Echos d'Orient* 30, 1931.

A. Bloom, "Contemplation et ascèse, contribution orthodoxe", *Etudes Carmélitaines*,1948; Id., "L'Hésychasme, yoga chrétien?", *Yoga, science de l'Homme Intégral*, éd. J. Massin, Paris, 1953, pp. 177-95; M. Eliade, *Le yoga, immortalité et liberté*, Paris, 1954, s.v. "hésychasme"; *Petite philocalie de la priére du coeur*, trad. et présent. J. Gouillard, Paris, 1953.

74. *Petite philocalie*, Ibid., pp. 151-53.

Patrologie grecque, Migre, vol 147, p. 945.

در مورد نیسه فورس («خلوت گزین») رجوع شود به:

M. Jugie, "Note sur le moine hésychasteNicéphore et sa méthode d'oraison", *Echos d'Orient* 35, 1936.

75. *Petite philocalie*, Ibid., pp. 128, 228; *Patrologie grecque*, vol. 120, pp. 603-93; I. Hausherr, "La méthode d'oraison Hésychaste", p. 107.

سیدحسین نصر

نگهی دیگر به هانری کربن

نقد دو اثر، یکی دربارهٔ او و دیگر از او

Henry Corbin
L' Iran et la Philosophie,
Fayard, paris, 1990.

Daryush Shayegan
Henry Corbin
La Topographie spirituelle
de l'Islam Iranian,
Edition de la defférence, Paris, 1990.

اکنون بیش از ده سال از وفات فیلسوف و ایرانشناس نامی فرانسوی هانری کربن می‌گذرد و هنوز کتبی نوین از او انتشار می‌یابد که یا جمع‌آوری آثار چاپ شده ولی پراکندهٔ او در نشریات دوریست و یا نوشته‌هایی که برای بار اول به صورت مطبوع در دسترس همگان قرار می‌گیرد. وانگهی نوشته‌های او در حوزه‌های علمی بین پژوهشگران در زمینه‌های شرق‌شناسی و فلاسفه و علاقه‌مندان به حکمت الاهی در غرب بسیار مطرح است و اغراق نیست اگر گفته شود که او اکنون یکی از محورهای حائز توجه در جهان اندیشه در فرانسه محسوب می‌شود و نیز آثارش در دنیای انگلیسی زبان به صورت روزافزون مورد بحث و مطالعه قرار می‌گیرد.

کربن نه‌تنها شرق‌شناسی برجسته بود که عمری بس پر ثمر را وقف فلسفه و معارف اسلامی و بخصوص ایرانی کرد و به فرهنگ ایران عشق می‌ورزید، بلکه فیلسوفی نیز بود توانا که با نگاهی فیلسوفانه و نه فقط از دیدگاه تاریخی و یا زبانشناختی به‌میراث بسیار پر ارج فلسفه در ایران می‌نگریست. نتیجهٔ تقاطع این دو دید فیلسوفانه و خاورشناسانه ایجاد آثاری بود بدیع که برای اولین بار دنیای اندیشهٔ فلسفی ایران و تشیع و نیز جوانبی اساسی از تفکر صوفیانه را که متعلق به اسپانیا مخصوصاً مکتب محی‌الدین‌بن عربی است به‌مغرب زمین معرفی کرد، و به علاوه یك نسل پژوهشگر ایرانی و جوانان این سرزمین را که پس از فرا گرفتن زبانها و دانش‌های غربی در جستجوی خویشتن و فرهنگ فلسفی و معنوی خود بودند به اصل خود بازگردانید. به‌همین جهت باعث خرسندی است که اولین کتاب تحلیلی و علمی که دربارهٔ کربن توسط یك فرد تألیف یافته است به خامهٔ نه یك فرانسوی بلکه یك ایرانیست که آشنایی نزدیك با کربن داشت و سخت از اندیشهٔ فلسفی و روش او در پژوهندگی متأثر شد. مقصود ما داریوش شایگان است که کتاب او **هانری کربن، جغرافیای تفکر معنوی در ایران** نخستین اثری است که راقم این سطور به‌بحث پیرامون آن می‌پردازد.

قبل از بحث دربارهٔ محتویات این نوشتهٔ پر ارزش لازم می‌داند کلامی چند از جلساتی که در تهران در دهه‌های چهل و پنجاه و حتی قبل از آن در آخرین سالهای دههٔ سی تشکیل می‌شد و در آن هم کربن و هم داریوش شایگان شرکت داشتند به‌تحریر درآورد نه‌تنها به‌علت اهمیت این جلسات در آشنایی بیشتر نویسندهٔ این کتاب با کربن و بالنتیجه عواملی که در تألیف کتاب مورد نظر ما مؤثر بود، بلکه به‌سبب اهمیت این گردهم‌آییها از لحاظ برخورد تفکر فلسفی و عرفانی شرق و غرب و ثمرات مهم علمی که از خود بجا گذاشت. لذا از لحاظ تاریخی لازم است مطالبی دربارهٔ آن نوشته شود تا آیندگان بتوانند بهتر تاریخ فکری و فلسفی این دوره را تحلیل کنند.

از سال ۱۳۳۷ هنگامی که راقم این سطور پس از اتمام تحصیلات خود در امریکا به‌ایران مراجعت کرد و در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران به تدریس فلسفه پرداخت، با هانری کربن که در آن زمان هر فصل پاییز به‌تهران می‌آمد آشنایی حاصل کرد و با هم شروع به‌تدریس سمیناری در فلسفه و عرفان در دانشکدهٔ ادبیات کردیم که بیش از ده سال به طول انجامید. این فعالیت فقط گوشه‌ای از همکاری‌هایی بود که بین ما انجام می‌شد و شامل نه‌تنها این سمینار بلکه بحث‌های شب جمعه و تألیف و تصحیح متون فلسفی و عرفانی و بسیاری همکاری‌های دیگر بود که بالاخره منجر به دعوت از کربن در «انجمن شاهنشاهی فلسفهٔ ایران» شد و تا پایان عمر پر ثمر او ادامه یافت. گرچه این بنده با تمام تعبیرات و تفاسیر او از فلسفهٔ اسلامی و عرفان و به‌طور کلی سیر اندیشه در ایران موافق نبود، وجه اشتراك زیادی بین ما وجود داشت مخصوصاً در علاقه به بررسی اشاعهٔ تفکر سنتی فلسفه در ایرانی که در

حوزه‌های فرنگی مآبانهٔ آن صحبت دائماً از نیچه و سارتر و دیگران بود و کمتر از ابن سینا و سهروردی و ملاصدرا سخن به‌میان می آمد و تحول حائز توجه در ایران در دو دهه‌ای که در آن با هم همکاری نزدیك فلسفی داشتیم به‌اندیشهٔ بزرگان فلسفهٔ ایران و کشف نوین سنت فکری ایران توسط گروه معتنابهی از جوانان فرنگ رفته و متمایل به فرهنگ غربی بی ارتباط به‌این فعالیت‌ها نبود و نباید هیچگاه سهم کربن را در خودآگاهی در سطح فلسفی و فکری در ایران فراموش کرد.

در زمرهٔ فعالیت‌ها و همکاری‌های مشترك ما شرکت در جلسات شب جمعه در فصل پاییز در منزل ذوالمجد طباطبایی، یکی از وکلای به‌نام دادگستری و در عین حال شیفتهٔ فلسفه و عرفان، در محضر مرحوم علامه سید محمد حسین طباطبایی، یکی از بزرگترین فلاسفه و دانشمندان اسلامی این دوران، بود؛ جلساتی که شایگان در بخش اول کتاب (ص ۲۷) به‌آن اشاره می‌کند. از آغاز مترجم این جلسات مرحوم عیسی سپهبدی استاد ادبیات فرانسوی دانشکدهٔ ادبیات و دوست کربن بود و سپس این وظیفه به‌این بنده محول شد و بعداً که داریوش شایگان به حلقهٔ ما پیوست هنگامی که او حضور داشت او نیز در این امر شرکت می‌کرد مخصوصاً هنگامی که بحث دربارهٔ اندیشهٔ هندو و بودایی دور می‌زد.

در این جلسات که از مغرب آغاز شده و چندین ساعت طول می‌کشید علاوه بر علامهٔ طباطبایی که با بزرگواری بی‌نظیر خود رنج سفر پذیرفته و از قم به‌تهران می آمدند چند تن از استادان دانشگاه و وکلای دادگستری و اعضای خانواده و شاگردان علامه شرکت می‌کردند، مانند مرحوم بدیع‌الزمان فروزانفر و مرحوم آیت‌الله مرتضی مطهری و سیدجلال‌الدین آشتیانی و نیز تنی چند از ایرانیانی که در اروپا به‌تحصیلات پرداخته و به آثار کربن به زبان فرانسوی آشنایی داشتند. هرسال موضوعی از طرف کربن انتخاب می‌شد و بعد بحث بین او و علامهٔ طباطبایی در می‌گرفت که ما مترجمان آن گفتار بودیم. مطالب اکثراً مرتبط به‌معضل‌ترین و پیچیده‌ترین موضوعات فلسفی روز بود و سنت فلسفی شرق و غرب را به‌نحوی که از سدهٔ دوازدهم مسیحی تا این عصر سابقه نداشت روبروی هم قرار می‌داد. شاید آخرین برخورد از این نوع و در این سطح در طلیطله وسایر شهرهای اسپانیا بین فلاسفهٔ اسلامی آن دیار و متفکران مسیحی و یهودی انجام یافته بود که نتیجهٔ آن تحول عمیقی است که قرنی بعد در تاریخ فلسفهٔ اروپایی دیده می‌شود. افسوس که تمام مطالب بحث‌های ما در تهران، که بیست سال به‌طول انجامید، جمع‌آوری و چاپ نشده است، ولی خوشبختانه بخشی از آن در دو مجلد در مکتب تشیع در قم در دههٔ چهل به‌طبع رسید و بعداً نیز تجدید چاپ شد.

هنگامی که در سال ۱۳۳۸ داریوش شایگان به‌علت علاقه‌ای که به تصوف و عرفان پیدا کرده بود با راقم این سطور تماس گرفت دوستی و همکاری علمی بین ما ایجاد شد و طبعاً لازم بود که او را به کربن و جلسات مشترکی که داشتیم معرفی کنم. از همان اولین برخورد

بین کربن و شایگان رابطهٔ محبت و قرب روحی پدید آمد که تا مرگ کربن باقی ماند و حتی هر روز قوی تر شد. با تسلط کم‌نظیری که شایگان به‌زبان فرانسوی داشت و علاقهٔ وافری که به فلسفه و اندیشهٔ عرفانی در او متجلی بود، به‌سرعت به دایرهٔ اندیشه و فعالیت‌های علمی کربن کشانیده شد و بالاخره رسالهٔ دکتری خود را، که نتیجهٔ آن در کتابی تحقیقاتی و پر ارج در اختیار همگان قرار دارد،[۱] با او گذرانید و در فعالیت‌های دیگر نیز با او همکاری داشت. کربن بر اشعار فرانسوی او مقدمه‌ای نوشت و شایگان قبل از تألیف کتاب مورد بحث فعلی ما دربارهٔ او در آثاری دیگر مقالاتی درج کرد.[۲] کربن به شایگان مانند فرزند خود می‌نگریست و با اینجانب از استعداد او در فلسفه و نیز زبان و ادب صحبت می‌کرد. تألیف کتاب مورد بحث ما بدون این سابقهٔ ممتد شخصی بین کربن و شایگان ناممکن می بود نه‌فقط از لحاظ آشنایی نزدیك شایگان با تمام جوانب تفکر و نیز خلق و خوی کربن، بلکه به‌علت ایجاد محبتی که این اثر سنگین را امکان پذیر ساخت چرا که بدون عشق به این کار تحلیل آثار بسیار متعدد و پر پیچ و خم کربن امکان پذیر نمی‌بود.

باری، در جلسات شبهای جمعه ارادت شایگان به مرحوم علامهٔ طباطبایی نیز فزونی یافت و حتی در ماههایی که کربن در فرانسه بود شایگان در جلسات ما شرکت می‌کرد و فعالیت مهمی در آن داشت مخصوصاً در ترجمهٔ آثار اندیشهٔ هندی که خود در این کتاب به آن اشاره می‌کند. چنانکه خود در ص ۲۸ متذکر می‌شود، آتش گرفتن کتابخانهٔ او در سال ۱۳۴۲ باعث از بین رفتن بسیاری از این ترجمه‌ها شد. ازجمله ترجمهٔ کتاب **تائوته‌چینگ** که با هم به فارسی برگردانیده بودیم.[۳] ثمر استفادهٔ شایگان از محضر علامه طباطبایی نه‌تنها کسب ارزشهای معنوی بود بلکه این امر توجه او را بیش از پیش به‌معارف اسلامی و فلسفه و عرفان ایران معطوف داشت و این خود باعث توجه بیشتر او به‌کتب کربن و مباحث فلسفی او شد. چنانکه این جلسات و مباحثی که در آن مطرح می‌شد در خود کربن و اندیشهٔ فلسفی او و متونی که برای تحقیق هرسال انتخاب می‌کرد اثری به سزا داشت. در واقع، کتاب ارزنده‌ای که اکنون مورد بحث ما است رابطه‌ای عمیق با جلساتی فراموش ناشدنی تهران سی سال گذشته دارد و یکی از نتایج آن گرد هم آییها و بحث و گفتگوهای عمیق و پرثمر آن دوران است که متأسفانه در سیل نوشته‌های گوناگون دربارهٔ ایران چند دههٔ اخیر به آن توجهی نشده است.

کتاب **هانری کربن** داریوش شایگان مشتمل است بر پنج بخش و یك نتیجه‌گیری و هر بخش به بحث دربارهٔ جنبه‌هایی از تفکر کربن اختصاص یافته است، به استثنای بخش نخست که دربارهٔ زندگی درونی و بیرونی او است. این بخش «زائر غربی» نام دارد و با یك شرح حال معنوی که برخوردهای او را به شخصیت‌هایی همچون ژیلسن (Gilson) و هایدگر

(Heidegger) مطرح می‌سازد آغاز می‌شود. و ادوار زندگی او از تحصیل در پاریس و سفر به آلمان و اقامت در ترکیه و بالاخره دیدار از ایران و سفرهای پیاپی او به وطن معنویش به لسانی شاعرانه و در عین حال با موشکافی فلسفی ترسیم می‌شود. شایگان از آخرین ملاقاتش در سال ۱۳۵۷ در پاریس با کربن، که در بستر مرگ بود، سخن می‌گوید و گوشزد می‌شود که پایان حیات این دانشمند نامی با اتمام دوره‌ای از تاریخ ایران همزمان بود. از کربن نقل می‌کند که دربارهٔ مرگ سخن گفته بود و اشاره به جهانی کرده بود که «در آن عشق بر دانش سبقت دارد؛ آنجا که حس مرگ فقط دلتنگی و اندوه برای رستاخیز است.»

در باب دوم بخش اول شایگان به بحث دربارهٔ «تأویل» به معنای فرنگی آن (herméneutique) می‌پردازد که در تفکر کربن مقامی والا داشت و رابطهٔ او را با مذهب پروتستان و هایدگر مطرح می‌سازد. برای خوانندگان ایرانی ارتباط کربن با تفکر دینی پروتستان شاید باعث تعجب شود زیرا این جنبه از فکر او، که در چند نوشتهٔ مهم منعکس است، کمتر در ایران مورد توجه قرار گرفته بود. و اما رابطهٔ کربن با هایدگر از دیرزمان شناخته شده بود، زیرا همهٔ فرانسوی‌زبانان و نیز ایرانیانی که به آن زبان آشنایی دارند از ترجمه‌های آثار هایدگر از آلمانی به فرانسوی توسط کربن در ایام جوانیش باخبرند.

در اینجا لازم می‌داند تذکر دهد که تعبیر شایگان و این بنده از رابطهٔ کربن و هایدگر با هم فرق دارد. شایگان متذکر می‌شود که کربن همواره ارتباط خود را با فلسفهٔ هایدگر حفظ کرد حتی پس از کشف جهان فلسفی سهروردی و دیگر فرزانگان ایران. به‌نظر اینجانب، توجه کربن به هایدگر بیشتر در مرحلهٔ نخستین حیات فکری او بود، مرحله‌ای که کربن از آن گذشت، چنانکه در مقدمهٔ خود بر کتاب **المشاعر** ملاصدرا به آن اشاره می‌کند. این بنده به خاطر دارد در سال ۱۹۶۶ با کربن در کنفرانسی دربارهٔ تشیع در دانشگاه استرازبورگ شرکت کرده بودیم. یك بعد از ظهر با هم به‌کلیسای قدیمی مربوط به سنت اودیل (St. Odile)، که بر روی کوهی قرار دارد، رفتیم. با هم کنار کوه ایستاده بودیم و به‌منظرهٔ درخت‌هایی که دامنهٔ آن به سوی شرق به‌طرف آلمان و جنگل سیاه کشیده می‌شد، می‌نگریستیم. کربن پس از چند لحظه دستش را دور شانهٔ بنده گذاشت و گفت «چقدر خوشحالم که اکنون در اینجا با یك فیلسوف از ایران ایستاده‌ام. هنگامی که جوان بودم از همین راه پایین رفتم تا خود را به‌جنگل سیاه و سپس به‌اقامتگاه هایدگر در فرایبورگ برسانم. ولی پس از کشف جهان فلسفی و معنوی سهروردی و ملاصدرا دیگر حاجت به چنین سفری نبود.»

به هرحال، پس از طرح رابطهٔ کربن و هایدگر، که شامل مطالب مهم فلسفی است، شایگان به رابطهٔ بین کربن و ایران می‌پردازد و متذکر می‌شود که تمام علاقه‌های کربن در جوانی به‌متفکران پروتستان و هایدگر و دیگران در سرزمین ایران مأوای خود را بازیافت و در این جهانِ هم جغرافیایی و هم ملکوتی و متعلق به «عالم خیال» بود که کربن وطن معنوی خود

را کشف کرد و با علاقه‌ای که فقط از درون بر می‌خیزد و حاکی از علاقهٔ او به عالم معنوی فرهنگ ایران است، کربن به سیر و مطالعه در جوانب گوناگون فرهنگ معنوی این سرزمین پرداخت، از تشیع گرفته تا امشاسپندان مزدایی و از حافظ و روزبهان تا سهروردی و ملاصدرا. شایگان بر روی اهمیت این عالمِ بین محسوس و معقولات صرف، که در فلسفهٔ اسلامی ایران به «عالم خیال» شهرت یافت، و کَشش کربن به این عالم، که آن را در فرهنگ ایران متجلّی می‌دید، اصرار می‌ورزد و تعبیری فلسفی از ارتباط کربن با ایران از یك سو و با عالم خیال از سوی دیگر دارد.

به همین جهت باب چهارمِ بخش اول به این عالم اختصاص دارد و «متافیزیك عالم خیال» نامیده شده است. مؤلف از صور معلقه و معنای زمان و مکان در عالم خیال و ارتباط عالم خیال با تجربیات انسان پس از مرگ و حقایق رستاخیز سخن می‌گوید. نیز خواننده را از نتیجهٔ فراموشی این عالم، چنانکه در مغرب زمین در دوران جدید رخ داده است، از دیدگاه کربن آگاه می‌سازد.

آخرین باب بخش اول «چهار برنامهٔ سفر کربن در جهان ایرانی و اسلامی» نام دارد و شایگان با مهارتی که حاکی از آگاهی او بر تمام جوانب نوشته‌های کربن دربارهٔ تفکر ایرانی و اسلامی است افکار او را در چهار مرحله خلاصه می‌کند:

۱. از دایرهٔ نبوت تا دایرهٔ ولایت که رب‌النوع انسانی آن حضرت محمد(ص) و حضرت حجت(ع)اند و رهنمای درونی آن امام و فرشته و روح‌القدس و عقل فعال و حقیقت محمدیه است و نحوهٔ شناخت در آن مرحله الهام و کشف.

۲. از اصالت ماهیت به اصالت وجود که از لحاظ انسانی رب النوع آن زرتشت و افلاطون‌اند و رهنمای درونی آن عقل فعال و نحوهٔ شناخت در آن مرحله حضور به عنوان شاهد و یا آنچه فلاسفهٔ اسلامی آن را «علم حضوری» می‌نامند.

۳. از حکایت تمثیلی و رویداد آن در درون که رب‌النوع انسانی آن کیخسرو و اسفندیار و رهنمای درونی آن سیمرغ و جبرئیل‌اند و نحوهٔ شناخت در آن مرحله مشاهدهٔ جام جم است.

۴. از عشق انسانی به عشق ربانی که رب‌النوع انسانی آن مجنون و عاشقان راه حق در تصوف‌اند و رهنمای درونی آن حکمت الاهی (جبرئیل) و مبحث معشوق ازلی و نحوهٔ شناخت در این مرحله شهود بین تعطیل و تشبیه.

بالأخره آنچه این چهار سفر فکری و معنوی کربن را به هم مرتبط می‌سازد همان عالم خیال است که از جوانب گوناگون مرتبط به وحی و وجودشناسی و حکایت و درون‌نگری و عرفان است. چهار بخش بعدی کتاب بر اساس این چهار برنامهٔ سفر فکری و معنوی کربن تنظیم یافته است و در هر چهار بخش مؤلف به بیان افکار کربن پیرامون چهار موضوع مذکور در فوق از لسان خود او توأم با مقدمه و تفسیر شایگان پرداخته است.

بخش دوم تحت عنوان «از دایرهٔ نبوت تا دایرهٔ ولایت» با باب پدیدار **کتاب مقدس و قرآن کریم و سپس نبوت و امامت، و ولی و نبی و رسول، و دایرهٔ ولایت، و درونی کردن دوایر نبوت در «هفت پیامبر وجود تو»** آغاز می شود. کربن اولین محقق غربی بود که معنای عمیق ولایت را چنانکه در تفکر عرفانی شیعه مطرح شده است به غرب معرفی کرد و در این صفحات خلاصه‌ای از این مهم با لسانی رسا بیان شده است. باب سوم این بخش به «فلسفهٔ مبتنی بر نبوت» اختصاص دارد یعنی تعبیری که کربن از فلسفهٔ اسلامی در مقابل فلسفهٔ یونانی می‌کرد. در این باب شایگان از اتصال بین نبوت و فلسفه و فلسفهٔ مبتنی بر نبوت و فرشته‌شناسی و نفی حلول و تاریخ‌گرایی در فلسفهٔ اسلامی و رابطهٔ بین فلسفهٔ مبتنی بر نبوت و تشیع در افکار کربن سخنی به‌میان می‌آورد و اهمیت تفکر کربن را در روشن ساختن ماهیت واقعی فلسفهٔ اسلامی در ارتباط با دین نمایان می‌سازد.

باب چهارم بخش دوم کتاب به موضوع وسیع تشیع اختصاص دارد، موضوعی که همواره کربن را متوجه خود می‌ساخت و او نسبت به آن نه‌تنها علاقهٔ خاص علمی داشت بلکه خود را متعلق به آن می‌دانست، چنانکه بارها در سخنرانیها و گفتگوهای شخصی می‌گفت «ما شیعه‌ها». در این باب شایگان به‌نظریات کربن دربارهٔ تشیع به عنوان بُعد باطنی اسلام، تشیع و تأویل، و نبرد سه‌گانهٔ تشیع عرفانی با تسنن و علمای ظاهر و تصوف می‌پردازد. شاید لازم باشد متذکر شود که به علت علاقهٔ خاصی که کربن شخصاً به‌تأویل و ساخت باطنی دین داشت، تشیع را فقط در جنبهٔ عرفانی و باطنی آن می‌دید و توجهی به فقه و کلام شیعه و یا ظهور شیعه در صفحهٔ تاریخ اسلام مبذول نمی‌داشت. این تأکید بر عرفان شیعی و جنبهٔ صرفاً درونی تشیع در این قسمت از کتاب کاملاً هویدا است. همین تعبیر نیز در بابهای ششم و هفتم این بخش که راجع است به امام شناسی و امام غایب و فتوت و جوانمردی مشهود است و می‌توان در این صفحات به‌اهمیت آثار کربن در روشن ساختن حقیقت معنوی امام در تشیع پی‌برد. مطالعات کربن دربارهٔ فتوت نیز از اهمیت فراوان برخوردار است گرچه شایگان به‌اختصار از آن می‌گذرد. برغم آنکه محققان غربی مطالب زیادی راجع به فتوت و مروت و جوانمردی در ترکیهٔ عثمانی و در عراق در پایان عصر عباسی و در مصر در عهد ممالیك نوشته‌اند، کربن بود که اصل ایرانی نهضت جوانمردی را روشن ساخت و رابطهٔ بین آن و تشیع و فتیان منسوب به‌حضرت علی(ع) و پیوند آن را با تصوف در قرون بعدی مطرح ساخت و نیز آن را با «شوالری» قرون وسطای غربی مقایسه کرد.

در آخرین باب بخش دوم شایگان باز با اختصار نسبی نظریات کربن را راجع به اسماعیلیه مطرح می‌سازد. کربن شیفتگی خاصی نسبت به تفکر اسماعیلی داشت و همّ فوق‌العاده در بهتر شناسانیدن آثار این مکتب و مخصوصاً نوشته‌های فلسفی ابویعقوب سجستانی و ناصرخسرو و تفکر اسماعیلی بعد از الموت مبذول داشت. در چند صفحه شایگان تحقیقات

تاریخی و فلسفی کربن را در این زمینه خلاصه می‌کند مخصوصاً دربارهٔ توحید باطنی که اساس تفکر فلسفی اسمعیلیه است.

بخش سوم کتاب «از اصالت ماهیت به اصالت وجود» خلاصه‌ایست از تفحصات بسیار گستردهٔ کربن در زمینهٔ فلسفهٔ اسلامی و بخصوص فلسفهٔ اسلامی ایران در دوازده باب. شایگان از مکتب ابن رشد و ابن سینا، فلسفهٔ بوعلی، مکتب ابن سینایی لاتینی، سهروردی و حکمت اشراق، تقارن فلسفه و تجربهٔ صوفیانه، و خُوَرْنه یا خرّه، و ملاصدرا و فلسفهٔ اصالت وجود او که همان حکمت حضور است، و مسألهٔ اصالت وجود، و حرکت جوهریه، و اتحاد عاقل و معقول، و عالم خیال در رابطه با عالم نفس و سه معنای رستاخیز، که با بحث پیرامون استمرار و احیای فلسفهٔ ملاصدرا ختم می‌شود، سخن به میان می‌آورد.

کربن در واقع کاشف یك قارّهٔ جدید فکری و فلسفی برای عالم غرب بود، قاره‌ای که بین دنیای دریای مدیترانه و هند قرار دارد. او بود که دنیای فلسفی ایران را برای بار اول در غرب به‌صورت جدی مطرح کرد و حدود کلی و قلل مرتفع آن را شناسانید گرچه بسیاری از خصوصیات جزیی‌تر آن هنوز نیز حتی برای خود ایرانیان نامعلوم است. درست است که قبل از کربن تنی چند از دانشمندان غرب راجع به‌سهروردی و ملاصدرا و حاجی ملاهادی سبزواری چند صفحه و یکی دو رساله‌ای نوشته بودند، ولی این کربن بود که با کوششی مستمر و خستگی ناپذیر افکار هزار سال فلسفهٔ اسلامی ایران را به صورتی منقّح و علمی به زبان فرانسوی نشر داد و از ابن سینا گرفته تا ملاعلی زنوزی و سبزواری را مطرح ساخت و بسیاری از آثار اساسی متفکرانی چون ابن سینا و سهروردی و ملاصدرا را برای بار اول به صورت علمی تصحیح و چاپ کرد. او بود که با همکاری استاد سید جلال الدین آشتیانی «منتخبات حکمای الهی ایران» را آغاز کرد که چهار مجلد از هفت مجلدی که قرار بود به‌طبع برسد خوشبختانه چاپ شد و مجموعه‌ای بی‌نظیر را در اختیار علاقه‌مندان به فلسفه در ایران قرار داد. نیز او بود که در **تاریخ فلسفهٔ اسلامی** خود، که با همکاری این بنده و عثمان یحیی جلد اولش در ۱۳۴۳ چاپ شد و جلد بعدی به همّت خود کربن ده سال بعد پایان یافت، برای بار اول در غرب تاریخ کامل فلسفهٔ اسلامی را، از لحاظ توجه به‌تمام ادوار و مکتب های مختلف و البته نه تمام فلاسفه که آثار بسیاری از آنها هنوز بررسی نشده است، عرضه داشت. کوشش‌های کربن در شناسانیدن فلسفهٔ اسلامی در ایران نه‌تنها تصویر غربیان را نسبت به فلسفهٔ اسلامی، که تا آن زمان به ابن رشد ختم می‌شد، تغییر داد، بلکه اثر بسزایی نیز در خود ممالك اسلامی و مخصوصاً ایران بجا گذاشت. احیای فلسفهٔ اسلامی در ایران که دور محور اندیشهٔ ملاصدرا و سهروردی در دهه‌های چهل و پنجاه انجام شد تا حد زیادی مرتبط به‌فعالیت‌های کربن و علامه طباطبایی بود گرچه نباید فعالیت‌های دیگران را اعم از استادان بزرگ حکمت مانند مرحوم آیت‌الله سید ابوالحسن قزوینی و مرحوم سید محمدکاظم عصار و

مرحوم مهدی الهی قمشه‌ای و محققان دانشگاهی به‌بوتهٔ فراموشی سپرد.

بخش چهارم کتاب **هانری کربن** در واقع دنبالهٔ بخش سوم و مرتبط به بحث‌های فلسفی است. در این بخش شایگان نخست به مطالعهٔ عمیق کربن دربارهٔ حکمت مشرقیهٔ ابن سینا و تحلیل او از سه رسالهٔ تمثیلی **حیّ‌بن یقظان** و **رسالةالطیر** و **سلامان و ابسال** می‌پردازد. این تحقیق که در دههٔ سی انجام یافت از مهمترین خدمات کربن به فلسفهٔ اسلامی است و بُعد جدیدی در تحقیق در فلسفهٔ بوعلی به‌وجود آورده است. در باب دوم این بخش ارتباط بین ابن سینا و سهروردی، که کربن او را شیخ فکری خود می‌خواند و بیش از همهٔ فلاسفهٔ ایران بیشتر به او علاقه‌مند بود، بررسی شده و سپس در باب سوم شایگان مطالعات وسیع کربن را دربارهٔ تمثیلات فلسفی و عرفانی سهروردی و مراتب درک حکایت و معنی ناکجا آباد و عالم خیال مطرح می‌سازد و در باب چهارم یکی از این رسائل یعنی **قصةالغربة الغربیة** را جداگانه تحلیل می‌کند.

شاید لازم باشد در اینجا افزوده شود که از زمانی که راقم این سطور به ایران مراجعت کرد و با کربن پیرامون سهروردی به بحث نشست، او علاقهٔ خود را به رسائل و تمثیلات فلسفی و عرفانی سهروردی، که اکثراً به فارسی است، نشان می‌داد و بنده را تشویق می‌کرد تا این آثار را تصحیح کرده و به چاپ رساند. همین اصرار باعث شد که بنده نسخ مختلف آثار فارسی او را جمع آوری کند و پس از بیش از ده سال کوشش و تحمل مشقت فراوان آن را به عنوان جلد سوم مجموعهٔ آثار سهروردی به چاپ رساند. استقبال از این اثر آنچنان بود که در عرض مدتی کوتاه کتاب هشتصد صفحه‌ای نادر شد و عناوین بسیاری از این رسائل مانند «صفیر سیمرغ» و «آواز پر جبرئیل» و «عقل سرخ» زبانزدِ خاص و عام شد و تمثیلات فلسفی و عرفانی سهروردی، که یقیناً از شاهکارهای نثر فارسی است، حتی مورد توجه نویسندگان نوپرداز، فیلم‌سازان و داستان‌سرایان قرار گرفت. باید اعتراف کرد که کربن بود که راقم این سطور را به این کار تشویق کرد و خود مدخلی مبسوط به‌زبان فرانسوی بر آن نگاشت و تمام رسائل فارسی را در آن به‌اختصار تحلیل کرد.

باری، در باب پنجمِ بخشِ چهارم شایگان به نحوی شاعرانه از افکار کربن پیرامون برخورد با فرشتهٔ وجود خود و معنای دو بال جبرئیل سخن می‌گوید و سپس در باب ششم به یکی دیگر از جوانب بسیار مهم تحقیقات کربن یعنی ارتباط بین حماسهٔ قهرمانی و حماسهٔ عرفانی می‌پردازد. هرکس **شاهنامهٔ** فردوسی و **رسائل فارسی** سهروردی را خوانده باشد از ارتباط بین آن دو و تحول داستانهای **شاهنامه** دربارهٔ کیخسرو و زال و اسفندیار و دیگران به تمثیلات عرفانی توسط شیخ اشراق مطلع است. این باب رابطهٔ بین تاریخ ادبیات و تاریخ فلسفه را در ایران تا حدی روشن می‌سازد، رابطه‌ای که متأسفانه آنقدر که باید و شاید به آن توجه نشده است.

بالاخره در آخرین باب این بخش به‌صورت موجز سخن از دگرگونی عشق و معنای نیکویی و مهر و اندوه در عالم فلسفه و عرفان به میان می آید و شایگان خواننده را با جنبه‌های دیگر از نوشته‌های کربن که در ساحت بی انتهای عشق الاهی و در نوشته‌های مفسران طریق عشق همچون ابن عربی و روزبهان بقلی سیر می کند آشنا می سازد. افسوس که مؤلف مجبور شده است به علت حجم کتاب این مهم را در چند صفحه خلاصه کند و از تفسیر و تحلیل بیشتر اجتناب ورزد گرچه در بخش بعدی به جوانب دیگر این موضوع باز می گردد.

آخرین بخش کتاب «از عشق انسانی به عشق ربانی» از استغراق کربن در ادبیات صوفیانه سخن می گوید. در باب اول بحثی است پیرامون روزبهان بقلی که کربن سخت به آثارش علاقه‌مند بود و **عبهرالعاشقین** او را در سلسلهٔ انتشارات انستیتوی فرانسه و ایران به چاپ رسانید و در کتاب **در سرزمین ایران اسلامی** مفصل از او سخن گفت. کربن به مشاهدات روزبهان کشیده شده بود و شایگان نیز بیشتر از شیخ شطاحان به عنوان عارف صاحب شهود بحث می کند و در دو باب بعد به‌جوانب دیگر تعالیم اساسی روزبهان می پردازد که مشتمل است بر درك معنای حجابی که انسان را از پروردگار مستور می دارد و در عین حال به سوی او هدایت می کند، حجابی که در اعلی مرتبه جز همان روح چیزی دیگر نیست (باب دوم) و فراسوی آن معنای زائر عالم درون (باب سوم) که به کشف این حجاب موفق می شود و عشق انسانی را به عشق الاهی مبدل می سازد. در این باب نسبتاً طولانی از تجلی به‌عنوان جمال الاهی در وجود انسانی و محمد(ص) به‌عنوان پیامبر عشق الاهی و اهمیت پدیدار آیینه و التباس بین تعطیل و تشبیه و مبدء جاویدان عشق و از عشق مجازی تا عشق حقیقی و از توحید ظاهری به توحید باطنی بحث شده و با نثری زیبا شایگان یکی از گیراترین جوانب تفکر کربن را توصیف کرده است.

در باب چهارم توجه به شطح در ادبیات صوفیانه معطوف شده و بحثی آمده است از فرزانهٔ ملامتی و اهمیت او در تصوف چنانکه روزبهان آن را توصیف کرده است و این بخش با کلامی دربارهٔ نیروی متخیلهٔ خلاق در عرفان ابن عربی و جوانب دیگری از حیات این عارف بی بدیل ادامه می یابد. باید در اینجا نفوذ فوق العادهٔ کتاب کربن را تحت عنوان **نیروی متخیلهٔ خلاق در تصوف ابن عربی** گوشزد شد. این کتاب نه فقط اهمیت خاص در مطالعات عرفان اسلامی در غرب دارد، بلکه سخت مورد توجه گروه کثیری از متفکران و حتی هنرمندان غرب قرار گرفته است از ژیلبر دوراند (Gilbert Durand) فیلسوف و مردم شناس فرانسوی، گرفته، که «مرکز مطالعهٔ عالم خیال» را در فرانسه تأسیس کرد، تا کَتْلین رین (Kathleen Raine) شاعر و محقق نامی انگلستان که مجلهٔ **تمنس** (Temenos) را برای احیای هنر سنتی مبتنی بر بازیافتن معنای عالم خیال منتشر می سازد. از لحاظ نفوذ فلسفی کربن در غرب شاید مطالب مطرح شده در این باب از همهٔ جوانب دیگر اندیشهٔ او مهم‌تر باشد. باب‌های ششم و هفتم

و هشتم به تحلیل ابعاد دیگر این کتاب مهم کربن و سایر نوشته‌های او در این زمینه‌ها می‌پردازد و از تجلی و هباء و اسماء الهی، خیال خلاق به عنوان تجلی، دین عشق و نیایش در رابطه با وصال حق سخن می‌گوید. در واقع، این بخش از کتاب خلاصه‌ای است از مهم‌ترین تحقیقات و تأملات کربن دربارهٔ تصوف و مخصوصاً روزبهان و ابن عربی که بیش از دیگر بزرگان صوفیه مورد توجه کربن قرار داشتند.

در خاتمه شایگان از اهمیت تفکر کربن در حال حاضر سخن می‌گوید و با اشاره به جریانات موجود فکری و فلسفی در غرب زنده بودن اندیشهٔ کربن و سهم مهم آن را در بازیابی جهان فراموش شدهٔ معنوی و بازگشت «از غربت غربیه» گوشزد می‌کند. این قسمت از کتاب در واقع ارزیابی خود شایگان است از مجموعهٔ نوشته‌های کربن و در خور تحسین و ستایش گرچه ممکن است همگان، از جمله راقم این سطور، با تمام تعبیرات فلسفی آن موافق نباشند. از آنجا که شایگان هم دارای بینش فلسفی است و هم آشنایی کامل با آثار کربن، ارزیابی او به هر حال برای هر محقق و یا متفکری که بخواهد وارد جهان اندیشهٔ کربن شود حائز توجه خواهد بود.

کربن بالغ بر دویست کتاب و مقاله در دوران پرثمر زندگی خود نوشت و یا تنقیح و تصحیح کرد که خلاصه‌ای از فهرست اسامی آنها را شایگان در سه صفحه در این کتاب ذکر کرده است.[۴] مرور همین خلاصه کافیست که انسان را از فعالیت حیرت‌آور علمی کربن آگاه سازد. او نه فقط بسیاری از ادوار ناشناختهٔ تاریخ تفکر در ایران و تمدن اسلامی را برای بار اول به‌جهان غرب معرفی کرد و شخصیت علمی و فلسفی و عرفانی بسیاری از بزرگان ما را به دنیای خارج شناسانید، بلکه از لحاظ کمّی نیز میدانی کم‌نظیر از خود بجا گذاشت که نشانهٔ هم عمق او و هم عشق و علاقهٔ او به عالم معنوی فرهنگ ایرانی و اسلامی است.

کتاب **هانری کربن** در مجموعهٔ «جاویدان خرد» یا «حکمت خالده» (philosophia perennis) چاپ شده است و این امر خود در خور عنایت است از آنجا که کربن در واقع متعلق به این بینش بود و حقیقت واحد را در تجلیات گوناگون خود در درون تمدنها و ادیان مختلف جستجو می‌کرد و می‌کوشید تا راهنمایی باشد برای غریب غربت غربیه به سوی آن شرق نورانی که نه فقط در جهت شرق جغرافیایی و مخصوصاً عالم روشنایی ایرانی به‌معنای معنوی آن قرار دارد، بلکه در درون همهٔ انسان‌ها و در بطن فراموش شدهٔ خود تمدن ظاهراً جهانگیر غرب نیز نهفته است.

کتاب شایگان هم خلاصه‌ایست از اندیشهٔ یکی از بزرگترین محققان و ایرانشناسان و متفکران اروپایی این زمان و هم مدخلی که می‌تواند جوینده را در عالم پهناور اندیشهٔ کربن هادی باشد. امید است که ترجمهٔ فارسی و انگلیسی این کتاب مهم بزودی نشر یابد تا تعداد بیشتری بتوانند از این اثر ارزندهٔ داریوش شایگان که حاصل کوششی بلیغ و بی‌شائبه و توأم با

علاقه و عشق به موضوع مورد بحث و احترام از برای خود کربن است استفاده کنند.

★

دومین اثری که مورد نظر این گفتار است آخرین کتابیست که پس از درگذشت کربن توسط همسر با وفا و پر همّت او خانم ستلا کربن (Stella Corbin) انتشار می‌یابد و **ایران و فلسفه** نام دارد. از سال ۱۹۷۸ که کربن دار فانی را بدرود گفت تا کنون خانم کربن چند مجلد بزرگ از آثار کربن را که یا به صورت پراکنده در مجلات گوناگون انتشار یافته و یا اصلاً هیچگاه به طبع نرسیده بود به صورت کتاب در اختیار همگان قرار داده است و کتاب **ایران و فلسفه**، در واقع، آخرین نوشته در این مجموعه است.

نفس عنوانِ این کتاب هر علاقه‌مند به فلسفهٔ ایرانی و اسلامی را به سوی خود می‌کشاند و انسان را در مرکز کانون تفکر کربن، که همواره مرتبط به ایران از یك سو و فلسفه از سوی دیگر بوده است، قرار می‌دهد. فیلسوف جوان کربن از همان آغاز سفر در عالم اندیشهٔ فلسفی به سوی افق لایزال فلسفهٔ اسلامی ایران کشانیده شد. در عین حال که به تفکر فلسفی ایران قبل از اسلام نیز سخت علاقه‌مند بود. محتویان کتاب فعلی سلسله‌مقاله‌ایست که در طی سی سال کربن در این زمینه نگاشت از آغاز سفر او به ایران تا تقریباً پایان عمرش. البته بسیاری از نکات فلسفی مذکور در این مجموعه به صورت مفصل‌تر در آثاری همچون **در سرزمین اسلام ایرانی** و سایر کتب فلسفی کربن آمده است، لکن مقالات مورد نظر که بسیاری از آنها متن سخنرانیهاییست که او در تهران و پاریس ایراد کرده بود حایز اهمیت خاص خود است از آنجا که خطوط اصلی تفکر فلسفی کربن در مواردی متعدد برای اولین بار در همین سخنرانیها مطرح شده و سپس در رسائل بعدی او بسط یافت.

ایران و فلسفه مشتمل است بر دو قسمت که اولین آن «تاریخ ادیان» و دومین «فلسفه و تصوف» نام دارد. در بحث پیرامون «تاریخ ادیان» کربن با رابطهٔ بین ایرانشناسی و علم ادیان (البته به معنای (Religionswissenschaft) و نه علم الادیان مذکور در حدیث نبوی معروف آغاز می‌کند و مطالب بسیار مهمی دربارهٔ مقام ایرانشناسی و ادیان ایرانی در بررسی ادیان در غرب با توجه به سیر و تحول این رشته از دانش که در قرن نوزدهم با ماکس مولر (Max Müller) و دیگران در آلمان و انگلستان آغاز شد، عرضه می دارد. برای آنانکه سر و کارشان با تاریخ ادیان و تدریس و یا تحقیق علمی در این زمینه‌هاست گفتار کربن هنوز هم حائز توجه از لحاظ روش این کار و فلسفهٔ کلی آن است.

در بخش دوم قسمت اول چند پژوهش بدیع کربن تحت عنوان «ایرانشناسی و فلسفه» جمع‌آوری شده است. در این بخش پس از بحث پیرامون معنی واژهٔ «ایرانشناسی» کربن به خطا بودن محدود ساختن فلسفهٔ اسلامی به فلسفهٔ عربی و ضرورت پرداختن به اهمیت

فلاسفهٔ ایرانی و حتی زبان فارسی در درك تمامیت فلسفهٔ اسلامی می‌پردازد و می‌کوشد تا اشتباه سخیفی را که بعضی را با اصرار هنوز ادامه می‌دهند و فلسفهٔ اسلامی را «فلسفهٔ عربی» می‌خوانند، برطرف سازد. آثار کربن در این جهاد از اهمیت فراوان برخوردار است گرچه به علل مختلف، که برخی تاریخی و بعضی دیگر مبتنی بر غرض ورزی سیاسی است، این عنوان غلط هنوز در بسیاری از مراکز علمی اروپا و امریکا بکار برده می‌شود و به رغم کوشش‌های او و دیگران سهم فلاسفهٔ ایرانی در دوران اخیر تاریخ فلسفهٔ اسلامی هنوز هم بخوبی شناخته نشده است و بسیاری که خود را متخصص فلسفهٔ اسلامی می‌دانند کوچکترین توجهی به آثار فلسفهٔ اسلامی به زبان فارسی ندارند خواه این آثار از ناصرخسرو و سهروردی باشد و خواه حاجی ملاهادی سبزواری.

در بخش بعدی کربن تحقیقی بدیع دارد دربارهٔ نظر فلاسفهٔ اروپایی پیرامون ایران و سنت فکری آن و از کانت و هگل و نیچه و دیگران سخن می‌گوید و بیشتر به عنایت این نوع متفکران به زرتشت و **اوستا** و تفکر دینی و فلسفی ایران قبل از اسلام می‌پردازد. سپس موضوع را معکوس کرده و از فلاسفه در ایران بحث می‌کند. در این نوشته که متعلق به سال ۱۳۴۰ است هنوز دانش کربن دربارهٔ سیر فلسفه در ایران به‌پختگی دههٔ پایان عمر وی نرسیده بود، لکن حتی در این اثر طرح کلی سیر اندیشه در ایران به‌صورت صحیح ترسیم شده گرچه در چند جا مطالبی آمده است که تحقیقات بعدی آن را تغییر داده و یا باطل ساخته است.

بخش بعدی این کتاب به «مسائل و روش ها در تاریخ ادیان» اختصاص دارد و کربن، به‌عنوان استاد «مدرسهٔ تتبعات عالیهٔ دانشگاه سربن» که کارش بررسی ادیان است، به بحث نظری پیرامون علم ادیان می‌پردازد ولی حتی در این مرحلهٔ نظری سر و کارش بیشتر با ادیان ایران و فلسفهٔ این سرزمین است و در این تحقیق نشان می‌دهد چگونه می‌توان دانش مأخوذ از اندیشهٔ دینی و فلسفی ایران را سرچشمهٔ فلسفه و روش‌شناسی در بررسی ادیان در محیط یك دانشگاه غربی قرار داد.

قسمت دوم کتاب **ایران و فلسفه** مجموعه‌ایست از یك سلسله مقاله از کربن که با نظریه دربارهٔ علم حضوری و شهود و معنای سفر و پیامبر در فلسفه و عرفان ایرانی و آداب و رسوم فتوت در رابطه با مراسم نوشیدن از جام و شخصیت و افکار ابوالخطاب، مؤسس نهضت باطنی، آغاز می‌شود و با سه رساله از کربن دربارهٔ فلسفهٔ مبتنی بر نبوت و فلسفهٔ وجود، تصوف و معرفت شناسی و بُعد موسیقی در تصوف ایران ختم می‌یابد. هریك از این تحقیقات شامل مطالبی بسیار خواندنی است که حاکی از تعمق کربن در تجلیات گوناگون فرهنگ ایران است. آخرین مقاله که از ارتباط عمیق درونی بین تصوف و موسیقی در ایران سخن می‌گوید مخصوصاً عجیب است، از آنجا که کربن تا حد زیادی از نعمت شنوایی بی‌بهره بود گرچه علاقهٔ وافری به‌موسیقی داشت. نکاتی را که دربارهٔ موسیقی ایرانی در رابطهٔ با تصوف به میان

آورده است، در واقع، اثبات این امر است که او نه‌تنها با چشم دل بسیاری از حقایق آسمان عرفان ایران را رصد می‌کرد، بلکه با گوش دل نیز نغمه‌های ملکوتی موسیقی سنتی این سرزمین را می‌شنید.

این اثر کربن نه‌تنها شامل درهایی است که به سوی جهان فلسفه و اندیشهٔ دینی ایران گشوده می‌شود، بلکه گوشزدی نیز هست برای آنان که علاقه‌مند به فرهنگ ایران هستند که ساحت فلسفی این فرهنگ نه‌تنها ناچیز نیست بلکه از مهمترین جوانب حیات فکری و فرهنگی ایرانیان بوده است. افسوس که در مقایسه با ادبیات و هنرهای گوناگون ایران که دربارهٔ آن تحقیقات بسیار انجام یافته و تاریخهای معتبر تهیه شده است، میراث فلسفی ایران تا حد زیادی نامعلوم مانده است حتی برای خود ایرانیان. و اما اینکه اقلاً اهمیت این فلسفه اکنون به تدریج در سراسر جهان و از جمله در درون خود ایران وسایر کشورهای اسلامی بیش از پیش شناخته می‌شود و می‌توان از خطوط کلی سیر اندیشهٔ فلسفی در ایران سخن به میان آورد، تا حد زیادی مرهون قریب نیم قرن کوشش خستگی ناپذیر هانری کربن است که یك تنه باب جدیدی در افق فکری غرب به سوی آسمان مینویی حکمت اشراق و سایر مکاتب فلسفی و عرفانی ایران گشود و میراثی از خود بجا گذاشت که پا برجا خواهد ماند و یقیناً به این زودی‌ها معروض تطاول ایام قرار نخواهد گرفت. به هرحال همهٔ آنان که عشق و علاقه‌ای به فرهنگ پرگوهر ایران دارند در دِین این دانشمند بزرگ هستند چه آنانکه در سرزمین ایران به‌سر می‌برند و چه غربیان که مجذوب زیبایی‌ها و انوار خیره‌کنندهٔ سنت فلسفی و عرفانی ایران‌اند و چه ایرانیانی که دور از موطن خود در سرزمین‌های دیگر لیکن در جهان معنوی فرهنگ ایران به حیات خود ادامه می‌دهند.

پانویس ها:

۱. رجوع شود به: D. Shayegan, *Hindouisme et Soufisme*, Paris, 1979 که دربارهٔ داراشکوه و تحلیل کتاب **مجمع البحرین** او در مقایسهٔ عرفان هندو و تصوف است.

۲. رجوع شود به: D. Shayegan, "L'homme à la lampe magique" در **جشن نامهٔ هانری کربن**، زیر نظر سیدحسین نصر، تهران، ۲۵۳۶، ص ۲۹-۳۱؛ و "Le sens du Ta'wîl" در *L'Herne - Henry Corbin*, Paris, 1981, pp. 84-87.

۳. در سالهای ۱۳۵۵ تا ۱۳۵۷ راقم این سطور و توشیهیکو ایزوتسو بار دگر این کتاب را به فارسی از متن تازه کشف شدهٔ چینی آن ترجمه کردیم به این صورت که ایزوتسو متنی را از چینی به انگلیسی ترجمه می کرد و بعد این بنده آن را به

فارسی بر می‌گردانید و سپس ایزوتسو متن فارسی را با اصل چینی مقابله می‌کرد. گرچه تقریباً تمام آثار علمی چاپ نشده و یادداشت‌های راقم این سطور در وقایع ۱۳۵۸ از دست رفت، ترجمهٔ فارسی این کتاب نزد این بنده باقیست و امیدوار است روزی بتواند آن را به‌طبع رساند.

۴. فهرست نسبتاً کامل تألیفات کربن را می‌توان در **جشن نامهٔ هانری کربن**، ص XXXII-III ؛ و *L'Herne* pp. 543-360 یافت. گرچه اینها نیز کامل نیست از آنجا که هنوز برخی از نوشته‌های چاپ نشدهٔ او نزد همسرش باقیست و گهگاه به‌صورت مجموعه‌ای نوین چاپ می‌شود. وانگهی این دو فهرست صرفاً شامل آثار او تا ۱۹۷۸ و ۱۹۸۱ است.

۵. از کتبی که بعد از وفات کربن به طبع رسیده است می‌توان آثاری مهم همچون **معمای یکتاپرستی** (Le paradoxe du monotheisme) و **معبد و تأمل عرفانی** (Temple et contemplation) و **وجه خداوند و وجه انسان** (Face de Dieu, face de l'homme) و **انسان و فرشتهٔ او** (L'homme et son ange) و ترجمهٔ فرانسوی **حکمت الاشراق** سهروردی را نام برد. این آثار قطور و پرمحتوا هم گویای همّت فوق‌العادهٔ خانم کربن است و هم پرکاری عجیب خود کربن. هنوز نیز این خزانهٔ ظاهراً انتهاناپذیر پایان نیافته و امید است روزی آثاری دیگر چون ترجمه و تفسیرِ کربن از **شرح اصول کافی** ملاصدرا نیز نشر یابد.

احمد اشرف

تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم

جعفر شهری باف، **تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم: زندگی، کسب و کار**، ۶جلد، قطع وزیری، ۴۳۴۵صفحه و ۸۵۷ قطعه‌عکس و سند، تهران، انتشارات اسماعیلیان، ۱۳۶۷-۱۳۶۸.

تاریخ اجتماعی تهران دانشنامه‌ای است از مکان‌ها، حرفه‌ها، و اصناف مردم تهران در قرن سیزدهم براساس خاطرات و مشاهدات هفتاد سالهٔ نویسنده. این کتاب گسترش یافته و کامل شدهٔ کتاب **گوشه‌ای از تاریخ اجتماعی تهران قدیم** است که در سال ۱۳۵۷ به بازار عرضه شد. مطالب آن کتاب نیز پیش از آن از برنامهٔ «فرهنگ و مردم» رادیو ایران، زیرنظر اِنجوی

شیرازی، به مرور پخش می‌شد. از آن کتاب خوب استقبال شد، حتی در اروپا و آمریکا نیز ــ البته بدون اجازهٔ نویسنده ــ دوبار به چاپ رسید و خوب فروش کرد و نام نویسنده را بر سر زبان‌ها انداخت. توجه اهل کتاب و دستیابی به «احصائیهٔ بلدّیه» در سال ۱۳۰۱ شمسی، که حاوی فهرست کاملی از اماکن شهر و بیش از ۵۰۰ حرفه بود، نویسندهٔ صاحب‌سخن را بر سر حرف آورد و بر آن داشت تا همت بلند گرداند و با تلاشی دهساله، از پاییز ۱۳۵۷ تا تابستان ۱۳۶۷، دانشنامه‌ای از مکان‌ها و حرفه‌های تهران قدیم فراهم کند. آنچه در این اثر تصویر شده خاطرات و مشاهدات و دیدگاه‌های نویسنده از تهران در اوایل قرن کنونی است؛ یعنی دوران فروپاشی قاجاریه و برآمدن پهلوی. پس بجا است که ابتدا نویسنده و طرز فکر او را، که به نسلی کوشا از طبقهٔ متوسط تعلق دارد، بشناسیم. نویسندهٔ کتاب در آستانهٔ جنگ جهانی اول در خانواده‌ای زحمتکش و تنگدست به دنیا آمده؛ در دوران افول قاجاریه و برآمدن پهلوی کودك دبستانی بوده؛ در دورهٔ رضاشاه به کسب و کار پرداخته و، سرانجام، صاحب حجره‌ای در بازار شده و آنگاه در سعدآباد خانه کرده است. وی در دوران زندگی با جماعت بزرگی از مردمان اداری و بازاری و انواع اصناف شهری آشنا بوده و با بسیاری از آنان خویشی و دوستی و رفت و آمد داشته است. زندگی در بازار همراه با ذوق نویسندگی و تأمل در اجتماعیات و آداب و رسوم و شیوهٔ زندگی مردم و روابط اجتماعی آنان مجموعهٔ دانسته‌ها و عقاید و آراء او را شکل داده است. نویسنده به ایران و ایرانی عشق می‌ورزد و مردم کوچه و بازار کشورش را دوست می‌دارد؛ سعدی را پیر و مراد خود می‌داند؛ پادشاهان مستبد و عاملان حکومت و اعیان و اشراف و ملایان و بازاریان آزمند را به زیر تیغ انتقاد می‌کشد؛ از قاجاریه دلخوش نیست؛ امیرکبیر و دکتر مصدق را می‌ستاید؛ و کارهای سازندهٔ رضاشاه را، با تأکید بر کم و کاستی‌هایش، ارج می‌گذارد. وی همچون بسیاری از مردان نسل خویش، بیمارگونه توهم توطئه دارد و زیر هر کاسه‌ای نیم‌کاسهٔ دست پنهانی و توطئه‌گر «سیاست انگلیس» را می‌بیند. این تمایلات بر سراسر کتاب شش جلدی تاریخ اجتماعی تهران سایه افکنده و در لابه‌لای مطالب و حتی در توضیح عکس‌های کتاب به‌جا و بی‌جا ظاهر می‌شود (به‌عنوان نمونه نگاه کنید به ج۲، عکس‌های شمارهٔ ۱۳۳-۱۷۹).

نویسنده در مدارس دولتی آن زمان، که شاگردانش بچه‌های کسبه و پیشه‌ور دستفروش و دوره‌گرد بودند، با تنگدستی درس خوانده و خاطرات خود را از آن دوران با ایجاز و استحکام و بسیار مؤثر در دو صفحه شرح می‌دهد: «تا به خاطر می‌آورم مادر ستمکش خود را می‌دیدم که اول سال و وسط سال و آخر سال جهت اسم‌نویسی و کم و زیاد نمره و رفع ایرادات وارده به دست و پای مدیر و ناظم افتاده زار می‌زند. . .» کلمات اهانت‌آمیز مدیر، که «ما بچه ـ گدا نمی‌خواهیم»، چون کارد به قلبش خورده و او دم بر نیاورده با اشك و زاری و التماس که «گدایی ما را به آقایی خودتان ببخشید» از مدیر و ناظم طلب عفو نموده تا سر کلاس روانه‌اش

بکنند، «بی کاغذی و قلمی . . . ژندگی و پابرهنگی ام را ببخشاید . . . و خودم همیشه کلاه شیطانی سرم باشد و یك لنگه پا بیرون در کلاس یا جلو مستراح یك پا و یك دست بالا نگه داشته بایستم و بچه‌ها به دستور مدیر تُف تُفه‌ام بکنند. کف پاهایم همیشه از چوب و فلك و پشت دست‌ها و ناخن‌هایم همواره از چوب معلم سیاه باشد.» (ج۵، صص۴۶۲-۶۳).

نویسنده استبداد را از عوامل عمدهٔ عقب ماندگی اجتماعی می‌داند و می‌گوید: «سلاطین و فرمانروایان در نشستن بر سریر حکومت اول کارشان بستن جادهٔ درك و شعور و گشودن در جهل و خرافه و بریدن زبان و شکستن قلم و سوزاندن کتاب بود.» ازجمله از آغامحمدخان تا محمدعلیشاه را مثال می‌آورد و آنگاه می‌رسد به دوران جدید که «کار فشار حکومت بر مطبوعات و اهل قلم و اندیشه . . . به آخرین حد رسید.» (ج۱، ص۲۸۰). نویسنده روحیات و خلقیات ناپسند مردم را تابعی از رفتار فرمان‌روایان می‌داند، به مصداق «الناسُ علیٰ دین ملوکهم.»

نویسنده هرجا فرصتی پیش می‌آید دوران انحطاط اواخر قاجاریه را به باد انتقاد می‌گیرد. چنان که هنگام شرح افراد سودمند و سربار می‌گوید:

> اگر پنجاه درصدشان را هم جزو کار آمدها به‌حساب آوریم، کارهایشان نه به‌جز لبوفروشی و گردوفروشی و آب زرشکی و گلاب شکری و پنج شاهی به پانزده شاهی و سقایی و آب یخی و فال نخودی و معرکه‌گیری و پرده‌گردانی و روضه‌خوانی و مدّاحی و الله و لبیك‌گویی و قبرکنی و مرده‌شویی و تلقین‌خوانی و شیره‌خانه‌داری و قمارخانه‌داری و دعانویسی و آی فال می‌گیریم سر کتاب باز می‌کنیم و چای دارچینی و زالوفروشی و دلاکی و تون تابی و چارواداری و حمالی و دلالی و قاچاق‌چی‌گری و آب حوض کشی و هیزم شکنی و دوره‌گردی و . . . و مفید فایده‌هاشان هم آنهایی که می‌توانستند لولئینی ساخته، لوله، دسته‌آفتابه‌ای لحیم کرده، چاك قبایی به‌هم آورده، نعل اسب و الاغی کوفته، چهارپایه و کرسی ای درست بکنند و بقیه نیز بقال و چغّال و عطار و بزار و رزار حلاج و سراج و کفاش و پینه‌دوز و امثال آن که سر هم را تراشیده . . . و دیگرانی مانند میدانی و دلال و بارفروش و خر و اسب و شترفروش و تنها کار و کارکنشان کشاورزی و کشاورز، آن هم به همان طرق ابتدایی گاوآهن و بیل و اینکه هزار تنشان نتوانند کار یك تراکتور را انجام بدهد و در امور مغزی و صنعتی صفر، که گفتی مردم عصر حجر می باشند. (ج۱، صص۲۸۱-۸۲).

به‌عقیدهٔ نویسنده این وضع همچنان برقرار بود تا اواخر قاجاریه و حلول پهلوی که شروع دگرگونی ها بوده در وضع شهر و احوال مردم اصلاحاتی شده است. وی آنگاه کارهای سازندهٔ رضاشاه را بر می‌شمرد، ازجمله خیابان‌کشی شهرها و میدان‌سازی و تعویض روکار ساختمان‌ها، تجدید رنگ و نقاشی در و پیکر، حکم میز و صندلی گذاشتن در قهوه‌خانه‌ها، سنگفرش خیابان‌ها، جاده‌کشی و راهسازی، احداث خط‌آهن سراسری، ساختن مهمانخانه‌ها و مهمانسراها در شهرها، پل‌سازی و آب‌رسانی، بنیانگذاری دانشگاه و مدارس ابتدایی و متوسطه، ایجاد ساختمان‌های جدید دولتی، خدمت نظام اجباری، تأسیس

سربازخانه‌ها و نقاط دیدبانی و پاسگاه ژاندارمری در تمام نقاط و کارهایی از این دست که «نه‌تنها بیکاره‌ها باکار شدند بلکه چندان کسر کارگر بوجود آمد که مردم را برای کار جلب می‌کردند.» (ج۱، ص ۲۸۳). به گمان نویسنده، رضاشاه پادشاهی بود «مصمم و پرکار و بااراده، مستقیم الرأی و باپشتکار، کم‌خنده و پرتحکم و باقدرت ذاتی و حدّت بسیار و این که می‌توانست خود را به‌سرعت با هر مقام همرنگ بکند. به دور از عیش و نوش و خوشگذرانی و هزل و طرب و قلباً عاشق سعادت و ترقی ایران و رفاه و آسایش مردم و دوست فقرا و کم‌زورها و از پا افتادگان و دشمن زورمندان و آقابالاسرها و روی حرفش حرف بزن‌ها... و از معایبش حرص زیاد به ملك و مال و اینکه در هر روز آب و خاك و ده و باغ و خانه و مزرعه‌ای به نامش ثبت می‌شود...» (ج۲، ص۶۲۹).

فصلبندی کتاب و عناوین اصلی و فرعی آن از آغاز تا پایان همانند قالب و چارچوب فهرست مطالب در احصائیهٔ سال ۱۳۰۱ بلدیهٔ تهران است. تقلید از فهرست بلدیه چند حسن و یك ایراد بزرگ دارد. از خوبی‌های آن یکی تشویق نویسنده به انجام این کار بزرگ است. پس، از این بابت باید هم از گردآورندگان «احصائیهٔ بلدیه» ممنون باشیم و هم از عکاس قدیم تهران علی خادم که این آمار را در اختیار نویسنده گذارده است. دیگر آنکه، برخی از مکان‌ها و بسیاری از حرفه‌ها و اصناف مردم و گروه‌های اجتماعی و بیماری‌های رایج و مقولات جمعیت و نیروی انسانی که در احصائیه آمده راهنما و راهگشای نویسنده شده و شرح و تفصیل آنها بر جامعیت مطالب کتاب افزوده است. سرانجام اینکه، آمار و ارقام احصائیه کتاب را غنی‌تر کرده است. اما عیب بزرگ طبقه‌بندی مطالب در احصائیهٔ بلدیه آنست که از روال معین و منظم پیروی نمی‌کند و، درنتیجه، مطالب را بدون نظم و ترتیب متداول در طبقه‌بندی مشاغل پشت سرهم ردیف کرده است. دنباله‌روی کامل از روال احصائیهٔ بلدیه سبب پراکندن مطالب و موارد همگون و حتی مربوط به یك موضوع در فصل‌های گوناگون شش جلد کتاب شده و گاهی چنان شوریده و آشفته که گویی کشکول درویش است.

عنوان فرعی جلد اول «جغرافیا و اماکن» است، که به پیروی از چارچوب احصائیهٔ بلدیهٔ تهران با مساحت و جمعیت محلات و شمارهٔ خانه‌ها و اطاق‌ها آغاز می‌شود، آنگاه به آمارهای نیروی انسانی و جمعیت و سپس به اماکن عمومی می پردازد و دست آخر دوباره سر وقت آمارهای جمعیتی می‌رود. حال آنکه باید مطالب در دو بخش ــ یکی مربوط به مشخصات محلات و خانه‌ها و اماکن عمومی و دیگری دربارهٔ جمعیت و نیروی انسانی ــ تدوین شود. بخش عمدهٔ مطالب جلد ششم کتاب، که دربارهٔ شغل‌های متفرقهٔ غیرمجاز و نیز انواع

اعتیادها و گرایش‌های رفتاری است (ص ۲۲۴-۵۰۰) قاعدتاً باید در همین جلد اول و ضمن بحث از نیروی انسانی (گروه‌های سربارِ اجتماعی) بررسی شود. البته نویسنده تا حدی از آشفتگی و بی‌نظمی روال تدوین مطالب در احصائیهٔ بلدیه آگاه بوده است، لکن آن را تنها ناشی از بی‌اعتنایی به ترتیب الفبایی مشاغل دانسته است. چنانکه در ذیل جداول آماری مشاغل بلدیه یادآور شده است که «تا معلوم شود نامنظم بودن و غیر حروف تهجی آوردن مشاغل کتاب به همین خاطر بوده است.» (ج۱، ص ۲۷).

اما تنظیم فهرست مشاغل برحسب حروف تهجی نیز چاره‌ساز نیست و در اینگونه موارد باید از طبقه‌بندی متداول مشاغل استفاده کرد. بنابراین، تمام شش جلد کتاب به ویرایشِ اساسی و جابه‌جایی عناوین و فصل‌ها نیاز دارد تا مطالب آن منظم و یکدست شود، مطالبِ تکراری آن حذف و مطالب همانند درهم ادغام شود و مطالب فرعی و جزیی به زیرنویس‌ها منتقل گردد.

جدول‌های احصائیه حدود ۵۰۰ شغل و گروه اجتماعی را دربر می‌گیرد که غالب آنها بر حسب ذوق و اطلاع نویسندهٔ کتاب در جلدهای دوم تا ششم با شرح و تفصیل و تصویر آمده است. جلد دوم شامل ۷۵ حرفه است از نساجی تا سلمانی؛ جلد سوم از حمامی آغاز می‌شود و تا شربت‌آلات فروشی پیش می‌رود و روی هم نزدیك به صد حرفه را دربر می‌گیرد؛ جلد چهارم حدود صد حرفه را شرح می‌دهد، از شیرکچی خانه تا ماشینچی خط‌آهن؛ جلد پنجم از ساربان آغاز می‌شود و تا قبرکن و قاری و مرده‌شوی حدود حد حرفه را شامل می‌شود؛ جلد ششم از متولی و خدمهٔ امامزاده آغاز می‌شود و تا ورزشکار و پهلوان و صحیح العمل و نادرست ادامه می‌یابد و حدود صد عنوان را دربر می‌گیرد. بخشی از جلد آخر به مشاغل غیرمجاز اختصاص دارد، ازجمله انواع دزدان همچون دزدخانه بَر، جیب‌بر، کف رو، کیف انداز، بغچه‌گردان، قمارباز، مرده‌گردان، کفن دزد، زن و دختر خودفروش، زن تك پران، پاانداز، پسر خودفروش، دلال لواط، دلال زنان شوهردار، باج‌گیر و حق راه بگیر و آدم لخت کن. در آخر این بخش آمار و اطلاعات جالبی دربارهٔ اعتیادها و تمایلات جنسی و نوع پوشاك مردم آمده است زیرعنوان «حالات و صور متفرقهٔ مردم» که آمار آن به درصد داده شده که باید تقریبی و مبنی بر حدس و گمان باشد. ازجمله درصد مردان زن پسند، درصد مردان متمایل به پسر، درصد هم‌جنس نگهدار، مرد بیمار جنسی، هم‌میلی میان زنان و دختران و پسران، خرباز و یابوباز، الکلی، تریاکی، حشیشی و بنگی، سیگاری، قلیانی، چپقی، عمامه‌به‌سر، فینه‌به‌سر، کلاه‌نمدی، کلاه مقوایی، شیرشکری به‌سر، سبز و سیاه به‌سر، عرقچین به‌سر، کپی به‌سر، متفرقه به‌سر (همچون کلاه پوستی به‌سر)، فکلی، کت‌ـشلواری، عباـقبایی، سرداری و مراد بگی به‌تن، ژنده‌پوش، عور بدون تن‌پوش، آوازه‌خوان، غزلخوان و سخنور. سخن که به پایان می‌رسد، نویسنده دچار اندوه می‌شود که

«ای کاش آمار بلدیه دامنه‌دارتر از این بود که می‌شد به بهانه‌اش کمی با عزیزان حرف بزنم.» (ج۶، ص ۴۸۷).

شرح اصناف و پیشه‌ها در مواردی چند به تفصیل آمده و حاوی اطلاعات بسیار جالب و سودمند است. در مواردی به اختصار برگزار شده و در مواردی نیز به‌کلی از یاد رفته است. ازجملهٔ مباحثی که به تفصیل آمده پوشاك و مشاغل مربوط به آنست که حدود ۲۰۰ صفحه را دربر می گیرد (ج۲، صص ۴۸۰-۶۸۳)، که اگر حرفه‌های نساجی و جوراب‌بافی و کلاه‌فروشی و مانند آن را نیز، که در جاهای دیگر کتاب پراکنده است، بدان بیفزاییم حجم آن به‌حدود ۳۰۰ صفحه می‌رسد. در این بخش انواع لباس‌های مردانه و زنانه و قواعد لباس پوشیدن، وضع خیاط‌ها، فرم لباس زنان و انواع آن و انواع کلاه معرفی شده است. از انواع مشاغل دینی چون عالم مذهبی، پیشنماز، مدرّس، طلبه، واعظ، روضه‌خوان، قداح، نوحه‌خوان، قبرکن، تلقین‌خوان، قاری، متولی و خدمهٔ امامزاده و مسجد، مسأله‌گو و معرکه‌گیر نیز به تفصیل بحث شده است (ج۵، صص ۶۷۶-۷۷۰ و ج۶، صص ۱-۴۴). از مباحث مفصل دیگر نقالی و تعزیه‌خوانی (ج۵، صص ۵۰۶-۵۶)، دعانویسی، رمالی، جن‌گیری و علوم غریبه (ج۵، صص ۲۵۲-۳۰۱)، معمار و بنا و گچ‌کار (ج۵، صص ۵۷۴-۶۰۴)، گاریچی و سورچی (ج۲، صص ۱۰۴-۳۱)، دوساقچی و زندانبان (ج۵، صص ۳۶۶-۴۰۴)، قصابی و سلاّخی (ج۲، صص ۳۶۰-۸۳)، خبّازی (ج۲، صص ۳۸۴-۴۰۶) و انواع مشاغل پزشکی است (ج۵، صص ۴۰۵-۵۶).

از مواردی که به اختصار برگزار شده مبحث تجارت است، که در آمار بلدیه ۳۵ حرفه را دربر می‌گیرد. در این مورد تنها به شرح کوتاهی (ج۵، صص ۳۰۳-۳۰۶) دربارهٔ تجار و برخی حالات و خلقیات آنها بسنده کرده و هیچ توضیحی دربارهٔ تجاری که به تجارت خارجی و داخلی و یا مخلوط خارجی و داخلی می‌پرداخته‌اند نداده و انواع تجارت را بدون شرح رها کرده‌اند. بویژه شرح صرافی، دلالی اجناس تجارتی و دلاّلی املاك، که در بازار اهمیت خاص داشته، به‌کل از یاد رفته است.

درمواردی که شرح حرفه‌ها به تفصیل آمده گذشته از توصیف حرفه، ابزار کار و شرایط محیط کار و محصولات آن و دستمزد صاحبان حرفه‌ها و بهای کالاهایشان، مسایل اجتماعی و تاریخی و افسانه‌ها و خرافات و ضرب‌المثل‌ها و استعاره‌های مربوط به هر حرفه را نیز از گنجینهٔ خاطرات خویش چاشنی زده است. چنانکه در ضمن بحث از حرفهٔ خراطّی از کارگشا بودن تراشه‌های دکان خراطی و مثل‌های مربوط به خراطّی نیز سخن گفته شده است (ج۲، صص ۷۱-۷۲)، و یا در مورد حرفه‌های سلاخی (ج۲، ص ۳۷۰)، یا حلاجی (ج۳، صص ۶۰-۶۵) و یا ضرب‌المثل‌های مربوط به چراغ (ج۳، ص ۹۷). در مواردی نیز از فرصت استفاده کرده وقایع و یا رسوم اجتماعی مربوط به حرفه را عنوان کرده‌اند، مثل شرح شتر قربانی

ضمن بحث دربارهٔ ساربان (ج۵، صص ۱-۱۲)، و یا موضوع معجزهٔ سقاخانهٔ نوروزخان، که ضمن معرفی حرفهٔ سقایی آمده است (ج۵، ص ۹۸-۱۲۹). در مواردی نیز افراد سرشناس حرفه را معرفی کرده و شرح حال مختصری از آنان به دست داده است که بسیار سودمند است، ازجمله نقالان نامدار و زورخانه‌داران معروف و سقاهای محبوب و مطرب‌های سرشناس و آوازه‌خوان‌های مشهور (ج۵، صص ۲۴۹-۵۰، ۵۱۳-۱۶، ۵۷۲، ۶۱۴، ۶۲۵). در مواردی نیز انتقاد اجتماعی را چاشنی زده و ازجمله انتقاد از عوام و مقدس‌نماها که هنرمندان را خوار می‌کردند: «هرگز تاری جز در کیسه و گونی کاه و پوشال و در زیر عبا نمی‌توانست حمل شود که آلت فسق و فجور و خاصه که فاسق نیز همراهش بود، باید شکسته و صاحبش کتك خورده، و لباسش پاره شود.» (ج۲، ص ۷۷). یا بحث از تمایلات جنسی در ادوار مختلف ضمن معرفی پسر خودفروش.

در مواردی نیز، برحسب موضوع و یا در زیرنویس عکس‌ها، به تفصیل به توهمات توطئهٔ «صاحب» (سیاست انگلیس) پرداخته است، همچون توطئهٔ مداوم از فتنهٔ افغان تا به امروز برای ربودن طلا و نقرهٔ ایران در مبحث نقره‌سازی (ج۲، صص ۲۱۹-۲۱)، بلوای مشروطیت، در زیرنویس عکس‌های تحصن بزرگ در سفارت انگلیس (ج۲، عکس‌های شمارهٔ ۱۳۷-۴۹)، بردن احمد شاه و آوردن رضاشاه با تعهد انجام خدماتی چون تمدید قرارداد نفت و احداث راه‌آهن سراسری و اتحاد لباس و کشف حجاب در شرح عکس‌ها و اسناد جلد دوم (در صفحهٔ مقابل عکس شمارهٔ ۱۵۴)، آوردن و بردن محمدرضا شاه «که چون او را نیز پس از ۳۷ سال فراموشی قدرت گرفت دچار سرنوشت پدر نمودند.» (ج۲، صص ۳۹۸، ۴۰۶)، یا قحطی مصنوعی سال‌های ۱۳۲۰ به بعد، که به وسیله آتش زدن غلّات پدید آوردند، در فصل خبّازی (ج۲، ص ۳۹۶)، و یا اشاعهٔ تریاك (ج۵، صص ۲۳۰ - ۳۱).

در مواردی نیز به شرح روحیّات و خلقیات افراد هر حرفه پرداخته است که برای اهل اجتماعیات بسیار سودمند است. در تأثیر شغل در افراد می‌گوید:

> هر شغلی و عمل حالتی برای عامل آن می‌آورد مانند قهوه‌چی‌گری و مرده‌شویی که دریدگی و بی‌چشم و رویی و سورچی‌گری و شوفری که بی‌حیایی و دریدگی، و شیشه‌بری که چشم تنگی، نانوایی و قصابی که دزدی، و اداری که تبختر و بزرگ فروشی و درعین حال چشم به دست ارباب رجوع داشتن و رشوه‌خواری، و مالیه‌چی‌گری که نظرتنگی و عدلیه‌چی‌گری که پشت هم اندازی و جیب کنی و نظمیه‌چی گری قلدرمآبی و بلدیه‌چی‌گری پست طبعی. (ج۵، ص ۳۴۸).

از مباحث جالب دیگر شرح روحیات تهرانی‌های اصیل است که ضمن معرفی حرفه‌های گردویی و دوغی و شربتی آمده است:

> کسبه‌های این چنینی اصلمندزاده‌ترین افراد تهرانی هستند که کمترین خلطی در نطفه‌هایشان راه

نیافته حقیقت تهرانیت در وجودشان باقی مانده بود، از آنکه تهرانی یعنی بیکاره، تنبل، تن پرور، بی حوصله، بی شکیب، حاضربین، گریزان از پیش‌بینی و مآل اندیشی، جسور، شریر، دروغ‌گو، زودرنج، عصبانی، زودپیوند، زودگسل، مفت‌بر، مفت‌خور، بددهن، ناهنجار، بی‌ثبات، جاهل، متلون، ناآرام، مفرط، متوقع، جسور، عجول، خشن، زودباور و خوش‌باور، ساده‌لوح، باگذشت بغایت و بی‌گذشت بنهایت، فراری از اندیشیدن و تفکر، صوفی مسلك، ساده‌طلب، گول‌خور، نامطمئن، دروغ‌گو، پرقسم، سخت اعتقاد و بی اعتقاد، متوکل به دروغ و متدین به ریا، بی ادب، بی فرهنگ. . . در این صورت بهترین قاعدهٔ شناخت تهرانی اصیل آن بود که به کسب و کارشان ملاحظه شده بنگرند که اگر لبویی و دوغ فروش و گردو فروش و چاغاله‌بادامی و باقلا پخته‌ای و طبق کش و بساطی خیار و میوه دانه و باج‌گیر و حداکثر آب بند و قهوه‌چی آنچه از این قبیل تهرانی و اگر غیر آن و اندك استحکام و اعتباری در کسب و کارشان پیدا غیرتهرانی و لااقل دورگه بوده. . . و هر آینه کسب و کارهایی بهر از آن مانند مؤسسه و تشکیلات و تجارت و دادوستدهای بزرگ داشتن بوده باشند از هر دو طرف یعنی هم از پدر و هم از مادر مخلوط داشته. (ج۶، صص ۸۵-۸۶).

در مواردی نویسنده برخی از نهادهای قدیم را می‌ستاید، ازجمله نقالی را که ــ

بزمی بوده سالم و محفلی آکنده از فهم و دانش و ادب که در این یك ساعت شنونده بسا سخنانِ نشنیده شنیده بسا پند و عبرت‌ها آموخته، شعر و غزل یاد گرفته، داستان و حکایت و روایت به سینه سپرده، پس از دوران آن خود نیمچه نقال و نیمچه فاضل شده بود و به همین جهت وسیلهٔ همین نقل‌ها و نقال‌ها هم بود که هر بیسواد صد و هزار مثل و متل و قصه و حکایت و شعر و غزل در حافظه داشته کمتر کسی بود، حتی عملهٔ گل کش و کوچه به خواب هرزه‌گرد، که مقداری شعر و سخن در سینه نداشته، در آخر کار فرد منظم مرتب تعلیم دیدهٔ ادب و آداب دانسته‌ای نشده باشد. (ج۵، ص۵۱۹).

روش نویسنده در این کار آنست که خاطرات و مشاهدات خود را به آثار مکتوب و اسناد و مدارك تاریخی آلوده نکند و بکارت مطالب را تضمین نماید. چنانکه در جایی می‌گوید «در نوشتن این تاریخ و تاریخ قبل از این به نام **گوشه‌ای از تاریخ اجتماعی تهران قدیم** هرگز سر خود در کتاب و نوشته‌ای نکرده‌ام تا سبب تداخل ذهنی و اغتشاش حافظه، که باعث اختلال در صحت و یقین دانسته‌هایم می‌گردد، نشود.» (ج ۴، ص ۷۸۴). و در جای دیگر می‌گوید، تا خواننده «با خیال آسوده بر اینکه مطالب و اطلاعات دست اول به دست می‌آورد به کتاب بنگرد» (ج۱، صص ۴۹، ۵۹). بنابراین، طبیعی است که بخشی از مطالب کتاب کامل‌تر و مفصل‌تر و مشروح‌تر از بخش‌های دیگر باشد و برخی مطالب دقیق‌تر از مطالب دیگر عرضه شود و کمبودها و ایرادها و خطاهایی در کار دیده شود. کاری به این بزرگی و پهناوری نه کار یك تن است و نه به‌اتکای یك روش تحقیق (خاطرات فردی) شدنی. چنین کاری هنگامی کامل می‌شود که ما به اهل حرفه‌های گوناگون نیز رجوع کنیم و خاطرات و

مشاهدات آنان را دربارهٔ حرفهٔ خودشان ثبت و ضبط کنیم و توجه داشته باشیم که استفاده از تاریخ شفاهی منافاتی با به‌کار بردن روش‌های متداول در تاریخ نگاری ندارد بلکه این روش‌ها و فنون تحقیق مکمل یکدیگرند.

با این همه انصاف باید داد که نویسندهٔ تاریخ اجتماعی تهران از این آزمایش خطیر بر روی هم کامیاب بیرون آمده و اثری پدید آورده است که نمی‌توان سودمندی‌های بسیار آن را نادیده گرفت. ما باید از نویسندهٔ دانشمند و بلندهمت کتاب سپاسگزار باشیم که گنجینهٔ پربهای خاطرات خودشان را در خدمت تاریخ اجتماعی ایران گذارده‌اند و اثری خواندنی و ماندنی برجای نهاده‌اند. اثری که بی اغراق حاوی هزاران نکته و اطلاع و خاطرهٔ تاریخی و اجتماعی از زندگی روزمرهٔ مردم است. حتی در مواردی که ایشان به داوری حوادث تاریخی نشسته‌اند و مطالبی را عنوان کرده‌اند که بی‌چون و چرا نمی‌توان پذیرفت، از آن جهت که تصورات مردم را یادداشت کرده‌اند خدمت شایانی به روشن شدن برخی نکات تاریخی کرده‌اند، ازجمله مطالب مربوط به توهم توطئه‌های بیگانگان در سیر حوادث و مشی وقایع تاریخ معاصر ایران و نیز داوری دربارهٔ روحیات و خلقیات مردم.

یکی از خوبی‌های کتاب نثر سادهٔ آنست «تا سخن به همان سبك و سیاق و املاء و انشاء و اصطلاحات محاورهٔ اوایل قرن باشد.» دیگر اینکه به‌خاطر روانی و شیرینی کلام و مباحث گوناگون آموزنده و سرگرم کننده‌اش کتابی است خواندنی. از خوبی‌های دیگر کتاب مجموعهٔ بزرگ عکس‌های آنست، که بیش از ۹۰۰ قطعه‌عکس و سند را (در ۸۵۷شماره) از مناظر گوناگون تهران و صاحبان حرفه‌ها و محل کار آنان به‌دست می‌دهد. دیگر اینکه، هر جلد شامل فهرست عمومی اعلام و نیز فهرست ضرب‌المثل‌ها و طعنه‌ها و کنایه‌ها و استعاره‌هاست که استفاده از مطالب گوناگون کتاب را آسان می‌کند. امید است که این کار بزرگ را مؤسسات پژوهشی و دانشگاهی دنبال کنند و تا فرصت هست با صاحبان هریك از حرفه‌ها مصاحبه‌هایی برای ضبط خاطراتشان ترتیب داده شود تا دانشنامهٔ جامع و کاملی هم بر مبنای تاریخ گستردهٔ شفاهی و هم براساس بررسی انتقادی منابع و مأخذ و اسناد و مدارك تاریخی برای حرفه‌های گوناگون فراهم آید.

محمدرضا قانون پرور

کند و کاوی در «زنان بدون مردان»

از شهرنوش پارسی‌پور در سالهای اخیر رمان **طوبا و معنای شب** را خوانده‌ایم و شاهد ابراز نظریات اغلب ستایش‌آمیز درباره‌اش بوده‌ایم.[۱] از این نویسنده چندی پیش رمان **زنان بدون مردان** به چاپ رسیده که هیاهویی از نوع دیگر به دنبال داشته است. در گیر و دار این هیاهو، اما، و شاید به همان دلیل، توجه کمتری به مطالب اصلی مطرح در **زنان بدون مردان** شد. بویژه شیوهٔ جدیدی که پارسی‌پور در این کتاب به کار برده است و نیز برداشت های تازهٔ او ــ که با دیدی دیگر عرضه می‌شود و بعید نیست نمایانگر راهی نو در کار او باشد ــ کم و بیش مورد بی اعتنایی نقدنویسان واقع گردید.[۲]

نگاهی به فهرست فصل‌های کتاب نشان می‌دهد که هر فصل به یك یا چند شخصیت زن اختصاص داده شده است و گرچه در چند فصل اول کتاب به نظر می‌آید که این مجموعه‌ای است از داستان‌های کوتاه ولی طولی نمی‌کشد که متوجه می‌شویم این داستان‌ها به هم پیوستگی دارند و، در واقع، این اثر داستان بلندی است با شیوه‌ای نو در کار پارسی پور.

در فصل اول، که «مهدخت» نام دارد، با زنی آشنا می‌شویم که تابستان را با خانوادهٔ برادرش در باغ ییلاقی آنها می‌گذراند. مهدخت زنی است که بیشتر متوجه طبیعت اطراف است و دلش می‌خواهد همه چیز، حتی رنگ سبز آب حوض و درخت بید، را هماهنگ ببیند:

> عکس بیدها در آب می افتاد و سبز تیرهٔ حوض با سبز روشن بید، بعد از ظهرها در جدالی خاموش بود و به خاطر آن دل مهدخت همیشه می‌گرفت، زیرا حوصله هیچ ستیزی را نداشت و بسیار ساده بود و دلش می‌خواست همه با هم دوست باشند حتی تمام سبزهای عالم. (صص ۹-۱۰)

مهدخت حتی از ناهماهنگ بودن پنجرهٔ ساختمان‌ها رنج می‌برد و قلب مهربانش می‌خواهد که برای همهٔ بچه‌های پرورشگاه‌ها بلوز و دستکش ببافد: «چه می‌شد اگر مهدخت هزار دست داشت و هفته‌ای پانصد بلوز می‌بافت.» (ص ۱۳) روح ظریف و حساس وی نمی‌تواند دنیایی را که پر از تضاد است تحمل کند. در همان روز اولِ آمدنش به باغ ییلاقی، ضمن گردش، در باغ سری به گلخانه می‌زند و در آنجا با صحنهٔ هماغوشی دخترك پانزده‌ساله‌ای که خدمتکار خانواده است با یدالله باغبان «با آن سر کچل و چشمهای تراخمیش که آدم کفاره می‌داد تا یك نگاه کامل به سر تا پایش بیندازد» (ص ۱۴) روبرو می‌شود. دخترك به نظر او «مثل یك زن هزارکاره» می‌آید و این صحنه او را بیش از حد بیزار می‌کند. با این همه، با آگاهی به اینکه اگر دخترك را لو بدهد به دست برادرانش کشته خواهد شد، مهدخت را

چاره‌ای جز سکوت و عذاب روحی نمی‌ماند. این است که در ذهن خود از دنیای آدمها فراری می‌شود و به طبیعت و دنیای گیاهان پناه می‌برد:

خوب چاره‌ای نبود. مهدخت خیال داشت در باغ بماند و اول زمستان خودش را نشا بزند. . . . شاید درخت می‌شد. می‌خواست کنار رودخانه بروید، با برگهای سبزتر از لجن و حسابی به جنگ حوض برود. اگر درخت می‌شد، اگر درخت می‌شد آن وقت جوانه می‌زد. پر از جوانه می‌شد. جوانه‌هایش را به دست باد می‌داد، یك باغ پر از مهدخت. مجبور می‌شدند تمام درختان آلبالو و گیلاس را ببرند تا مهدخت بروید. مهدخت می‌رویید. هزار هزار شاخه می‌شد. با تمام عالم معامله می‌کرد و روی زمین پر از درخت مهدخت می‌شد. (ص ۱۷)

دومین فصل «فائزه» نام دارد. فائزه دختری است بیست و هشت ساله یا به قول خودش، بیست و هشت سال و دو ماهه که گذشت هر روز نگرانی او را از پیر شدن افزون می‌کند. زمان بعد از ظهر ۲۵ مرداد ۱۳۳۲ است و گرچه غوغاهای سیاسی و جنگ و جدال‌های گروه‌های مختلف کوچه‌ها و خیابان‌های شهر را به آشوب کشیده، او را به این همه کاری نیست. مشغولیت ذهنی و نگرانی اصلی وی تنهایی و بی‌همسری است. ازینرو، با وجود اوضاع آشفتهٔ شهر و خطرهای احتمالی تصمیم می‌گیرد به دیدن دوستش مونس برود. البته، منظور اصلی فائزه از دیدار با مونس امید وصلتی است بین او و برادر مونس، امیرخان. ولی گویا مونس، که ده سال از فائزه سالمندتر و مثل او بی‌شوهر است، هنوز به فکرش نرسیده که عروسی فائزه و امیرخان را راه بیندازد. فائزه مونس را زنی احمق می‌پندارد و این فکر بی‌چون و چرا در او هست، چون صورت مونس گرد است و فائزه جایی خوانده است که «مردمی که صورت گرد دارند احمق به دنیا آمده‌اند.» (ص ۲۴). صحبت دو دختر تا آمدن امیرخان همه روی روابط گل‌آلود فائزه و زن برادرش و رقابت آنها در هنر آشپزی دور می‌زند. در آخر کار، به دلیل شلوغی و آشوب خیابانها، امیرخان فائزه را به‌منزل می‌رساند، ولی حرفی از وصلت دلخواه فائزه به میان نمی‌آید.

عنوان سه فصل بعدی «مونس» است. در قسمت اول، که «مرگ» نامیده شده، و در بعد از ظهر دو روز بعد، یعنی ۲۷ مرداد ۱۳۳۲، روی می‌دهد، مونس را می‌بینیم که بر بام خانه ایستاده و به شلوغی خیابان و کشمکش‌های دسته‌های سیاسی نگاه می‌کند. با سختگیری‌های برادر که بیرون رفتن او را از خانه قدغن کرده، و به دنبال گفت و گوهایش با فائزه، افکار مونس روی وضعیت خود به عنوان پیردختری که زندگی‌اش بدون هیچ اتفاق مهمی تباه شده است دور می‌زند:

مونس به این فکر بود که ۲۸ سال در تصور پردهٔ بکارت از پنجره به باغچه نگاه کرده است. در واقع، در سال هشتم زندگیش به او گفته بودند دختری که پردهٔ بکارت نداشته باشد خدا او را هرگز نمی‌بخشاید. و حالا دو سه روز بود که می‌دانست پرده نیست و سوراخ است. چیزی در تنش شکسته بود. خشم سردی تنش را پر کرده بود. به فکر تمام آن روزهای بچگی افتاده بود که با حسرت

به درختها نگاه کرده بود به آرزوی آنکه یك روز و فقط یکبار از یکی از آنها بالا برود و از ترس بکارت هرگز از درخت بالا نرفته بود. خودش نمی‌دانست چرا، اما تا زانویش مثل یخ سرد بود. (ص ۳۶)

این جاست که ناگهـــان تغییری در او بوجـود می‌آید و پس از گفتن «من انتقـام می‌گیرم» چشمهایش را می‌بندد و خود را از پشت بام به کوچه پرت می‌کند.

در ابتدای قسمت دوم، که «تولد و مرگ مجدد» نام دارد، می‌خوانیم: «مونس ابتدا مرده بود. شاید هم فکر می‌کرد مرده است» (ص ۳۷) ولی گویا نمرده است. مونس مدت یك ماه به خیابـان‌گردی می‌گذرانـد. شلوغی‌های شهر کم‌ـکم فروکش می‌کند و در این گردش‌ها روزی مونس در بسـاط کتابفروشی کتابی با عنوان **راز کامیابیهای جنسی یا بدن خود را بشناسیم** می‌بیند.[۳] کتاب را می‌خرد و بعد از خواندن آن «معنای دیگری از درختان و آفتاب و خیابان در ذهن او» پدیدار می‌شود. (ص ۴۰)

خانوادهٔ مونس در تمام مدت غیبت او نگرانش بوده‌اند و در بازگشت به منزل، برادرش، که به رگ غیرتش برخورده، کتك مفصلی به او می‌زند و بعد کاردی در قلب او فرو می‌کند و «پیردختر برای دومین بار با آه کوتاهی زندگی را بدرود» می‌گوید. (ص ۴۱)

قسمت سوم داستان مونس «تولد مجدد» نام دارد. در این قسمت امیرخان که خواهر خود را کشته، بهت زده در مقابل وضعیتی که پیش آمد درمانده است. با این همه، بخت با او یاری می‌کند و فائزه که برای گرفتن خبری از دوست گمشده‌اش به‌منزل آنها آمده، به امیرخان کمك می‌کند تا جسد مونس را در باغچهٔ خانه دفن کند.

طولی نمی‌کشد که امیرخان تصمیم می‌گیرد ازدواج کند، ولی دختری را که برای همسری انتخـاب کرده فائـزه نیست. گرچـه امیرخان بیش از چهل سال دارد، زن دلخواه او دختر ۱۸ ساله‌ای است. در جواب به مادر شگفت‌زده‌اش، که فکر می‌کند این وصلت بایستی با فائزه باشد، می‌گوید: «از قدیم گفته‌اند زنی که رسید به بیست ــ باید به حالش گریست.» (ص ۵۰)

کوششها و جادو-جنبل‌های فائزه برای جلوگیری از این ازدواج به جایی نمی‌رسد. شب عروسی امیرخان، که در منزل پدر عروس انجام می‌گیرد، فائزه برای چال کردن طلسم محبت در باغچه به منزل امیرخان می‌رود. در ضمن کندن زمینی که مونس را در آن چال کرده‌اند، صدایی می‌شنود و بزودی متوجه می‌شود که آن صدا متعلق به مونس است که دوباره زنده شده. در مونس استحالهٔ غریبی بوجود آمده و او را به موجود غریبی تبدیل کرده که می‌تواند افکار دیگران را بخواند و از قدرتِ بی‌مانندی برخوردار است. مونس می‌داند که فائزه در دفن کردن او به برادرش کمك کرده، ولی با پوزش‌خواهی فائزه او را می‌بخشد و بعد با گفتن راز عروس، که سال پیش از پسردایی اش حامله شده، و وادار کردن امیرخان به ادامهٔ این زناشویی انتقام خود را از برادر می‌گیرد. مونس خطاب به برادر می‌گوید، «مجبوری با این زن بسازی.

اگر دست رویش بلند کنی یا گزندی به او برسانی خودم می آیم و درسته و در جا می خورمت.» (ص ۵۹) سپس مونس و فائزه ترك منزل می کنند و به سوی کرج روانه می شوند.

«خانم فرخ لقا صدرالدیوان گلچهره» عنوان فصل بعدی کتاب است. فرخ‌لقا زنی است ۵۱ساله و زیبا. سالها پیش عاشق مردی به نام فخرالدین بوده که از آمریکا برگشته و به او گفته است که کاملاً شبیه ویویان لی، هنرپیشهٔ آمریکایی، است. عشق نافرجام فرخ‌لقا و فخرالدین برای همیشه در ذهن فرخ‌لقا مانده است و، در واقع، راه فراری شده برای تحمل زندگی زناشویی اش با گلچهره که چیزی جز مسخره کردن او برایش نمی آورد. اکنون که گلچهره بازنشسته شده و وقت خود را بیشتر در خانه می گذراند، تنها دلخوشی فرخ‌لقا این است که روزی چند ساعت پس از رفتن شوهر برای گردش، در خانه بماند و با خاطرات جوانی و عشق اش به فخرالدین خود را سرگرم کند. روابط فرخ‌لقا با گلچهره با ضربهٔ سختی که زن با مشت به شکم شوهر می‌زند و او را می کشد پایان می پذیرد. فرخ‌لقا خانهٔ خود را می فروشد و در کرج باغی می خرد.

«زرین کلاه» عنوان فصل بعدی و نام فاحشهٔ بیست و شش ساله‌ای است که از کودکی در «شهرنو» کار می کرده است. گرچه مدتهاست از پیشهٔ خود ناراضی است، ولی راهی جز ادامهٔ آن ندارد. زرین کلاه یك روز صبح به دستور «خانم رئیس» مجبور به پذیرایی از مهمانِ ناخوانده‌ای می شود. ولی ناگهان در می یابد که مرد سر ندارد. از آن روز به بعد تمام مردان را بی سر می بیند. برای رهایی از این پیش آمد غریب زرین‌کلاه روزی به‌حمام می‌رود و پس از شست و شوی زیاد و غسل به زیارت شاه‌عبدالعظیم می‌رود. صبح روز بعد در حالیکه «هیچ دیگر از صورتش پیدا نبود که یك وقت خانم بوده است با ۲۶ سال سن و قلبی مثل دریا،» (ص ۸۳) به طرف کرج راه می افتد.

در فصل بعد باز با فائزه و مونس روبرو می شویم که پیاده در جاده به طرف کرج می روند. کامیونی از راه می‌رسد و سه سرنشین با راننده و کمك راننده پیاده می شوند و به دو دختر تجاوز می کنند، ولی زود بسزای عمل خود می‌رسند، چون پس از بازگشت به کامیون و طی مسافتی کوتاه، کامیون تصادف می کند و تنها کسی که از این ماجرا جان سالم بدر می برد نفر سوم است که خود را «باغبان مهربان» می نامد.

«باغ فرخ‌لقا» نام دو فصل بعدی داستان است. فرخ‌لقا باغ برادر مهدخت را با قیمت مناسبی می خرد، زیرا مهدخت از زمستان پیش خود را در باغ کنار رودخانه کاشته و گرچه هنوز رشد نکرده، در زمین ریشه دوانیده است. فرخ‌لقا تصمیم می گیرد که باغ را مرکزی برای اجتماع هنرمندان کند و در ضمن نقشه‌هایی برای وکیل مجلس شدن در سر می‌پروراند. طولی نمی کشد که فائزه، مونس، باغبان مهربان و زرین‌کلاه نیز به این باغ می آیند و فرخ‌لقا تصمیم می گیرد ساختمان باغ را توسعه بدهد، با نوآمدگان زندگی خانوادگی جدیدی را

پایه‌ریزی کند. در قسمت دوم می بینیم که باغ به دست باغبان مهربان که راز روییدن همه چیز را می‌داند، پر از گل و گیاه شده است. فرخ لقا نیز در باغ را به روی هنرمندان باز کرده و هر هفته گروهی شاعر و نویسنده و نقاش و خبرنگار به‌میهمانی می آیند. به توصیهٔ مونس، فرخ‌لقا سعی دارد شعر بگوید تا از این راه شهرتی به دست آورد و در میان مردم نفوذ پیدا کند و وکیل مجلس بشود. باغبان مهربان زرین‌کلاه را به زنی می گیرد و زرین کلاه وقتی آبستن می شود، بدنش به صورت بلور شفافی در می آید و در آخر کار «نیلوفر»ی می زاید که باغبان آن را روی حوضچهٔ یخی می کارد. کار شاعری فرخ‌لقا به جایی نمی‌رسد و باز به توصیهٔ مونس پول کلانی به یك نقـاش می‌دهد تا از چهرهٔ فرخ‌لقا طرحهایی بکشد و نمایشگاهی برپا کند. سرانجام، فرخ‌لقا از ماندن در باغ خسته می‌شود و چون زنهای دیگر را در باغ مزاحم خود می‌داند، باغ را ترك می کند و به شهر بر می گردد.

پنج فصل بعدی هریك پایان کار پنج زن اصلی داستان را در بر می‌گیرد. در فصل پیشین مهدخت را دیده‌ایم که، به دست باغبان مهربان، ابتدا با شبنم و بعد با شیر زرین کلاه، که به همین منظور آبستن شده بود، تغذیه می‌شود. مهدخت دیگر یکسره به‌طبیعت پیوسته و به صورت درختی درآمده است. به عبارت دیگر، او به آرزویی که در اول داستان در تخیل خود می‌پرورانید، می‌رسد:

> عاقبت تمام شد. درخت به تمامی دانه شده بود. یك کوه دانه. باد وزید. باد تندی وزید. دانه‌های مهدخت را به آب سپرد. مهدخت با آب سفر کرد. در آب سفر کرد. میهمان جهان شد. به تمام جهان رفت. (ص ۱۲۹)

فائزه نیز به آرزوی خود می‌رسد، یعنی مدتی با امیر خان همدم می‌شود و آخر کار گرچه آتش عشق گذشته خاموش شده، به عقد امیرخان در می آید و زن دوم او می شود. . .

آنچه مونس در زندگی می‌خواسته کسب دانش است یا، به قول خودش، می‌خواسته «نور» بشود و دیگر «آدم متوسطی» نباشد. اندرز باغبان مهربان به مونس این است که «به جستجوی تاریکی برو، به جستجو در تاریکی برو. در آغاز، به عمق برو، به‌ژرفا، به ژرفای ژرفا که رسیدی نور را در اوج در میان دستان خودت، در کنار خودت می‌یابی. آن همان انسان شدن است. برو انسان شو.» (ص ۱۳۶) در آخر کار پس از هفت سال که مونس «از تجربه پر» می‌شود در شهر «معلم سادهٔ مدرسه» می‌شود.

فرخ لقا نیز پس از سر کردن زمانی با نقاش جوان و برگزاری نمایشگاه طرحهای گوناگون از چهره‌اش، با مردی که «به زن احترام می‌گذاشت» ازدواج می‌کند. شوهر تازهٔ فرخ لقا وکیل مجلس می‌شود و فرخ لقا «رئیس افتخاری پرورشگاه.»

زرین کلاه پس از ازدواج با باغبان مهربان و زاییدن گل «نیلوفر»، یك روز تابستان، به دستـور شوهرش، آمادهٔ مسافرت می‌شود. نیلوفر را باغبان مهربان پیش از آن در حوضچهٔ

کوچك کنار رودخانه گذاشته و اکنون بزرگ شده است. در پایان، زرین‌کلاه و باغبان «روی نیلوفر نشستند. نیلوفر گلبرگهایش را به دور آنها پیچید. دود شدند و به آسمان رفتند.» (ص ۱۴۰)

زنان بدون مردان را می‌توان کند و کاوی در امیال و خواسته‌های سرکوفتهٔ زنان در جوامع مردسالار دانست. انگیزهٔ شهرنوش پارسی‌پور در خلق داستان شاید این است که با خلق دنیایی تخیلی و داستانی که در آن همه چیز شدنی است، رؤیاها و آرزوهای زنان را جامهٔ عمل بپوشاند. به‌عبارت دیگر، گرچه در دنیای واقعیات و اجتماعی که در آن بسر می‌بریم دست‌یابی به چنین رؤیاها و آرزوها محال به نظر می‌رسد، آیا می‌شود دنیایی خلق کرد که در آن «زنان بدون مردان» باشند؟ و اگر چنین چیزی ممکن باشد، آنچه زنان آرزو می‌کنند و می‌خواهند به آن دست یابند کدام است؟

در این آزمایش، پارسی‌پور نمونه‌هایی از زن ایرانی را انتخاب کرده است که هریك ویژگیهایی دارند، ولی بطور کلی همهٔ آنها در زندگی از محبت و عشق بخصوص در رابطه‌شان با مردان بی‌بهره مانده‌اند. آغاز داستان هریك از این زنان در محیط خانوادگی (یا در مورد زرین کلاه شبه خانواده) است. در ابتدای هر سرگذشت زنی را می‌بینیم که در جامعهٔ سنتیِ دگرگون شوندهٔ ایران آشنا به نظر می‌رسد. این زنان هر کدام در محیط خانوادگی بظاهر آرامی بسر می‌برند اما طولی نمی‌کشد که به طوفان درونی هر یك در زیر این ظاهر آرام پی می‌بریم و درمی‌یابیم که این همه زادهٔ عواطف و روحیات و نیز میلها و آرزوهایی است که در رابطه با مردان وجود دارد و در ضمن به نحوی به عواطف جنسی مربوط می‌شود. در داستان مهدخت این عواطف نهفته بخصوص در دو مورد بر ملا می‌شود: مورد اول تقاضای ناظم مدرسه از مهدخت برای رفتن به سینما است که باعث می‌شود مهدخت از حرفهٔ معلمی چشم بپوشد و مورد دوم روبرو شدن مهدخت با صحنهٔ هماغوشی دخترك خدمتکار و باغبان است. مهدخت حتی از فکر کردن دربارهٔ رابطهٔ جنسی می‌گریزد. بی‌جهت نیست علاقهٔ فراوانش را به کودکان تنها می‌تواند در قالب رابطهٔ قهرمان فیلم **اشکها و لبخندها** ببیند.[۴] در این فیلم نقش اول را هنرپیشهٔ معروف جولی اندروز بازی می‌کند. این شخصیت به دلیل علاقه‌اش به کودکان با مردی که هفت فرزند دارد ازدواج می‌کند. این است که مهدخت به خود می‌گوید: «من عین جولی هستم.» (ص ۱۲) ولی این راه حل هم نمی‌تواند جوابگوی خواسته‌های مهدخت باشد، زیرا «جولی اول فکر کرد برگردد برود راهبه بشود، ولی بعد فکر کرد زن مرد اتریشی بشود. چون خودش هم داشت بچهٔ هشتم را می‌زایید.» (ص۱۲) در نتیجه، مهدخت از دنیای انسانها می‌گریزد، خود را در زمین می‌کارد و به درختی تبدیل می‌شود.

نمونهٔ دیگر این احساساتِ ناساز را در فائزه می‌بینیم. گرچه با وجود اوضاع آشفتهٔ خیابان‌ها فائزه به دنبالَ به دست آوردن شوهر به طرف منزل امیرخان راه می‌افتد، ولی او هم مانند

مهدخت از تماس با مردان گریزان است. از نگاه رانندهٔ تاکسی که در آینه به او خیره می شود، خوشش نمی آید و هنگـام پیاده شدن و پرداخت کرایه از اینکه دستش به دست مرد راننده می خورد، «آنقدر از تماس دستش به چندش افتاده بود که صبر نکرد بقیه پول را بگیرد. در تاکسی را باز کرد و به سرعت پایین پرید.» (ص ۲۲) با این حال، مسألهٔ جنسی یا فقدان روابط جنسی برای فائـزه یك مشغلهٔ ذهنی است. او که خود را با تجـربه‌تر و هوشیارتر از دوستش مونس می داند، در جواب مونس که عقیده دارد «دختر اگر از بلندی بپرد بکارتش صدمـه می بینـد. پرده است، ممکن است پاره شود.» (ص ۳۲) می گوید: «این حرفها چیست خانم. یك سوراخ است. منتهی تنگ است بعد گشاد می شود.» (ص ۳۲)

برای مونس، که ده سال از فائزه بزرگتر است، روابط با مردان و مسألهٔ جنسی صورت دیگـری به خود می گیرد. تنها ارمغانی که مونس از یك ماه «خیابان گردی» باز می آورد، خواندن کتاب **راز کامیابی های جنسی یا بدن خود را بشناسیم** است. با این دانش بعد از «تولد مجددش» به فائزه می گوید: «تازه من کتاب **زن و مرد** را هم خواندم. از این به بعد هم نمی توانی فکر کنی بیشتر از من می دانی، فهمیدی؟» (ص ۵۷)

ازالهٔ بکارت هردو پیر دختر با وجود «دانشی» که هرکدام به دست آورده‌اند با تجاوز جنسی دو مرد مست انجام می گیرد. شاید از دید نویسنده روابط جنسی فائزه‌ها و مونس های اجتماع ما را باید همیشه تجاوز جنسی به حساب آورد.

رابطهٔ زنان با مردان و روابط جنسی به گونه‌ای دیگر در زندگی دو زن دیگر داستان، یعنی فرخ‌لقا و زرین‌کلاه، نقش اساسی دارد. زندگی فرخ لقا از طرفی در رابطهٔ دشمنانهٔ او با شوهـرش و، از طرف دیگـر، با خاطـرهٔ عشق دوران جوانی نسبت به‌مـرد دیگری خلاصه می شود. از شوهر نفرت دارد، چون مرد به او می گوید: «ماه دیگر ۵۱ سالت تمام می شود. دیگر یائسه شده‌ای.» (ص ۶۹) و تنها به یاد آن عشق دوران جوانی خوش است که مرد به او گفته بود شبیه «ویویان لی» ستارهٔ فیلم **بر باد رفته** است.

روابط با مردان و رابطهٔ جنسی در مورد زرین کلاه فرق فاحشی با فائزه و مونس ندارد. گرچه زرین کلاه از این راه گذران زندگی می کرده است، در حقیقت هرگونه برخورد با مردان را باید به حساب تجاوز جنسی گذاشت. به‌همین علت است که ناگهان روزی همهٔ مردان را بدون سر می بیند و پایان کارش فرار از رابطه با مردان و تبدیل شدن به زمینی «بلورین» است که در آن «باغبان مهربان» می تواند «گل نیلوفر» به عمل آورد.

سرگذشت اصلی **زنان بدون مردان** هرکدام از دنیای واقعیات زندگی زنان در جامعه ایران شروع می شود و به رؤیای «باغ عدن» فرخ‌لقا می انجامد. سفری است از تهران به کرج، از دنیایی که زنان در آن وسیله و قربانی اند، به باغ بهشت آرزوها و خیالهای آنها. ولی، در عین حال، پارسی‌پور داستـان این زنـان را با رسیدن به «بهشت موعـود» خیالی آنهـا به پایان

نمی‌آورد. باغ فرخ‌لقا خالی از جنگ و جدل نیست. تنها مکانی است که زمانی کوتاه این پنج زن در آن بسر می‌برند، ایستگاهی است که در آن فرصت اندیشیدن به‌زندگی خود را می‌یابند، جایی که، به قول مونس، می‌توانند خودشان را «از شرّ خانواده نجات» بدهند. (ص ۱۰۲)

در **زنان بدون مردان** پارسی‌پور گهگاه اشاراتی غیر مستقیم به آثار فروغ فرخزاد دارد. در فصل اول کتاب عبارات شعرگونه‌ای مثل «غم شیشه‌های بزرگ پنجره که به میهمانی آفتاب می‌رفتند»، (ص ۱۰) زبان شعر فرخزاد را به یاد می‌آورد. باز جملاتی همچون «بکارت من مثل درخت است» و «من درختم» (ص ۱۶) از یك طرف و استعارهٔ مهدخت که خود را مثل درخت در زمین باغ می‌کارد، از طرف دیگر، بی الهام از «دستهایم را در باغچه می‌کارم / سبز خواهم شد» از فروغ فرخزاد نیست. همین طور عناوین فصل‌هایی که مربوط به مونس است یعنی «تولد و مرگ مجدد» و «تولد مجدد» یادآور «تولدی دیگر» هستند. در اواخر کتاب باغبان مهربان درخت مهدخت را وا می‌دارد که برای مهمانان فرخ‌لقا آواز بخواند که «همه‌شان آرام» شوند و «گرسنگی را فراموش» کنند (ص ۱۱۴). آنگاه با آواز درخت مهدخت ــ

> گویی قطره‌آبی آرام آرام به عمق زمین نشست می کند و تمام حاضران در آن قطره جای گرفته‌اند که به اقیانوسی می‌مانست. قطره‌ـاقیانوس می‌رفت تا ژرفای زمین تا با حس گِل در هم آمیزد، در می‌آمیختند، میلیونها عنصر خود را میهمان آب و گِل می‌کردند. رقصی می‌آغازید که بی‌فرجام می‌ماند. رقصی چنان کند، چنان تند که نظم دستها و پاها را به هم می‌زد. عصارهٔ رقصان جذب ریشه می‌شد، اینك سفری در وزن‌ـآهنگ چوب می‌آغازید. (ص ۱۱۵)

و بعد که میهمانان فرخ‌لقا مبهوت این آواز و این صحنه هستند، «وهم سبز» شروع می‌شود.

بی جهت نیست که این‌ها و اشارات دیگر در سراسر داستان و شخصیت آدمهای آن خواننده را به اشعار فروغ فرخزاد ازجمله «عروسك کوکی» رهنمون می‌شود. در «عروسك کوکی» فرخزاد شعر خود را با «بیش از اینها، آه، آری، / بیش از اینها می‌توان خاموش ماند»[5] آغاز می‌کند و سپس نقش‌های گوناگون زنان را در جامعهٔ ایران فهرست‌وار عرضه می‌کند. این نقش‌ها، اما، هیچیك آن نیست که خوانندهٔ زن فروغ فرخزاد بخواهد برای خود انتخاب کند.

در **زنان بدون مردان** نقشی که در ابتدای کار، محیط و اجتماع به زنان محول کرده است با نقش‌های زنان مختلف در شعر فرخزاد بی‌شباهت نیست. فرار واقعی یا تخیلی هر یك از چنین محیطی آنهـــا را به باغ فرخ‌لقـــا می‌آورد. ولی پارسی‌پور این باغ را بهشت موعـود نمی‌انگارد. این باغ تنها گذرگاهی می‌شود یا نقطهٔ شروعی برای آینده، چیزی که خودآگاه یا ناخودآگاه خود این زنان از آن خبر دارند. مونس در ابتدای ورودش به باغ می‌گوید:

> به فکر من زده بود بروم هندوچین و ماچین، دنیا را ببینم. خودم همه چیز را بفهمم و درك کنم و هی ننشینم تا دیگران برایم بگویند اِل است و بل است و گولم بزنند و خرم کنند و عمرم به سر برود و به اندازهٔ یك گاو نفهمیده باشم. البته می‌گویند خوشبخت آن که کره‌خر آمد الاغ رفت. اما من تصمیم

گرفتم به قیمت بدبخت شدن هم که باشد بروم خودم دنبال دانستن. خوب طبیعی است که شما وقتی در جاده راه افتادید خطر هم هست. یا قدرتش را دارید به استقبال خطر می‌روید یا نه بر می‌گردید مثل یك بره و مطیع دوباره قاطی گله می‌شوید. گیریم که وقتی برگشتید به شما می‌گویند گر است و ازتان کناره می‌گیرند. از دو حال خارج نیست، یا شما تحمل گر بودن را می‌آورید، یا نمی‌آورید و خودتان را سر به نیست می‌کنید. (ص ۱۰۳)

به عبارت دیگر، تولد دوباره در زندگی تازهٔ این زنان پیش از ورود به باغ و تصمیم ترك محیط و زندگی گذشته آغاز گردیده است و در پایان داستان بازگشتشان از کرج به تهران یا به محیط گذشته دیگر به معنی بازگشت شخصیت پیشین آنها یا برگشت به زندگی گذشته نیست.

در شعر «وهم سبز» فروغ فرخزاد زنی را می‌بینیم که، به قول مونس، «گرِ گلّه» بوده است و در آخر شعر می‌خوانیم:

نمی‌توانستم، دیگر نمی‌توانستم
صدای پایم از انکار راه بر می‌خاست
و یأسم از صبوری روحم وسیعتر شده بود
و آن بهار، و آن وهم سبز رنگ
که بر دریچه گذر داشت. با دلم می‌گفت:
نگاه کن
تو هیچگاه پیش نرفتی
تو فرو رفتی[۶]

مونس و زنان دیگر در رمان پارسی‌پور نیز «گر گله» شده‌اند و از خطر کردن و شاید نتیجهٔ کار خود آگاهند، ولی پارسی‌پور همان یأس و نتیجهٔ منفی و دل‌شکستگی گویندهٔ شعر فرخزاد را مثبت تفسیر می‌کند.[۷] به عبارت دیگر، تجربه‌ای که آدمهای رمان **زنان بدون مردان** به دست می‌آورند همان «زندگی» است که «پیش رفتن» است و به خطرکردنش می ارزد.

پانویس ها:

۱. شهرنوش پارسی پور، **طوبا و معنای شب** (تهران: انتشارات اسپرك، ۱۳۶۷). نامدارترین اثر پارسی پور پیش از انقلاب اسلامی رمان **سگ و زمستان بلند** بود که در سال ۱۳۵۵ انتشار یافته است. دو کتاب دیگر همان سال ها **آویزه‌های بلور** و **تجربه‌های آزاد** است که هر دو در سال ۱۳۵۶ منتشر شده‌اند. فرشتهٔ داوران در مقاله‌ای به نام «در تلاش کسب هویت» (**نیمهٔ دیگر**، شمارهٔ هشتم، پاییز ۱۳۶۷) تحلیلی از این داستان در مقایسه با **سووشون** سیمین دانشور می دهد و به طور کلی پارسی پور را رمان نویسی برجسته می داند. ازجمله نقدهای منتشرشده دربارهٔ **طوبا و معنای شب**، «سفر طوبا

به انتهای شب» از ارژنگ اسعد در مجلهٔ **کنکاش** (دفتر ششم، بهار ۱۳۶۹) و نقدهایی از نجف دریابندری در **آدینه** و حورا یاوری در **ایران نامه** (زمستان ۱۳۶۸) را می توان نام برد.

۲. شهرنوش پارسی پور **زنان بدون مردان**، (تهران: نشر نقره، ۱۳۶۸) شمارهٔ صفحات در پرانتز در متن این مقاله اشاره به این چاپ است. نقدی از این کتاب در ماهنامهٔ هنری **سوره** به چاپ رسیده که در **کیهان هوایی** در تیرماه ۱۳۶۹ نقل شده است. عنوان این نقد «نگاهی به یك کتاب و هشداری به مسئولان» می باشد.

۳. در حقیقت کتابی به این نام وجود دارد.

۴. فیلم The Sound of Music در سال ۱۹۶۵ تهیه شد و چند ماه بعد به فارسی دوبله شد و با نام **اشکها و لبخندها** در تهران به نمایش درآمد. در اینجا گویا در ذهن نویسنده اشتباهی رخ داده است، زیرا سرگذشت مهدخت، با توجه به قسمت بعدی داستان، در ۱۳۳۲ یا قبل از آن است. عنوان فارسی این فیلم را نباید با فیلم دیگری به همین نام اشتباه کرد؛ یعنی **اشکها و لبخندها** ساختهٔ اسماعیل کوشان که در سال ۱۳۴۳ تهیه شد.

۵. فروغ فرخزاد: «عروسك کوکی» از کتاب **تولدی دیگر** (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۵۶، چاپ دوازدهم)، صص ۷۱-۷۵.

۶. فروغ فرخزاد: «وهم سبز» از کتاب **تولدی دیگر**، صص ۱۱۷-۱۲۲.

۷. مایکل هیلمن در کتاب خود به نام **زنی تنها** (A Lonely Woman) که در سال ۱۹۸۷ توسط انتشارات Mage و Three Continent در واشنگتن چاپ شده، در تفسیری از این شعر عقیده دارد که در «وهم سبز» فرخزاد نشان می دهد که «تصمیم به زندگی تك روی به عنوان یك زن شاعر برای او گران تمام شده» و می افزاید که گویندهٔ شعر «وهم سبز» در مورد راهی که در پیش گرفته و نقش های سنتی و پذیرفته‌ای که به آنها پشت پا زده دچار شك و شاید پشیمانی شده است.» صص ۱۰۱ و ۱۰۳.

نامه‌ها و نظرها

نظری به شمارهٔ یکم سال نهم

پس از سلام، شمارهٔ یکم سال نهم فصلنامهٔ ارجمند شما را اخیراً دریافت کردم و با شوق خواندم. این شماره نیز همانند ۳۲ شمارهٔ پیشین **ایران نامه** در هشت سال گذشته، از ارزش فرهنگی و بار اندیشگی والایی سرشار است و من یقین دارم که این خدمت شایسته ــ بویژه در شرایط دشوار خارج از کشور ــ در تاریخ فرهنگ ایران و زبان و ادبیات فارسی ثبت خواهد شد.

در این شماره برخی اشتباههای نگارشی یا غلطهای چاپی به چشم می‌خورد که یاد کرد آنها چیزی از ارج مقاله‌ها و مبحثهای چاپ شده نمی‌کاهد؛ اما بر شمردن آنها می‌تواند به بهبود کار کمك کند و انگیزهٔ دقّتهای بیشتر در آینده شود.

در گفتار تازه و ارزشمند «تأمّلاتی دربارهٔ زرتشت» از استاد ژاك دوشن‌ـگیمن، که به دنبال کتاب والای او **زرتشت و جهان غرب** به دوستداران شناخت فرهنگ کهن ایرانی عرضه می‌شود، هرچند زبان ترجمه و کوشش مترجم محترم در مجموع رسانندهٔ مقصود است، چند نکتهٔ گفتنی هست که به نگارش فارسی و یا چگونگی حروف‌چینی و چاپ مربوط می‌شود:

ــ در ص ۴ (س ۱۳) "paien" به جای "pagan" آمده است.

ــ در ص ۵ (س ۱۴) به جای «لهجهٔ گاتها» بهتر است «گویش گاتها (گاهان)» بیاید که رساتر و دقیق تر است.

ــ در ص ۵ (س ۱۴) «هپتن گهایتی» به جای «هپتنگ هایتی» اوستایی آمده که مرکّب است از هپتنگ (=هفت)+هایتی (=هات یا ها، به معنی بخش یا فصل). همین ترکیب در ص ۱۷ (یك بار) و در ص ۱۸ (یك بار) و در ص ۱۹ (دو بار) به صورت «هپتن هائیتی» آمده که باز هم اشتباه است.

ــ در موردهایی کلیدـواژه‌های اسلامی برای بیان مفهومهایی از دیگر دینها به کار رفته که ذهن خواننده را آشفته می‌کند. ازجمله در ص ۵ (س ۹) «مناجات نامه» به جای «نیایش نامه» در توصیف گاهان زرتشت و در ص ۷ (س ۲۷) «مجتهدان» برای پیشوایان دین بودایی و در ص ۸ (س ۲۹) «آخوند» برای «پریستاران» هند و ایرانی و در ص ۱۶، ۱۸ و ۱۹ «آیه» و «آیات» برای «بند»های یَسنَه و یشتها آمده است.

ــ در ص ۵ (س ۴) «یسنا» (غلط مشهور) به جای «یَسنَه» آمده است.

ــ در صد ۶ و ۸ و ۱۶ «سانسکریت» (غلط مشهور) به جای «سنسکریت» آمده است.

ــ در ص ۱۵ (س ۳۰) واژهٔ واحه در تعبیر واحه‌های زرتشتی‌نشین یزد و کرمان از نظر کلیدـواژه‌های جغرافیایی درست نیست؛ زیرا «واحه» به آبادیهای بسیار کوچك در صحرای عربستان و جاهایی مانند آن اطلاق می‌شود و در مورد یزد و کرمان ــ هرچند در حاشیهٔ کویر است ــ بهتر است که همان «آبادی» یا «روستا» به کار رود.

ــ در ص ۱۶ (س ۱۳) تاریخ روزگار زرتشت، در چاپ «۱۷سال پیش از مسیح» آمده که درست آن «۱۷۰۰ سال» است.

ــ در ص ۱۹ (س ۲ و بعد) «هوما» به جای «هَومَ» (=haoma ی اوستایی) آمده است.

ــ در ص ۱۹ (س ۱۶) «پاراگراف» به‌جای «بند» در

هَوم یشت اوستا آمده است. (در موردهای دیگر و از جمله در سطر ۱۵ همین صفحه «آیه» آورده‌اند که بدان اشاره شد.)

در مقالهٔ «عقل کلّی و عقل جزئی» نیز چند نکتهٔ یادکردنی هست:

ــ در ص ۲۵ (س ۱۱ تا ۱۳) می‌خوانیم: «اما این خواب هیچ یك از این امور نیست، بلکه آن نه‌تنها فراتر از واقعیّت معمول محسوس بلکه مقامی است که در آن پارسایان و سالکان واقعی خداوند را دیدار می‌کنند.»

در انشاء این جمله یا در هنگام چاپ آن اختلالی پیش آمده است. گویا قرار بوده است چنین باشد: «اما این خواب هیچ یك از این امور نیست. این خواب نه‌تنها فراتر از واقعیّت معمول محسوس، بلکه مقامی است که در آن، پارسایان...»

ــ در ص ۲۸ (یك بار)، در ص ۲۹ (دو بار)، در ص ۳۴ (چهار بار)، در ص ۳۵ (یك بار) و در ص ۳۷ (۱ بار) واژهٔ «هستندگان» آمده که اشتباه است. ما مصدر «هستیدن» نداریم که بتوانیم چنین صفتی از آن بسازیم. مصدر اَستَن (هَستَن) داریم و هست علاوه بر آن که فعل است، صفتْ نیز هست به معنی «باشنده» و «موجود» و «دارای هستی» و جمع آن می‌شود «هستان» که مولوی بارها در آثار خود به کار برده و یك مورد آن در همین مقاله (ص ۳۱) نقل شده است: «تا ز **هستان** پرده‌ها برداشتی» و در جای دیگری از دیوان کبیر شمس هم می‌خوانیم: «نیستان رفتند و **هستان** می‌رسند.»

ــ در ص ۴۰ و ۴۱ واژهٔ «پزشگان» چند بار با همین املای نادرست و تنها یك بار با املای درست پزشکان آمده است.

ــ در مقالهٔ «قیام سرخ‌جامگان» نیز به چند نادرستی و سهو بر می‌خوریم:

ــ در ص ۵۸ (س ۱۱) **طُخارستان** آمده که واژه‌ای است ایرانی و در متنهای کهن بارها به صورت «تُخارستان» (=سرزمین تُخارها) آمده است. در **شاهنامه** نیز مشاور و راهنمای فرودِ سیاوش در دژ کلات، «تُخار» نام دارد.

ــ در ص ۸۴ (س ۳۲) «داك» غلط چاپی به جای «دارك» آمده است.

ــ در ص ۸۷ (س ۲۱) تاریخ «۱۳۴۸» برای سال انتشار کتاب احسان طبری غلط و «۱۳۵۸» درست است (مگر اینکه در ۱۳۴۸ چاپی مخفی داشته بوده باشد).

ــ در ص ۸۸ (س ۲۶) «قرابتی» غلط چاپی به جای «غرابتی» آمده است.

در مقالهٔ «زن توی قطار» چند کاربُرد و برداشت نادرست به چشم می‌خورد:

ــ در ص ۹۲ (س ۱۱ و ۱۸ و ۲۸ و ۲۹) کاربُرد «بیت» و «مصراع» در اشاره به ساختار شعرهای دارای وزن‌های نیمایی (و از جمله همین شعر «خویی») درست نیست و باید نوشت «سطر» (و در هنگام وابستگی سطرهایی به هم، سطرها).

ــ در ص ۹۲ (س ۲۷ و ۲۸) از «ترکیب بی‌رنگ و بی‌وزن» 'و بعد' سخن به میان آمده است که جای تأمّل دارد. در شعر مورد بحثِ خویی سطرِ: «و، بعد، حسّی بی‌واژه» در میان همهٔ سطرهای پیش و پس از آن، رنگ ساختاری و معنایی و وزن و آهنگ موسیقایی خود را دارد. چگونه می‌شود آن را «بی‌رنگ و بی‌وزن» خواند؟

در پی همین سخن، گفته شده است که: «خویی تنها شاعری است که: «و» را به یك مصراع شعر مبدّل کرده.»

اولاً، به‌جای «مصراع» ــ چنان که گفته شد ــ باید نوشت «سطر». ثانیاً، در این جا «و» یك سطر از شعر نیست، بلکه بخشی از آن است. ثالثاً، اگر هم خویی در جایی (و نه در این جا) «و»ی پیوند را به صورت سطر مستقلی از شعر نوشته باشد، امری غریب نیست و نمونه‌های دیگری از آن را می‌توان در شعر معاصر ایران یافت. شاید این آمدن «و» در آغاز سطر شعر، توجّه منتقد را به خود جلب کرده باشد. این نیز نه تنها در شعر معاصر که در شعر کهن (بویژه شعر شاعران خراسان قدیم) سابقه دارد و در دیوان رودکی و شاهنامه و جاهای دیگر، بارها به‌نمونه‌های آن بر می‌خوریم.

ــ در ص ۹۵ (س ۴) به تعبیر دستوری «'را'ی موصول» بر می‌خوریم. این تعبیر چه وجه دستوری دارد؟ در دستور زبان فارسی «را» حرف اضافه و نشانهٔ مفعول صریح جمله است و در این جا تنها به سبب وجود جملهٔ معترضه «ــ انگار مادربرزگ خودم ــ» از مفعول صریح جمله، یعنی «پیر زنك در قطار»، جدا افتاده است.

در مقالهٔ «گزیده» در ص ۱۱۳ (س ۱۷) «مزاح» غلط چاپی به جای «مزاج» آمده است.

در مقالهٔ «نقد و نظر دربارهٔ پیدایش جنبش باب» نقصها و غلطهایی دیده می‌شود:

ــ در ص ۱۴۴ (س ۱۱) «ملّاصدرا دوران تاریخ ندارد. . . » ناقص است و باید باشد «ملّاصدرا اعتقادی به دوران تاریخ ندارد. . . »

ــ در ص ۱۴۴ (س ۲۰) «شاگردانی که» غلط چاپی و «شاگردانی را که» درست است.

ــ در ص ۱۴۶ (س ۴) «متصوفهٔ قدیم را» غلط و «را» در پایان آن زائد است. «را»ی ضروری در پایان سطر بعد آمده.

جلیل دوستخواه

تانزویل (استرالیا)، ۲۱ خرداد ۱۳۷۰

یادداشت:

با سپاس از توجه و دقت بی اندازهٔ استاد جلیل دوستخواه و نکته‌های آموزنده‌ای که یاد کرده‌اند و نیز سپاسگزاری از تشویق ایشان از ما، یادآور می‌شویم که واژهٔ païen از زبان فرانسه و برابر با همان pagan در انگلیسی است. در ضمن، گویا لغزشی بر قلم ایشان رفته است که «هست» را «صفت» شمرده‌اند، در حالی که به معنای «باشنده» و «موجود» (در جمع، هستان) می‌باید اسم شمرده شود، چنانکه در ترکیبِ «هست و نیست» نیز.

ایران نامه

مقالهٔ نوبرگ

در شمارهٔ سوم، سال نهم، تابستان ۱۳۷۰، گفتار جالبی از خانم «زیگرید کاهله» زیر عنوان «هنریك ساموئل نوبرگ، شرقشناس سوئدی» آورده بودید که بوسیله آقای علیرضا مناف زاده ترجمه شده بود. با سپاس از فراهم آوردن امکان آشنایی بیشتر با چهرهٔ ارزشمند این خاورشناس پرکار بد نیست چند نکتهٔ کوچك یادآوری شود.

۱- ای کاش معرفی سخنران، خانم زیگرید کاهله، که در پایان گفتار آمده است که او دختر هنریك ساموئل نوبرگ است و این سخنرانی در بزرگداشت پدرش در فوریه امسال در پاریس انجام شده، در زیر صفحهٔ یکم آورده می‌شد، تا خواننده با ذهن روشنتری می‌توانست آن را دنبال کند.

۲- همچنین کاش رابطهٔ میان نام خانوادگی خانم زیگرید کاهله، با همکار نزدیك نوبرگ پدر ایشان یعنی پاول کاهله ــ که خود شرقشناس سرشناسی است ــ و در همین سخنرانی چند بار از او یاد شده، نیز روشن می‌شد.

۳- در صفحهٔ ۳۸۶ گفته شده نوبرگ «برای شرکت در «روز شرقشناسان» (Orientalistentag) به بن رفت. همچنین در صفحهٔ ۳۹۱ آمده است «در سالهای ۱۹۳۴ و ۱۹۳۶ و ۱۹۳۸» «روزهای شرقشناسان» (Orientalistentage) به ریاست پل کاهله. . . برگزار شد.» از آنچه در میان هلالین آمده روشن است که گفتار از متن آلمانی و یا سوئدی ترجمه شده است. در زبان آلمانی واژهٔ (Tag)، که بطور عام معنی روز می‌دهد، معنای دیگری نیز دارد که مجمع، گردهمایی، کنگره، پارلمان و مفاهیمی از این دست است. واژهٔ «رایشتاگ» (Reichtag) (پارلمان رایش) در دوران پیش از جنگ جهانی دوم، و واژهٔ «لاندتاگ» (Landtag) (پارلمان ایالتی)، و واژهٔ «بوندستاگ» (Bundestag) پارلمان آلمان فدرال نمونه‌های بسیار مشخص کاربرد این واژه‌اند. بدین ترتیب، مجمع یا کنگرهٔ شرقشناسان ترجمهٔ درست متن است. ناگفته نماند که این ایراد بزرگی بر مترجم محترم آقای

منافزاده ــ که ترجمهٔ بسیار روان و سلیسی عرضه کرده‌اند و چیرگیشان بر ترجمه روشن است ــ نیست، زیرا که این اشتباه مکرری است. در دههٔ پنجاه دولت آلمان فدرال هر ساله کتابی به نام **آلمان امروز** به زبان‌های گوناگون منتشر می‌کرد. دولت فدرال مترجمان «رسمی» سرشناسی هم در اختیار داشت. اما در ترجمهٔ فارسی این اثر رسمی دولتی بارها این اشتباه ویژه دربارهٔ این واژه دیده می‌شد، که مترجمان سرشناسی این واژه را به «روز» ترجمه می‌کردند.

محمود گودرزی، واشنگتن دی. سی.
ششم شهریور ۷۰

کتابها و نشریات رسیده

□ مهرانگیز کار، **بچه‌های اعتیاد**، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۶۹.

□ دکتر تاپر، **بچه‌های طلاق**، ترجمهٔ توراندخت تمدن، تهران، انتشارات روشنگران، ۱۳۶۹.

□ منیر وروانی پور، **دل فولاد**، شیراز، نشر شیوا، ۱۳۶۹.

□ منیر وروانی پور، **سنگهای شیطان**، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۹.

□ محمدامین ریاحی، **زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی**، تهران، پاژنگ، ۱۳۶۹.

□ هوشنگ عاشورزاده، **قمر در عقرب**، تهران، انتشارات اسپرك، ۱۳۶۹.

□ گیتی خوشدل، **مرا از نیلوفر یاد است**، تهران، کتاب سرا، ۱۳۶۸.

□ بهروز امین، **نقدی بر تاریخ نگاران شوروی؛ مقدمه‌ای بر تاریخ اقتصادی-اجتماعی ایران در قرن نوزدهم**، ساربروکن، انتشارات نوید، ۱۹۹۰.

□ معین الدین محرابی، **کلمةالله هی العلیا؛ بانویی انقلابی و گمنام از قرن نهم**، کلن، نشر رویش، ۱۹۹۱.

□ **افسانه**، (در گسترهٔ ادبیات داستانی)، شمارهٔ ۱، سال نخست، بهار ۱۳۷۰، استکهلم.

□ **نشر دانش**، شمارهٔ چهارم، سال یازدهم، خرداد و تیر ۱۳۷۰، تهران.

□ **نیمهٔ دیگر**، شمارهٔ ۱۴، (ویژهٔ نخستین سمینار بنیاد پژوهشهای زنان ایران) بهار ۱۳۷۰، کمبریج، ماساچوستس.

□ **کلک**، شمارهٔ ۱۶، تیر ۱۳۷۰، تهران.

□ **فصل کتاب**، شمارهٔ دوم، سال سوم، تابستان ۱۳۷۰، لندن.

□ **علم و جامعه**، شمارهٔ ۹۴، سال دوازدهم، مرداد ۱۳۷۰، واشنگتن دی. سی.

□ **لقمان**، شمارهٔ اول، سال هفتم، زمستان ۱۳۶۹.

□ **بررسی کتاب**، شمارهٔ چهارم، دورهٔ جدید، اسفند ۱۳۶۹، لس آنجلس.

□ **فکر و نظر**، شماره‌های ۳-۴، جلد ۲۷ (۱۹۹۰) و شماره‌های ۲-۳، جلد ۲۸ (۱۹۹۱-۱۹۹۰)، اسلام آباد.

□ John L. Esposits, ed., *The Iranian Revolution; Its Global Impact* Miami, Florida, International University Press, 1990.

□ *Kar International*, Magazine of the Organization of Iranian people's Fadai'i Guerillas, Majority, 1980-1984.

□ *The Claremont papers on foreign policy of Iran in the 1980's*, (Donated by the Institute for Palestinian Studies)

فهرست سال نهم

زمستان ۱۳۶۹، بهار، تابستان، پاییز ۱۳۷۰

نام نویسندگان و عنوان مقاله‌ها:

آشوری، داریوش: نیما و نوآوریهایش ۴۵
آشوری، داریوش: زبان، زبانِ شعر، شعرِ زبان ۶۰۹
اسماعیلی، حسین: درآمدی به نمون شناسیِ تعزیه ۲۲۳
امیرمعزی، محمدعلی: پژوهشی در باب امام شناسی (I) ۳۵۵
امیرمعزی، محمدعلی: پژوهشی در باب امام شناسی (II) ۶۴۴
بیرد، مایکل: زن توی قطار ۹۰
بیمن، ویلیام: بلاگردان نمادین در تئاتر ایرانی ۲۹۳
پارسی نژاد، ایرج: زین العابدین مراغه‌ای، منتقد ادبی ۴۲۷
چلکوسکی، پیتر: هنگامی که نه زمان زمان است نه مکان مکان ــ تعزیهٔ امام حسین ۲۱۲
خاکی، رضا: تعزیه و تعزیه‌نامه‌ها ۲۵۴
خاکی، رضا: دو روایت از مجلس شبیه درویش بیابانی و حضرت موسی ۲۶۴
دوشن ـ گیمن، ژاك: تأملاتی دربارهٔ زرتشت ۳
شایگان، داریوش: در جستجوی فضاهای گمشده ۵۴۱
صدیق یزدچی، محمدحسین: تأویل داستان اول مثنوی (I) ۲۳
صدیق یزدچی، محمدحسین: تأویل داستان اول مثنوی (II) ۴۵۶
ضیایی، حسین: سهروردی و سیاست ۳۹۶
غفاری، فرخ: درآمدی به‌نمایشهای ایرانی ۱۷۷
غفاری، فرخ: کتابشناسی مختصر نمایشهای ایرانی ۳۲۸
فقیه، نسرین: چهرهٔ باغ ایرانی ۵۶۵
کاهله، زیگرید: هنریك ساموئل نوبرگ، شرقشناس سوئدی ۳۸۰

گوبینو، کنت آرتور دو: تئاتر در ایران ۳۰۴
محجوب، محمدجعفر: نقالی و قصه‌خوانی ۱۸۶
مسکوب، شاهرخ: گفت و گو در باغ ۵۳۳
مناف زاده، علیرضا: نخستین متن فلسفهٔ جدید غربی به فارسی ۹۸
مناف زاده، علیرضا: تعزیه و بینش تراژیك ۳۱۹
میرفطروس، علی: جنبش سرخ جامگان، بررسی منابع و مآخذ ۵۷
میلانی، عباس: تهران و تجدد ۴۴۱
نفیسی، حمید: زن و نشانه‌شناسی حجاب و نگاه در سینمای ایران ۴۱۱
یاوری، حورا: ناهمزبانی داستان و انسان ۶۳۵

گزیده:
مقدمهٔ حکمت ناصریه ۱۰۹
چوبك، صادق: پرده‌داری (از داستان چراغ آخر) ۳۳۴

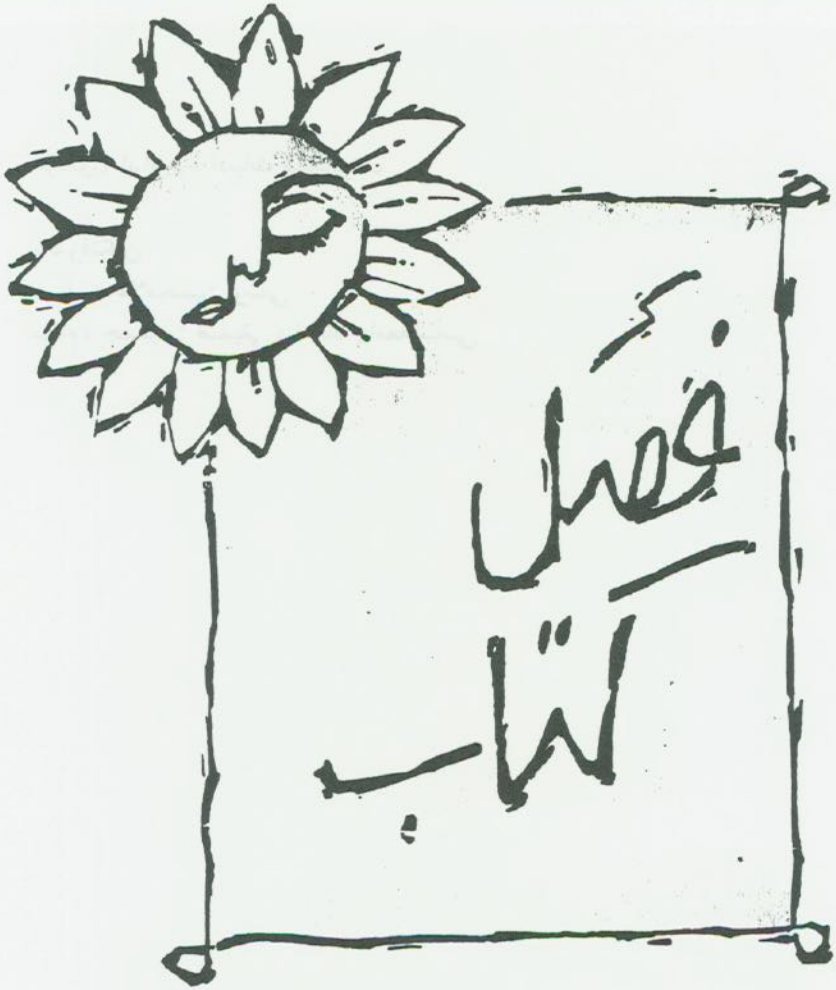
نقد و بررسی کتاب:
آموزگار، جمشید: نفت، دولت، و صنعت گستری در ایران ۴۷۰
اشرف، احمد: تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم ۶۸۱
امیرارجمند، سعید: شکل گیری جنبش باب ۱۳۰
توکلی طرقی، محمد: میرزا آقاخان کرمانی، نامه‌های تبعید ۴۷۸
دیویس، دیك: تراژدی سهراب و رستم ۱۲۶
فرمانفرماییان، ابوالبشر: نقد و نظر دربارهٔ پیدایش جنبش باب ۱۳۵
قانون پرور، محمدرضا: کند و کاوی در زنان بدون مردان ۶۹۰
نصر، سیدحسین: نگهی دیگر به هانری کربن: نقد دو اثر ۶۶۷
نصر، سیدولی رضا: ریشه‌های تشیع در شمال هند ۴۸۸
یاوری، حورا: از «قاف» تا «ق» از «شانه» تا «شمشیر» ۱۱۵

گذری و نظری:
تورسان زاد، اکبر: زبان تاجیکی ۱۶۷
تورسان زاد، اکبر: زبان، پیوند اصلها و نسلها ۴۹۶
شهرانی، عنایت الله: دوبیتی های تاجیکی در بدخشان ۵۰۹
کاظمی موسوی، احمد: پیشنهادی برای بهکرد خط فارسی ۱۵۱

هرندی، ابراهیم: ادبیات بیابانگردان ۱۵۹

یاد رفتگان:

د. آ.: غلامحسین یوسفی
بهنام، جمشید: صدیقی، استاد جامعه‌شناسی ۵۲۳



فصلنامهٔ نقد و بررسی کتاب

شمارهٔ دوم، سال سوم (تابستان ۱۳۷۰) منتشر شد

با نوشته‌هایی از:

ابراهیم آذری، ماشاءالله آجودانی، نسیم خاکسار،

اسماعیل خویی، جلیل دوستخواه، محمود کیانوش و دیگران

Fasl-e Ketâb, Chief Editor M. Ajoudani

P.O. Box 387, London W5 3UG England, U.K

فهرست کتاب: سال ۱۳۷۰

کتابفروشی ایران مرکز عرضهٔ کتابهای فارسی و انگلیسی مربوط به ایران در زمینه های مختلف

IRANBOOKS

PERSIAN & ENGLISH BOOKS ABOUT IRAN

CATALOG 1991

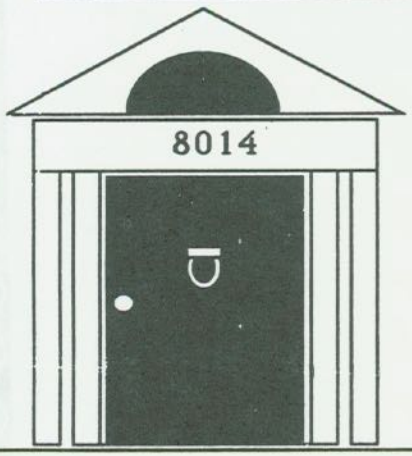
کتابفروشی ایران

در واشنگتن

(301) 986-0079

FAX: (301) **907-8707**

8014 Old Georgetown Road
Bethesda, Maryland, 20814. USA



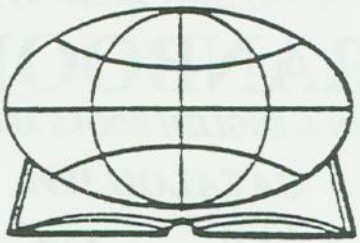
ساعات کار: از ۱۰ صبح
تا ۶ بعد از ظهر
هر روز، غیر از یکشنبه‌ها

8014 Old Georgetown Road
Bethesda, Maryland, 20814
U.S.A.
Tel. (301) 986-0079

Take Exit 36 (Old Georgetown Rd) off the Beltway (I-495) towards Bethesda. **IRANBOOKS** is the white house on your right immediatly after Battery Lane, numbered 8014, on Old Georgetown Rd, across the street from the *Rescue Squad*.

HOURS:
Monday - Saturday 10AM - 6PM U.S.A. EDT
Sundays by appointment

علم و جامعه



جُنگ اجتماعی ـ سیاسی ـ فرهنگی

مدیر: دکتر ناصر طهماسبی

نشانی:

Persian Journal for
Science and Society
P.O.Box 7353
Alexandria, Virgina 22307

بهای اشتراک: یکساله ۳۰ دلار

THE ORAL HISTORY COLLECTION

OF THE

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Edited by **Gholam Reza Afkhami**
and **Seyyed Vali Reza Nasr**

With a Foreword by
Elizabeth B. Mason

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

1991

through this path can one grasp the mystery of creation and approach the knowledge of the Imams. It is this inner process that ties shi'ism to Sufism. According to *Imamiyyeh* teaching, the Imam is the prime reason or the Light of Lights, and those believers who are enlightened by his knowledge enter the ranks of gnostics. Thus is created, in shi'ism and Sufism, the relationship between the illuminationist philosophy and perception of God, between the heart and the prime reason, and between man's soul and God. Finally, the author turns to the notion of a science of the heart in Sunni and Shi'ite Sufism and explains their philosophy of light and briefly explores the idea of the "perception in the heart" in the Indian and Christian mystical traditions.

*Abstract translated by Paul Sprachman.

The Imamology of Early Shi'ism (II)

Mohammad-Ali Amir-Moezzi

In this section of his article, the author examines the hidden dimensions of twelver shi'ism and their relation to mysticism and Sufism. According to this teaching, the existence of God is unequivocally superior to any form of thought, image and speculation and, in its absolute state, incapable of being encompassed by the imagination. God's existence is also ineffable, except for what He himself says in revelation. Therefore, the word "shay'", which is semantically neutral, can be used in reference to God. But, God, in his infinite mercy, has willed to reveal himself to his creatures through several names and attributes such as: The Living, The Omniscient, the Omnipotent, The Just, and The Perceiver. God is, thus, knowable on two levels. First, on the level of his innate characteristics which escape both description and imagination. Second, on the level of his attributes and actions which in reality refer to the emergence of God from the absolute unseen world into the visible world. Imam is the medium for this emergence. God becomes manifest in the Imam who is, therefore, called "proof," "khalifa," "path" and "gate" of God. Thus, the "visible" side of truth is manifest in the Imam, in an existential and cosmogonical as well as in an historical sense. The cosmogonic Imam represents all the Imams down through the ages. Knowing the Imam is knowing what is knowable about God. And to obey the Imam, therefore, is to obey God. The purpose of creation is to know the Creator. And since the Imam, as a divine human being, represents the most knowable side of God, then the purpose of creation is to know the Imam who is the intermediary between the Creator and the created.

On the question of seeing God, the Imams have emphasized that He can be seen only with the inner eye, i.e., with "the heart." God will appear in the heart of the believer if it is truly purged and purified. Clearly, to reach this stage one needs Imam's help and guidance. Only

uprooting of all the norms and values, undergoes dramatic changes.

It is not a matter of sheer coincidence that the "magical realism" of Marquez cuts way deep into the literary currents of Iran. A good number of novels and short stories--the most recognized among them, *Touba and the Meaning of the Night*, *The Drowned*, and *The Book of the Absent People*–have appropriated their own approach to Marquez' *One Hundred Years of Solitude*, at the level of structure, character, theme, etc. The Latin American "self" as represented in *One Hundred Years of Solitude* is trapped between a magical "past" and an oppressive "present" reality. This global vision is either sacrificed when socio-political issues are localized in *The Drowned* or the quest for "stable" meanings is dramatized in the prolonged night of Touba's existence and her search for "truth" in a world from which assurances have already departed.

The Drowned fails to look at the world in its present entirety and elaborates upon the eternal battle of "good" and "evil". "The Iranian "self" as represented by *The Drowned* is wrapped in the black shroud of ideology and authority. The contemporary "Iranian", living in a world without stable "truth", a world in which no claim can be placed on ultimate knowledge, does not recognize the literary representation of his "self" which is still embattled with the already-shattered values and myths.

* Abstract prepared by the author.

properties of words from which he is free to choose, his use of rhyme and rhythm, and his sensitivity to the musicality of language are not only informed by a specific and arbitrary psychological mood, but also are the necessary instruments for the representation of a certain mode of the Being which is totally experiential in the poetic way of living.

*Abstract prepared by the author.

The "Novel" and the "Self": Marquez and Post-Revolutionary Fiction in Iran

Houra Yavari

After 1979, the process of revolutionary change has, alongside numerous other factors, contributed substantively to an upsurge in the popularity of the novel as well as the short story in Iran. To characterize this trend as a byproduct of the revolutionary process is not intended as a denial of the legacy of earlier writers and their contribution to the flourishing of the Persian novel. The point of emphasis, rather, lies elsewhere. Cultural encounters, protracted wars and political revolutions are generally enumerated among circumstantial factors instrumental in the formulation of a society's need to re-think itself objectively.

The post-revolutionary years in Iran could be roughly divided into two distinct yet related sub-periods. The first few years are characterized by the emergence of novels which depict the endless potentiality of human practice and reflect an Iranian "self" in unison and harmony with the world. A few years later such a clear, cohesive voice is no longer discernible. The fictional representation of such a "self", experiencing the glorified revivification of faith and simultaneously the

Language; Language of Poetry, Poetry of Language

Daryush Ashouri

This article, in an aphoristic style, presents some philosophical thoughts on the nature of language which is the essential link between man and the world and whose basic function is to reveal particular worlds to human beings. Language constitutes the essence of man as a "presence in the world", in the Heideggerian sense of the phrase. Furthermore, the article makes some observations on the different levels and regions of the language-- as representations of different levels and modes of the human presence and activities in his/her "world-- including the level and region of the poetic presence. The poetic usage of language is not a mere arbitrary and playful act unrelated to "objectivity", but an act which represents a certain mode of the "presence in the world", which, by necessity, demands its own specific level and region of the language.

Through his own specific usage of language, the poet represents the world in a certain mode of experience which is alien to the "rational objectivism" of the scientific mind and, inevitably, to its language. The scientific mind represents the world by dismantling it and reducing it to parts and molding the parts into the conceptual, definable language which is devoid of aesthetic sensibility. The poet, on the other hand, not only doesn't avoid ambiguities and equivocations of the language but uses them in his linguistic domain. The poet, in a sense, appropriates the ambiguities and elusiveness of the metaphorical language in order to express the ambiguities and indefinableness inherent in the world as a whole.

The world in its wholeness, as experienced existentially, finds its best expression in poetic language. Thus, in contrast to his wandering life in the world of objects and human beings, the poet's purposeful search in the world of "linguistic objects", his acute sensitivity to the aesthetic

their mutual internal rapport and how the harmonic structure of Iran's music provides the pattern for the structural spaces of her architecture– just as the architecture of the Renaissance, for example, was patterned on Greek harmonics. This harmony of space and sound is intrinsic to the mentality and nature of the people who inhabited the land. Continuing the conversation, Music reflects on how it developed over many years in a wide geographical range and was nurtured by many peoples, Iranians and others, in cities and villages, all adding to a tradition that was passed on from musician to musician until it reached us. Past generations of musicians have incorporated that tradition into musical schemes (*dastgah*) or melody types (*maqam*) or the basic melodies (*lahn*) and , later, shaped it into modes (*gusheh*) and other musical elements, always building on the heritage of the past. Persian music is thus endowed with a historical uniformity that stretches from the five-fold harmonies of the *gahan*, the Zoroastrian liturgical music, to the songs of the Sassanian minstrels, to the *maqams* of the Islamic period, and finally to the modes of today.

Architecture also speaks of its own continuous past, citing first the structures that have survived from the Sassanian period, then the caravanserais, religious schools, and houses built in later periods. However, the current dissection of this type of architecture into such components as form, proportionalities and decorative features has robbed it of its unity and diluted its integrity. Today, by separating these elements and incorporating them into other architectural forms, traditional Iranian architecture seems to be in the process of revival. Mere utilization of decorative features, however, does not lead to the recreation of the spiritual space of Iran's architecture.

* Abstract translated by Paul Sprachman.

speak of their past, present, and future.

Music begins with the words of Zoroaster, speaking of the *Gahan* songs, of the lofty position which they held in the remote past and how the Iranians of the Sassanian period had a different melody for each day of the year; and how for each of the twelve houses of the zodiac, they had developed twelve melody types (*maqam*) that were played each hour of the day.Music also mentions that Avicenna referred to it as a structural part of the human body and that every mode (*gusheh)* is in harmony with a particular human mood. Though in today's changing circumstances, music is facing a crisis and its place in the spiritual milieu of Iran is uncertain, it feels that its continued popularity is a hopeful sign for the future.

Architecture, however, faces a somewhat different situation. This sublime art which is a product of Iranian genius and in the past combined form, harmony, and artistry to produce spaces that represent the spirit of civilization, is being threatened and is nearly forgotten because of new social conditions, urbanization and modern building practices, all of which are the byproducts of expediency and economic imperatives. In the party, Architecture emphasizes the values that governed its past environment. In that environment attention to internal human needs led to imaginative innovations and the function of architectural space was considered not only from a material but also spiritual point of view. Today , however, the paramountcy of profit and expedience has led to the creation of savage and unfeeling monoliths. Given present conditions and circumstances, it is no wonder that there is no room for the architecture of the past, an art branded as "traditional" and thus driven from contemporary scene. For, such an artistic and patient approach to the craft of design is inconsistent with the prevailing logic of today's market and technology.

During their conversation, Architecture and Music also speak of

pattern. What is this unique concept which, from the early settlements to the medieval towns and from Safavid and Mongol imperial cities to the decorative gardens of the 19th century, has, like an invisible pen, guided the architects and builders in their design of gardens, the layout of terraces and canals and in the architecture of garden pavilions?

This article searches for the archetype of such gardens in the ancient tradition of Persian kings and in the significance that they attributed to the construction of gardens as the guardian of their realm. It suggests that during the evolution of the urban structures, the archetypal garden has served as a model for the spot where man extracted water from plains or mountains in order to bring it to the city. Situated between the desert and the city, this was the symbolic spot where the individual could be with himself and look beyond the horizon.

The author also suggests that a survey of the architectural typology of imperial gardens, public parks, and courtyards throughout history, point to the existence of an archetypal theme, in the form of the heavenly garden to which references can be found in various religious texts. The article concludes with an architectural promenade between the real and imaginary gardens accompanied by an analysis of the structure of the Islamic city and its evolution.

*Abstract prepared by the author.

An Encounter with Iranian Music and Architecture

Mohammad Reza Ha'eri

In this article , the music and architecture of Iran have been invested with human form and invited to sit down with the author in an imaginary party where these two distinguished representatives of the Iranian art

elements of material form in these miniatures must be those mentioned in the *Bundahis* such as mountains Alborz, Hugar and other peaks "on which the source of Aredvivsur and other divine seas are located, and whose waters flow through golden channels into the wide-formed ocean at the foot of Alburz." In the middle of this ocean, according to this text, grows the original tree whose seeds, mixed with the rain water, fall down on the earth, on which the plants grow like "hair upon the head." These plants are, in the main, the cypress, which was the holy tree of Zarathustra, the date-palm, which was the holy tree of the land of *xvarnah*, grape vine, the pomegranate and other species of plants mentioned in *Bundahis*. On the trees sit sparrows and magpies , and these latter, through a recital of the *Avesta*, keep the evil spirits away from nature.

These miniatures, the author concludes, still stand unparalleled. They represent pure landscapes without romantic or epic overtones, and their content and artistic and coloristic conceptions bear little affinity with those developed in the post-Islamic period. They, therefore, occupy a special place in Persian book-paintings as a whole and accordingly lay claim to a specific cultural and art-historical significance.

*Abstract prepared by the staff of *Iran Nameh.*

The Nature of Persian Garden

Nasrine Faghih

From the Indian continent and the Middle East to North Africa and the heart of Spain, and across centuries of Islamic civilization, has developed an art of gardens. Gardens, conceived in different eras and developed in often diverse climatic conditions, have always followed a common

spaces.

* Abstract translated by Paul Sprachman.

The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1398 A.D.

Mohammad Aga-Oglu

This article describes, in some detail, the unique nature of twelve miniatures found in a manuscript of anthology of Persian poets belonging to the Museum of Turkic and Islamic Arts in Istanbul. According to the author, in their treatment of form and color, these miniatures differ markedly from the rest of the known representations of landscapes in Persian painting, and display an unusually artistic thought for the fourteenth century. It is evident that these landscapes do not as a whole resemble, either in their peculiar compositional treatment or in their fantastic coloristic effect, any known example of Persian miniature painting of the fourteenth century. Although they follow, in general, the style of the period and serve as illustrations to Nezami's famous romances, these miniatures exhibit a certain artistic thought quite unique in its kind, which must have originated as the manifestation of a certain conception unrelated to the subject matter of Persian-Islamic literature. The origin of the underlying concepts in these miniatures must be sought, in the opinion of the writer, in the *weltanschauung* of the pre-Islamic Iranian culture.

Borrowing extensively from the Zoroastrian religious text, *Bundahis*, and its description of the creation of the world in its principal features, the author attributes the unusual representations of these miniatures to the concept of *xvarnah*. He then suggests that the principal

if devoid of their original reality, are present in his unconsciousness. In the author's view, Baudelaire was the poet who could best portray Paris as the capital of 19th century Europe. He is the definitive boundary. On one side of the divide are those who preceded Baudelaire and on the other those who followed him.

The author then goes from Paris to Isfahan where the notion of space takes on a completely different meaning. In the confines of Isfahan, not only have large industrial plants not come into being, not only are the great tensions of modernity--such as those between man and society and between the internal and external selves--nowhere to be seen, and not only civil institutions remain absent, but also the vision and spirit which are the creative energies of the city flow from other life sources of the human being. Allegory which was the outstanding characteristic of the reality of 19th-century Paris has no place here because throughout its space a city hovers at the heart of a magical halo. In this place, the alphabet of space is not allegorization or parable, but the logic of epiphany which is a vision stemming from the very essence of the imagination. Here, in short, the subject is not the urbanite but a believer who obeys the king and God, the king being the deity's representative on earth. Urban space hovers in a magical atmosphere which makes Isfahan an allegorical city. The only poet who could symbolically depict such a city was Hafez (1325-1389), a poet possessing a broad illuminationist vista, and not Baudelaire.

However, apart from these metaphysical differences, the writer generally believes that modern urban architecture weighs upon a mangled space bereft of content and devoid of any organic ties with man's loftier talents. The growing ugliness which can be seen both in the countries given the rubric "third world" and in post-industrial societies, bespeaks the spiritual ruin of the contemporary man. Today's urban space has been divorced from humanity. Thus, man has to be content with an environment devoid of all feelings and emotions. To create livable places we must journey to the unseen worlds in search of lost

In Search of Lost Spaces

Daryush Shayegan

"In Search of Lost Spaces" is a passage through various urban spaces each of which belongs to a particular cultural milieu. In comparing these spaces, the author, relying on architectural features, tries to demonstrate the fundamental cultural differences among them. He is convinced of the principle that there is an undeniable formal harmony between the dwelling, i.e., architectural and intellectual space, and the space within the heart itself. This harmony is such that one of its components cannot be disturbed without disrupting the others and that it is the inner space that shapes and builds the physical structure and the soul of a city. In the author's view, "passing through Benares and Isfahan and from there through Paris and then Los Angeles is not merely a journey through diverse urban spaces, but an encounter with ways of life and thought that are often at odds with each other; In other words, it is through this journey that we come to grips with heterogenous worlds." If man is able to map these various temporal and spatial confines, it is because they are an inseparable part of his natural world and are the chosen scenes of his spiritual vision, which, although suppressed, are capable of popping up at any moment.

The issue that is not addressed by modern architecture is the emergence of these buried spaces, which for want of appropriate structures are able to reemerge only in indirect ways. Thus, it does not come as a surprise that in the poetry of Baudelaire, arise disassociated, twisted, and repressed spaces. As a serious student of modernity, Baudelaire took the search for "lost" spaces in every direction, just as, a while later, Proust would use the powerful force of remembrance in his unconscious memory to unearth bits of the buried past. This is to say that man's consciousness is not limited to spatial dimension but encompasses, relative to his state of mind, all different qualitative spaces which, even

Dialogue on the Garden

Shahrokh Meskoob

This dialogue between a writer and a painter is part of a longer work. In this imaginary conversation the writer views the painter's depictions of the garden in its various outward forms as well as in its many motifs. The conversation shifts from the paintings to the garden of childhood and its memories, and then to youth which is the garden of life from which they turn to the "garden of gardens," i.e., the garden of Eden and its representations in miniature paintings. They then discuss the "garden of the soul" where human spirit flourishes like the spring found in such works as the Zoroastrian *Gathas, Divan-e Shams* and Soleyman's *Song of Songs*. Then comes the turn of the "garden of the body," which is found in the real world, in places like Isfahan and Shiraz and in other spots on the edge of the deserts in Iran's arid landscape. Next, the dialogue focuses on the oneness of body and soul in some people.

They also speak of those who have strayed from their familiar surroundings and have to live, isolated, in strange lands, and of those who have left behind their garden of youth. In all of these conversations, people, despite the constant change wrought by time and circumstance, revolve around the axis of "garden", the garden of body and soul, the retreats of physical and spiritual selves.

The part of the article published in this issue deals mostly first with the conversation about the garden of heaven and its representations in the Iranian paintings and miniatures and then with the real gardens in Qasrol-dasht in Shiraz and elsewhere.

* Abstract translated by Paul Sprachman.

ماهنامهٔ

از انتشارات بنیاد فرهنگی پر

زیر نظر هیأت مدیره:

محمد خجندی
علی سجادی
محمد شریف ـ کاشانی
محمود گودرزی
حسین مشاری
امیر حسین معنوی
بیژن نامور
کوروش همایون‌پور

ماهنامهٔ پر از آغاز سال ۱۹۸۵ تا کنون
هر ماه، بدون وقفه و بهنگام منتشر شده است

«انتشار پر تلاشی است بخاطر: ایجاد فضایی مناسب برای طرح، بحث و روشن کردن مفاهیم استقلال، آزادی، و عدالت اجتماعی (مفاهیمی که کج‌اندیشی دربارهٔ آنها باعث این همه کشمکشهای سیاسی و مرامی و قومی شده است) و کوشش برای تبدیل این مفاهیم به باورهای استوار فرهنگی.»

PAR Monthly Journal
P.O.Box 11735
Washington, D.C. 20008
Tel.:(703)533-1727

بهای اشتراک:
ایالات متحده: یکساله ۲۰ دلار امریکایی
خارج از ایالات متحده: یکساله ۳۲ دلار امریکایی

Contents

Iran Nameh
Vol. IX, No. 4, Automn 1991

Persian:

Articles
Book Reviews
Communications

English:

Dialogue on the Garden
Shahrokh Meskoob

In Search of Lost Spaces
Daryush Shayegan

The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1398 A.D.
Mohammad Aga-Oglu

The Nature of the Persian Garden
Nasrine Faghih

An Encounter with the Iranian Music and Architecture
Mohammad Reza Ha'eri

Language; Language of Poetry, Poetry of Language
Daryush Ashouri

The "Novel" and the "Self": Marquez and post-Revolutionary Fiction in Iran
Houra Yavari

The Imamology of Early Shi'ism (II)
Mohammad-Ali Amir-Moezzi

Editor:
Daryush Shayegan

Managing Editor:
Daryush Ashouri

Book Review Editor:
Ahmad Karimi-Hakkak,
University of Washington

Advisory Board:

Guitty Azarpay, University of California, Berkeley
Peter J. Chelkowski, New York University
Richard N. Frye, Harvard University
M. Dj. Mahdjoub
S. H. Nasr, George Washington University
Roger M. Savory, University of Toronto
Ehsan Yarshater, Columbia University

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies
A Publication of the Foundation for Iranian Studies

The Foundation for Iranian Studies is a non-profit, non-political, educational and research center, dedicated to the preservation, study and transmission of the cultural heritage of Iran.

The Foundation is classified as a Section 501 (c) (3) organization under the Internal Revenue Service Code. It is further classified as a publicly supported Foundation under section 170 (b) (1) (A) (VI) and Section 509 (A) (2) of the Code.

The views expressed in the articles are those of the authors and do not necessarily reflect the views of the Journal.

The System of transliteration used by *Iran Nameh* is the Persian Romanization developed for the Library of Congress and approved by the American Library Association and the Canadian Library Association

All contributions and correspondence should be addressed to:
Editor, Iran Nameh
4343 Montgomery Ave., Suite 200
Bethesda, MD 20814, U.S.A.
Telephone: (301)657-1990

Iran Nameh is copyrighted 1982
by the Foundation for Iranian Studies
Requests for permission to reprint
more than short quotations
should be addressed to the Editor

Annual subscription rates (4 issues) are $30.00 for individuals, $18.00 for students, and $55.00 for institutions.

The price includes postage in the U.S. For foreign mailing add $6.80 for surface mail. For airmail add $12.00 for Canada, $22.00 for Europe, and $29.50 for Asia and Africa.

FOUNDATION FOR IRANIAN STUDIES

Iran Nameh

A Persian Journal of Iranian Studies

Dialogue on the Garden
Shahrokh Meskoob

In Search of Lost Spaces
Daryush Shayegan

The Landscape Miniatures of an Anthology Manuscript of the Year 1398 A.D.
Mohammad Aga-Oglu

The Nature of the Persian Garden
Nasrine Faghih

An Encounter with the Iranian Music and Architecture
Mohammad Reza Ha'eri

Language; Language of Poetry, Poetry of Language
Daryush Ashouri

The "Novel" and the "Self": Marquez and post-Revolutionary Fiction in Iran
Houra Yavari

The Imamology of Early Shi'ism (II)
Mohammad-Ali Amir-Moezzi

vol.IX, No.4, Automn 1991