ما به سرچشمه های آب درود می‌فرستیم
و به گذر های آب درو می‌فرستیم
و به شعبه‌های راه درود می‌فرستیم ،به
تقاطع راه درود می‌فرستیم

هفتن یشت بزرگ ـ گرده ۸ ـ یسنا ۴۲

فرهنگ نـــــور

نوشته‌ی محمد رضا اصلانی

فرهنگ ایـران جانی ست راز آمیخته به‌نور . ذوالقرانی ست که‌سالک جهان ست در رسیدن به چشمه ی زندگانی . خضر فرخ پی ست رسیده به آب حیوان ، و همیشه زنده است . اما تنها حاضر شوند و حاجت دهنده‌است بر آن تقوایی که از ریاضت ظلمت ها گذشته باشد ، و جانی باشد حضور یافته بر خود و بر جهان ، فرهنگ ایران را می‌شود گفت یک راه پیمایی طولانی و پیگیر بوده است به سوی عدالت و توازن .

تداوم لمعات پیگیر این فرهنگ ، بر چند مساله‌اساسی‌ست که علت‌وجود می‌یابد :

یکی جریان سرعت انتقال ازبرده داری ست به نوعی زمینداری‌متحول ، یا خود نفی بره داری ، و بنیانی‌خاصه داشتن‌در روابط‌اقتصادی ، و تنظـیم اساس‌سلسله مراتب‌اجتماعی ،اقتصادی دودیگرمنشعب از آن ، رجعت‌واشتیاق وصول ست بر نور مثالی . بر آن‌هستی که سلسله مراتبی ست از دریافت نور و نفوذ بر عشق . این دو عامل دایـم جریانی پاسخ دهنده و کامل کننده بر هم داشته اند . از قدیم ترین ادوار میشودنشانه‌هایی یافت‌بر نظام‌تنظیم یافته کشاورزی بومیان و بعد مهاجران آریایی که بسیار زود از نظام شکار و گله داری به کشاوزری و اسکان وتقسیم کار رسیده بودند . ذهنیت شکار وگله داری‌بسیار زود خاطره های خود رااز دست هشته است .

ظریفه های بی پروای نقش ها ، قدرت‌متوازن‌قلم‌بر سفال ، تبحر شکل دهنده‌ی دست بر گل ورز شده وحجم های گسترش‌یا بنده ی سفالینه ها در "سیلک" و "مارلیک" وپس در "شوش"، نشان از تبحری حاصل از تقسیم کار درجوامع کشاورزی‌می‌دهد ،هم ایمانی بر حیات و ادامه ی آن و هم ایثار گر جهـان ازل و ابد بوده است . اشیاء

ایثاری‌بوده اندبه تساوی، بر مردگان و زندگان. علایمی‌کمک‌کننده بوده اند بر تداوم زندگی. گذار از جهان تاریک مرگ و رسیدن به جاودانگی حیات، بی شباهت به ذهنیت آن جهانی مصر باستانی نیست ــ منتها نه آنچنان انحصارگر و طبقاتی. در این مرکز اصلی حیات دوران باستان ایران، می‌باید که همراه انتقال اشیاء، مفاهیم هم به وسیله بی انتقال یافته باشد ــ اگر خود اشکال بر سفالینه ها را نوعی اندیشه نگاری ندانیم. به کوشش گروه مهندس حاکمی، در چند سال پیش در خبیص، لوحه هایی از نوعی خط پندار نگار بدست آمده، که نشان از وجود نگارشی در حدود شش هزارسال‌پیش‌می‌داده‌است. این‌نگارش گویا که خوانده ناشده مانده. اما به هرحال ایقان به آنکه خط و نگارش از بین النهرین و سواحل مدیترانه بر خاسته، دگرگون می‌شود. این جهش به‌سوی نظام‌اولیه‌ی کشاورزی، سلسله مراتبی مشترک در دریافت محصول به وجود آورده است، که بعدها سازنده ذهنیت اسطوره بی اندیشه ی ایرانی شده است.

اگر بپذیریم که در شرق میانه، یعنی فلات ایران، مشکلات طبیعی، با همه ی بخشندگی های طبیعت در تولید، نظام برده داری‌را نمی‌پذیرفته ــ چراکه صحاری جدا کننده و کوه‌های صعب العبور، صدور قدرت را از سوی مراکز قدرت دشوار می‌ساخته است و گروه های تحت سیطره را نمی‌توانست در نظارت دایمی بدارد. حتی بعدها تمهیدات ادعا شده ی اسکندر، که از ذهنیتی‌برده داربر جهان شرق‌تاخته بود، در ایجاد ساخلو شهر نتوانست این‌تثبیت‌قدرت‌را در تنظیم نیروهای تولیدی‌به نتیجه برساند. از شواهد می‌توان‌نتیجه گرفت که یا خود دوره‌ی تولیدبرده داری‌و اعمال قدرت مطلق انحصارگر، به‌چون‌آشور یارم نداشته ــ ایم، یا بسی پیش تر از سرزمین‌های همجوارجهان باستان، و بسی پیش‌تر از آنچه گمان می‌رود، از نظام برده داری به نظام های شبیه به زمینداری روی آورده ایم.

نمونه ی مشخص این جریان، گذشته‌از هم‌سطح بودن اشیا و نزدیک بهم‌بودن‌شرایط،واندک‌بودن‌بالبنسه‌ی اختلاف، درسیلک‌ودوره‌ی‌هخامنشیان، سوی داشته به نور است. در مراحل گسترش‌امپراطوری، خبر از آزاد کردن بردگان سرزمین های مفتوحه داریم. این رفتار تنها یک خیر خواهی ونیکی اخلاقی نیست چرا که نظام هاهستند که حدود رفتار های اخلاقی را تعیین می‌کنند و این چنین رفتاری از جانب مرکز قدرت تنها نمی‌توانست به صرف خواستی‌اخلاقی اعمال شود. زیرا در نخستین مرحله ی اجرا، با مخالفت سرداران نظامی مواجه می‌شد که خود هم صاحبان‌منافع این‌جنگ‌هاوفتوحات بودندوهم صاحبان‌مراکزتولیدکشاورزی و صنایع دستی اولیه. باز در بنای تخت‌جمشید که‌به‌دوره‌ٔ تثبیت قدرت امپراطوری هخامنشی بنا شده، بنابر لوحه های محاسباتی کشف شده، به تمام سازندگان این مجموعه دستمزد پرداخت‌شده است‌و سیاهه ی دستمزد صنعتگران‌و کارگران‌گرد آمده از اکناف جهان‌در لوحه‌ها موجود است. چنین شیوه‌ی پرداختی‌از برای حکومت های برده دار بی معنی ست. شاه شاهان بودن‌هم نشانه‌ایی بود از نوعی‌ملوک الطوایفی در زیر قدرت متمرکز.

در اوستا هم اهورا ــ منشا ازلی ــ خدای‌قهار نیست، بل خدایی ست که می‌باید‌از پیروان‌خود‌یاری وحمایت

شود، و زرتشت در گاهان، نسبت به قدرت اهورا شک می‌کند پس جنگ با اهریمن، جنگی‌ست همگانی که ازوضیع و شریف، سهیم در این جنگ، چنین بینشی و چنین خدایی، نمی‌تواند از آن آرمان نظام برده داری باشد، که دریونان‌دموکرات‌هم‌حتی، که‌خدایان متعددند، اما انسان بازیچه بی ست بدست آنان و تراژدی انسان در این محکومیت اوست.

نظربر آن بود که برحسب‌ضرورت درونی تولید در فلات ایران، تولید کنندگان به نسبت کار برد قدرت و ارزش‌در تولید، سهیم شوند و از این رو نوعی نظام زمینداری جایگزین نظام‌برده‌داری شد، که جبران کننده‌ی بی علاقگی بردگان و ایجاب حضور نیروهای نظامی، در همه وقت در گستره‌ی تولید بود. این شراکت در تولید، نوعی ذهنیت خاص‌کشاورزی را گسترش داد. ایمان به ارزش های جمعی، نیروی متمرکزکننده ی نیروهای تولید می‌شود. سلسله مراتب زنجیری روابط اجتماعی ــ انسانی در تولید، وشراکت‌در محصول، به سلسله مراتب زنجیری انسانیت و مدارج ارج گزاری ذات آدمی، فرافکنی می‌شود. انسان قادرست‌این مدارج‌را‌به نسبت‌امکانات و قدرت های خود طی کند.

اگر نفوذ در زمین، نفوذ نورست درظلمت‌و تنش اهوراست توسط"خرسه پا" در دریای "فراخکرت" هستی، یک کشتگر خوب هم در اوستا، یار اهوراست‌و یاری‌دهنده‌در جنگ‌اساسی بین خیر و شر. تاسیسات عمومی از برای تولید، از جمله احداث وتعمیر قنات ها، عملی ست خیر و ضدشر، تولید از عملی اجباری و منبع احتکار بودن به همکاری عمومی از برای‌یاری کردن به جنگ اساسی علیه شیطان اهریمن تعبیر می‌شود.

مفهوم‌تولید، مفهوم نور، و بقای جامعه، بقای نور، در نسل ها شده است.

فره‌ایزدی، یک نهاد تولیدست که متجسد می‌شود. بره یی که بدنبال اسب‌اردشیر می‌رفته، فره متجسدبوده است و شیر دهنده ی قدرت اردشیر. از پس این همه، حضور همه جانبه ی یک‌نیروی مطلق را می‌شود گرفته شده بدانیم از پیوستگی طبقات چهارگانه اجتماعی و حضور پذیرفته‌شده‌ی انسانیت در همه ی سطوح و طبقات.

ایمان، پذیرش‌صدورهمه جانبه‌ی نقطه ی نهایی یا منشاء این سلسله مراتب می‌شود. و امید بازگشت به‌آن به‌یاری سیرفرهنگ در ایران، ازادوار یگانگی اقوام آریایی دوران اوستایی ریشه گرفته، و هسته ی اصلی همواره حفظ شده و تکامل یافته است. این هسته را می‌توان توجهی دانست که اندیشه ی قومی آریایی در مجموع به موضوع‌نور داشته‌است. که تعبیری‌ست از عدالت و توازون وحدت دهنده.

در هنگام همزیستی اقوام هند و آریایی، مهر از خدایان بزرگ بود. قدیم ترین اثر بدست آمده از مهر، از اقوام "میتانی" است در آسیای صغیر، به هزار و چهار صد سال پیش از میلاد. مهر نماینده نور و شعاع نور و نماینده ی شعاع خورشید در جنبه‌ی مثالی‌خود است ــ و نام مهر به عنوان حامی پیمان به کار رفته.

پشتیبان عهد نامه هاست. نام مهر "رودای" هندوان‌هم آمده است. و به معنی دوستی و روشنایی و پیمان به کار رفته است. در کتیبه ی شاهان هخامنشی بسیار ها از مهر نام آورده شده‌و پیشاپیش‌سپاه هخامنشی، درفش درخشان مهر، در گردونه بی حمل

می‌شد. جشن مهرگان هم در آن‌زمان، جشنی با شکوه بوده است.

زرتشت یکتاگرا، در مبارزه با تنوع همسان خدایان و ارزش متعالی نهادن بر اهورا مزدا، نور و ظلمت را دوعنصر اساسی کشمکش حیات می‌داند و انسان موجودی ست که می‌تواند در این جدال به اراده شرکت جوید و از طریق رفتار و گفتار و اندیشه نیک، یاریگر نور و اهورمزدا شود. پس مهر، اگر چه مقامی مساوی نداشت از مهم ترین ایزدان بود. بغی ست نماد فروغ و روشنایی. در نظرایرانیان‌قدیم مهرواسطه یی بود بین فروغ پدیدآمده و فروغ ازلی.

توجه به نور مهر، مظهر نور در نیمه ی زمان اشکانی، توسط مهر، که دیگرخود یک‌پیامبرست‌ومتحول‌کننده‌ی دین زرتشت، و به زعمی یکی از سوشیانت های زرتشتی ست، سازمانی جدیدو متکامل می‌یابد. این دین در زمان هخامنشی ها در بابل و آسیای صغیر به صورت سری در می‌آید. در این زمان به گونه ی یک دین همه گیر در سراسرایران‌واروپاگسترش می‌یابد. نور معیار آدمیان می‌شود، در سراسر جهان متمدن آن زمان.

نور مبداء نهایی هستی می‌شود، و روح‌که زاده‌ی‌نورست، می‌بایدبکوشد که دوباره به نور واصل شود. در این کوشش آداب و مناسک رمزی بسیاری آدمیان را از پلیدی حفظ می‌کند.

در غرب بیشتر عناصر مرسومی دین مهر، در دین مسیح بجا ماند. چون تعمید روز مقدس مسیحی، روز یکشنبه که روز آفتاب ست و روز ۲۵ دسامبر که در واقع روز تولد مهر ست و بر مسیح نهاده شده.

در ایران اما، آن عنصر اصلی ــ نور و توجه به سرچشمه ــ بود که در کلیه نحله های مذهبی همچنان هسته اساسی شد. از دین مانوی که رسیدن دیگرگونه بود به نور و رهایی از ماده. مراسم آن، به پرهیزگاری و تزکیه‌ی نفس و قطع نفس می‌رسید. و دردین اسلام. درکتاب‌ازلی، سوره ــ یی به نام نور هست. و در آن سوره اله نور السماوات والارض" است. در تصوف‌و تشیع، هر چند که در شیوه‌ی اثبات موضوع، از گنوسیان و رواقیان می‌آموخت، اماراه به سوی نور جستجو می‌شد. امام و پیران چراغ راهند.

تلفیق اساسی این جستجوی اشتیاق‌آمیز ازایران باستان تا دوران اسلامی در نظام اندیشمند سهروردی است که تمرکزی شیوه داشته می‌گیرد. درواقع فلسفه‌ی‌شهاب‌الدین رافلسفه‌ی نور می‌باید دانست.

سهروردی، با نقادی منطق ارسطو و کشف نارسایی های آن و پس با نگاه‌به نظام‌افلاطون‌الهی، ونشات جهان‌مثلی، حکمت‌خسروانی، اسطوره‌ی سلسله بغان در خلجان تناقض‌نور وظلمت، کیومرثیان که اصل آغازین هستی‌راروشنایی می‌دانستند با بحثی از کار جمشید و کیومرث و افریدون و کیخسرو مبارک در باب نور و ظلمت و اختیار نهجی از ریاضیات اشراقی و ایمانی از حکمت متاله اسلامی، نظامی التقاطی‌از اندیشه‌ی فلسفی ــ اشراقی در رسیدن به ذات نور برمی‌سازد.

در فلسفه ی سهروردی جهان در سلسله مراتبی‌ساطع ست‌از نور الانوار، تا نورهای‌قاهر به نورهای اسفهبدیه، که از فرشتگان مزدیسنایی مثل می گیرد. نورهای اسفهبدیه همان نفس کیهانی زاینده است که آدمی از آن هستی می‌گیرد. به تعبیر شهاب الدین عقل سرخ است. نظام طولی و عرضی نور، از اندیشه گری به خود است که

کور می‌شود ــ و این‌نشان عدم ظرفیت ست در رسیدن به نور و اشراق، انسان خودبه "عشق" آغشته‌است و می‌باید ازین عشق برهد تا صیقل یابد، تا ظرفیت پذیرش نور را داشته باشد. بیهوده نیست که سهروردی از عناصر اسطوره یی شاهنامه تمثیل می‌گیرد. که در شاهنامه هم بسیاری از عناصر اندیشه ی سلوکی به سوی نور وعارف شدن بر هستی وجود دارد. سکوک متجسد مقام ها درخان ها دیده می شود. در وجودسیمرغ در حضورکیخسرو و رستم که به هنگامی به کمال می‌رسد و هیاتش کامل می‌شود، که از هفت خان و مرحله می‌گذرد. در جنگ با رستم، اسفندیار خود از هفت خان دیگربر گذشته است. کیخسرو به‌همراه سی تن‌به کوه پوشیده از برف می‌رود. خود در برف گم می‌شود، درسپیدی یعنی که درنور ساطع، و سی تن دیگر از این‌غرق شدن‌باز نمی‌گردند. همین سی تن، در کار عطار سی مرغ‌هستند. درجستجوی سیمرغ، و ظرفیت وحضور به‌فیضان می‌رسد. نورالانوار از اندیشه به خود است که نورهای قاهر را ساطع می‌کند.

حدیث های اسطوره یی این‌سلوک وتعابیرآن، دررسالات‌قصه‌وارسهروردی ــ که خود نمونه های درخشان قصه پردازی‌تمثیلی‌ست ــ به عربی وفارسی به‌ویژه‌درعقل‌سرخ و در غربت‌الغربیه، نموده شده.

در عقل سرخ، جنگ رستم واسفندیار، جنگ ظرفیت هاست، خود دیدن‌و اشراق‌وپرتوافکنی‌مصقول‌هاست که اسفندیار را کور می‌کند. سیمرغ واسطه‌این دانایی راز را به رستم می کشاید. و رستم به صیقل و انعکاس پذیری، بر اسفندیار مواجه می‌شود. اسفندیارظرفیت دیدن خود راندارد.

سیمرغ شدن، سیمرغ همان پیری ست که در غربت الغربیه، گوینده پس‌از طی طریق به او می‌رسد، و با او از مدارج تمثیلی هستی و انوار، گفتگو می‌کند، و ناچارست باز گردد که‌هنوز دربندشوایب‌کدورت‌ست. درخبرست که فردوسی خود که می‌خواسته شاهنامه را بیاغازد، از شیخ معشوق طوسی، که از عرفای عصر بوده است، فتوی‌می گیرد به تشویق‌و تاییداین‌عارف‌اسلامی ست‌که سرگذشت‌گبران‌را قلم می‌زند.

به‌این ترتیب صورت ازلی‌پیران واسط نور، و تذکر این صورت ازلی، آمال و رسالت هنر در ایران می‌شود.

هنروسیله ی سی مرغ شدن و به آیینه رسیدن است و سی مرغان هنر ما به جمعی با هم سیر و سلوک کرده اند، کارگاهها، مجموعه یی ازاستادان را در خود داشته که کار واحدی را آیینه ی رسیدن خود کرده اند.

توجه به نور، و رسیدن به آن، پایه‌ی دستوری‌هنرهای‌خلاقه می‌شود، بر این است که توجه به پاک تراشی استلیزاسیون ــ به عنوان امری بدیهی درسراسر دوران فرهنگی، از تپه های سیلک تا هنر قاجاری، ساری ست.

هنر تلاشی ست و مراسمی ست ازبرای تزکیه و صیقل ذات، پس تراش اشکال درواقع تزکیه‌ی اشکالست از برای یاد‌آوری آن منبع ازلی، و نور ازلی، با خود شایستگی‌یافتن به تمسک آن‌نور.

ذهنیت وحدت گرای مبتنی بر سلسله مراتب نیروها، که در اهورای زرتشتی و امشا سپندان، و سپس در خدای‌اسلامی، وچهارده معصوم متجلی می‌شود، با توجه به کمال وحدانیت، در جستجوی کمال به تجربه های بی نهایت دست می‌یازد. این جستجوها خود ناموس عمل ست. چنان که هر جریانی و شکلی که کمک کننده ی آن

باشد، پذیرفته می‌شود، هم یکی از این است که هنر ما، و فلسفه ی ما التقاطی می‌شود، و از سوی دیگر هر جریانی خارج ازین ناموس، تحریم می‌شود. طبیعت گرایی و تکرار جهان مادی، حضورهای مخل حضور اعلی و مثلی، و در عمل متشبه شدن به عمل خالق ازلو ابد، نهی می‌شود، و پیکر تراشی چون نمی‌تواند راه هایی ازبرای رهایی از بعدهای مادی بیابد، متروک می‌ماند.

اما نقاشی، با امکانات وسیع رفتاری دوباره احیا می‌شود، تا نوعی ایدئوگرامی یا نوعی هیروگلیف، در برابر کلام که از ایجاد ابعاد موقعیت ناتوان‌ست، به وجود آید، کلام تصویری دوباره اختراع می‌شود. این کلام تصویری وضعیت مثل‌ها را بر می‌نماید، وتذکر دهنده ی وضعیت غایات موجودات‌ست، آن صورت های ازلی نور های اسفهبدیه. می‌دانیم که در عقول دهگانه و سلسله مراتب صدور آن، به قول ابن سینا، عقل اول وقتی به خود می‌اندیشد عقل ثانی را صادر می‌کند ـ پس انسان هم در خود اندیشی ست که می‌تواند خیری را صادر کند ـ بی دلیل نیست که در اسطوره آفرینش اسلامی، حوا از بدن آدم گرفته شده، تا آدم از تفکر به خود و دخول برخود زاینده شود. درخلاقیت هنری ـ ازمعماری تا نقاشی و هنرهای کلامی ـ انسان در عمل خود اندیشی است. و هنر غایتی ست از اندیشه. مکانی ست از برای اندیشه چراکه هرعمل وهر موجودیتی، جوهری از نورالانوار در خود دارد که باتوجه به آن و با شناخت آن هسته ی اصلی، آن جوهر صادره، است که می‌تواند آنرا باز یابد و لایق شود بر وصل نور های قاهر، لایق شود بر صدور. کماکه در شطحات صوفیان بسیار ها اناالحق گفته می‌شود. چون وقتی خود نباشی ـ آن خودظلمانی ـ آن جوهر صادره می‌نماید. که جوهر صادره ی حق است که در همه ی اجزاء عالم هست پس به چنین مشی بی حلاج خود را حق می‌نامد، و اناالحق می‌گوید، با این گفت، لایق آن می‌شود که بر سازمان های غیردینی شده ی جهان سیاسی آن دوران حکم صادر کند، از امپراطوری بیزانس تا خلافت عباسی. فلاحان جنوب خوزستان را علیه نظام مالیاتی دستگاه خلافت بشوراند. و بر جنبش زنگیان فتوی دهد.

پس هنر غایتی ست از وضعیت اندیشه ـ نقاشی ـ یا مکانی ست از برای اندیشه ـ معماری ـ یا خطابی ـ ست ارتباط دهنده در سلسله مراتب ارزش‌ها ـ خط نگاری و شعر ـ یادآور موقعیت مثلی انسان. هنر وظیفه مند تذکر وضعیت جهان مثلی ست. پس روابط در نهایت تعالی و شدت خود بروز می‌کند، از نقاشی دیواری، "نوی" که در آن هاتراشیدگی اندام ها وصدور نور، و تشعع وچگونگی وضعیت مشخص و حضوریابنده ی عناصر دیده می‌شود، تا ظهور دوباره ی تصویر در جهان اسلامی. از وقتی ست ـ قرن ششم شاید ـ که می‌تواند دوباره کمال را بروز دهد ـ سه رخ ها، بعد از مرحله ی نیم رخ های کمال انگشاته ی مصری هخامنشی، کاملترین وجه تصویری از انسانیت می‌شود.

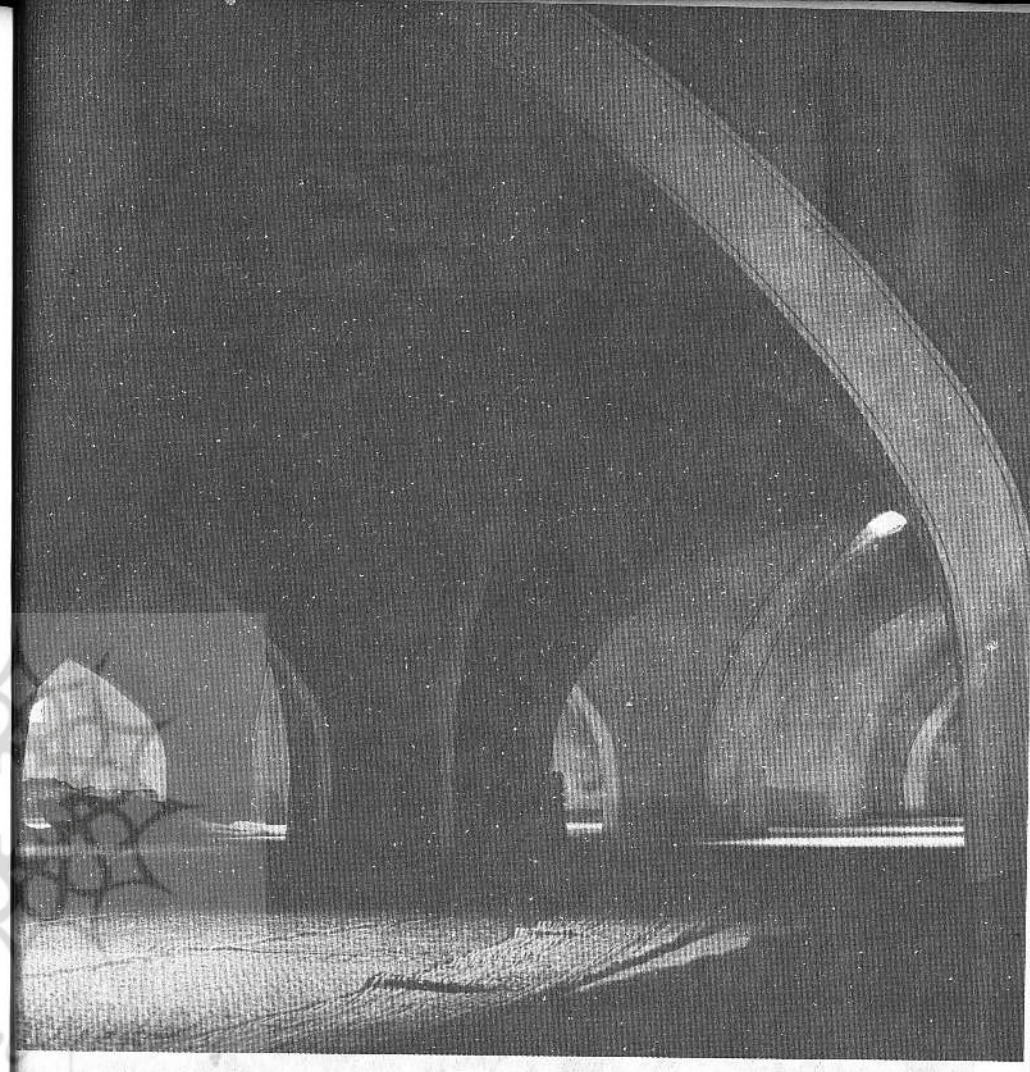
و همه غیر شبیه بر انسان روزمره و همانندبر هم، تنه‌ها در هیات‌هایی کامل شده وازروبرو، پاها در نیم‌وجه، و ابعاد هندسی مکان در کمال بروز خود. ابعاد غلط چشم حذف می‌شود. به جای آن ابعاد بروز دهنده و کامل تصویر می‌شود. نوعی قانون بعدنگاری تنظیم می‌شود، که درون و برون را

می‌تواند یکی کند و بروز دهد. ومخل حضورهای مثلی نباشد. پس سایه روشن به شدت نفی می‌شود و همه ی عناصر در درخشش نور ازلی نموده می‌شود. سایه نمودار حرکت آفتاب و گذار زمان و میرایی است، و همچنین وجودجرم که مانع نورست. پس سایه نماد فناپذیری در زمان و کدورت‌ماده است و پنهان کننده ی جوهر ساطع، این عدم سایه و ظلمت در نگارگری ایرانی‌ـاسلامی، اصلی ست و خواسته شده، و پاسداری‌شده، نه یک‌ناتوانی. اما هنوز شایعه ی غلط‌اصطلاح غلط کشی در نقاشی ایران باب ست، این شایعه البته که اندیشه ی غلطی ست بر اصول نگارگری ایران و خاورمیانه‌ی اسلامی.

آن منظر کشی به ظاهر بسیار فنی در نقاشی غربی. کوششی ست‌در متشبه شدن به اشتباه بصری و اشتباه حس انسان. اما در فرهنگ ما به‌قول مولوی، راه حس راه خران ست ای پسر. این حس بعد یابی چشم سرنمی تواند راضی کننده باشد، بل نوعی از بعد گرایی بروز دهنده و کمال‌یاب تجربه و پیگیری می‌شود. ابعادی از فضا که در شاهنامه ی بایسنقر، در نمودن‌یک قلعه، طرحی تداخل‌یابنده می‌یابند. ودر کار کمال الدین بهزاد ـ یوسف و زلیخا ـ نمودن قصر عزیز مصر، تکامل‌پیچیده‌یی می‌یابد. نوعی قانون و نظام خاص خود دارد. که از سر سهل انگاری ست لابد که به آن غلط کشی گفته‌ایم. می‌توان پذیرفت همانگونه‌که منظر کشی در غرب‌قوانین رسمی‌یافت این‌بعد سازی هم قوانینی داشته است و دارد. که متاسفانه با ممات استادان آن، به دلیل سینه به سینه بودن انتقال فنون، از استادبه شاگرد، ونه مدون کردن از برای همه، از میان شده است. می‌باید باری‌دیگر کشف شود. این نوع بعد و فضا سازی نمی‌توانسته مشی بی دلخواه یا امری غلط از سر ندانستن باشد. یا خودبه اصطلاح غلط‌کشی باشد. چنان که در همه سلسله از نقاشی ها، اصولی همگن رعایت‌شده: نور یکدست، آشکاربودن و قابل دید بودن برخی صحنه ها، تقابل‌متکامل سطوح‌و ابعاد. گذرابعاد و فضا بر یکدیگر. همه پاسداری فنون یافته از یک اندیشه ی متعالی است. هنر و صنعت از حس غلط‌انداز آدمی پیروی نمی‌کرده است. کارگاهها برپا نشده بودند که آدمی را و جهان را در ظل نشان دهند. بل این همه نقاشان‌و مذهبان‌می‌کوشیدند باوسایل خاص و به حوصله بی جاودانی، رنگ های نورانی چون شنگرف، آب طلا، ونقره‌به کارگیرند، و به فنون خاصه‌ی جوینده، کیمیای جلا یافته از رنگ بدست‌آورند، که‌پس‌از قرون، به همان مهر و نشان باشد که بود.

همچنان که کل جهان در فهم یک‌تن نمی‌تواندبود. نقاشی کلی‌ست که در ید قدرت یک تن نبود. پس در کارگاه‌ها گرد می‌آمدند تا به سرپرستی استادی، کاری برآید از مجموعه ی کاراساتید طرح و پرداز و تذهیب.

نام شخصی آستادانی بر کتاب نگاره ها، چون میرک، سلطان محمد، استاد شمس الدین، احمد موسی، سلطان اویس، که بهترین چهره پرداز بودند. و دوست محمد، که مجموعه بی از قواعد نگارگری را در مقدمه ی مجموعه ی خط و نقاشی از ابوالفتح بهرام میرزا فراهم آورده بود و به تقریب از نادر منتقدان‌هنر در آن دوران بود... باری این نامداران بیشتر استاد و سرپرست کارگاهها بودند و حرمت استادی نام



جامع اصفهان ـ شبستان شتا

پرتال جامع علوم انسانی

آنان برکتیبه ی کارحک می شده است. این نام گرایی هم از دوره ی صفوی رواج می‌گیرد، همزمان‌با واقع گرایی خاصی که کمال الدین بهزاد مطرح می‌کند. این کودک یتیم به سرپرستی میرک به استادی می‌رسد و از مکتب تبریز مغولی، به مکتب هرات تیموری می‌آید. و بر نخستین دوره ی سبک صفوی هم اثر می‌گذارد. بهزاد با حفظ اصول درونی نقاشی ایرانی، به واقعات روزمره توجه می‌کند. این واقعیت گرایی گرچه تحسین می‌شود. اما چندان دنبال نمی‌شود. بل خط سیر مستقیمی از سنت پذیری ازنقاشی مانوی، دوره ی ساسانی، و حتی در نقش نگاره های هخامنشی بز نوعی آجر لعاب‌دار تجربه‌وتکامل می‌پذیرد. آن‌تراشیدگی خطوط و جسم ها واندام ها، آن وضعیت صبور چهره ها در حرکت، آن رنگهای درخشان و قاطع جامه ها، همه به نحوی پس ازنخستین تجربه ها در مکتب بغداد و مکتب تبریز، و طراحی چینی، در قرن‌هشتم ونهم هجری، سازمان می‌یابد، درخشش متعالی اندام های کمال نموده و روابط تقسیم شده ی ابعاد، تعیین کننده ی وضعیت ها می‌شود. مکتب شیراز در بخشی‌که به مکتب ترکمان معروف است به سوی تقسیم بندی معمایی نسبت‌ها می‌رود به چون معماری به اندرونی و بیرونی تقسیم بندی می‌شود، و فضا رابه نسبت هایی مشخص و تعیین‌کننده بر می‌آورد. مرکزیت نه از آن مرکزیت یکباره ی منظر، که در ضمن جستجوی معمایی‌نسبت ها می‌تواند بدست آید. در نیمه ی آغاز دوران صفوی، بعد پردازی‌خاص‌مکتب تیموری، درشاهنامه شاه طهماسبی ـ شاهنامه ی هوتن همچنان به تکامل می‌رسد. حضور همه جانبه‌ی ابعدها، وضعیت‌نگاری دربرابر کلام که حالت نگار است، و در زمان حوادث را پیش می‌برد، جهان مینوی شده را در لحظه بی حضور داشته و پر رابطه می‌نماید. سلطان محمد که سرپرست کارگاه شاه اسماعیل بوده و بیشترکارهای شاهنامه‌ی شاه طهماسبی از آن‌اوست‌و به سرپرستی او به‌ترکیب مفهومی عناصر طبیعت می‌پردازد. و مناظر و مزایای طبیعت صلب خود چهره ی مثلی حیوانی ـ انسانی می شوند درخشش پیچیده ی جمادی، به رویش مفهومی نقش حیوانی ـ انسانی می‌انجامد گویی خیامی ست که بر طبیعت می‌نگرد. پس‌ترکیب‌های‌طراحی اغلب درچرخشی مدور شکل می‌گیرد. و تقسیم‌بندی‌ها توجه به گردش‌جهات در صیرورت ازلی دارد. حضور همه جانبه ی مطلقیت تقسیم پذیری چهار طبقه اصلی اجتماعی باستان، چهار جانب جسم، و همچنین چهار جانب کعبه، واز آن به دوازده زاویه ای‌کعبه و از آن به گردشی همه جانبه، و گریز از مرکز، بدست‌آوردن مرکزیت‌درونی، مبنای‌تفکرات اسطوره یی این سرزمین می‌شود. و یک نقش حول گردنده، صورت مثالی اساسی قومیت می‌شود، که‌همواره‌مرجوع در هول یورش‌برنده ی تاریخ بوده است. تربیعی توجه گربه چهارجانب، که نمادآفتاب هم‌هست، نمونه ی آنرا از نقشی بر جام حسنلو، بر کفل شیر می‌بینم از اواخر هزاره‌ی دوم قبل از میلاد، و هم بر نقش پارچه یی از دوره اشکانی، و بسیار مشخص.

این نقش‌چهار جانبی، درایلام در سیزده‌قرن‌قبل‌از میلاد. درچغازنبیل معماری می‌یابد با طرح اضلاع مساوی تمرکز یابنده ـ این نقشه ی چهارضلعی اولیه به تدریج پر می‌شود و سلسله مراتب عروجی می‌یابد.

این نقشه ی چهار ضلعی نمونه ایست که بعدها در مسیر تاریخ، در همه‌ی نقش های‌فرهنگی، از باغ‌آرایی تا نقش قالی، شعر ـ فی المثل در رباعی ـ مرجوع است. در نهایت تکامل معماری اسلامی از قرن پنجم به‌بعد در چهار ایوانی ها تجلی‌مستمر و پر بافتی می‌یابد. که در آن هنگام اندیشه‌ی خسروانی هم باز سازی شده است. تربیع پر شده ی زیگورات‌عظیم چغازنبیل، به تربیع خالی و احاطه شده ی دوره‌ی سلجوقی ـ صفوی ـ به نمونه ی مشخص و قدرتمند: جامع اصفهان ـ و خانه های مسکونی، با حیاط گرد بسته و چهار جهتی، می توان دید و می‌توان راهپویی طولانی و چند هزار ساله در تثبیت مساله‌ی انسان از فراسوی زمان دانست. دو نگرش سوی تا سوی تاریخ، از سوی داشتن، تا حضورداشتن. مکان‌یافتنی بر انسان اندیشمند که تمرکز درون و برون‌را درهسته بی درونی، اماگسترده در خود و در جهان بتواند باز یابد. و به‌امنیتی‌فراسوی سازمان های‌سیاسی فرا شود. معماری ایرانی، در کاخ‌های خصوصی، البته مقارنه ی طرح را در اجرا به تنوع بسیار پیچیده یی می رساند، اما در کل از دوره ی‌هخامنشی ـ با حیاط‌های دور بسته ـ به نمونه در بخشی که به آن خزانه می‌گویند نوعی درون گرایی را آغاز می‌کند که به دوری صفوی، به شکل نهایی خود می‌رسد و نظام هندسی معماری حتی درخانه های عادی، رعایت می‌شود، با رسمی هندسی و حیاط مرکزی وچهار جانبی که یک جانب آن ایوانی ست و جانب های دیگر، با ورودی هایی در مرکز ایوان اصلی را تکرار می‌کند، به ویژه در شهرهایی چون شوشتر که از نظر نقشه (پلان) عمومی خانه ها شباهتی با نقشه ی معماری های بجا مانده از ادوار اشکانی دارد ـ در الحضر (هترا) ـ که نقشه ی معبد یا مجموعه‌ی کاخ، بی شباهت با نقشه ی عمومی خانه های شوشتری نیست با همان‌ایوان‌و غلام گردش. این اسلوب اشکانی ـ با توجه به آنکه معماری‌ایران بسیاری از بنیان های فنی خود را از جمله‌گنبد سازی و چهار طاقی را ازین دوره دارد ـ در معماری دوران اسلام با چهار تاقی ساسانی تلفیق می‌شود و مجموعه‌ی‌ایوان‌و مقصوره را درمعماری شکل می‌دهد. که از چهار تاقی‌نیاسر تاگنبد خاگی‌در جامع اصفهان، تداوم را می‌توان دید. و این مجموعه ها با منار کامل می‌شود. منارها که بزعمی در ایران قبل از اسلام از برای روشن کردن آتش مقدس. که مظهر نورست بوده، وهمچنین‌شاید راهنمای‌مسافران به‌سواد شهر بوده، بعدها، در جهان اسلام جزء لاینفک معماری های‌مذهبی می‌شود. این نشانه ی روشنی ومظهر نور، مکان صدای نورانی کلام ازلی می‌شودو آن‌کس‌که‌از پله های‌پیچیده ی این منارها گذشته باشد، می‌تواند دید چه معراج پیچیده یی است. در رسیدن به نور، و بی جهت نیست که فن پیچیده ی منار سازی اینچنین‌سعی شده است که تکامل یابد و منارها هر چه بلند تر باشد، چون مناره ی سین در اصفهان. اما در دوره ی اسلامی تحول اساسی و کامل کننده، متوازن کردن نسبت های معماری بوده است با نسبت ها و ابعاد آدمی، که ابعاد مقهورکننده مانع تمرکز آدمی دردرون ست. معماری را از داشتن نسبت های مقهور کننده نهی کرده اند. کوشیده شده که متوازن و در بر گیرنده ی‌ابعاد متحرک آدمی باشد فضایی باشد از برای‌رجوع‌به وحدت، به جمع الجمع،

به حضرت الجمع ، در واقع رجوع به خود و تمرکز.

این مساله ، همراه با توجهات اربعه‌و همه جانبه و حضور نور وخدایی که در همه جاست قدرت ساده کننده و ساز واره یی به معماری ایران داده است . در آن فن کار برد مصالح به نهایت عمل کرد خود انجامیده و به شعری حماسی از روابط فنی مصالح و طرح رسیده است . فضا از نظر عرضی گسترش می‌یابد و همه ی جهات را در بر می‌گیرد . چرخش ستون ها ، یک سویه‌بودن‌را منتفی می‌کند وگستردگی بی نهایت می‌دهد . از نظر ارتفاع نسبت قامت و دید انسانی رعایت می شود . ارتفاع به نحوی متوازن و نگه دارنده محاسبه می‌شود . سقف در عادی ترین حالت دید در شبستان‌ها در دید حضوردارد . این ارتفاع متوازن شده با ابعاد انسانی ، اجازه می‌دهد که آدمی بر ابعاد خود مطمئن شود . و نسبت ارتباطی خود را با کل جهان ازهر جانبی دریابد ــ جامع اردستان . جامع اصفهان . جامع کبیر یزد . سه نمونه‌ی متعالی این سلوک اند ، سلوکی که معماری ایران را از برون گرایی بر حذر داشته است . می‌بینیم بناهای عظیمی چون جامع اصفهان ، یامجموعه‌ی عظیم مشهد امام رضا (ع) از بیرون ــ مگر به منارها و برق گنبدها در آفتاب ــ قابل‌حدس‌نیست‌وپوشیده است از روابط جانبی خود از بازار وکوچه های پیچیده وتاسیسات‌مختلف ، همین‌روابط‌است که آدمی را به درون این مجموعه های عظیم هدایت می کند . و پس از آن هم نه یکباره که از طریق سیر و سلوکی هدایت شونده به فضاهای مختلف این مجموعه رهبری می‌شود . این رسیدن ها ، چنان‌تنظیم شده که از خطوط مستقیم فضای بیرون به‌خطوط فضایی‌محدودکننده می‌رسد ، بعد به فضاهای چهار جانبی و پس‌از آن به‌شبستان ها که پخش شدن‌جهات ست .

به این ترتیب در این سلوک آدمی از شوایب کدورت جهان مادی خلاص می‌شود و آماده می‌شود ازبرای حضورهمه جانبه . صرف نظر از عوامل سیاسی‌و اقتصادی‌و ناامنی های‌موضعی در شهرهای ایران ، که باعث پنهان گری‌می‌شده‌وپیچ‌دادن راه های‌دخول ، اندیشه ی عدم جلوه‌گری‌و جلب‌مستقیم و ایجادفضاهای دگرگون کننده ، باعث شده که معماری و شهر سازی ایران در سده های میانه ، بجای جلب ، نوعی تفاوت وجهی را در هر مرحله اجرا کند . و نقشی هدایت کننده بر آدمی داشته باشد . بازارها با نقشه ی یک جهتی ، یا حداکثر دو جهتی یک‌مسیر پویابر آدمی عرضه‌می‌دارد . و جریان درآن میل‌به قطب شدن دارد . کشش به سوی نقطه بی انتهایی یک خط متحرک به‌وجود می‌آید و به این‌ترتیب بر داد و ستد که جریانی ست پویا ، کمک و تعیین جهت مکانی می‌شود . کوچه‌ها ، گره‌ها را ــ در بازار هاتوسط تیمچه ها و حجره ها ــ از دست می دهد ، جریان یک قطبی می‌شود ، و مستقیم تر . اما این پویایی گره گره ، یکباره به محیط های دیگر بدل نمی شود . بل آدمی ، که در این پویایی نیروهایش به خط مستقیم تری از خود بدر شده ، از صافی های فضاهایی می گذرد ، تا به ایستایی فضایی سکونت برسد .

این مساله یکی از رازهای‌اساس، معماری ایران ست که همواره فضایی تبدیل‌کننده‌را تعبیه می‌کند . تا روان آدمی آمادگی بدارد از برای پذیرش مکان بعدی و عمل درست . نیروی

پراکنده و از خود بدر شده و جهت گرفته در معامله ، نمی‌تواند یکباره سکونت بیابد ، و جمع شود . پس‌کوچه های‌باریک ، وپس‌از آن هشتی ــ این هشتی فضایی است چند گوش و احاطه کننده ــ نقشی اساسی در تبدیل فضا و آمادگی روان دارد . راهروی بعدی به کوتاهی و پیچ شوند ، بعد حیاط یا صحن چهار جانبی مربع یا مستطیل ، حوض در وسط‌و سردی آب صافی ،که مرکزیت‌این‌سطح‌چهار جانبی را پخش می‌کند . گذشتن از پله ها و رسیدن‌به ایوان سرپوشیده‌که محل تجمع خانواده است ، این همه مراحل متعددی ست‌از برای‌تصفیه از آنچه در بیرون درابعاد شدید و جهت داشته بر آدمی گذشته از پویایی و پراکندگی فعال نیروها به تجمع فعال‌نیروها در درون ، به نوعی دیگر از فعالیت متمرکز و درونی تردر خانواده که خودی گسترده تر است .

این درون گرایی و توازن . در شعر ازطریق‌تقطیعات عروضی وتساوی مصارع‌وادبیات اجرا می‌شود . گسترش ابعاد ، و حضور همه جانبه ، از طریق گستردگی فرا شونده و ابهامی تصویر ها . تساوی مصرع ها ، ریتم اولین و همسانی را بروز می‌دهد که به نوعی ضدریتم درونی شعر است و همگانی ست . اعتبارهمگانی‌و عام شعر رامطرح می‌کند . و اجازه نمی‌دهد که ریتم درونی درنظر نخست‌آشکار شود . بل به نسبت کوشش خواننده ، ریتم در هجاها و صداها و تصاویر ایجاد شده در مراحل مختلف کشف می‌شود . تقطیعات عروضی هجاها و واحدها ، و بعد بندها ، و پاره ها ریتم زمانی شعررا آشکارمی‌کند . پس‌از آن باریتم تقابل‌نظیرها ، و متضادها ، در تصویر پردازی ، به کشف‌نهایی‌ریتم می‌رسیم. صنایع بدیعی تصویر پردازی تعیین کننده ی مراحل نهایی ریتم در شعر است . پس از این ست که معنی بروز می‌کند . و تعبیر راه می‌یابد . درون گرایی در شعر فارسی ، معنی و مضمون راازمسیرهای‌چندگانه یی می‌گذراند ، خواننده‌و مضمون‌هردو با هم به کشف می‌رسند . با کشف مضمون ، ریتم درونی خود خواننده تنظیم می‌شود . و بروز می‌کند . مضمون باجهت‌نیروهاهماهنگ می‌شود یا بالعکس.

این ریتم ــ تپش و ضرب آهنگ ــ مسیریافته‌ی صعودی برونی ودرونی که در هماهنگی مسیر با ضرب آهنگ کشف موضوعی ، در اختیار گیرنده ی نیروهای آدمی ست از برای هماهنگ شدن با نظمی‌کیهانی ، نهایت ملموس این‌رفتار ضرب‌آهنگ یافته ، درذکرها و سماع دراوایش در خانقاه ها متبلور می‌شود .

بیت گفتن قوالان و هماهنگ با آن و حرکات مکرر تشدید شونده ی دراویش، بروز دادن فعال این ضرب آهنگ بوده است از برای مسیر دادن نیروهای درونی آدمی و فرا افکنی آن تا روان از تراکم نیروهای بروز نیافته خلاصی یابد و به آرامش رسد . ابو سعید در اسرار التوحید می‌گوید :

" جوانان‌را نفس‌از هوایی‌خالی نبود و از آن بیرون نیست ایشانرا هوایی باشد غالب و هوا بر همه ی اعضا غلبه کند . اگر دستی بر هم‌زنند هوای‌دست بریزد . وگر پای بردارند . هوای‌پایش‌کم شود . چون بدین‌طریق هوا از اعضاء ایشان نقصان گیرد ، از دیگرکبایرخویشتن نگاه توانندداشت . هوای ایشان‌در سماع بریزد اولی‌تر از آنکه در چیزی دیگر . . . "

ادامه‌دارد